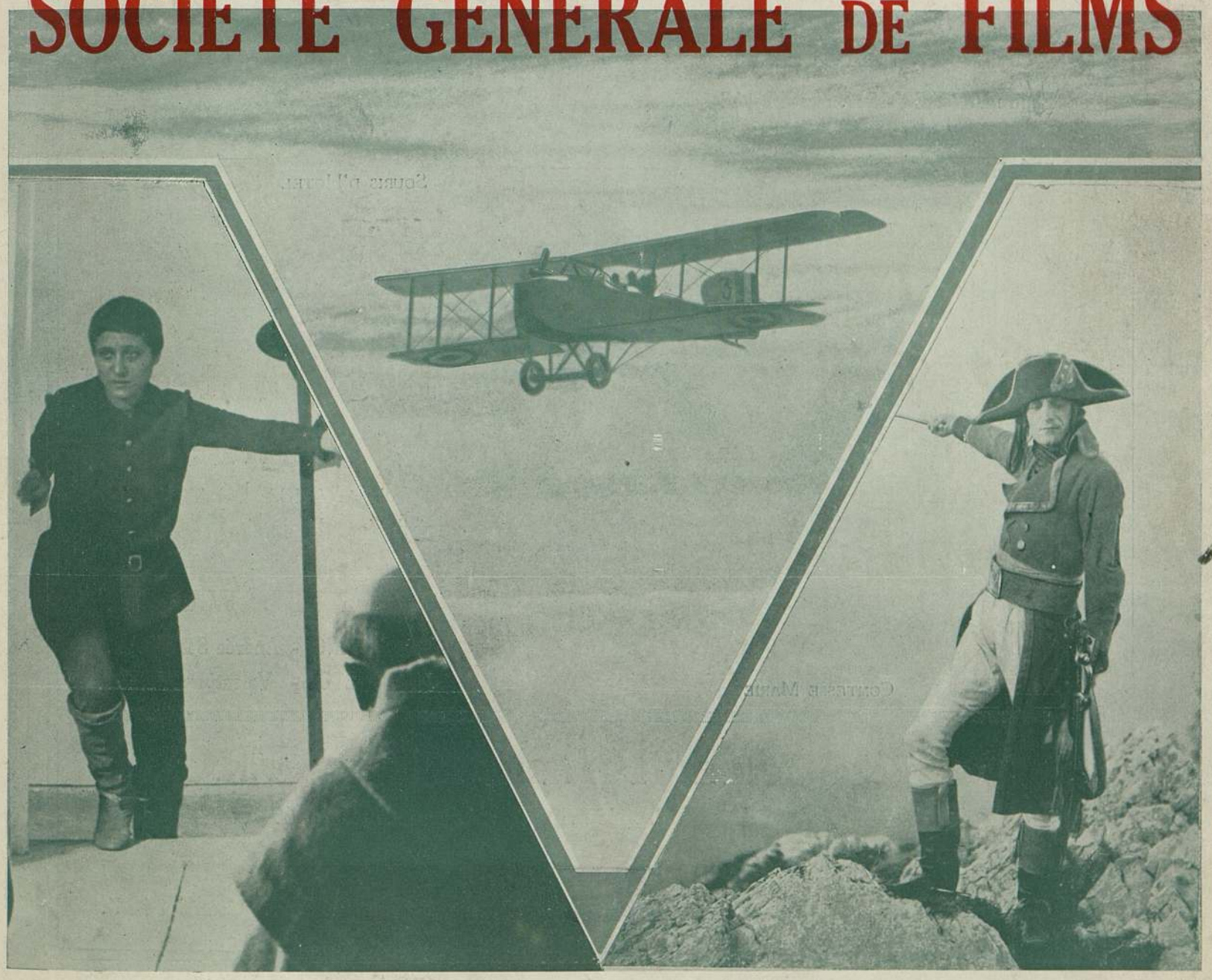
Photo-Ciné

3 FR.
N° 10
NOEL 1927 ET JANVIER 1928
revue mensuelle
technique, artistique et littéraire.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DE FILMS



La Passion de Jeanne d'Arc
de Carl DREYER.

L'Equipage
de Maurice TOURNEUR.

Napoléon
vu par Abel GANCE.

Pour 1928...

Voici venir...

deux grandes Productions ALBATROS

Un Film
de Rire
de Luxe
de Mystère

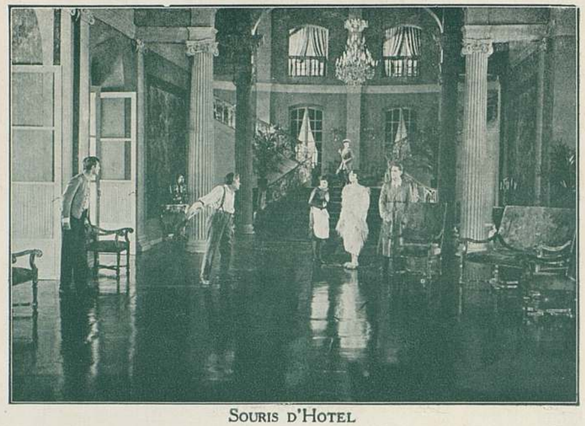
Souris d'Hôtel

d'après ARMONT et GERBIDON
réalisation d'Adelqui MILLAR

avec

ICA DE LENKEFFY

Elmire VAUTIER - Suzanne DELMAS
Arthur PUSEY
PRÉ Fils - YVONNECK - DOUVAN.



SOURIS D'HOTEL

COMTESSE MARIE

Un Film
d'Emotion
de Fêtes
d'Aventures

La Comtesse Marie

d'après LUCA DE TENA
réalisation de Benito PEROJO

avec

Sandra MILOWANOFF

Rosario PINO - Andrée STANDARD
José NIETO - Valentin PARERA

Société des Films ALBATROS

106, rue de Richelieu. PARIS :: Tél.: Louvre 49-45 et 69-74.

Les Films ARMOR

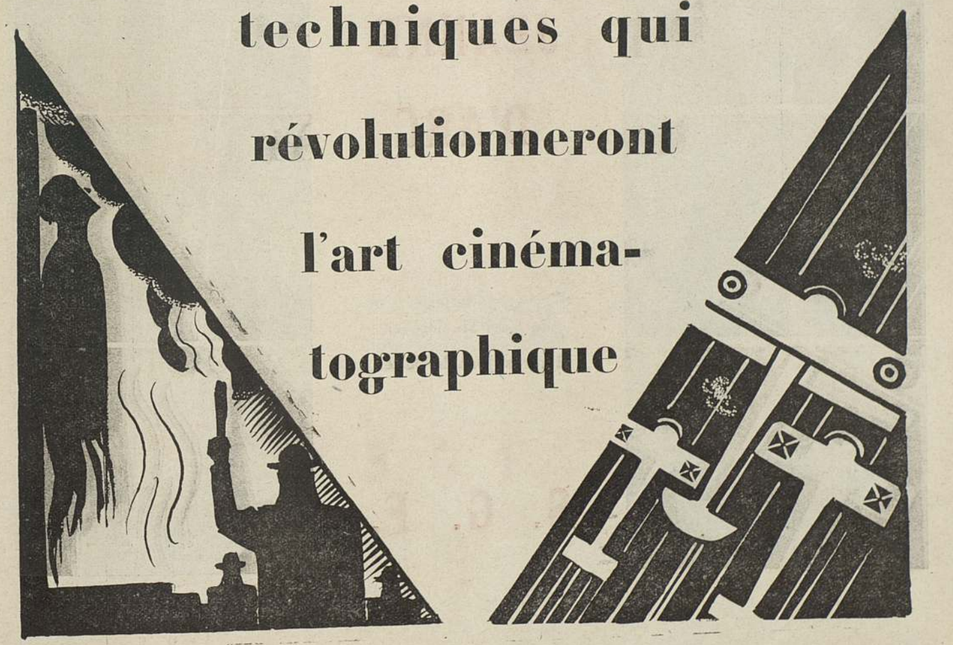
Concessionnaires pour la France et les Colonies : 12, rue Gaillon :: Tél.: Central 84-37.

LA

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DE FILMS

présente...

quelques innovations techniques qui révolutionneront l'art cinématographique



(Dessin de Bécan)

La suppression du
maquillage
le sens des angles
les scènes tournées dans
l'ordre du scénario

dans

LA PASSION DE JEANNE D'ARC

de Carl Th. Dreyer
d'après Joseph Delteil

S. G. F.

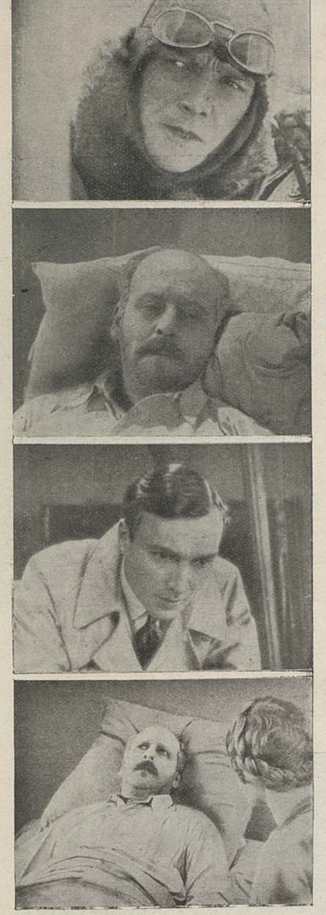
La mobilité des
prises de vues
aériennes

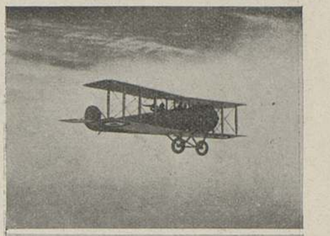
dans

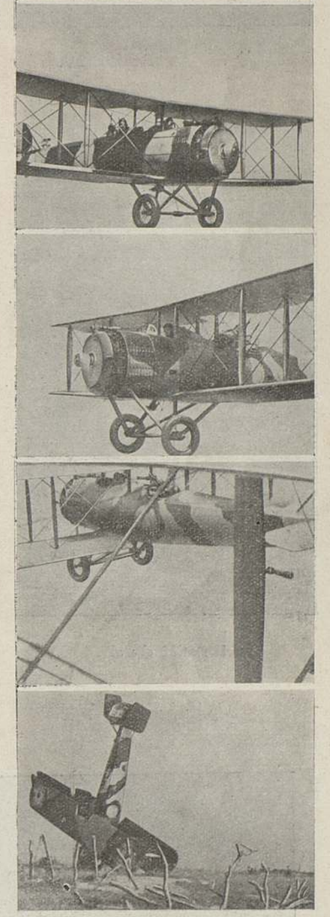
L'ÉQUIPAGE

de Maurice Tourneur
d'après Joseph Kessel

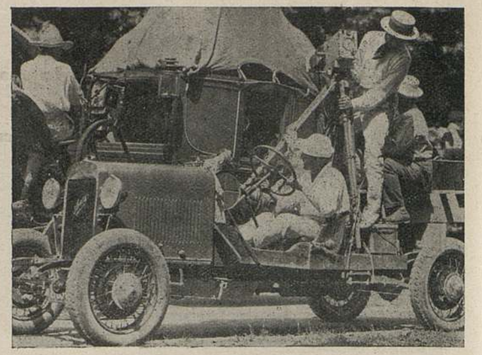
S. G. F.







Portatif en luge



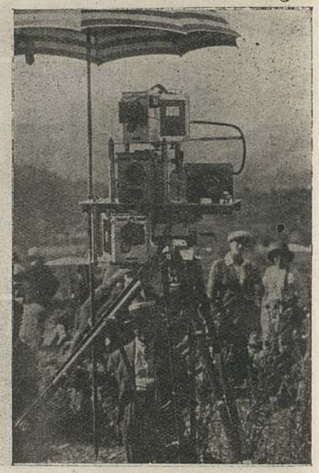
Portatif en auto

Portatif à cheval

L'appareil portatif
(prises de vues
en mouvement)
et le «Triptyque»
dans...

NAPOLÉON
VU PAR
ABEL GANCE

S. G. F.



Appareil Triptyque

Scène du Triptyque

UNITED ARTISTS

LES ARTISTES ASSOCIÉS S. A.

annoncent **trois grandes exclusivités** à Paris

Actuellement à l'Electric Palace :

GLORIA SWANSON

dans

SUNYA

Prochainement à la Salle Marivaux :

DOUGLAS FAIRBANKS

dans sa toute dernière production

LE GAUCHO

Prochainement au Ciné Max Linder :

MARY PICKFORD

dans

LA PETITE VENDEUSE

Sa plus importante création

LES ARTISTES ASSOCIÉS, Sté Anme
Siège Social: 12 Rue d'Aguesseau, Paris.
REPRÉSENTANTS EXCLUSIFS DE
MARY PICKFORD GLORIA SWANSON CHARLIE CHAPLIN
DOUGLAS FAIRBANKS D. W. GRIFFITH
AGENCES:
PARIS: 20, RUE D'AGUESSEAU - TÉLÉPHONE: ELYSÉES 56-34 & 85-20
MARSEILLE — LYON — LILLE — BORDEAUX — ALGER

PRODUCTIONS

JACQUES de BARONCELLI

LA LÉGENDE DE SŒUR BÉATRIX
LA FLAMBÉE DES RÊVES
PÊCHEURS D'ISLANDE
VEILLES D'AMES
LE RÉVEIL
NÈNE

DUEL

DRAME DE L'AIR

avec Mady CHRISTIANS
Gabriel GABRIO et Jean MURAT

FEU !

DRAME DE LA MER

avec Dolly DAVIS, Charles VANEL
et MAXUDIAN

NITCHEVO

ou L'AGONIE DU SOUS-MARIN

avec Lillian HALL DAVIS, Charles VANEL
Suzy VERNON, Raphaël LIÉVIN et Marcel VIBERT

EN PRÉPARATION

UN GRAND FILM DE MER, D'APRÈS UNE NOUVELLE DE FRÉDÉRIC BOUTET

intitulée

LE PASSAGER

avec Charles VANEL, Michèle VELY
REDELSPERGER et le petit Jean MERCANTON

FILMS
BARONCELLI

Pour la vente à l'étranger, s'adresser au

FILMS BARONCELLI

94, rue Saint-Lazare, PARIS (9e). Tél : Gutenberg 62-33

FILMS
BARONCELLI

MAXUDIAN DOLLY GREY

dans

LE RETOUR

réalisé par GUIDO BRIGNONE

avec le petit CLOCLO

distribué en France par les FILMS COSMOGRAPH

SOCIÉTÉ DES FILMS ARTISTIQUES "SOFAR"

3, rue d'Anjou, Paris = Téléphone : Elysées 91-26, 91-27

studio lorelle

47, boulevard berthier, 47 --- paris

téléphone : galvani 29-26

ses portraits photogéniques

Voulez-vous des impressions d'art

des montages photographiques

d'après les procédés les plus modernes ?

Adressez-vous :

" IMPRESSIONS D'ART ALSACE "

HÉLIOGRAVURE - SIMILIS DOUBLE TON - COULEURS

3, RUE DE MOGADOR, PARIS (9e)

Téléph. : Central 83-39, Central 22-91, Louvre 34-66

L'Alliance Cinématographique Européenne

présente...

PANAME

(*Illustration PHOTO-CINÉ*).

L'Alliance Cinématographique Européenne

PRÉSENTE...

Jaque CATELAIN

et

Charles VANEL

dans

PANAME

Scénario tiré de la pièce de FRANCIS CARCO

MISE EN SCÈNE de N. MALIKOFF

avec **Ruth WEYHER**

Lia Eibenschutz

Olga Limbourg, C. Mic, F. Martial,

et N. Malikoff

ALLIANCE CINÉMATOGRAPHIQUE EUROPÉENNE

11 bis RUE VOLNEY 11 bis PARIS 2e

TÉLÉPHONES : LOUVRE 16.81 ET 18.36

ADR. TÉLÉG. : FILMEUROP-PARIS

N° 10 — Janvier 1928.

photo-ciné

Revue technique, artistique et littéraire de la Cinématographie

DIRECTEUR : JACQUES DE LAYR

Direction et Rédaction : 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.

D'un grand cinéaste à un petit critique

Marcel L'Herbier à Charles de Saint-Cyr

Monsieur,

Dans le dernier numéro de *La Semaine à Paris* vous écrivez : « *Don Juan* n'a pas de chance à l'écran. Marcel L'Herbier avait eu l'idée *discutable* de l'unir à *Faust*. Tentative vaine et par elle-même *absurde*. »

Je réponds :

Si agréable qu'il me puisse être d'être déclaré absurde quand c'est vous, monsieur de Saint-Cyr, qui décernez ce qualificatif, je ne voudrais pas me parer d'une gloire qui ne me revient pas.

L'idée « discutable » d'unir Don Juan à Faust n'est pas de moi. Elle remonte à Nicolas Vogt dans « die Ruinen am Rhein ». Vous qui vous érigez en juge, vous devriez, au moins, connaître le dossier.

Mais elle incombe surtout à Grabbe, auteur de *Faust et Don Juan* — puis à Lenau et à un certain Hoffmann, dont vous devez bien avoir entendu parler...

« Discutable », dites-vous — puis « absurde », renvoyons encore une part de ces gentillesses à qui la mérite: à Rosenkrantz, à Kalhert, à Hebbel, gens notoires et qui ne jouent pas avec des symboles comme je le fais, c'est-à-dire, selon votre si courtoise allusion, « comme un enfant joue avec des allumettes ». Ces philosophes graves et dont l'esprit doit valoir à tout le moins le vôtre, ont, non seulement rapproché les deux légendes, *mais conseillent expressément de les unir*. C'est sans doute ce qui amène le fameux Bévotte, qui connaît ses mille et un Don Juan sur le bout de ses dix doigts, à déclarer ceci, qui tranche la question : Faust et Don Juan ont de nombreux points « communs; tous deux veulent atteindre l'absolu : l'un « dans la science, l'autre dans la volupté ».

Concluons :

Vogt, Grabbe, Hoffmann, Hebbel, Bévotte ont des idées discutables et ont fait des tentatives absurdes.

Vous vouliez sans doute qu'ils l'apprennent à travers moi. C'est fait.

Et il vous remercient.

Encore un point :

Vous préconisez, à propos du *Chapeau de Paille d'Italie* (dont j'avais acheté les droits, mais que j'ai cédé volontiers à René Clair, le sachant, d'avance, seul capable d'en faire un chef-d'œuvre), l'emploi et le développement à l'écran des « thèmes » comiques ou dramatiques.

Ces rustauds de cinéastes (comme vous dites) y avaient sans doute pensé dès avant que vous ne soyez vous-même né au cinématographe.

Et justement *Don Juan et Faust*, mon « absurde » film, était le plus beau prétexte qui soit à un tragique développement parallèle de deux thèmes visuels contraires : le thème de l'amour et le thème de l'intelligence. Cela est si évident que ce contrepoint d'ombre et de lumière sera un jour ou l'autre réorchestré en images valables, et tel autre triomphera avec 4 millions là où j'ai partiellement échoué avec 400.000 francs.

Je vous salue, monsieur, bien sincèrement.

Marcel L'HERBIER.

Après quelques lignes liminaires d'un pathos incompréhensibles, Charles de Saint-Cyr fait suivre la lettre de Marcel L'Herbier de ces neuf lignes « titrées modestement » les commentaires qu'elle comporte, mais qui constituent en réalité un véritable monument. Goûtez ces « propos d'un lettré » :

« *Venant de lui et s'adressant à moi, l'érudition — et notamment l'érudition littéraire — dont Marcel L'Herbier croit me faire leçon fera sourire les hommes de lettres, mes pairs. Pour ce qui est que je ne m'intéresse au cinéma que depuis peu d'années, je ne manque aucune occasion de l'affirmer et j'ajoute qu'il faudrait justement que les lettrés s'occupassent de critique cinématographique. Je ne noterai pas même que M. Marcel L'Herbier et moi-même ne comprenons point pareillement la question des thèmes. C'est que nous n'écrivons pas la même langue.* »

Sans insinuer *qu'il* serait bon — ô lettré — *que* vous vous occupassiez d'autre chose *que* de critique cinégraphique apprenez, confrère, que tous les metteurs en scène ne sont pas des échappés d'école primaire — consultez les archives des facultés françaises et des grandes écoles. vous y trouve-

rez peut-être le nom de quelques ouvriers de l'image animée — mais sûrement et en bonne place celui de l'éminent réalisateur de « Don Juan et Faust » que vous attaquez si gauchement (avouons, entre nous, que vous n'avez pas volé, mais là pas du tout, la magistrale volée de bois vert que ce dernier vous inflige).

Vous abritant derrière un paravent de littérature *en toc*, vous portez le combat sur le terrain de l'érudition, cette contre-offensive, que vous vouliez de grand style, échoue piteusement, car Marcel L'Herbier vous démontre en dix lignes l'amplitude de votre ignorance ; vous répondez par une pirouette et un recul stratégique sur une « ligne Hindenburg » en lamentable carton-pâte. Est-ce élégant ?

Quand vous vous placez sur le terrain cinégraphique, quand vous évoquez le « thème visuel », Marcel L'Herbier n'a pas plus de mal à vous prouver que vous n'êtes pas du tout le *fort-en-thème* que vous vous croyiez — Enfin, quand vous attaquez sur le terrain grammatical ou syntaxique c'est la débâcle.

« Marcel L'Herbier et moi, nous n'écrivons pas la même langue », écrivez-vous. Heureusement pour Marcel L'Herbier !

Cette affirmation avec laquelle vous pensez foudroyer l'adversaire doit, tout au contraire, le réjouir profondément, et votre mépris affecté, fait « long feu ».

Ne pas écrire la même langue que le Monsieur — nous-gens-de-lettres — qui use de cette locution ravissante : « *Pour ce qui est que* je ne m'intéresse au cinéma que... etc... », ce doit être très réconfortant pour le cinéaste.

Ne pas écrire la même langue que l'homme qui, quelques lignes plus haut, commet cet irrémédiable barbarisme : « pareille erreur *lui* eût été évitée », mais c'est là une satisfaction purement littéraire, que dis-je, une satisfaction ? — une victoire, un triomphe, et si aisé, que vous lui donnez là.

Non, Marcel L'Herbier, poète de « l'apologie de Judas » et de « l'invention de l'arc-en-ciel », n'écrit pas la même langue que Charles de Saint-Cyr. — Ni en langage verbal, ni en langage muet. — J'ajoute, heureusement pour lui... et pour nous.

Vieux Charles, vous me remémorez ces petits versiculets d'un « gendelettres » du dix-huitième siècle, cités par Marmontel :

« Méchants auteurs d'un fort petit journal,
« Que de Phœbus vous dites les apôtres,
« Pour Dieu, tâchez d'écrire un peu moins mal,
« Ou taisez-vous sur les écrits des autres.

A l'avenir, confrère, n'engagez que votre propre responsabilité entre la poire et le fromage, entre le « bon manger et le fin boire », on a suffisamment l'occasion de se fiche de nous, sans que vous en suscitiez de nouvelles, et, si nous nous en rapportons à mon maître « Willy », qui, vous n'en conviendrez pas, mais c'est la vérité toute nue — a plus de « l'homme de lettres » dans son petit doigt que vous et moi dans toute notre personne, il vous dirait : « Mon vieux, t'as bousculé les pots de fleurs, t'es un gaffeur, tiens-toi peinard, sans ça, tu vas compromettre la corporation.. et elle n'en a certainement pas besoin... elle l'a été avant toi et plus spirituellement.

JACQUES DE LAYR.

UNE TROUVAILLE

Une maison allemande lance actuellement un film dont voici le scénario :

En 19.., Jean Valyon, forçat à la Guyane, naguère médecin réputé, condamné pour un crime qu'il n'a pas commis, est autorisé, après sept ans de bagne, à se fixer à Cayenne qu'il s'engage à ne plus quitter.

Vers la même époque, Jeannette Picot, sa fiancée, qui lui est restée fidèle, quitte la France et se rend à Cayenne pour le retrouver et l'épouser. Rencontre, et, malgré les objurgations de Valyon et du prêtre lui-même, le vieux rêve se réalise : mariage, naissance d'un enfant qu'ils éduquent et instruisent pour en faire un homme Valyon meurt, emporté par une fièvre paludéenne. Un médecin qui s'occupe de Léon — le fils — qui devient chirurgien à l'hôpital pénitentiaire et acquiert rapidement une grande réputation.

Depuis la mort du père, Léon et sa mère préparent leur évasion ; mais Léon se promenant au bord de la mer rencontre une jolie fille, s'en éprend et oublie tous ses projets. Il explique à sa mère que Rose-Marie est une pure et chaste enfant qui vit au couvent : il est prêt à la lui présenter. Quand il la cherche, ce n'est pas au couvent qu'il la trouve, mais dans un café borgne de Cayenne où elle est danseuse ; il entre au moment où un ancien forçat veut assommer un commandant qui la serre de trop près. Le forçat est arrêté, condamné à mort, mais Léon intervient : le forçat, dit-il, est irresponsable, en raison d'une mauvaise conformation de son cerveau ; une opération en fera un homme normal et il est prêt à la tenter. On accepte. Léon réussit, puis recommence avec sa mère à préparer l'évasion. Rose-Marie, désespérée, le dénonce, mais un radiogramme de Paris ordonne la libération de Léon et de sa mère qui s'embarquent immédiatement pour la France.

Après diverses péripéties dramatiques, Rose-Marie les y rejoint et ils vivent heureux tous trois.

***

Voilà, direz-vous, un mélodrame qui n'apporte pas grand'chose de nouveau. Le public y courra-t-il en foule ? Rassurez-vous, le scénariste a eu une idée, mais une idée.. disons géniale. Voulez-vous compléter ainsi le premier paragraphe du scénario dont j'ai coupé quatre mots : « C'est en 1902, à l'Ile du Diable, que Jean Valyon est déporté pour un crime qu'il n'a pas commis »

Y êtes-vous ? Si on intitule le film « *Le Prisonnier de l'Ile du Diable* », avec un sous-titre, « un épisode de l'affaire Dreyfus », quel succès ne tient-on pas là !

C'est un déplorable procédé : il y a... erreur sur la qualité de la marchandise vendue — qui n'a rien, absolument rien de commun avec l'affaire Dreyfus. Sans doute, ce ne sont pas les inepties que présente telle ou telle scène qui discréditeront le théâtre tout entier, mais pour l'honneur de notre art, il est à souhaiter que de telles méthodes rencontrent l'échec le plus complet.

Vous voyez, cher « Candide », qu'il n'y a pas lieu de vous émouvoir outre mesure. Est-ce une mode de nous sortir des films sur l'Affaire ? Notre excellent confrère « Cyrano » annonçait l'autre semaine que « Louis Blattner » préparait ur ce sujet une production cinégraphique, sans s'y voir d'ailleurs aucunement encouragé. C'est fort juste. L'affaire Dreyfus ne fera pas recette : il est trop tard ou trop tôt. Comme rien n'est plus démodé que les robes d'il y a dix ans, rien ne nous intéresse moins que l'actualité de l'avant-veille. Dans cinquante ans, peut-être on pourra risquer une reconstitution, comme on ferait aujourd'hui de l'affaire Fualdès, de l'affaire Lafarge. Pas avant, si ce n'est plus de l'actualité, ce n'est pas encore de l'histoire.

BENOIT BRAY.

Fritz Lang

par JEAN ARROY

Sans méconnaître les mérites des artisans et des novateurs des premiers âges du cinéma, dont Ince, Tourneur, Delluc, L'Herbier, Stiller, Gabrielle Sorère, voire même Griffith, furent les plus sûrs, sinon les plus célèbres, il n'est pas exagéré de dire que les deux seuls hommes qui détiennent actuellement la vérité cinématographique sont Abel Gance et Fritz Lang. Ils sont les deux seuls cinéastes du monde dont on puisse, dans l'immédiat, attendre quelque chose de véritablement neuf et grand.

Seuls ils sentent vraiment que le cinéma est l'art synthétique, profondément subtil et complexe, par lequel notre époque exercera ses manifestations esthétiques les plus représentatives. Seuls, ils savent exprimer le rythme de la vie moderne et sa puissante poésie. Seuls ils voient avec un œil neuf les choses les plus usées par l'habitude. Seuls ils semblent être conscients du destin véritable de l'écran, qui n'est pas de raconter fidèlement l'anecdote banale, laissé pour compte de la littérature, ni de composer la carte postale animée, déchet de la chromo-lithographie, mais d'animer de larges fresques où se cristallisent en puissance et se concrétisent, à travers l'objectivité des images, tous les conflits d'idées de la rencontre et de l'opposition des grands courants intellectuels, philosophiques, moraux, sociaux, religieux de notre époque.

L'œuvre de Gance, je l'ai déjà dite.

Fritz Lang

L'œuvre de Gance, je l'ai sume à quelques scénarios, dont *Le Tombeau Hindou*, à quelques films d'essai, dont *Le Rastaquouère*, *Le Lac d'Or*, *Docteur Mabuse le Joueur*, puis les fresques : *Les Trois Lumières*, *Les Niebelungen*, *Métropolis*

La Roue et *Métropolis :* légendes de l'Age de la Télégraphie sans Fil, tragédies du Fatum moderne, l'homme esclave des puissances qu'il a érigées en divinités ; l'homme vaincu par le machinisme qui oppresse les corps et les esprits, l'homme qui souffre la servitude dans l'usine et l'iniquité dans le prix de son travail. Les puissances infernales se déchaînent sur l'écran, un esprit démoniaque est dans la machine qui résiste à l'homme et asservit sa volonté. Les bielles hâtent leurs battements qui emportent les cœurs torturés sur les rails du désespoir, du sacrifice et de la mort. « L'homme est lié sur la roue des choses et il est écrit qu'il ne peut lui-même s'en délivrer. » Le martyre de l'humanité nouvelle commence par des supplices atroces, elle est marquée dans sa chair, les stigmates apparaissent : des amputations, des défigurations, des accidents épouvantables. Le supplice collectif continue dans le plus morne désespoir. L'Enfer entre en éruption et envahit la terre.

Fritz Lang a été plus loin que Gance dans l'expression de cette sombre beauté, et, plastiquement, plus loin dans le pessimisme, mais il n'a pas voulu conclure logiquement par la défaite humaine. Gance a été moins loin que lui dans la représentation objective, mais plus profond dans les cœurs et le nouveau visage qu'il nous a révélé de la Fatalité éternelle ne s'est pas détendu à la fin pour sourire et pardonner.

Entre Gance et Lang, des affinités profondes : ils sont les seuls à voir haut et grand. Leurs efforts lents, leurs réussites souvent décisives, leurs erreurs aussi, immenses et courageuses, n'en sont que plus sympathiques et méritent notre respect et notre approbation. Chacun de leurs films est une étape dans l'ascension intellectuelle et artistique du cinéma. Chacun de leurs films est une somme d'apports nouveaux, de trouvailles techniques, de suggestions prometteuses, de possibilités, de virtualités. Ce n'est une nouveauté pour aucun esprit impartial que tout le cinéma, depuis 1923, vit sur *La Roue* et ses innovations datant de 1920 — comme il va vivre encore plusieurs années sur *Napoléon* et *Métropolis*. Il y a beaucoup de cinéastes du bas de l'écran qui ont cru « faire du Gance » en employant le montage syncopé, à raison de six fois par film. Il y a aussi des petits metteurs en scène français qui voulurent refaire *Les Niebelungen* en tournant du Pierre Benoît. Ils en sont morts, les pauvres ! Personne n'en portera le deuil ! Ils en sont morts, ou ils sont en Amérique ! Qu'ils y restent...

Chez Gance et chez Lang, des influences apparentées. Le solennel romantisme allemand, les Christ de Dürer, les visages d'Holbein, les clair-obscurs rembrandtesques, les brumes flamandes et les contes de la Forêt Noire. Les architectures musicales wagnériennes et le cycle symphonique du Maître de Bonn. Le fusion de la peinture et de la musique germaniques, à leur plus haute puissance, dans un dynamisme optique au rythme irrésistible.

Mais, alors que les efforts de l'un semblent surtout porter sur la mise en page des masses blanches et noires, sur l'opposition symbolique des valeurs photogéniques, sur ce qui est proprement d'ordre visuel, les efforts de l'autre s'appliquent avant tout à l'orchestration des rythmes.

Fritz Lang serait plutôt le peintre, Abel Gance, le symphoniste.

***

La carrière cinégraphique de Lang commence réellement aux *Trois Lumières* (*Der Müde Tod*), un des deux ou trois

Fritz Lang *(suite)*

chefs-d'œuvre du cinéma mondial. Après la présentation, un critique parisien écrivait : « De ce film monte à nous, comme d'un tombeau, l'âme allemande que nous croyions morte, et que nous avons autrefois tant aimé... »

Ce poème de la mort était la première symphonie cinématographique réellement digne de ce nom, la première avec ses thèmes, ses leit-motiv, ses accords. Paul Ramain a très lucidement expliqué les volontés du réalisateur.

« A une *introduction* en mineur dans laquelle est exposée l'idée fondamentale et tous les thèmes du film, fait suite un *allegro* en majeur : le bouffon voulu d'un Orient de rêve. La pièce centrale de cette symphonie optique est un *andante con molto* à la sous dominante mineure : la Venise stylisée de roman et de poisons. Ce morceau est suivi d'un *sherzo* très animé en relatif majeur : le grotesque d'une Chine de paravent de laque, seconde antithèse avec l'idée initiale. Pour finir, une *coda* dans la forme du premier mouvement où les thèmes reviennent et se mêlent pour se terminer en une fusion harmonique des cinq motifs en un seul : le thème initial. Ce plan général du film exposé, voici le détail :

Une seule idée mère, c'est-à-dire un thème *générateur harmonique* : la Mort, personnifiée par un seul personnage sous *quatre* aspects différents (quatre accords mineurs de positions voisines, à savoir : l'Etranger, le jardinier El Mot, le Maure et l'archer chinois. Ce grand thème qui ne varie que dans son costume, c'est-à-dire son harmonie, donne naissance à *quatre thèmes secondaires* d'ordres rythmique et mélodique. Ces quatre thèmes sont : *a*) le Mur immense, barrière oppressante qui sépare la vie de la mort ; *b*) la Porte ogivale, fissure dans ce mur par où s'échappe l'âme à la mort ; *c*) *l'Escalier* monumental qui conduit à l'au-delà avec son éclairage violent et livide ; *d*) la Chambre des Cierges et sa variation : les « trois lumières », symbole de la vie et de la mort. Ces quatre thèmes finissent par fusionner en *un seul* qui est la base de l'idée initiale ; le rocher blanc et noir sur lequel la Mort s'élève sombre et en mineur, dans un ciel resplendissant de lumière et en majeur. Mur, Porte, Escalier et blanc et noir des Cierges forment le sublime et dernier tableau de ce film, condensés en un seul motif, en *un seul accord* sur lequel plane mélodiquement le grand thème générateur du film... »

Le lecteur m'excusera d'avoir cédé la plume à Ramain. Il appréciera la lucidité et la pénétration étonnante de ce *jeune amant du silence*. Je ne saurais rien dire de plus élevé sur *Les Trois Lumières*. J'ajouterai seulement, au grand mérite de Fritz Lang et de sa scénariste, Thea von Harbou, sa femme, que ce film a été tiré par eux d'une chanson populaire en six vers. Pour accomplir un tel tour de force « scénariographique », le génie n'est pas de trop.

1923. — Fritz Lang entreprend sa première fresque : *Die Niebelungen*, dyptique comprenant *La Mort de Siegfried* et *La Vengeance de Kriemhild*. Un parti pris de stylisation se manifeste dans cette épopée. Deux sources sont à l'origine du *Niebelungenlied* : l'allemande et la scandinave. Wagner s'inspira des deux, mais naturellement surtout de l'allemande. C'est une synthèse des deux légendes qu'a tentée Fritz Lang, *en l'universalisant*, si j'ose dire. En les dépouillant de leurs caractères locaux et nationaux, il les a ramenées à un simple et poignant conflit de sentiments humains et universels, intelligible au monde entier, accessible à la sensibilité de tous les peuples.

Les Niebelungen sont un grand apport pour l'art cinématographique, tant au point de vue de la technique, donc de la forme, du style, qu'au point de vue de la matière photogénique brute. Il n'y a pas dans toute cette épopée, un seul élément — lumière, décors, photographie, interprétation, montage — ni un seul passage qui ne soit riche de nouveautés et d'enseignements. Décors synthétiques ramenés aux lignes essentielles : des lignes nettes, des surfaces planes, des volumes géométriques sous les réactions changeantes de la lumière spiritualisée. Architectures idéologiques qui sont comme les formes plastiques des pensées, des sentiments et des états d'âme. Pas de détails, pas de fioritures, simple, net, schématique, brutal : l'esprit incarné de la race. Plastique de la lumière, de la ligne, des masses et du geste. Opposition romantique des valeurs actiniques. Ordonnancement grandiose, et pas une défaillance, pas une faute de style photogénique, pas une note inharmonique. Fusion de Dürer et de Beethoven, de Wagner et de Rembrandt à leur plus haute vibration et transformation en potentiel cinématographique. Art austère, monumental, hautain, religieux. Plain-chant de la lumière. Cinéma avec orgues. Première grande fresque des vitraux vivants.

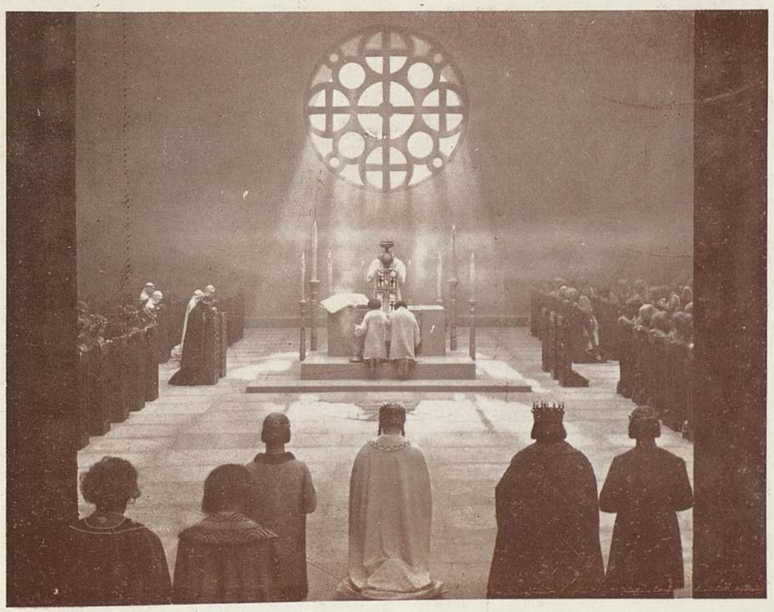
Lange se révèle un des esprits les plus foncièrement révolutionnaires du cinéma. Lui, enfin, ne se soucie pas de faire *vrai*, ni *vraisemblable*. Il s'évade de toutes les contraintes, et de temps, et de lieu, et de style, et d'influence, bien que ne perdant pas de vue la grande ligne conductrice allemande, de culture, et de race. Il se trouve qu'il est un peintre-symphoniste peut-être génial, mais il ne cherche nullement à faire du cinéma pictural, ou musical, ou littéraire, ou philosophique, ou psychologique, ou historique, mais simplement *cinématographique*. C'est pourquoi tous ses films sont situés dans des pays imaginaires à des époques indéterminées. Les personnages qui vivent dans ces ambiances ne sont pas tellement plus anglo-saxons que scandinaves, slaves, asiatiques ou latins ; ils sont seulement humains. Comme il lui faut un thème, il le prend, là où il le trouve, mais sa préoccupation essentielle est de faire avant tout *photogénique*, bien avant que de raconter une histoire, et s'il prétend nous raconter une histoire, il estime que moins elle ressemblera à notre pauvre petite vie quotidienne, plus elle nous intéressera. Alors il s'attaque à des problèmes élevés.

1925. *Métropolis*. — Date et titre resteront indissolublement liés. Cette légende anticipatrice restera comme une des figures représentatives du cinéma d'aujourd'hui. Elle s'impose comme la *somme* de la science cinégraphique contemporaine. Mais elle apporte autre chose que des progrès techniques. C'est *un film*, un vrai film enfin. C'est-à-dire une œuvre de pure imagination et non de transposition, où tous les éléments sont délibérément inventés et non l'interprétation d'une réalité.

Qu'on discute le scénario de *Métropolis*, voilà qui est assez facile. Il est aisé de discuter tous les scénarios du monde. Il est beaucoup plus malaisé de les écrire et de les filmer, surtout quand on n'est pas Fritz Lang ; on comprendra pourquoi en lisant la suite de cette étude. Mais cela empêche-t-il la ville utopique d'exister, car elle existe, avec ses phalanges rangées de travailleurs qui descendent, lors de la relève, de leur pas mécanisé, lourd de toute la fatigue du monde. Cela empêche-t-il son grand cœur métallique de battre dans la monstrueuse salle des machines. Cela empêche-t-il ses oiseaux d'acier de nager dans les canaux du ciel noir, et les fontaines de jaillir dans les jardins suspendus, que parent de leur séduction toutes les plus belles femmes du monde. Je vous dis que tout cela existe, puisque je l'ai *vu*.

Voilà dans toute sa splendeur et sa puissance, la matérialisation du rêve d'un visionnaire génial. Il y a les tableaux d'un romantisme jamais égalé, des oppositions de noirs et de blancs d'une vigueur ou d'une douceur admirables ; il y a des scènes d'une fantasmagorie photogénique éblouissante, telle celle du laboratoire où le savant fou fabrique la femme artificielle, le rêve de Villiers de l'Isle-Adam, l'Andréïde, Hadaly, l'Eve future. Il faudrait tout citer, et le stade

La Mort de Siegfried.



La Mort de Siegfried.

La Vengeance de Kriemhild.

La Vengeance de Kriemhild.

Fritz Lang (*suite*)

incommensurable où des jeunes hommes beaux s'exercent sous un ciel qui est peut-être artificiel, et l'église souterraine de la nouvelle religion sociale, avec son enchevêtrement inextricable de croix de lumière et de croix d'ombre, et la vision évocatrice de l'Apocalypse dans cette cathédrale que nous avions déjà tous entrevue au fond de nos plus beaux rêves, et cette chute dans un abîme sans fond du jeune homme lors de son évanouissement, avec la mort qui fauche, qui fait le geste de la vie, le geste de la mort, cette faux qui semble crever l'écran et faucher dans la salle. Et le rythme réellement titanique de l'inondation qui emporte, et renverse, et balaie tout. Et cette conclusion solennelle et inattendue : le triange humain qui s'avance au pas de parade sur le parvis de la cathédrale.

Mélange étrange de fantaisie, de machinisme rythmique et d'art gothique, la manière de Fritz Lang ne vise en fin de compte qu'à l'expression photogénique la plus neuve, puissante, originale.

*
* *

Ce qui assigne à Fritz Lang une place exceptionnelle, nettement au-dessus de toute la cinégraphie allemande et unique dans la cinégraphie mondiale, c'est qu'il est un de ces esprits synthétiques, situés au carrefour de tous les arts, à ce lieu géométrique idéal où ils empiètent sur leurs domaines respectifs, où ils se compénètrent, et où il semble qu'une souveraine fusion va devenir possible, — un de ces esprits traditionnalistes nourris aux sources vives du vieil humanisme allemand, et dont les tendances idéologiques incarnées dans une forme d'art sont déterminées, d'une part, par l'influence de la culture héréditaire, et d'autre part, par l'intérêt porté aux grands problèmes spirituels et aux aspirations morales qui obsèdent les esprits de leur temps.

Les films de Lang sont à ce point de vue significatifs : *Les Trois Lumières* développe une des faces les plus troublantes du problème spiritualiste, problème qui occupe avec celui du réveil asiatique une des plus hautes places dans l'échelle des préoccupations morales de notre temps. *Les Niebelungen* est, à mon sens, le cri d'alarme de l'âme nationale en péril de mort, le S. O. S. de la conscience atavique d'une grande race contre les forces dissolvantes de sa magnifique cohésion, le cri de ralliement de toutes énergies ancestrales coordonnées, — *Métropolis* est le romanesque reflet des grands bouleversements sociaux contemporains, l'éclat paroxyste que lance avant de s'éteindre brusquement une civilisation hypertrophiée.

Comme Gance, Lang est le contraire d'un dilettante. Il a foi dans tout ce qu'il fait et cette conviction seule suffit à combler bien des lacunes, ou à les rendre moins apparentes. Il ne pense pas comme tant d'autres que l'art est un jeu souverain qui admet une sorte de ruse supérieure. Il croit que l'art doit être utile et bienfaisant à l'homme et à l'humanité. Il croit profondément, sincèrement, naïvement, saintement, à l'efficacité de tout ce qu'il exprime.

Représentant supérieur de la race germanique, il participe de toute son âme à la vie morale et intellectuelle de son temps, à ses angoisses et ses espoirs, à ses conquêtes et ses défaites. Celles-ci le touchent trop profondément au cœur de ses rêves de poète et de sa conscience d'homme, pour qu'elles ne lui inspirent des images bouleversantes.

Il apparaît comme un rayon apocalyptique dans cette immense nuit entourée de foyers de cataclysmes, entre les lueurs géantes de l'Orient et les feux mourants de l'Occident, dans ce labyrinthe obscur où la rude et tendre Allemagne réveillée d'un long cauchemar épuisant, tâtonne pour retrouver un illusoire équilibre et coalise ses forces spirituelles pour fonder sa nouvelle liberté morale. L'utopie communiste trouve de profonds échos dans sa dernière œuvre, mais il ne joue pas au prophète, n'abdique pas comme tant d'autres son caractère national, ne renie pas la conscience héréditaire de sa race.

Il évite de conclure, mais cette abstention ressemble étrangement à une condamnation. La discipline inflexible triomphe provisoirement.

L'art de Fritz Lang découle du caractère ethnique de la race dont il se revendique. Une discipline esthétique, un esprit de culture intervient sans défaillances pour éliminer les influences des arts étrangers, fruits de civilisations opposées et frisant la décadence, qui pourraient ternir son admirable pureté, compromettre son équilibre monumental, briser sa cohésion architecturale.

Lang écrit : « S'il était possible d'obtenir de chaque nation des films renfermant la note typiquement personnelle de chacune d'entre elles, le résultat serait un musée gigantesque et vivant des plus intéressantes et originales œuvres d'art. Cela signifierait la substitution de la qualité à la quantité, de la variété à l'uniformité, de l'originalité à l'imitation. A mon sentiment il est tout à fait faux de faire un film avec l'intention de plaire également à Shanghaï, à Paris, New-York, Berlin et Queenstown, car cela est impossible. Mais il faut le créer avec la certitude que des centaines de milliers d'yeux vont le voir dans les cinq parties du monde et le considérer comme un témoignage du génie du peuple qui l'a créé. Un metteur en scène conscient de sa responsabilité, sait que son film va par le monde comme un navire qui n'entre dans aucun port sans arborer les couleurs de son pays, et il prendra soin qu'il puisse les montrer et représenter sa patrie avec le même orgueil que ce navire dont le pavillon resplendit comme un symbole. C'est là ce que j'appellerai la tâche, ou pour employer un mot fort et beau : la mission du metteur en scène en tant qu'animateur d'une pensée civilisatrice. »

A être si foncièrement, obstinément, outrancièrement allemande, l'œuvre de Lang gagne une unité parfaite, un style, une âme enfin. L'immense culture du cinéaste. — Moussinac qui est certainement beaucoup moins enthousiaste que moi de l'œuvre de Lang, me disait naguère son étonnement et son admiration devant la sûreté et l'ampleur de son aristocratique érudition — son immense culture lui révéla la tradition de l'art allemand et l'initia aux synthèses naturelles des légendes et mythologies germaniques. Ainsi ce sont les bases d'un Bayreuth visuel qu'il définit. Et si le magnifique édifice qu'il rêve ne peut s'élever autour de son œuvre titanique, c'est que le cinéma allemand, infidèle à son propre destin, dévoyé par l'internationalisme, synonyme d'américanisme, est serf de formules commerciales et pseudo-esthétiques toutes faites, reste sourd à la voix de son génial maître, et ne veut pas entendre les principes qu'il a une fois pour toutes si généreusement posés : la conscience de l'hérédité, et la volonté d'une synthèse de tous les arts dans le cinéma, autour de cet incomparable foyer : l'âme germanique.

Pourquoi Lang ne serait-il pas ce créateur titanesque d'un art synthétique allemand au confluent de toutes les formes d'expression du grand rêve séculaire de la race. Est-il besoin d'insister sur des rapprochements que l'on a unanimement faits. Ramain a très sûrement démontré les affinités picturales, musicales et philosophiques de Lang, ses affinités dans le rêve : peinture, musique et philosophie constituant l'ardente et religieuse Trinité qui exprime si magnifiquement l'âme allemande.

Il est le plus profond interprète du germanisme dans un art qui ne s'était jamais encore si hautement et noblement manifesté. Si différent qu'il soit de Dürer, de Baldung Grien et de Grünewald, de Bach, de Beethoven et de Wagner, son âme est de même nature et sa voix a le même

Fritz Lang (*suite*)

timbre, la même vibration. Les moyens sont différents, mais le but est le même... Chez Beethoven, la voix intérieure palpite dans le mystère musical propagateur. Chez Dürer, le chant merveilleux s'extériorise autrement : par le rythme des formes plastiques que la tension obstinée de toutes les facultés observatrices a permis de surprendre, ou qu'une inégalable verve imaginative a permis de recréer. Chez Lang, la transposition sur le plan cinégraphique des valeurs picturales et symphoniques, accomplit, dans le rêve, la synthèse orchestrale. Quand il œuvre, Lang est un frère spirituel que Beethoven et Dürer ne désavoueraient pas. Avec des moyens d'expression d'une précision violente, tous sont de grands semeurs de rêve.

« Assoiffé de philosophie et de métaphysique, grandiose même dans la puérilité », a dit Paul Ramain. N'est-ce pas là aussi bien le portrait de Gœthe, d'Hoffmann, de Jean-Paul Richter, de Wagner et de Nietzsche ? Eloge ou blâme, l'appréciation portée sur un artiste retombe sur la race entière. Seuls ont pu lui faire ce reproche, ceux qui ignorent tout de l'âme allemande.

On n'a rien écrit de plus justement vrai, dans la concision, que ceci : « *Métropolis* est en marge de toutes les formes d'art, produit monstrueux de toutes les aspirations germaniques, réceptacle d'idées métaphysiques et de dogmes religieux et humains, de violences brutales et d'intentions pures, où nous reconnaissons le sens d'un esprit qui n'est pas le nôtre. » C'est un jugement plus équitable que celui porté par toutes ces pauvres petites cervelles qui décrètent l'âme allemande incompréhensible, parce qu'elles ne veulent faire aucun effort pour la comprendre. « O latinité désordonnée, que de beauté vous vous interdisez par ces jugements désordonnés... »

Ramain a parlé de la *systématique* qui préside à l'élaboration des œuvres de Fritz Lang. C'est encore une des marques les plus évidentes du génie allemand et de son esthétique. Les films de Lang sont admirablement composés, architecturés, orchestrés. Ils le sont jusqu'à l'outrance, et bien des intentions du cinéaste nous échappent encore. Le thème principal accouche des thèmes secondaires. Sous le thème majeur, les thèmes mineurs courent parallèles ou inversés, puis se bousculent dans une alternance syncopée, se fondent ou se séparent. Des correspondances s'établissent entre les masses architecturales, entre les rythmes plastiques et lumineux, entre les personnages synthétiques, parangons humains. Des antithèses apparaissent. Des contrastes s'accentuent, des contrepoints se précisent. Chaque élément appelle son identique ou son contraire. La lumière-entité, côtoie l'Ombre-absolu. L'immobilité provoque le mouvement ou s'y oppose. Le gigantesque naît du minuscule. L'inondation diluvienne commence par un mince filet d'eau suintante. La douceur dompte la barbarie. L'inertie engendre le dynamisme universel. La lenteur religieuse de *Siegfried*, prélude à la violence déchaînée de *Kriemhild Revenge*. L'automatisme de *Métropolis I* préfigure le déchaînement apolyptique de *Métropolis II*. Les divinités favorables écrasent les puissances mauvaises. Les antithèses morales s'expriment plastiquement. Quand le drame objectif des images traverse une phase statique, c'est souvent que le drame intérieur des consciences augmente d'intensité. Les bouches sont muettes et les corps crispés quand les âmes sont survoltées. L'immense escalier vide qui s'élance vers l'infini se couvre d'une foule grouillante à la seconde suivante. La ville haute domine la ville basse et celle-ci provoque celle-là. L'équipe montante croise l'équipe descendante. Flux et reflux. Montée et descente. Aspiration et refoulement. Allumage et carburation. Le triphasé suit la courbe alternative de sa fréquence accélérée. Les conjoncteurs-disjoncteurs ouvrent et ferment les circuits inextricables. Les ascenseurs s'élancent, puis s'abîment. Dans le laboratoire de Rottwang, les molécules vitales courent de l'anode à la cathode et vice-versa. Les phalanges ouvrières fourbues marquent le pas rythmique du pouls unanime. Les cœurs battent, les machines battent, les âmes battent, la ville bat, la vie bat. Systole et diastole symphonique du grand cœur collectif.

On pourrait tout citer, on n'en finirait pas. Le symbolisme ésotérique et le sens double et mystérieux des images. Sens du terrible et cette véhémente expression des forces démoniaques qui éclate dans l'Apocalypse. L'évocation moderne des prophéties de Pathmos laisse transparaître les grandioses imaginations et les étranges divagations du texte. La Danse Macabre syncopée avec la Danse Erotique, synthèse de la mort et de la volupté orgiaque dont il émane un envoûtant parfum macabre est typiquement allemande, sans morbidesse.

Rien n'est plus impétueux que l'art de Fritz Lang, même quand il est le plus contenu. Une puissance sourde, latente en rayonne, comme la condensation de tous les orages. Le potentiel générateur ne tombe jamais. Il se condense dans la crispation d'un visage, ou dans la main génialement expressive d'Alfred Abel, puis il éclate dans la gigantesque symphonie des machines, dans le poème unanimiste du monstre urbain, mais ne perd jamais de sa véhémence initiale, de son impétuosité, oserai-je dire belliqueuse. Impulsivité de combat, déviée, sublimisée, mais guerrière quand même. Rythme racial.

*
* *

Grâce à *Métropolis*, Fritz Lang a pu apprendre à distinguer toutes les formes de l'incompréhension dite critique. Il a été amplement critiqué et non le moins dûrement dans son propre pays, ce qui est assez normal en vérité. Malgré un public, *a priori* attentif et sympathique, Berlin et New-York hebdomadaire et quotidien ont rivalisé d'incompréhension. Mais c'est encore de l'indulgence auprès de Paris. Ici, l'esprit d'hostilité et de dénigrement a atteint des sommets qu'on ne dépassera pas de sitôt. Il a reculé les bornes de l'incompréhension et rendu bien difficile d'être injuste après lui.

Les parasites du cinéma qui attendaient (ils n'ont que ça à faire) une œuvre assez grande et noble pour justifier l'exercice de leurs talents, se sont jetés à l'unisson sur *Métropolis*. Mais ces malheureuses petites cervelles qui se targuent d'esprit critique, ces pauvres sensibilités étriquées, réfractaires à tout enthousiasme, qui déversent périodiquement leur venin sur les manifestations du cinématographe dépassant la médiocrité universelle de la production courante, ces M. Prud'homme de l'écran, ces « Caton cinématographiques à tant la ligne », qui prennent leur aveuglement pour de la logique ou une inopinée lucidité, ont entrepris l'examen critique de *Métropolis* par le petit bout de la lorgnette. Ils ont le nez tellement long qu'il leur a obstrué la vision. Ils ont réduit le problème esthétique et technique à une simple question matérielle.

M. Bernard Brunius, *Président de la Ligue du Blanc et du Noir et de tous les gris intermédiaires*, n'a éprouvé devant *Métropolis* qu'une indigestion. Estomac faible ! Régime à suivre...

M. Paul Francoz-d'Annemasse, reproche au rêve symphonique de Lang de faire un abus de poursuites et d'escaliers. Poursuites et escaliers qui se retrouvent à peu près invariablement dans tous les rêves et cauchemars, parce qu'ils correspondent oniriquement à des phénomènes physiologiques ; troubles circulatoires vraisemblablement, et cénesthésie. Allons, l'homme est mal fait. Il faudra le refaire... à l'image de M. Francoz-d'Annemasse, naturellement...

Frity Lang (suite)

L'escalier *leit-motiv* de toute l'œuvre de Lang est un vieux symbole qu'on retrouve aussi sûrement que le sablier, le compas ou la balance dans toutes les divagations métaphysiques des penseurs hermétiques du moyen âge, simple accessoire de l'idéologie abstruse gothique, que le romantisme allemand a repris à son compte. Scrutez *Mélancolia I* de Dürer. L'escalier est déjà là. C'est une échelle. La signification est la même. 1514-1927. Rien de bien nouveau. Il n'y a pas trente-six symboles pour chaque idée.

On n'admet pas non plus la bataille sur le toit de la cathédrale qui est dans son essence proprement onirique, logique absurde de tous les rêves. Le Médiateur choque les convictions de certains. C'est peut-être une réminiscence du premier acte de *Coraux* de Georg Kayser. C'est sûrement une incarnation synthétique de tous les grands mythes religieux, autour d'une sorte de Christ moderne. La disposition de la ville est elle-même une réminiscence du poème dantesque. Et l'interprétation de l'Apocalypse, dont le scénario de *Métropolis*, tout entier, est un résumé puissant, est si clairement évidente que je n'insisterai pas.

Il est à remarquer encore que toutes les forces néfastes qui jouent un rôle dans les films de Lang sont d'origine orientale, ainsi l'Etranger, le jardinier El Mot, le Maure, l'Archer chinois des *Trois Lumières*, Attila des *Niebelungen*, et le souffle bolchevique qui traverse un moment *Métropolis*.

Quant au laboratoire de Rotwang, je sais que ni Fritz Lang, ni Thea von Harbou ne connaissaient *L'Eve Future*.

*
* *

Au terme de cette étude, je tiens à remercier le Dr Ramain d'avoir bien voulu rappeler que je suis un des rares professionnels qui défendent encore *Métropolis* et de l'avoir signalé à l'attention des lecteurs des revues cinégraphiques populaires, qui préfèrent certainement qu'on leur parle des jambes de Maë Murray, des lunettes d'Harold Lloyd et des films de René Clair.

Personnellement, je me réjouis du bel effort de compréhension qu'il développe sans faiblesse en faveur de Fritz Lang et de son œuvre titanique. Je tiens à l'en féliciter, car il est, en ce sens, un exégète à peu près unique.

Lui seul a su se diriger dans les méandres, en apparence les plus obscurs de cette intelligence prodigieuse. Grâce à lui, ce côté ésotérique des films de Lang, qui en est peut-être le caractère le plus séduisant et le plus troublant, nous est devenu familier. Je ne suis malheureusement pas assez musicien pour le suivre jusqu'au bout sur les hauteurs où il voudrait nous entraîner à sa suite, mais en restant sur le plan strictement cinégraphique, je ne peux qu'admirer et sa subtilité d'analyste et sa divination réellement prodigieuse.

Ramain a bien raison d'admirer Lang et par conséquent d'essayer de faire partager cette dévotion. C'est un homme si extraordinaire et qui dépasse de combien de coudées toute la cinématographie mondiale. Il a beaucoup trop de génie pour n'être pas voué à l'incompréhension, à l'envie et à l'opposition que nous constatons, flagrantes, de tous ceux qui devraient s'en faire un porte-drapeau.

Ce qui me révolte le plus, c'est l'unanimité que l'on apporte à lui nier toute espèce de sensibilité. Simplement parce que l'on confond encore sensibilité et sensiblerie. On prend sa pudeur de sentiments et sa maîtrise dans l'art de sublimiser les instincts pour de l'aridité du cœur. Il n'aurait pas de sensibilité, l'homme qui a rêvé, puis réalisé, l'escalier des *Trois Lumières*. Il n'aurait pas de sensibilité l'homme qui a cadencé cette hallucinante montée des cohortes harassées vers *Moloch-Vapeur* qui les anéantit. Il n'aurait pas de sensibilité l'homme qui a conçu, matérialisé, rythmé ce terrifiant et magnifique cauchemar où les prophéties de Pathmos sont réalisées, et cette glissade vertigineuse dans un abîme sans fond qui semble traverser la terre entière. Pas de sensibilité... Allons donc...

Si la sensibilité signifie la propension naturelle à s'exprimer par le mélodrame, l'élucubration et les conflits passionnels, les pleurnicheries sentimentales, les chagrins d'enfants et les tragédies de maisons de rendez-vous, les voyages dans la lune, vue d'un cabanon, et l'invocation des succubes et incubes qui hantent les rêves des potaches, des vies romancées de bonnes à tout faire, en mal du Prince charmant, alors ; non, Fritz Lang n'a pas de sensibilité... Il a tellement mieux que ça...

Il est avec Abel Gance, un des premiers visionnaires de l'écran. Dans ses films, j'aime violemment ce mélange de fantaisie imaginative nourrie de lectures scientifiques mal digérées, de machinisme rythmique et d'art gothique.

On peut avoir envie de critiquer au début d'un film de Lang. C'est toujours déconcertant de prime abord. Mais « le goût n'est que le beau ratissé pour les cœurs médiocres ». (*Epstein dixit*). La sincérité du poète vous empoigne. Certes, son étrangeté déconcerte. On sent derrière les images une âme d'essence étrangère à la nôtre, une nature et une vision : quelque chose comme un illuminé s'ignorant. Cependant, l'Albrecht Dürer moderne à un puissance symphonique qui emporte toute objection. Sa réalisation des prophéties de Pathmos me bouleverse. Je ne lui sais rien de comparable. Et qu'un art à peine évolué comme celui du cinéma ait déjà atteint un tel sommet, voilà qui doit nous faire bien augurer de l'avenir.

Allez donc faire entrer tout cela dans la tête de nos contemporains du cinéma...

Ceux qui lisent Paul Ramain, savent pourtant qu'en marge des combinaisons mercantiles, de l'exploitation du génie humain, des combats de boutiques et de la propagande officielle, le cinéma compte en Fritz Lang un grand poète idéologique. *Assoiffé de philosophie et de métaphysique, grandiose même dans la puérilité*, mais quel grand poète n'a pas ses maladresses et ses défaillances. Ce sont ces dernières qui lui dévouent notre sympathie et notre respect.

*
* *

Fritz Lang est l'auteur d'un magnifique poème à la gloire de « la plus grande Allemagne ». A l'Allemagne de Bach et d'Eichendorff, de Haydn et de Schopenhauer, de Jean-Paul Richter et de Wackenroder, d'Hoffmann et de Gœthe, de Richard Wagner et de Dürer. A celle de Fritz von Unruh et de Georg Kayser. A celle de Nietzsche-Prométhée et de Beethoven-Christ. A celle de la race primitive des guerriers, des mystiques, des héros, des philosophes, des symphonistes et des poètes. A celle des burgs féodaux et du romantique Walhalla, des brumes et des orages de l'intelligence, de la légende, de la mélodie et du rêve. A celle du Niebelungenlied et de la IX^e^, à laquelle, malgré tout, je ne peux cesser de croire.

Deutschland uber Alles, comme esthétique et comme religion, tel le sens de cette œuvre gigantesque, dont tout le monde peut discuter l'intention et les conséquences, mais dont personne n'a le droit de nier la valeur artistique, la grandeur morale, le souffle et le désintéressement.

Jean ARROY

Suite d'une défense de l'Acteur

par Philippe Heriat

Si, l'autre jour, j'ai essayé de préciser le genre des difficultés auxquelles se heurte l'acteur muet et qui font, s'il les surmonte, son mérite, je ne viendrai pas aujourd'hui énumérer les périls qui attendent le metteur en scène, à sa table de travail pendant la composition du scénario et le découpage, sur le studio au coin de chaque décor et auprès de chaque acteur, puis dans la salle de montage, dans la salle de la première projection, ailleurs encore.

Mais ce n'est pas de mauvaise guerre. Je ne reprendrai pas ce développement parce qu'il est trop connu à quiconque ouvre de temps en temps une revue cinématographique.

Nous savons tous, pour nous l'être entendu dire quelquefois, qu'un bon metteur en scène doit avoir les capacités contradictoires mais réunies d'un romancier, d'un homme de théâtre, d'un costumier, d'un opérateur, d'un électricien, d'un physicien, d'un chimiste, d'un administrateur, et, suivant le nombre des acteurs à animer, d'un général de brigade ou d'un adjudant. Assurément, je saurais me servir de cette argumentation mille fois moins bien que ceux qui, jusqu'ici, en usèrent, puisque ceux-ci, c'étaient les intéressés eux-mêmes, les metteurs en scène, plus avertis que personne de ces sortes de choses.

Il est à remarquer néanmoins que les réalisateurs parlent beaucoup des difficultés matérielles de leur métier, et assez peu des difficultés techniques, et autant dire jamais des difficultés profondes, de celles que recèle l'esprit même du cinématographe et son esthétique. Il y a pourtant tout à dire dans ce sens. Que sait-on de l'esthétique de l'art muet ? Mais, à part quatre ou cinq, qui sont l'honneur du cinématographe français, et qui, d'ailleurs, ont toujours exprimé plus précisément leurs tendances et leurs théories dans leurs films que dans leurs écrits, n'est-il pas manifeste que la majorité des réalisateurs français reste en proie aux considérations professionnelles les plus voisines du sol ? Louis Delluc, qui aviez exploré et délimité le cinéma si longtemps avant qu'il fût état libre, province autonome, qui donc vous a suivi ?...

Et comment serions-nous reçus, nous autres acteurs, si, pour définir et exalter notre rôle, nous venions apprendre au public qu'il est difficile de savoir se faire les yeux et pénible de supporter la lumière des lampes de studio ?

Disons comment les metteurs en scène se montrèrent, presque tous, inconséquents, lorsque, presque tous, ils nous taxèrent de foncière incompréhension artistique, d'incompétence, voire de sottise.

A les entendre, le point de vue du metteur en scène et le point de vue de l'acteur sont incompatibles, se contredisent et ne peuvent que se choquer et se nuire. C'est donc que la cinématographie ne peut être sainement conçue et pratiquée que par un metteur en scène qui ferme son oreille à la voix néfaste de l'acteur ? Oui. Mais, et la voix du passé ? Vingt-six metteurs en scène connus sont d'anciens acteurs.

(On m'excusera de me répéter un peu. Ces idées me sont chères. Je les ai déjà exprimées ailleurs dans le Bulletin de l'Union des Artistes, organe professionnel qui ne se répand pas dans le public. On admettra que je tienne à dire aux lecteurs de cette revue toute ma pensée sur ces choses. Quiconque peut se répéter qui est très sincère. Très sincère et un peu indigné.)

Vingt-six metteurs en scène connus sont d'anciens acteurs. Quelques-uns même le sont encore. On trouve parmi eux deux noms qui sont des plus souvent cités quand on parle de la renaissance du cinématographe français : Jacques Feyder et René Clair. On trouve parmi eux d'autres noms qui se sont fait connaître dans tous les pays et qui demeurent attachés aux productions françaises les plus considérables : Raymond Bernard, Léonce Perret, Henry-Roussell, Le Prince. Pour devenir ces réalisateurs excellents dans leur art, leur a-t-il donc fallu dépouiller le vieil homme, se recréer et reconnaître implicitement les erreurs passées — ce qui me paraît d'un grand héroïsme et d'une grande rareté ?

En Amérique, où l'on ne peut point contester qu'au moins les compétences sont bien employées, presque tous les réalisateurs sont d'anciens acteurs, et s'en vantent.

Le curieux, c'est que ceux de chez nous flétrissent ce qu'ils étaient hier avant tant de facilité et d'ardeur. Leur véhémence ne va pas, semble-t-il, sans une sorte de dépit. Quelle secrète rancune gardent-ils donc à leur ancien métier ? Je ne suppose pas qu'ils lui reprochent de ne les avoir pas retenus : car, s'ils se sont tournés vers le métier de metteur en scène, ce ne peut être que parce qu'ils préféraient le métier de metteur en scène au métier d'acteur, spéculativement.

Certes, nous ne ferons pas aux réalisateurs l'offense de les croire, quand ils nous disent que l'acteur est inintelligent, « la plupart du temps » et chargé des seuls soucis de la vanité et de la cupidité. Outre que nous savons bien que les réalisateurs, anciens acteurs « la plupart du temps », n'ont jamais été rien de tout cela, nous savons bien aussi que les temps sont loin où le comédien se confondait dans la lie des tire-laine, des sans domiciles et des illettrés.

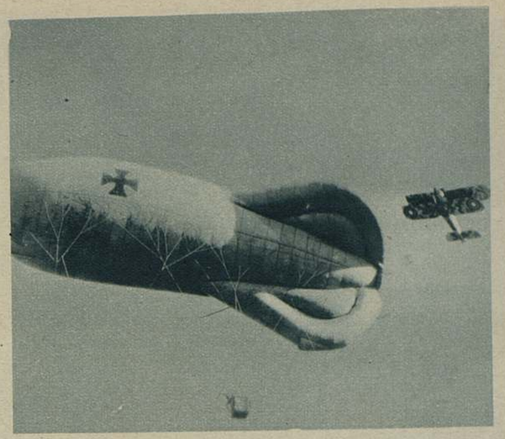
Lorsqu'au sein des journaux et périodiques les metteurs en scène cinématographiques publient leur biographie et précisent leurs antécédents, ils se targuent rarement d'avoir été acteurs, s'ils l'ont été, mais ne manquent pas de dire qu'ils étaient auparavant littérateurs ou peintres, ou quoi que ce soit d'aussi honorable. Eh bien, quoi ? La chose surprenante ! Pour nous, si nous en parlons moins, c'est que cela nous semble tout simple et naturel. Nous sommes quelques-uns tout de même, à avoir traversé des professions libérales, à pouvoir mettre l'orthographe et nous conduire en société.

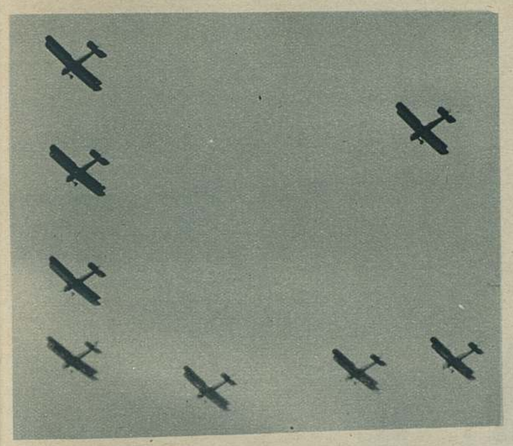
Je parlais aussi de l'ingratitude des metteurs en scène. A nous acteurs, elle semble très évidente.

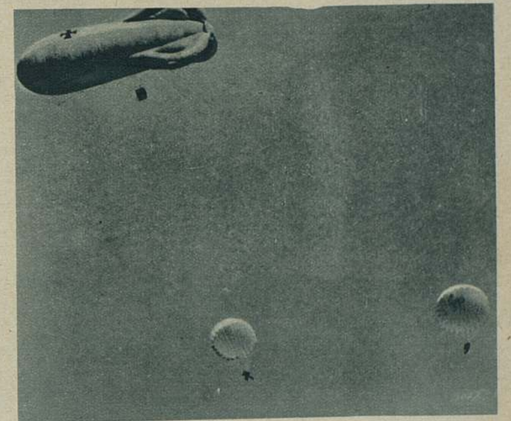
A ses débuts, la chose est certaine, le cinéma français vécut de l'acteur. Max Linder, *Léonce*, et *Judex* inventèrent la personnalité cinématographique de l'acteur, permirent la multiplication des copies, innovèrent le jeu des commandes par séries, engendrèrent en France une industrie nouvelle, et, dans les campagnes obscures et les pays lointains, portèrent telles initiales de firme, firent fleurir la marguerite-Gaumont. Du temps passa : le cinématographe était; les metteurs en scène furent.

A présent, Max Linder est mort, *Judex* ne peut plus se faire le protecteur des opprimés, et Léonce Perret est metteur en scène.

A présent, que se passe-t-il ? Les metteurs en scène, comme l'a dit Jean Toulout, d'une voix si courageuse et si irréfutable, les metteurs en scène, en majorité, lâchent et trahissent les acteurs français. Nul effort n'est fait pour les aider à s'imposer, — pour les aider à vivre. Essayer de les mettre en lumière ? Allons donc ! cent petites combinaisons sont là qui feront établir promptement un devis très suffisant, pourvu que deux ou trois acteurs étrangers soient engagés. Et encore, bien heureux quand il s'agit de Betty Balfour, de Conrad Veidt, de Nathalie Lissenko ou de Koline, devant le talent ou la situation commerciale desquels nous nous inclinons tous ! Mais — il faut avoir le courage de le dire — loin, très loin d'admirables artistes qui ont affirmé et imposé commercialement leurs personnalités exceptionnelles, il s'est créé dans les milieux cinématographiques français un naïf et puéril snobisme en faveur d'acteurs étrangers, plus ou moins inconnus dans leurs pays, pas maîtres le moins du monde du marché, qui, dès la première







(Paramount)

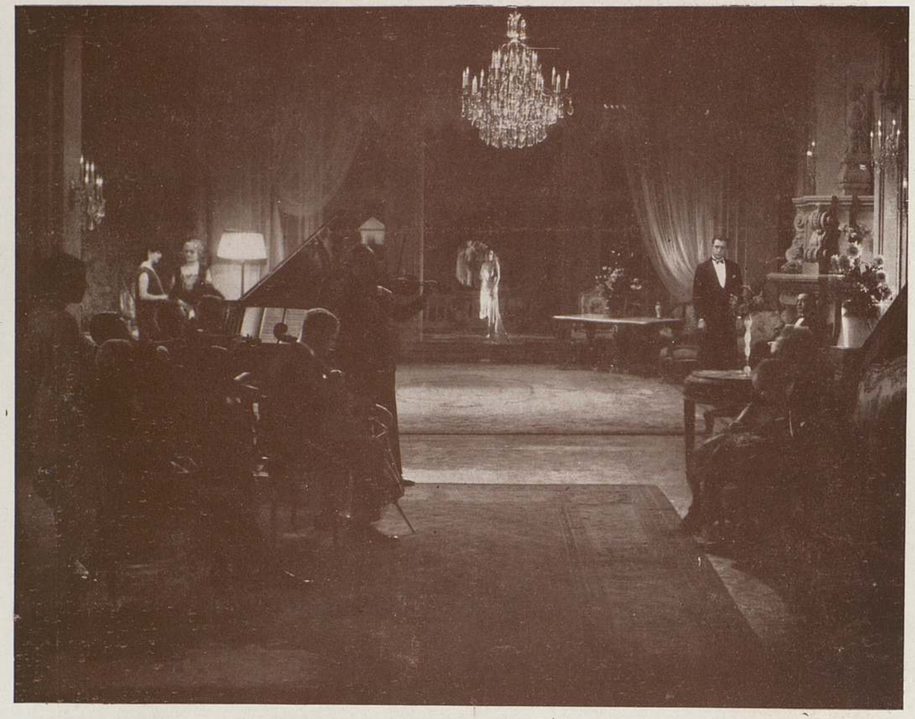
LES AILES. — DIE FLÜGEL.

VAINCRE OU MOURIR. — Sieg oder tod. *(Paramount)*

(FRANCO FILM.)

Louise LAGRANGE

l'exquise créatrice de « La Femme nue »,
le prochain Film de Léonce PERRET,
dans « La Danseuse Orchidée ».



(Exclusivités Jean de MERLY.)

Francesca BERTINI

dans « Odette », *d'après la célèbre pièce de SARDOU.*

Suite d'une défense de l'Acteur

prise de vues, se révèlent inexpérimentés et sans talent (car engagés sans toutes les épreuves et les essais par où passent les acteurs français), et qui, de ce jour jusqu'à la fin de la réalisation, constituent le plus pesant boulet qu'aient jamais traîné producteurs et metteurs en scène. Et le plus comique est que ceux-ci, chaque fois, le reconnaissent, jurent de ne plus recommencer, — et recommencent.

Ne parlons même pas des acteurs étrangers : cela aussi est une autre histoire. Ne parlons que de nous. A part trois ou quatre réalisateurs dont les films sont aimés pour eux-mêmes du grand public, ce que celui-ci va chercher dans les salles, ce sont les acteurs. Il ne connaît personne autre

Et c'est ce qui fait éclater, le mot n'est pas trop fort, l'ingratitude des metteurs en scène, nos frères oublieux, nos frères ennemis.

Ils savent bien pourtant que nous ne poussons pas toujours la cinquième roue de leur carosse. Plusieurs d'entre eux ne sont réalisateurs qu'autant que les plus « commerciaux » d'entre nous sont engagés par des producteurs, pour des films auxquels, scénario choisi, ventes faites d'avance sur le nom de la vedette, il faut bien — enfin — un metteur en scène.

D'autres, ceux qui conçoivent ou choisissent eux-mêmes leur scénario, ne peuvent le faire accepter, et faire accepter leur devis, y compris leurs propres appointements, qu'autant qu'un ou des interprètes se trouvent opportunément là, acceptant le rôle, ayant acquis la faveur du public, et représentant pour le producteur une garantie que le sujet ou le nom du metteur en scène ne suffisent pas à constituer.

Il y a les réalisateurs d'avant-garde, aux essais desquels, si un acteur un peu connu s'y associe, dans un esprit souvent désintéressé, il apporte toujours un peu plus de chance de s'imposer aux loueurs et au public.

Il n'y a, enfin, pas un metteur en scène, si illustre soit-il, si maître soit-il de son marché, qui, dans une mesure plus ou moins importante, ne cherche pas, en établissant une distribution, à appuyer sa propre renommée sur la notoriété de quelques interprètes estimés.

***

Mais il y a ceci encore. Cette création, que j'essayais de dire l'autre jour, cette création si laborieuse souvent, si périlleuse toujours, cette création que les acteurs de théâtre admirent, cette création que le public salue et fête, ce sont les metteurs en scène, nos collègues, qui l'ont niée.

Eux, non seulement qui nous connaissent, vivent avec nous, nous parlent et nous entendent, eux qui comptent parmi nous des amitiés individuelles, mais encore eux qui vivent de notre travail, comme chaque artisan vit du travail de son compagnon qui le complète, ce sont eux qui s'accordent, qui se coalisent, pour nous chasser du temple tous ensemble, en vrac, quitte à jurer ensuite à chacun de nous que, grâce à Dieu, il fait exception à l'expulsion générale.

Ils tendent les mains à ce que nous leur apportons : « Donnez, disent-ils avec le ton du consentement puis du commandement, donnez tout, donnez mieux, au coup de sifflet partez, courez, tombez par terre, relevez-vous, riez, souffrez, pleurez, pleurez plus fort, soyez émouvant, soyez humain, soyez beau, soyez belle !... Halte ! j'ai ma scène... Allez-vous-en, merci mon chien, vous n'êtes bon à rien, c'est moi qui ai tout fait ! »

Qu'est-ce que cela veut dire ? Est-ce là ce que nous attendons d'eux ? Quel encouragement ! Quel bon procédé ! Quel esprit de suite ! Quelle finesse ! Est-ce la Thébaïde ou la Béotie ?

Philippe HERIAT.

ACTUALITÉ

LE DERNIER SOURIRE DE CLAUDE FRANCE

Photo prise le 30 décembre 1927 au cours d'un banquet offert par Monsieur Hurel, administrateur-délégué de la Franco-Film, à ses collaborateurs et aux principaux artistes de la production.

Sur " La Lumière du Nord "

et de quelques rayonnements pelliculaires

A René Guy-Grand, amicalement.

Novembre sur les rives du Léman... Comme la Savoie est lumineuse sous ce ciel quasiment méditerranéen et quel plaisir pour moi, après avoir visionné une série de films (parmi lesquels le plus colossal navet hébraïque éclos dans les potagers industriels de Californie), de venir se reposer à l'ombre transparente d'un tilleul doré et d'un hêtre vermillon ! Novembre, cette année, est un bain de lumière et, la vue fatiguée, je commence à somnoler béatement devant une coupe de noix et une prestigieuse bouteille d'unî « Quart-de-Chaume » 1919, angevin et mellifique, parfumé comme le tilleul en fleurs, doux comme ce jour d'automne Lémanique.

Un journal est, froissé, à côté de moi. C'est *Le Matin*. Il y a une page entière consacrée au cinéma. Que vois-je ? sous la signature autorisée de M. Pierre Gilles, un article lumineux, mais pâle, discutant courtoisement « les esprits forts du cinématographe » qui « prétendent que c'est du Nord que nous vient la lumière ».

Tiens ! c'est une allusion directe à mes articles. Intéressé d'être traité, je ne sais pourquoi, de « snobolcheviste », je parcours la prose de M. Pierre Gilles. Son article est bien écrit, mais il me déçoit de la part d'un tel esprit. Evidemment, son auteur s'adresse aussi à deux ou trois de mes confrères que je ne nommerai pas, mais sans grande sincérité il me semble...

Avec beaucoup de justesse, Pierre Gilles reconnaît que le pôle cinématographique de la production actuelle se trouve parmi les anciens films suédois. Et il cite trois éternels chef-d'œuvres de la lumière nordique de Stiller et de Syöstrôm qui, exilés, ont perdus leur éclat d'étoile polaire pour ne pas même emprunter celui de la Croix du Sud. Avec raison, M. Gilles dit que l'influence de ces films « a pesé beaucoup plus sur les techniciens qur sur le public », et il a encore raison de montrer cette influence sur les films allemands et ceux de Fritz Lang en particulier. Il oublie cependant de parler de l'influence boréale sur certains films américains, grâce à Stiller, à Sjöstrôm, à Paul Leni, etc., qui, tout de même, font donner un coup de barre artistique à la production yankee actuelle ? Il néglige aussi de parler de la *Nuit de la Saint-Sylvestre* de Lupu-Pick, inexsistante sans *Kôrkarlen* et le *Trésor d'Arne* de lumineuse et chaude mémoire ? Il oublie surtout de dire que les chef-d'œuvres, rares, de « la lumière latine » n'existeraient guère — pour certains de nos meilleurs cinéastes — sans les films de la feu-Swenska. Et que Marcel L'Herbier et Jacques Catelain en furent tellement imprégnés, que toute leur écranesque s'en ressent, bien que dépouillée et affinée à la française, minutieusement. Deux exemples : le final de *Don Juan* et *Faust* n'aurait jamais vu le jour sans certaine *Epreuve du Feu* de Sjöstrôm, et le jeune savant « électrogène » de l'*Inhumaine* ne se nomme-t-il pas Einar Norsen ? ce qui va si bien à Catelain...

Mais où je ne suis pas d'accord avec M. Pierre Gilles, c'est au sujet des films russes. Il est vrai qu'ici, les lignes de son article visent tel et tel critique connu pour son prosélytisme soviétique et cinégraphique ! Cependant, l'alliance Franco-Russe ne nous a donné que de belles bandes, visuellement équilibrées et surtout commerciales (type *Casanova* et consort), sans nous apporter *rien* de neuf. J'excepte *Kean* qui, seul, est un chef-d'œuvre et la bande maîtresse de cette alliance très régence. Mais les productions soviétiques sont d'un tout autre style ! Sous la griffe puissante de la technique allemande dérivée elle-même de la lumière suédoise, les cinéastes de l'U. R. S. S., fermés longtemps au monde cinégraphique extérieur, se rattrapent et brûlent les étapes. Ils se sont assimilés à l'extrême technique prodigieuse de leurs voisins en y apportant *du nouveau*. Il en est de même, et d'avantage peut-être, dans le montage. Cela, parce que le Russe est né rythmicien. Ce ne sont pas surtout les artistes russes qui nous intéressent comme semble le croire M. Gilles. Dans *Ivan le Terrible*, les artistes et surtout Léonidoff sont admirables de vérisme et plus encore de *stylisation* sobre, mais il y a du neuf dans la technique et l'art des ombres, il y a du neur dans le rythme : la scène de l'orgie est une des pages les plus audacieuses de la littérature écranesque. Dans le *Cuirassé-Potemkine*, presque tout est neuf; et les « effets mélodramatiques » (moins vulgaires que dans certaines pièces de M. Charles Méré) tombent devant ce que je nomme « le synthétisme d'enregistrement » et devant la virulence des accords dissonnants imagés (1) : tel le *Sacre* de Strawinsky comparé à la *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakoff. Et dans le *Mariage de l'Ours* il y a vraiment des plans et des scènes qui, jaillissent de l'ombre, nous éblouissent par leur nouveauté inattendue. Nous y reviendrons plus longuement dans un prochain article.

Non. Sur trente et un films latins de valeur, il y en a huit qui ont subi l'influence de cette lumière du Nord. A côté, il y a soixante-quatre films de valeur, suédois, allemands et russes. J'ai la liste annotée à la disposition de quiconque. Et parmi nos meilleurs réalisateurs latins, que l'on me pardonne (car ce n'est point une offense, mais une constatation admirative) de ne pas y mettre comme « purs latins » les cinéastes de haute envergure que sont MM. Epstein, Feyder et Kirsanoff. Ni même — peut-être — M. L'Herbier et Gance-le-Grand... une autre *Race* domine chez eux : celle de Griffith comme celle de Fritz Lang, comme — malheureusement ! — celle de Cécil B. de Mille et celle du « doktor Markus » !... comme enfin — heureusement ! — celle du simpiternel génial Chaplin.

Je répète : trente et un (31) films latins de valeur nous ont apporté du neuf. Soixante-quatre (64) — le double — films *nordiques* (suédois, danois, russes et allemands) de valeur nous ont donné du nouveau... Concluez, M. Pierre Gilles ? Si le cinéma-invention est né sous la « lumière latine », le cinéma-art-enregistré, et enregistreur de pensées, nous vient de « la lumière du Nord ». Je puis affirmer qu'habitant en France, mais à dix minutes d'une grande ville intellectuelle étrangère, la production cinématographique *courante* germanique est nettement au-dessus de celle de mon pays. Là-dessus, M. Gaston Thierry, dans une enquête que publie *Cinémagazine* (4 novembre 1927) est d'accord avec moi. C'est triste pour nous. Mais à qui la faute ?

Je ne suis pas un « snobolcheviste » mais je parle franchement : la vérité, hélas, blesse si souvent ! M. Gilles à des intérêts à défendre la « lumière latine » *et il a raison* de la défendre dans un quotidien lu par des millions de Français moyens.

Mais, de ces Trois Lumières — latine, nordique et anglo-saxonne — la plus brillante est encore maintenant celle qui nous vient du Nord. Je souhaite vivement que la première l'efface... comme cela s'est produit en musique.

Victoire ! Je vois avec une joie non dissimulée que l'œuvre la plus géniale — même dans ses lacunes — de la cinégraphie terrestre et sublunaire triomphe rapidement de l'imbécilité de quelques jeunes confrères à tout jamais bouchés à l'émeri et de l'apathie indifférente de la foule moutonnière, mélange de la sueur du peuple aux parfums mondains. Je vois avec plaisir que l'œuvre *suprême* de la technique et de l'imagination écranesque, que la prodigieuse symphonie onirique de Fritz Lang — *Métropolis* — a conquis la palme victorieuse en s'imposant au public sérieux qui regarde encore le cinéma comme une babiole pour nourrices ou un excitant pour midinettes. Et ce, malgré les critiques acerbes de quelques cinéastes jaloux et de quelques pseudo-cinéphiles primaires et quasi primates qui ne jugent un film que d'après un formulaire pharmaceutique. La puissance visuelle et *spirituelle* de la formidable symphonie optique de Lang, l'apogée humaine de la vraie « Mystique des Vitraux vivants » chère à Arroy a eu raison de la médiocrité. C'est très bien. C'était prévu. Et dans *Cinéa-Ciné*, M. Epardaud en un article court mais excellent a bien mis au point la question « métropolitaine ».

Mais horreur !... à quoi rime ce charivari étourdissant sans rythme ni raison, qui a la prétention « d'accompagner » la projection de cette symphonie lumineuse et silencieuse à L'Impérial ? Que de bruits autour de cette bande ? Quelle sauce atroce « made in yankeeland » enveloppe l'angoissant et saint mystère du laboratoire de *Métropolis* ? Pourquoi ce déchaînement scatophonique de sifflements, de hurlements miteux de sirène, de crépitements, de tonitruants borborygmes, de bruits de soupapes qui fusent, de renvois indécents, de gong bête qui sonne mal ? Pourquoi cet enfer acoustique INUTILE derrière la toile ?... J'ai vu *Métropolis* souvent de fois, tantôt accompagné discrètement par un orchestre ronronnant, tantôt *sans musique* : la puissance de l'œuvre y gagnait 70 pour cent, le cerveau était alors rivé à la toile et l'âme faisait partie intégrante du cauchemar — haletante ! — réalisé par le génie de Lang... Mais ce bruit ! quel réveil... et quelle *erreur psychique* fondamentale. Faut-il donc qu'un film qui coûte plusieurs millions de francs-or entraîne un indispensable tam-tam commercial dans son sillage ? Et c'est peut être cette erreur qui dessert *Métropolis*. Comme ça, je commence à comprendre pourquoi le film de Lang n'a pas été senti et compris par certains esprits ; chez eux, l'oreille a tué la vue. Je parle sérieusement : il y a là un cas pathologique connu, celui du « bruit anesthésique » Voilà pourquoi les cinéastes eurent les yeux bouchés... Je parle de ceux de bonne foi.

●

... Je m'aperçois que le soleil s'est couché par derrière un lac rose... Les Alpes au loin reprennent leur aspect hugolesque de gigantesque troupeaux altérés accroupis aux bords des mares du désert. Le *Roi des Rois* stellaires m'a quitté. Mais en moi-même, restent deux souvenirs mêlés : l'un, indigeste, celui du film, et celui, très doux, de cet autre soleil inclus dans le ventripotent flacon de « Quart-de-Chaume » maintenant vide de ses rayons.

Est-ce pour cela que je vois trente-six étoiles ?...

Dr Paul Ramain.

(1) Et puis Kniaz Potemkine nous a enfin démontré par A+B que l'horripilante vedette cinégésique n'est pas utile au cinéma. Cela seul est une nouveauté digne d'intérêt.

La double détresse

Joséfina Mac Durah est flétrie par des années de chagrin. Un homme avait ricané parce qu'elle lui prouvait un amour soumis. Peut-être ne l'avait-il pas trompé. Pis : il se moquait. Et des injures tombaient sur elle, comme d'un compte-gouttes. Le poison à petites doses qui mithridatise puisqu'il ne tue pas, mais qui blesse atrocement.

Donc, il y eut un homme.

Il y eut un enfant aussi, celui de Joséfina et d'un scélérat qui expia des forfaits. Et le gamin, à quinze ans, commit un délit, il habita dans une maison dite de correction, et, après des aventures, fut guillotiné.

Joséfina, qui ne peut oublier, a la force et la volonté de vivre. A cause de ce désir, elle ne se lamente plus que pour une raison nouvelle : sa déchéance physique. Les miroirs lui montrent, dans ses joues, des creux. Sous ses paupières ont coulé des larmes corrosives. C'est comme de la rouille ; les crèmes et les fards n'ont pas su mentir. Elle tient à se regarder comme pour une tristesse plus pesante. Malheureuse de son visage miné, elle brûle encore de pleurs. Lasse, les nuits, elle s'endort, mais une lampe allumée, pour, dès le réveil, se voir. Une folie de désolation muette.

Un jour, Joséfina Mac Duran lit qu'un cinéma vient d'afficher la *Passion insensée*, un film dont elle a été fière, où, vedette adulée, elle a joué le rôle d'une jalouse, maussade et belle, belle comme elle l'était alors, maussade comme elle refusait de l'être en ce temps-là. Elle veut se revoir avec son image magnifique de naguère, sa taille droite, ses yeux qui attiraient les yeux de tous les autres, son élégance vantée ailleurs que dans les articles-prospectus, revoir la femme qu'elle fut et de qui son âme porte le deuil.

Elle tâche à ne pas pleurer d'avance. En s'habillant, elle éprouve le choc de sa denture artificielle. Elle va se retrouver en face de son image splendide, alors que sa figure vivante se crispe dans une laideur, puis elle espère une joie d'un instant.

« Actualités ». Le mot « actualités » la frappe. Puis, film comique film où des êtres trépident, où des chutes s'accélèrent, où dansent des objets.

La *Passion insensée* commence. Le film a dû vieillir. Son interprète est restée pareille... sur l'écran. Joséfina Mac Duran frémit, il lui semble qu'elle sue du sang, puis elle admire, presque heureuse. Enfin, une joie la pénètre, la console, la régénère, la ressuscite.

Celle que fut Joséfina s'appelle, dans le film, Armande. Armande, d'abord aimante, a des attitudes féroces. Joséfina la regarde, indifférente au drame, à la fiction. Tout cela, c'est des bêtises, mais la beauté d'Armande, c'est sa beauté à elle, la beauté qu'elle pleurait et qui renaît, majestueuse ou vive, précipitée ou lente, harmonieuse toujours. Hélas ! la projection se terminera dans un quart d'heure.

Voici que le personnage du film, Armande, aperçoit Joséfina dans la salle. L'une, la silhouette admirable, le corps cinématographié, quitte l'écran au moment où commence une scène épisodique et Armande surgit parmi le fauteuil d'orchestre sans que le public — sauf Joséfina — la voie.

L'image magnifique se dirige vers un original vieilli. L'image irritée des viles apparences de son modèle, le tue avec un poignard qu'elle tenait tout à l'heure dans le film. Armande, que l'âge n'atteint pas, a détruit Joséfina ridée, et réintègre le cadre, joue de nouveau tandis que, n'ayant rien aperçu du drame, du drame réel, deux hommes enlèvent la morte qui s'est écroulée.

Des spectateurs parlent d'embolie.

La séance terminée, l'orchestre joue un morceau intitulé : *Bonsoir*.

Lucien Wahl.

Norma Talmadge

PROFILS

Elle fut à Paris. Qui elle ? Norma. Quelle Norma ? Norma Talmadge, naturellement. Il n'y a qu'une Norma. J'éprouve une joie infinie à sentir que ces objets de chaque instant, que la colonne Vendôme, l'Obélisque, l'Arc de Triomphe furent prisonniers de son regard.

Le regard de Norma Talmadge. Les yeux au goût de cathédrale; où brûle une lueur de puits. Ses yeux d'encens. Elle aurait pu se contenter d'être la plus grande actrice de l'écran mondial; il lui a fallu être la plus belle femme du monde.

La plus belle femme du monde ? *Une femme*, tout simplement. Une femme pur sucre, dont la simplicité est d'être sublime. Ah ! si on lui donnait des scénarios dignes d'elle; si ses metteurs en scène étaient des Gance !

Tu marches dans la voie lactée, Norma. Tu cueilles des bouquets d'étoiles. Tu joues au cerceau avec le cercle pôlaire. Quand tu les caresses, les comètes agitent la queue. Si on enfermait le soleil dans une lanterne magique, c'est toi que ses rayons projetteraient.

Elle pourrait interpréter tous les grands rôles de l'Histoire et de la Fiction. Je la vois tour à tour en Ruth, en Cléopâtre, en Sainte Vierge, en Manon Lescaut, en Jeanne d'Arc, en Madame Récamier, en Maria Chapdelaine. Mais elle est surtout bien en Norma Talmadge.

Mais j'ai mieux pour vous, Norma. Je rêve d'un scénario où vous seriez la femme synthétique dans le paroxysme de la création déchaînée, dans le fourmillement d'un univers d'idées et de matière, d'âmes et de machines, de chair et de ciel, de rêve et de mort.

En attendant... Combien j'aime Norma Talmadge dans *L'Ile Déserte*, dans *Le Signe sur la Porte*, dans *Within the Lau*, dans *Sa Vie*, dans *Kiki*, dans *La Dame aux Camélias*. Ces films, hélas ! ne sont pas des chefs-d'œuvre, mais Son regard suffit à les rendre éclatants.

Cinéma, faut-il t'écrire cinorma ?

Edmond GREVILLE.

(FILM ALEX NALPAS.)

Edmonde GUY

dans le rôle de «Princesse Mandane», *de* «L'Oublié», *de Pierre BENOIT.*

(FILM A. G. C.)

Paul RICHTER

et

Klein ROGGE

dans « Le Repaire des Aigles ».

Ce qu'on ne lira pas dans...

Napoléon vu par Abel Gance

épopée cinégraphique

présenté par l'éditeur PLON

Dans ce livre appelé à un grand retentissement manque entr'autres le passage suivant d'un si puissant potentiel. Le volume est ainsi dédié :

EN HOMMAGE

A UNE GRANDE MORTE

ABEL GANCE

... J'ai reculé les limites de la gloire. Cela est bien quelque chose ! NAPOLÉON.

J'ai voulu rappeler que Napoléon était dans sa jeunesse un homme de son siècle, un révolutionnaire, un républicain. Quelle meilleure offrande pourrait-on apporter à sa mémoire?

AULARD.

(*La Révolution française.*)

248 *bis* — DEHORS. Ouvrir sur :
Un sans-culotte afficheur qui colle une grande affiche en forme de drapeau. On lit :

FRANÇAIS!

Tout le territoire est envahi. 300.000 baïonnettes étincellent, tournées contre nous. 180.000 combattants sous Cobourg tiennent la frontière à quatre lieues de Paris. Les royalistes conspirent. Toute la Vendée frémit sous les armes. La France étouffe dans les étreintes de la guerre étrangère pendant que la guerre civile, immense incendie, la consume.

LA PATRIE EST EN DANGER!

Aux armes, citoyens!

L'appareil s'approche rapidement des deux dernières phrases, qui prennent tout l'écran, puis brusquement l'appareil prend la place de l'affiche et regarde les lecteurs. Figures inouïes des lecteurs, exaltations héroïques. Il y a là, 10, 20, 100, 1.000 figures, et toutes sont à ce point agitées des mêmes sentiments qu'elles se diluent peu à peu en une seule tête immense qui synthétise toutes les autres et qui est celle de la France de 1792, dont l'expression dépasse le cadre de l'Histoire pour entrer dans celui de l'Epopée.
Fondu au rouge en éclair.
Ouvrir au rouge rapide.

LA PATRIE EST EN DANGER!

3 juillet 1792

Fermer rapide au rouge.

Dominante de cette scène, du tableau 249 au tableau 350. Dépasser en lyrisme le mouvement de la *Marseillaise* de Rude. Descendre du dessin général au dessin particulier. Susciter le vent de l'enthousiasme à travers toutes les opinions. Laisser mourir la vérité historique quand elle est trop abstraite et prendre les images que ces abstractions forgent dans mon esprit. A. G.

249 — PONT NEUF.
Coup de feu du canon d'alarme du Pont Neuf. Des milliers de gens accourent près du canon où un officier municipal, à cheval, l'écharpe tricolore en sautoir, escorté de cavalerie, fait la proclamation du décret tragique et hurle :
Titre : « LA PATRIE EN DANGER ! »

Référence :
Victor Hugo « 93 ».
Madelin « *La Révolution Française* ».

250 — Tambours en marche. — 1 mètre.
250 *bis* — Trompettes en marche. — 50 cm., gros plan.
250 *ter* — Canon du Pont Neuf — un éclair. — 20 cm.
251 — UN CARREFOUR. — Autre officier municipal, même jeu que 249. — 1 m. 50.
251 *bis* — Tambours en marche. — 80 cm.
251 *ter* — Trompettes en marche. — 40 cm., G. P.
252 — Canon du Pont Neuf — un éclair. — 20 cm.
252 *bis* — UN AUTRE CARREFOUR. — Autre officier, et toujours l'annonce terrible. — 1 mètre.
252 *ter* — Tambours en marche. — 60 cm.
253 — Trompettes en marche. — 30 cm., gros plan.
253 *bis* — Canon du Pont Neuf. — 20 cm
253 *ter* — UN AUTRE CARREFOUR. — Autre officier municipal. — 80 cm.
254 — Tambours en marche. — 40 cm.
254 *bis* — Trompettes en marche. — 20 cm., G. P.
254 *ter* — Canon du Pont Neuf.
255 — UN AUTRE CARREFOUR. — 50 cm.
255 *bis* — Tambours en marche. — 30 cm.
255 *ter* — Trompettes en marche. — 20 cm., gros plan.
256 — Canon du Pont Neuf. — 20 cm.
257 — Réduire encore le rythme jusqu'à 2 images en accentuant la multitude à chaque annonce et en grossissant le canon chaque fois un peu plus pour que dans la fin du rythme ce ne soit plus qu'une énorme gueule vomissant l'enfer.
Fondu rapide au rouge.
258 — LE PONT NEUF. Ouvrir rapide.
Un changement vient de s'opérer, en effet, on termine l'installation d'une vaste baraque d'enrôlement volontaire. L'estrade est pavoisée de tricolore, et la table faite d'une planche posée sur des tambours. L'exaltation est inouïe; tous veulent signer à la fois.
259 — BARAQUE D'ENROLEMENT.
Un vieillard de 75 ans signe. Sa main tremble de vieillesse.
259 *bis* — Roulement de tambour des soldats en faction.
260 — Une charrette ou le haut d'une diligence.
261 — AUTRE BARAQUE D'ENROLEMENT.
Un enfant de 12 ans signe. Sa main tremble de jeunesse.
261 *bis* — Roulement de tambour des soldats en faction.
262 — INTERIEUR D'UNE EGLISE.
Les représentants du peuple reçoivent les enrôlements. Les vitraux flamboient.

Référence :
Louis Blanc.
263 — L'EGLISE.
Un invalide amputé de la main droite signe de la main gauche.
263 *bis* — Roulement de tambour des soldats dans l'église.
264 — UNE ROSERAIE TOUTE EN FLEURS.
(On est en juillet.).
Enrôlement en plein vent dans la roseraie.
265 — Plan américain.
Une jolie jeune femme signe.

266 — Gros plan.
Des pétales de roses tombent sur le registre.

266 bis — Roulement de tambour.

267 — Place de Grève, sur le pilori même.
Enrôlement.

268 — UNE TAVERNE.
Le petit Marcellin veut signer.

269 — UNE TAVERNE.
Les représentants le trouvent si petit qu'ils éclatent de rire et le refusent. L'enfant mortifié descend de l'estrade sous les rires.

269 bis — Les tambours battent.

270 — Marcellin sanglote.

271 — Plan en pied.
Le porteur de drapeau de Charlet regarde comme s'il voyait tous les enrôlements à la fois.

272 — G. P.
Sa figure ne bouge pas, mais deux larmes coulent dans le sillon de ses joues maigres.

273 — Plan en pied.
Le vent ouvre les ailes de son drapeau.

273 bis — Une foule chante *Aux armes...* — Appareil Gr.

273 ter — Les tambours battent. — Appareil Gr.

274 — EXTERIEUR RAMPONNEAU.
Une foule essaie d'entrer chez Ramponneau. L'arroseuse de Fleuri en amorce le long du trottoir.

274 bis — On distribue les fusils.

275 — EXTERIEUR RAMPONNEAU.
Tristan Fleuri immobile. Il regarde tout cela. Tout cela lui aussi. Son sourire est radieux, ses paupières clignotent, c'est comme s'il recevait des étoiles dans les yeux.

275 bis — Plus de fusils, on distribue des épées.

276 — EXTERIEUR RAMPONNEAU.
Il quitte son arroseuse et s'engage au milieu de la foule pour entrer chez Ramponneau.

276 bis — Plus d'épées, on distribue des haches, des piques, des javelots.

277 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Devant la cheminée monumentale, les enrôlements volontaires continuent.

277 bis — Plus de haches, ni de piques, on distribue des bâtons.

278 — INTERIEUR RAMPONNEAU. — Plan américain.
Debout sur un buffet éclairé par les lueurs de l'âtre qui dansent sur sa figure énorme, Danton discourt. Les flammes de l'âtre un peu en arrière de lui, l'encadrent des pieds à la tête et donneront l'impression qu'il est tout entier dans le feu. Un énorme buste de Franklin avec le nom du célèbre physicien est à côté de lui.
Danton hurle :

TITRE
QUE FAUT-IL POUR VAINCRE LES ENNEMIS DE LA PATRIE ?

279 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Danton scande, comme si la flamme elle-même parlait :

TITRE
DE L'AUDACE, ENCORE DE L'AUDACE ET TOUJOURS DE L'AUDACE !

280 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Les flammes entourent la figure de Danton.

281 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Les cloches sonnent partout. Danton dit : « Ce toscin n'est point un signal d'alarme, c'est la charge sur les ennemis de la Patrie ! »

Référence :
Dayot.

282 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Appareil R. Au fond de la salle. L'appareil en marche semble chercher quelqu'un. Il trouve et et s'arrête en plan américain devant un jeune homme assis à l'écart dans un angle sombre, le menton dans ses mains, regarde, l'âme ouverte et la figure impénétrable. C'est Bonaparte avec le même pauvre costume en lambeau.

283 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Danton discourant.

284 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Six gros plans dans la foule. — Les figures enivrées par les paroles. Tristan Fleuri comprimé par la foule, presque étouffé et tanguant dans la houle d'enthousiasme.

285 — INTERIEUR RAMPONNEAU. Plan américain.
Tristan Fleuri arrive à reculons à une table où il sera presque seul dans un coin de la taverne. Près de lui, une femme et son enfant fourbissent des fusils. Fleuri fait effort pour reculer et pour s'asseoir. Il y a de quoi écrire sur cette table. Fleuri se bouche les oreilles un instant, puis il écrit hâtivement comme pour échapper à la contagion électrique des enrôlements :
(Lettre)
Ma petite Violine,
N'ayant pas de nouvelles de toi, je pense que tu as dû arriver saine et sauve à Beaucaire. Ecris-moi vite. Ici Paris est en ébullition. On ne s'appartient plus. Je dois faire un effort inouï pour ne pas m'engager volontaire...

286 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Mais Tristan relève la tête, repris par le discours volcanique.

287 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Danton clame, prenant à témoin le buste de Franklin ;

TITRE
N'EST-CE PAS, FRANKLIN ?

288 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Une lueur de l'âtre allume le masque de la statue du physicien. — G. P.

289 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
La foule applaudit.

290 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Tristan n'en peut plus. Il va déchirer sa lettre et se précipiter vers les sergents recruteurs. Un duel de conscience ! Violine passe très vite devant lui. Non, pourtant. « Je dois travailler pour elle ! » Il prend son mouchoir et ..

291 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
... Il attache son pied au pied de la table. Puis après s'être mis du papier dans les oreilles. Il essaie de continuer sa lettre.
Fondu rapide.

TITRE
PARTOUT, A LA MEME HEURE, COMME SI LE MEME SOUFFLE ETAIT PASSE SUR TOUTE LA FRANCE...

292 — BARAQUES D'ENROLEMENTS EN PROVINCE.
A à D
Simultanés. Rythmes. Baraques d'enrôlements en province. Attributs et costumes, terroirs, Basques, Provençaux, Berrichons, Bretons, Gascons. — Tambours et trompettes. Les enrôlements dans une péniche, dans une grange, dans une diligence, dans un champ de blé.
Scènes très courtes et typiques.

293 — SALLE DE BAIN DE MARAT.
En premier plan, la fameuse baignoire qui se détache comme un énorme sabot noir. De profil, Marat regarde par la fenêtre ouverte. Ses acolytes à mine d'enterrement se tiennent respectueusement derrière lui. Marat regarde.

294 — EXTERIEUR RAMPONNEAU.
La foule qui croît toujours, essayant d'entrer dans la taverne et applaudissant Danton.

295 — SALLE DE BAIN DE MARAT.
G. P. Marat se retourne vers ses gens et dit :

TITRE
L'HEROISME EST DECIDEMENT UNE EPIDEMIE !

Il hausse les épaules.

296 — SALLE DE BAIN DE MARAT. Plan général.
Silence lourd dans cette pièce malsaine.
Fondu lent.

297 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Ouvrir rapide : Danton termine sa péroraison et montre la table des enrôlements en disant dans un délire d'exaltation.

TITRE
SUPPRIMEE L'ENCRE ! CITOYENS ! C'EST AVEC SON PROPRE SANG QU'ON DOIT SIGNER L'ENGAGEMENT DE SAUVER LA REPUBLIQUE !

Suite du G. P. Danton.

298 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
G. P. Fleuri, les yeux rivés sur Danton.

299 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Danton prend à témoin :

TITRE
N'EST-CE PAS, CARNOT ?

300 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Pl. am. Carnot qui siège, en effet, comme président à la table d'enrôlements, approuve.

301 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Tonnerre d'applaudissements dans la salle.

302 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Danton se rassied.

303 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Un signataire. C'est une sorte de géant débraillé, aux yeux splendides et au sourire d'enfant. Il porte la culotte, la veste et les attributs des Gardes constitutionnels de Louis XVI.

TITRE
VOUS ETES DEJA SOLDAT, VOUS ?

304 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
... lui dit le commandant recruteur, l'invitant à redescendre de l'estrade.

305 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Le géant trempait la plume dans une veine de son poignet. Il lève les yeux et dit :

TITRE
DU ROI, OUI, MAIS PAS DE LA REPUBLIQUE !

306 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Sans sourciller il demande où il doit signer; on lui tend le registre.

307 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Feuille au bas du registre. Il écrit en lettres sanglantes son nom.

TITRE
MURAT

tandis qu'un peu de sang coule sur le registre de son poignet gauche.

308 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
La foule chante. — Appareil gr.

309 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Cette fois Fleuri, véritable goutte d'eau dans l'Océan de folie collective, n'en peut plus. Lui aussi, il va s'engager et il se lève, décidé. Il a complètement oublié qu'il était lié par le pied et il s'effondre avec la table dans la foule, au milieu des rires. Il s'étale copieusement la figure dans l'encre renversée.

310 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
On s'esclaffe autour de lui. On se moque de lui. On le hue.

311 — INTERIEUR RAMPONNEAU.
Il se sauve, honteux.

312 — EXTERIEUR RAMPONNEAU.
Il arrive à son arroseuse, mais il ne peut plus démarrer car une autre baraque est dressée, là, tout contre Madame Sans-Gêne en personne, debout sur une lessiveuse retournée, fait un discours si lyrique que ceux qui par miracle s'échappent de chez Ramponneau sans avoir signé sont enlevés dans ce dernier assaut d'enthousiasme et viennent s'inscrire sur les registres célèbres.

313 — LA RUE.
Madame Sans-Gêne. Le sergent Lefèvre fait signer tandis que sa femme lance des torrents d'éloquence, coupés d'œillades assassines. G. P.

314 — LA RUE.
Fleuri se sent perdu. Il va signer, mais une idée l'illumine. Un seul moyen peut encore le sauver : rafraîchir son enthousiasme; et se mettant derrière son arroseuse; il ouvre brusquement la vanne d'arrosage. Sous la douche, en effet, son exaltation tombe; il se croit libéré. Il arrête le jet et s'apprête à partir, mais il avait compté sans le passage dans la rue de...

TITRE
LES SOLDATS DE L'AN II

315 — LA RUE.
La Garde Nationale qui part pour l'armée, dans le mouvement du tableau de Cognet. L'enthousiasme fait place à une sorte de démence collective. On s'embrasse sans se connaître. Les plus épiques soldats que la France a possédés, sont tous là.

315 — LA RUE. Plan Gén.
Quatre gros plans. — Rythme, marche.

317 — LA RUE.
Les plus farouches jacobins sont pris dans ce Maëlstroms de passions et s'enrôlent.

318 — LA RUE.
Ruisselant d'eau, Tristan Fleuri regarde. Ses yeux ne peuvent plus tout contenir. Son cœur déborde. Il est grisé.

319 — LA RUE.
Gros plan Fleuri. Ses jambes commencent à prendre le pas de mouvement de marche des soldats, et il marque le pas de plus en plus au milieu d'une énorme flaque d'eau qui gicle à chaque battement.

319 bis — LA RUE.
Tambours.

320 — Gros plans : Chant de soldats.

320 bis — Canon d'alarme.

321 — LA RUE.
Figure de Fleuri extasiée, repris par le démon de la guerre. Il voit.

322 — Les tambours. Ap. Gr. qui deviennent gigantesques. — Très rapide.

323 — Les Marseillaises. Ap. Gr., dont les figures deviennent d'énormes bouches. — T. rap.

324 — Le Canon. Ap. Gr., qui devient un gouffre de feu.

325 — Les tambours et les trompettes. — 4, 8, 16, 50, 100, 1.000 en cinq secondes.

326 — Le sourire de Madame Sans-Gêne. L'appareil avance sur Madame Sans-Gêne. On ne voit plus que ses yeux magnifiques. — T. rap.

327 — LA RUE.
Sourire ineffable de Fleuri, vaincu. « A toi, sanguinaire Odin, je m'abandonne ! » Il prend son élan et bondit comme s'il passait par-dessus l'appareil.

328 — LA RUE.
Table des enrôlements. On roule, car tombant comme une bombe devant la table, écartant les premiers prêts à signer, Tristan Fleuri, radieux, dégouttant d'eau, la figure noircie par l'encre, un pied entouré de son mouchoir, dit à Mme Sans-Gêne : « J'en suis ! » Et malgré l'eau qui dégoutte, Mme Sans-Gêne aurès avoir de ses bons yeux pesé en une seconde l'âme adorable de ce grand enfant, l'attire contre elle et l'embrasse.

329 — LA RUE.
Lefèvre jette un œil inquiet et un grognement.

330 — LA RUE.
Fleuri signe. A la porte du ciel il serait certes moins heureux qu'à cette minute.

331 — LA RUE.
Rires dans la foule.

332 — LA RUE.
Tristan redescend comme un roi ivre. On lui distribue une pique et deux javelots. Puis on ne s'occupe plus de sa personne. Sa vie d'ailleurs n'est plus à lui. Il vient d'en faire livraison à la France. Il reste à regarder ces armes préhistoriques qu'on vient de lui donner, très embarrassé ; puis il se dirige vers son arroseuse.

333 — LA RUE.
Tristan arrive à son arroseuse. Il y a là son petit Marcellin accroupi qui sanglote toujours d'avoir été refusé. Tristan lui frappe sur l'épaule et lui dit comme s'il s'étranglait avec cinquante légions d'honneur :

TITRE

CONSOLE-TOI ; MON PETIT. J'EN SUIS !

334 — LA RUE. Plan des deux têtes.
Marcellin lève sur son père sa figure pleine de larmes. Un sourire se dessine devant la figure couverte d'encre, puis l'idée qu'il va rester seul, embue à nouveau ses yeux, et ses sanglots recommencent. Alors Tristan le prend contre lui et le berce comme un tout-petit enfant, tandis que dans son esprit flottent, vaporeusement, toutes les visions qui viennent de le vaincre.

335 — Appareil Gr., 3 voilages.
Tambours, Marseillaises, Madame Sans-Gêne, Canons, Cloches, sa fille Violine, le drapeau de Charlet, Danton, tambours ; tout cela liquide et mouvant comme d'un rêve à l'autre.

336 — LA RUE.
Figure Fleuri. Une mélancolie sereine où la bonté radie de la lumière. Il berce son petit.

337 — LA RUE. Plan général.
Et voici qu'autour de lui une petite ronde se forme ; ronde d'enfants de 2 à 4 ans, cocassement habillés en sans-culottes, avec de petits sabres de bois. Et ces enfants qui ne savent par parler, chantent :

TITRE

MADAME VETO AVAIT PROMIS...

328 — LA RUE.
Le rire de Fleuri se fait meilleur encore, tandis que les petits enfants tournent autour de lui. Il continue à bercer son petit. — Fondu très lent.

339 — Ouvrir 5, 4, 3, 2, 1 V. Sur plan général. — INTÉRIEUR TAVERNE RAMPONNEAU
Camille Desmoulins a succédé à Danton. Même mouvement ; même enthousiasme. Bonaparte à la même place que tout à l'heure, le menton dans ses mains. Houle en amorce autour de lui. Il regarde. Il écoute. Il déduit. Ses yeux plongent dans le présent pour en ramener tout l'avenir.

340 — INTÉRIEUR RAMPONNEAU.
Et voici que le peuple dans cette salle, attiré par quelque chose d'extérieur se porte tout entier aux portes et fenêtres ; dans un mouvement de curiosité passionnée. Bonaparte se lève et regarde aussi.

341 — DANS LA RUE.
Un régiment de la Garde Nationale passe, et le jeune chef de ce régiment, à cheval, semble être le point de mire de tous les yeux.

342 —
Au premier plan de la foule. Un cri unanime dans un enthousiasme inouï

TITRE

VIVE MARCEAU !

343 — Gros plan. Appareil A.
Et, en effet, c'est bien Marceau, lieutenant-colonel de la Garde Nationale à 23 ans ! Sa figure de fille et sa délicatesse ajoutent encore à l'impression que son jeune âge fait sur le public. Il sourit, il salue. Un drapeau ensoleillé derrière son front pur.

344 — INTÉRIEUR RAMPONNEAU.
Bonaparte dans la foule. Il le regarde comme César jeune homme regardait la statue d'Alexandre. Les yeux de Bonaparte se fixent sur...

344 *bis* — LA RUE.
... les galons de lieutenant-colonel.

345 — INTÉRIEUR RAMPONNEAU.
Figure de Bonaparte. Ses yeux reviennent à son pauvre costume où il fixe...

345 *bis* — INTÉRIEUR RAMPONNEAU.
... son mince galon de lieutenant sur sa manche déchirée.

346 — INTÉRIEUR RAMPONNEAU.
Bonaparte. Sa détresse paraît profonde.

347 — INTÉRIEUR RAMPONNEAU. Pl. général.
Tout le public reprend sa place et Desmoulins continue.

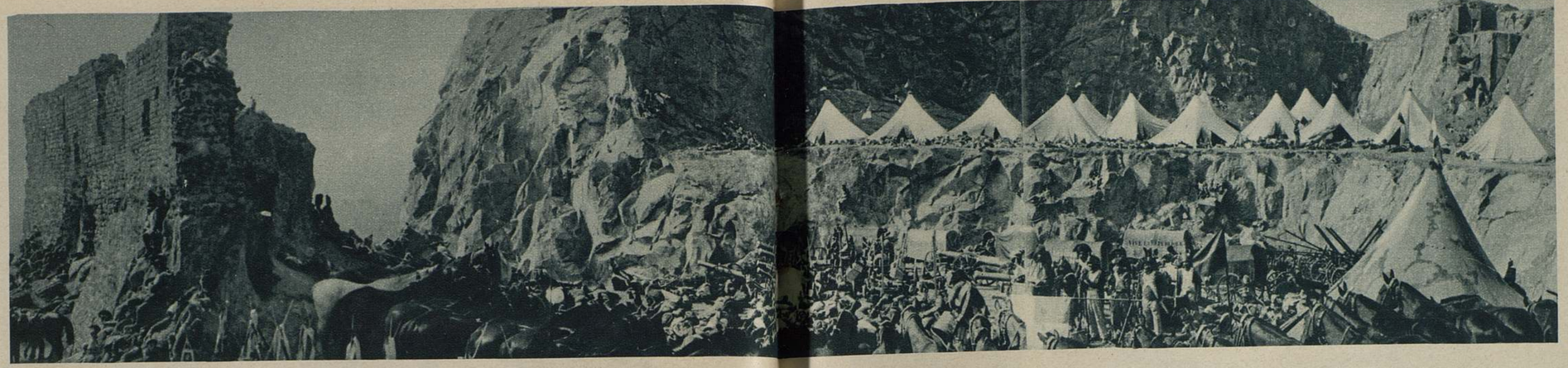
348 — INTÉRIEUR RAMPONNEAU.
Bonaparte reste à la vitre à regarder...

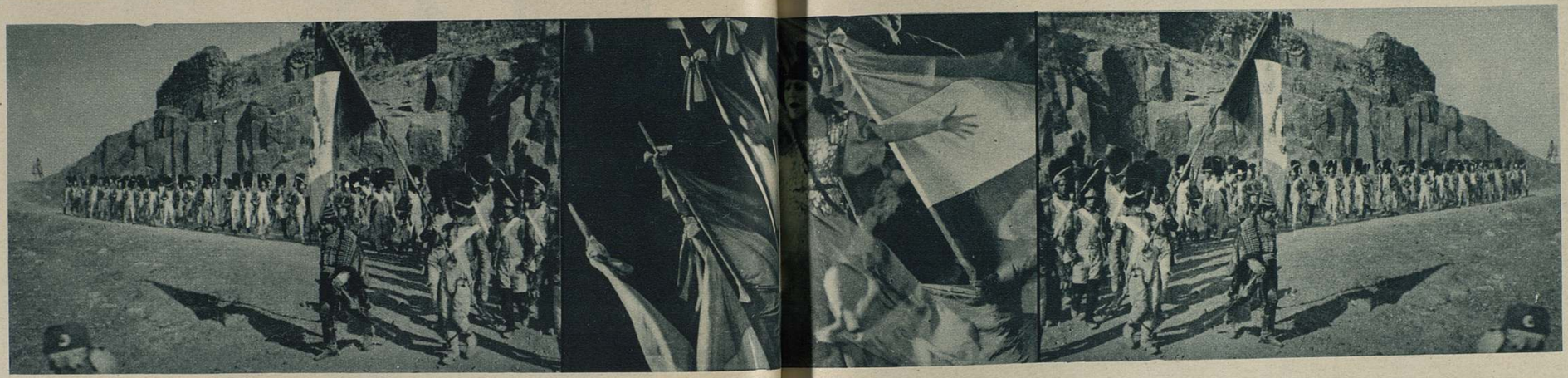
349 — DANS LA RUE.
... le petit colonel de la Garde Nationale qui s'éloigne escorté de l'enthousiasme de la rue.

350 — INTÉRIEUR RAMPONNEAU.
Bonaparte. Sa volonté grandit ; grandit. — G. P. 1, 2, 3, 4, voilage. Fondre au noir. Conserver au noir pendant 10 secondes.

ABEL GANCE.

(Vitagraph) DON JUAN (John Barrymore). (Warner Bros.)





NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE (Scènes du triptyque).

G. M. G.

CASANOVA (Ivan Mosjoukine). *(Capitole Film)*

L'AVENIR du CINÉMA

Qualité ou Quantité ?

par Lionel Landry

Le Sage, disait Wistler, doit choisir ses ennemis avec plus de soin encore que ses amis. Et il est vrai qu'un bon ennemi est chose précieuse à l'artiste, au créateur, à l'homme politique. C'est ce bon ennemi qui manque au cinéma : ceux-là même à qui l'on s'accorde à reconnaître une valeur dans la critique littéraire ou artistique, ne disent plus, quand ils l'attaquent, que des choses sans intérêt.

J'ai découvert un ennemi intelligent du cinéma qui est M. Charles Lalo (1) ; malheureusement, il ne nous renseigne guère, car son hostilité pour le cinéma aboutit à ce qu'il n'y va point ; et son esprit critique et philosophique l'avertit que, dans ces conditions, il n'est guère qualifié pour en parler. Il soumet à une critique sévère — et souvent juste — ce qu'il y a d'un peu trop enthousiaste et apologétique dans les douze conférences réunies, en trois petits volumes, par la librairie Alcan : mais lorsqu'on a critiqué la valeur d'un enthousiasme, on n'abolit point le fait ; et il serait digne de notre meilleur esthéticien — avec M. Henri Delacroix — de mettre ce fait à sa véritable place.

L'hostilité se traduisant ainsi par l'abstention, il en résulte que le cinéma, tel un jeune riche qui grandit entouré d'amis courtisans, tous en espérant quelque faveur, ou simplement éblouis par son prestige, risque à ignorer ses lacunes et ses défauts. Je ne parle point de ceux qui résultent de la prépondérance accordée aux intérêts commerciaux : ce mal-là n'est nullement sans remède ; plus graves sont les défauts intrinsèques, ceux que lui impose sa nature même.

***

Le premier, sur lequel je n'insisterai pas, ayant par ailleurs traité le sujet (2), est le peudo concours qu'il fournit à notre faculté de rêve, nous présentant tout servis les êtres, les personnages que le romancier et le poète nous invitent à imaginer. Mais, en revanche, il nous offre des occasions d'imaginer le dehors en partant du dedans, l'attitude mentale en partant du geste : exercice qui vaut bien l'autre, peut-être même est plus difficile dès que l'on sort des situations les plus simples. Notons d'ailleurs que cette méthode de suggestion de la vie *intérieure* par la vie *extérieure*, fort en vogue actuellement dans la littérature, y a toujours été appliquée. Quand Mme de la Fayette (je ne me lasse point de citer cet exemple) nous montre la princesse de Clèves qui contemple un tableau du siège de Metz où figure M. de Nemours, quand Fromentin donne au regard trop ardent de Dominique la réponse du geste par lequel Madeleine s'enveloppe de son écharpe, *ils font du cinéma*.

***

Le second défaut est plus grave. De par son essence même, le cinéma comporte une action du second degré ; la pensée de tout créateur (je confonds dans ce terme le directeur et les interprètes) n'agit point directement sur le public, mais par l'entremise d'un véhicule — le film. Il n'en est pas ainsi ni pour le poème, ni pour le morceau de musique, malgré les apparences ; poèmes ou symphonies ne sont, suivant l'expression de M. Paul Valéry, que des *recettes* destinées à permettre la véritable création de l'œuvre par un interprète — délégué des pouvoirs de l'auteur avec qui il se confondait autrefois. Seuls peuvent se comparer au cinéma les morceaux de musique que l'auteur — Strawinski, par exemple — compose directement pour le rouleau perforé, y introduisant toutes les nuances, tous les détails d'exécution, de manière à rendre inutile l'intervention d'un interprète.

On voit très bien ce que la musique perd par cette innovation. L'œuvre rigidement achevée ne permet pas cette adaptation, cette collaboration grâce à quoi se renouvelent les œuvres classiques ; que Mozart puisse être interprété successivement par Diémer et Wanda Landowska est tout à la fois preuve et raison de sa vie : imposé depuis cent trente ans sous un aspect invariable, pourrions-nous le supporter ? C'est en grande partie cette fixation des détails d'interprétation qui fait paraître si ridicules les vieux films ; la reconstitution exacte d'une pièce de théâtre jouée il y a dix ans donnerait une impression analogue.

De ce fait — et aussi pour des raisons commerciales plus haut rappelées — le cinéma s'est trouvé amené à chercher, non point le succès durable et renouvelé ouprès d'une élite, mais le succès immédiat et sans lendemain auprès de publics très variés ; à sacrifier ainsi la *compréhension* à l'*extension*.

On dira que, ce faisant, il s'est simplement conformé à une évolution qu'ont suivie de tous les arts et qui se poursuivra, dans le même sens, jusqu'au bout. J'admire la tranquille assurance de ces prophètes ! S'il est une chose qu'on puisse affirmer, c'est au contraire la fausseté de toute *extrapolation*, de toute affirmation qui, de ce que les choses vont dans un sens, conclut qu'elles iront toujours dans ce sens : s'il en était ainsi, il y a longtemps que le monde aurait pris fin.

En réalité, et tandis que se poursuit, sans grand intérêt pour l'art de l'écran, la lutte à coup de millions pour la confection du *capital film*, de la *superproduction post De Millienne* (qui est quelque chose d'analogue au *Superdreadnought post jutlandien*), un autre mouvement, beaucoup moins visible, beaucoup plus intéressant se passait dans les milieux où les idées sont plus abondantes que les millions. Des films comme *Rien que les Heures*, de M. Cavalcanti, ou comme le curieux *Préméditations*, de M. Patou, comportent un maximum d'effet et d'intérêt artistique pour un minimum de prix de revient. De telles œuvres sont destinées à jouer, à l'égard du grand film, le même rôle que l'*étude*, la *fugue*, la *novelette*, par rapport à la symphonie.

Ce n'est pas seulement dans les milieux artistiques que la tendance se dessine (et c'est peut-être pour cela qu'il faut espérer la voir aboutir). J'ai été frappé de trouver, dans le compte rendu de la réunion de la Chambre Syndicale de la Cinématographie, tenue le 24 novembre dernier, une intervention de M. Lussiez, soutenu par M. Delac, en faveur du film *court*. Ceci prouve que ce que, d'un côté, des metteurs en scène intelligents et artistes sont disposés à tenter, de l'autre, le public le réclame. Il y a là l'amorce d'un mouvement vers la *qualité* susceptible, lorsqu'il sera bien déclanché, de contrebalancer efficacement la ruée vers la *quantité* qui menace de faire mourir de pléthore un art dont la formation est loin d'être achevée.

Lionel LANDRY.

(1) " Journal de Psycologie " 15-VII, page 66.
(2) " La Psycologie et la Vie " *Octobre* 1927.

Cinéma dans le Ciel

par Edmond Gréville

Nos lecteurs trouveront dans ce numéro des reproductions des films : Duel, *de Jacques de Baroncelli,* Les Ailes *(Paramount),* L'Equipage *(S.G.F.) les trois meilleurs films d'aviation actuellement tournés. Cet article en souligne l'intérêt.*

Après la Terre, après la Mer, le Cinéma a conquis le Ciel. L'avion, celle de toutes nos conquêtes qui paraîtrait la plus merveilleuse aux ancêtres, parce que *voler* fut toujours le rêve principal de la poésie humaine, devient aujourd'hui un jeune premier remarquable Depuis longtemps des *serials,* fabriqués à « *Universal-City* » nous avaient montré des héros suspendus par un fil à quelque biplan propice, se posant sur l'échine du « *Pacific Railway* ». Mais l'avion, accessoire de poursuite, ne trouvait personne qui l'utilisât à des fins esthétiques ou dynamiques. Cependant des documentaires venaient nous persuader qu'un merveilleux parti photogénique pouvait être tiré des prises de vue en vol. Je me rappelle un plan qui nous faisait assister aux évolutions d'une escadrille d'appareils américains au-dessus de puits de pétrole. Mobile, au-dessous des oiseaux mécaniques fixes, le sol constellé de géométrie industrielle, pivotait, glissait, se fondait en lignes, s'éparpillait en taches, puis, tournoyait à nouveau; giration de volumes. Un parachute s'enfonçait tout à coup dans l'écran, l'homme renversé, puis l'intestin de toile gonflait, s'arrondissait; un champignon blanc dominait en zig-zag, passait hors du champ. Et ce carnaval de nuages qui se poursuivaient autour des proues cernées d'un flou d'hélice !

Trois ans après, Marcel Doret, parti pour ses acrobaties aériennes, emportait rivé à sa carlingue un appareil automatique, et l'écran nous restituait l'impression subjective de ces charlestons célestes. Mais ce qui fermait aux films dramatiques la porte du ciel, c'était la trépidation obligatoire de la camera qui enregistrait des images animées d'une épilepsie insupportable, cette danse de Saint-Guy, qui faillit compromettre les passages aériens de *La Proie du Vent* de René Clair.

Enfin, avec l'invention d'un nouveau procédé, plate-forme élastique, assurant l'immobilité de la caméra, l'on put voir des vues prises en avions sans qu'un frémissement ne les rendit insupportables à l'œil. Et, l'Océan franchi d'un bond par un jeune homme aux yeux candides, vint avec le nom de Lindbergh, révéler la beauté des incursions de l'homme dans le domaine des astres, beauté qui déjà ne soulevait plus l'enthousiasme, si vite blasé. Alors, presque simultanément en Amérique et en Europe on rêva de transposer dans les nuages, des intrigues depuis trop longtemps terrestres. On prépara *Duel, Wings* (Les Ailes), *L'Escadrille* 67, et l'*Equipage*. Ces films ont permis à leurs réalisateurs d'utiliser judicieusement le ciel et l'avion. Alors que « *Wings* », qui n'a pas encore été édité en France, l'*Escadrille* 67 et l'*Equipage* retraçaient des incidents aériens de la grande guerre, *Duel,* appliquait à un scénario anecdotique l'emploi de l'avion, palefroi des modernes chevaliers servants si grands, si beaux. Dans ces bandes, l'avion et toutes ses possibilités cinématographiques nous sont tout d'un coup révélées

En ce qui concerne l'*Equipage*, parlons net : Tourneur, s'il n'a pas fait la guerre, a fait de bons films. L'*Equipage* est son meilleur, à mon goût le meilleur film de guerre et un film d'aviation admirablement réussi.

C'EST UN DES CINEASTES QUI ONT BIEN SERVI LA FRANCE, PUISQU'IL A CONTRIBUE A MONTRER AU MONDE QUE DES FRANÇAIS POUVAIENT FAIRE DE BONS FILMS.

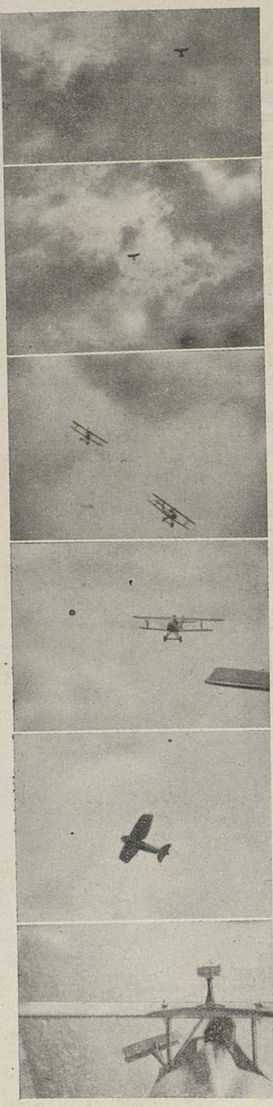
***

Quoi qu'il en soit, ces films que l'on verra sur tous les écrans, apprendront aux peuples l'émouvante beauté des épopées célestes. Ils mettront à la mode les films d'aviation. On en verra des centaines. Ce sera tant mieux et tant pis. Tant mieux, parce qu'il est bon que l'on vulgarise les progrès de l'aviation, tant pis, parce que, quand MM. Donatien, Hugon, ou consorts feront des films d'aviation...

Edmond GREVILLE.

...les éreintera à cette même place... si toutefois leurs productions le méritent.

N.D.L.R.



Duel, *de Jacques de Baroncelli (Reconstitution d'une grande virtuosité technique d'un combat aérien) Agrandissements de pellicules du film sans aucune retouche.*

Mise en accusation
de René Clair

réquisitoire :

MISE EN ACCUSATION DU DESERTEUR RENE CLAIR

par Pierre RAMBAUD

En 1920, René Clair tourne des rôles secondaires dans les romans de Louis Feuillade. « J'apprends le métier », dit-il. Bientôt, on annonce qu'il tourne un film, « Paris qui dort ou Le rayon mortel », réalisé pauvrement, est du comique fantastique, un très bon travail. Voici que le cinéma possède un jeune, un vrai jeune, qui va lui donner des œuvres d'originalité. La promesse se confirme, voici « Le fantôme du Moulin-Rouge » (après « Le Voyage imaginaire » mal, ou pas édité), admirable. Enthousiasme pour cette combinaison de flous dans une tragique hypnose, René Clair est un révélateur. Que va-t-il nous donner maintenant ? « Les Mystères de Versailles », énorme farce esthétique — ou ?... Oui bien. Il nous donne « La Proie du Vent » et « Un chapeau de paille d'Italie ». Catastrophe !...

●

« La Proie du Vent », est un bon film... moyen. Histoire photogénique extraite d'un roman quelconque, cela peut plaire au public courant, et ne pas faire s'enfuir les rares intellectuels, qui, cependant, hors de la joliesse photographique, ne trouvant pas d'élément pensif, sont lassés par ce spectacle à concessions. Des films comme « La Proie du Vent », on en a vu mille, on en verra deux mille encore, car la technique modérée est à la portée de presque tous les cinéastes, ce qui signifie : à la portée de tout le monde, et donc, vulgarité.

●

Réussir à l'écran un accident d'auto ou d'avion, est aussi facile que de savoir bâcler un écho du jour dans un grand quotidien. Il suffit de s'exprimer correctement, de tirer à la ligne sans exagération. M. René Clair, tire au mètre en esquintant du matériel, non sans truquage élémentaire. Le cinéma, pourtant, ce n'est pas exclusivement de la bousculade, du drame de dernière heure, de l'agitation dangereuse. Il ne faut pas confondre casse-cou avec rythme intense de la vie moderne. Ce rythme qui symbolise notre époque, on peut le filmer de mille manières, sans auto, si l'on est subtil, et, par exemple, la vitesse spécifique du temps, c'est selon moi ce dialogue d'hommes d'affaires, en gros plans fortuits, c'est la fuite des heures à l'échelle du métrage concis, c'est aussi l'horloge monstrueuse qui contient une capitale, l'éphéméride mal déchiré du bureau américain, les rues à midi — ou à minuit — le wagon-restaurant où l'amour prend date (je n'ai pas dit le train qui fuit, ni l'auto qui capote, ni l'avion ivre-mort, symboles populaciers à force d'usage, lieux communs du film, intolérables « clichés » animés.

défense :

VIVE LE DÉSERTEUR RENÉ CLAIR

par Edmond GRÉVILLE

M. Rambaud aime René Clair, cela se sent, car trouvet-on des reproches à faire à qui vous est indifférent ? Mais ce qui m'a fait sourire en lisant le réquisitoire de M. Rambaud, c'est son ignorance d'abord de l'administration cinématographique française, ensuite du cinéma en général. Avant de lui démontrer cette ignorance, je voudrais répondre séparément à quelques-unes des critiques formulées par lui contre Clair.

M. Rambaud semble croire que c'est pour son plaisir, ou parce qu'il est incapable d'inventer des sujets originaux que René Clair « adapte » des histoires et réalise « *La Proie du Vent* » et « *Un Chapeau de paille d'Italie* ». Je tiens à faire remarquer que Clair est un des rares metteurs en scène qui ait pu « tenir le coup » jusqu'à son quatrième film, avant de verser dans l'adaptation de sujets extérieurs au cinéma (*obligatoire* dans l'état actuel de l'industrie cinématographique). Les directeurs des firmes d'édition, ceux qui fournissent les capitaux, ne partagent malheureusement pas les idées de M. Rambaud. Je vous assure, monsieur Rambaud, que si vous aviez eu l'amabilité de verser quelques millions à René Clair afin qu'il ait pu suivre toute sa fantaisie, il ne lui serait jamais venu à l'idée d'adapter « *L'Amoureuse Aventure de Pierre Vignal* » ou « *Un Chapeau de paille d'Italie* ». Au contraire, ce qui est admirable dans l'affaire, c'est d'être parvenu, sous couleur d'adaptation (seule condition pour l'obtention des capitaux nécessaires), à faire un travail spécifiquement cinématographique. Cette faculté qu'a René Clair de faire, sur une donnée littéraire, des fils très « cinéma », lui vient de ce qu'il est aussi homme de lettres de grand talent et qu'il connaît assez la valeur intrinsèque de ces deux arts : la littérature et le cinéma, pour ne pas les mêler l'un à l'autre.

●

Je vous entends vous écrier, monsieur Rambaud : « Mais, justement, n'ai-je pas dit que ce dont j'incriminais surtout l'accusé c'était de *construire du cinéma moderne sur une vieille trame,* de faire du bon travail sur un mauvais sujet ! » Permettez, permettez, monsieur Rambaud, vous voyez le « Chapeau de paille » qui est dans dans l'œil de votre voisin et vous ne voyez pas le baobab qui est dans le vôtre. Votre accusation revient à incriminer René Clair de réaliser les « Aventures-d'un aviateur-amoureux », ou les « Mésaventures-d'un-couvre-chef-dévoré par un pur sang » au lieu de réaliser : « *La vitesse spécifique du temps;* « *le dialogue d'hommes d'affaires (en gros plans fortuits); la fuite des heures à l'échelle du métrage concis;* etc. », qui sont, d'après vous, des sujets remarquables de films... Excusez-moi, mais, je crois que de ces *sujets,* ce sont encore ceux choisis par Clair (et choisis *par force*) qui sont les plus cinématographiques !

réquisitoire (suite) :

René Clair sait très bien que pour émouvoir finement, un jeu de lumière sur un profil vaudra trois cents mètres de marivaudage scénique, et c'est parce qu'il le sait si bien que je l'accuse en public, de désertion; René Clair est un réfractaire du cinéma pur, après en avoir été le fervent volontaire. Il comparaît aujourd'hui à la barre de « Photo Ciné » pour répondre de ce chef d'accusation, et s'expliquer sur des agissements... d'art sans noblesse.

Voici qu'il vient de faire éditer par « Albatros », cette firme d'origine russe (« Oh ! les rubans d'Ermoliev en 1913-1917 ! ») qui fut si bellement productive et qui, maintenant, semble se consacrer à l'amusement modeste des masses; une grande comédie d'après Labiche : « Un chapeau de paille d'Italie ». René Clair, avec ce sujet périmé, a fait de bonnes images drôlatiques. Il y a dans cette satire d'une proche époque, des détails bien observés, qui font rire sans lourdeur. Pour la première fois, croit-on, l'auteur visionnel a su discipliner les acteurs, dont les rôles sont égaux. C'est du sérieux travail sur un argument bâtard, succès de théâtre. Et voilà bien ce dont j'incrimine le jeune technicien : il acceptera de tourner tout et n'importe quoi, prenant sa revanche au gré du sujet imposé, et construisant du cinéma moderne sur une vieille trame.

Victoire de la Présentation !

Anémie du produit !

Michel Gorel, récemment, stigmatisa cette posture, par un trait d'humour, qui est aussi, une pointe d'inquiétude :

« *M. René Clair,* dit-il, *va tourner* « *Tire au flanc* », « *d'après le fameux vaudeville populaire. En dépit de son* « *titre,* « *Tire au flanc* » *sera un film d'avant-garde, avec* « *déplacements de l'appareil, montage court, déformations, etc. En outre, M. René Clair va faire des conférences en Belgique sur ce sujet :* « *Le Commerce contre* « *le vrai cinéma* ».

●

Mauvaise plaisanterie ? Hélas ! au travers de l'exagération, je vois trop une tendance s'affirmer, et les marchands envahir le temple, traitant avec les prêtres, qui n'ont plus conscience du sacrilège, et font d'un culte un négoce.

A quoi cela servira-t-il que M. René Clair utilise les progrès de la technique, au fur et à mesure de leur trouvaille, dans des films de pauvre inspiration ? Concilier le public au lieu de l'éduquer, voilà bien la dangereuse initiative, dont le sentiment moteur est vite connu : Faire du Film qui fasse de l'argent. Si ce programme se réalise plus avant, c'est la faillite de la Pensée cinégraphique, et donc, du Cinéma tout court. Il ne restera qu'une routine d'images, un pauvre spectacle pour pauvres gens, un bazar sentimental, l'écran fourre-tout, le zéro d'or.

...Il ne nous reste plus qu'Abel Gance ! Mais que celui-ci soit traqué, dans son enthousiasme géant, et qu'il doive répondre à l'ultimatum cynique : « Vous allez tourner « Un Amour du Petit Caporal », épisode romanesque, avec le triplécran mis au service de la compréhension moyenne — oh ! très ! — du bon public... ou sinon, vous disparaîtrez. Votre « Fin du Monde » est sifflée d'avance.

Alors, il y aura une véritable dictature du cinéma, celle du lucre.

M. René Clair, votre désertion est grosse de responsabilité. Un jeune qui se vend, voilà bien le signe d'une décadence des arts.

PIERRE RAMBAUD.

défense (suite) :

Monsieur Rambaud, vous avez du cinéma la conception que j'en avais à quinze ans. A cet âge, n'ayant pas encore écrit de livres, je brûlais d'employer ces idées qui s'agitent dans l'esprit de tout jeune homme porté sur l'art; et subjugué par le cinéma, ces idées, je les enfermais dans des scénarios. — Tous films dans lesquels je ne tropvai pas un écho, une parcelle, de cette spéculation cérébrale me semblaient de tristes films. J'applaudissais fiévreusement les recherches douteuses de quelques jeunes gens qui faisaient « des films d'avant-garde » parce qu'ils n'avaient pas assez d'argent pour faire de bons films. — Depuis lors, j'ai été intimement mêlé à la cinématographie, j'ai publié des livres et j'ai revu *toute l'œuvre de Chaplin*. J'ai ainsi appris à discerner ce qui était côté littérature et côté cinéma. Et Chaplin, ce petit type à godasses crottées de génie, qui, *avec une technique banale*, s'est élevé au sommet de l'art humain, a suffi amplement à me prouver que ce que vous appelez la « technique modérée » est capable de nous fournir toutes les émotions. — Voyez-vous, Monsieur Rambaud, le cœur est toujours préférable à la chimie. Si je me suis permis de vous faire remarquer que vous ignoriez ce qu'est le cinéma véritable, c'est parce que, tout au long de votre réquisitoire, vous m'avez semblé partisan de la chimie cinématographique, du film cérébral qui fut à la mode en France vers 1921 et que René Clair, heureusement pour lui, a DÉSERTÉ !

●

Le cinéma, il n'est pas dans le flou, il n'est pas dans le montage court, il n'est pas dans le chaos des surimpressions échevelées, il n'est pas dans l'Apocalypse ! Il n'est pas dans les Vésuves multipoclaires (d'ailleurs en maquettes), ou les enchevêtrements de triangles, de crucifix ou de jambes ! Le cinéma, il est dans la chambre du « *Lys Brisé* », dans la villa de « *Folies de Femmes* », dans la roulotte de « *Variétés* » ! Griffith, Stroheim, Dupont en voilà des « techniciens modérés » qui doivent vous être insupportables ! Il est aussi, le cinéma, dans la Ford de *Monty Banhs;* dans le cul-de-jatte d'*Entr'acte;* dans *Buck Jones au galop;* dans un clin d'œil de Laura *La Pliante;* dans les larmes de Norma Talmadge ! Il est dans Dudule, dans Picratt, dans les Bathings Girls, dans le Far West, à Paris ou à Berlin !

Il est un peu partout sauf où vous vous obstinez à le voir, sauf dans ces tisanes, dans ces décoctions de remembrances universitaires, dans ces relents de lectures inassimilées d'Eisenstein — dans ces films que de petits jeunes gens aux sourcils épilés fabriquent entre deux whisky au *Bœuf* — dans ces épileptiques sauteries d'images organisées par des impuissants qui veulent refaire *la Roue* ou qui croient avoir refait *Entr'acte* films qu'ils n'ont compris ni l'un ni l'autre; — le cinéma est un peu partout sauf dans « *l'avant-garde* » (vocable idiot), mot appliqué aux vagissements pelliculaires des bébés mal venus, l'avant-garde c'est Tom Mix, si l'on tient absolument à ce qu'il y en ait une — le cinéma est partout sauf dans le cinéma *intellectuel* des snobs.. Au nom du vrai Cinéma, je vomis définitivement les intellectuels, j'aime mieux les girls de Mack Sennett, c'est meilleur pour la santé; — sauf le cinéma que semble préconiser M. Rambaud et que je félicite René Clair d'avoir *déserté*. Vive le DESERTEUR René Clair !

EDMOND GRÉVILLE.

AUBERT présente...

Joséphine BAKER, l'originale étoile de music-hall, dans un film appelé au plus vif succès :
La Sirène des Tropiques

La Passion de Jeanne d'Arc de Carl Th. Dreyer (*Société Générale de Films*)

CONTROVERSES

Au sujet du " Roi des Rois "

par le Docteur Paul Ramain

Pour Georges Roane
et à Jean-Louis Bouquet

Cette profusion imagée et richissime de la vie du Christ — *Ben-Hur et Le Roi des Rois* — qui illumine nos écrans depuis quelques mois, grâce à la mise en scène de certains notoires cinétistes israélites, serait-elle un signe des temps ?

Parlant de son *Roi des Rois*, son auteur (qui pourrait signer : Sept mille Billets de Mille) a dit : « Au moment où tout le monde tournait des mélodrames, où le public applaudissait *Crime*, *Broadway* et *The Spider*, j'ai senti que le monde était mûr pour la vie du Christ. »

Le Grand Prêtre de la cinégraphie yankee serait-il un Prophète ? Et lui, était-il vraiment assez mûr pour tourner cette divine épopée — toujours lamentablement ratée jusqu'à maintenant — qu'est la vie du Christ, qu'est *Le Roi des Rois* ? Cela me laisse rêveur... car je ne le crois pas. A parler net.

Toutefois, j'avouerai bien franchement que le *Roi des Rois* est un de ces films gigantesques mais admirable, un de ces films de premier ordre et plein de grandeur et de grandiose qu'il *faut* aller voir pour l'enseignement comme pour le plaisir oculo-spirituel. Et ce, malgré des erreurs qui « abcèdent » ce film dans ce qu'il *devrait* avoir de pur.

Non seulement *Le Roi des Rois* est l'œuvre la plus fouillée et la meilleure de M. Cecil B. de Mille, mais c'est le type le plus achevé du « film plastique ». Dans la photographie prodigieusement douce et « lointaine comme le recul du temps », le cinétiste a buriné son œuvre à la manière d'un des plus grands peintres de la Renaissance, tout en réalisant le tour de force d'y maintenir d'un bout à l'autre — sauf au début — le souffle le plus élevé. Je ne crois pas qu'en cette divine matière il existe dans les annales du cinématographe un et indivisible, quelque chose de plus plastiquement animé, de plus lumineusement beau et noble que la première apparition du Christ — *lumen de lumine !* — aux yeux de l'enfant aveugle qui voit pour la première fois la lumière et les fleurs; que la Résurrection de Lazare apparaissant, inconscient et spectral, comme surgir d'outre-tombe; que l'étonnante et sobre Cène aux disciples communiant avec l'expression la plus pure (même la conception nouvelle de Juda est intéressant et réussie) pour se terminer par la Lumière jaillissant du Calice où voltige une blanche colombe : symbole réussi du Saint-Grâal de la légende mi-chrétienne, mi-boudhique de Parsifal; enfin que l'extraordinaire et émouvante montée au Calvaire, qui, en des demi-teintes de rêve et sur un rythme très lent de marche funèbre n'a d'équivalent que dans la musique analogue du *Messie* de G.-F. Handel (air de contralto : *Comblé d'outrages...*). La montée au Calvaire du *Roi des Rois* est de cet ordre : vision de bronze, musique d'airain. Comme pour le Calvaire aux jeux de lumière bronzés, Cécil de Mille dans son Chemin de Croix a, de beaucoup, dépassé les scènes analogues traitées par Fred Niblo dans son prestigieux film *Ben-Hur*.

Bien que dans l'ensemble *Ben-Hur* nous paraisse plus émouvant et attirera davantage la foule parce que l'histoire d'amour qui est le pivot du roman est plus près de nos cœurs sentimentaux et nous fait paraître le Christ moins distant à travers le recul des siècles. Et puis le film de Fred Niblo est surtout bien davantage *cinématographique* et cinématographiquement réalisé (expressions et gros plans de la Vierge et de la mère au bébé qui instantanément nous fait *voir* l'infini de deux âmes et des sentiments opposés, scène de *Ben-Hur* lichant la poussière humide et brûlante, épisode des galères avec sont double rythme interne et vivant, course prodigieuse des chars qui est l'ordre du cinéma pur autant que *La Roue*, tableaux admirables des lépreuses et du baiser ombreux de la mère impure qui semble un Eugène Carrière animé, enfin, suggestion du Christ visible par un détail seulement).

Donc, le *Roi des Rois* est une fort belle fresque animée qui contient un certain génie et touche le très grand art. Mais comme toutes les œuvres au-dessus des forces humaines, il y a de retentissantes faiblesses. En dehors d'une certaine liberté prise avec les textes sacrés, et du mauvais goût flagrant qui règne sur l'introduction « coloriée » (Seigneur ! délivrez-nous du badigeon acinématographique qui, hideux, *mange le relief et le modelé* parce que la couleur appliquée sur un plan transparent détruit la perspective et les ombres) (1). En dehors de cette exhibition d'une catapultueuse

(1) Quand donc les cinéastes, s'entreront-ils dans la cervelle cette vérité élémentaire?

pécheresse de music-hall, le grand défaut du film vient de son rythme monotone, lent, obsédant, et souvent lourd qui en fait bien plus un album que l'on feuillette devant nos yeux, une succession d'admirables gravures vivantes, une « lanterne magique animée » portée à la perfection et qui ouvre nos yeux à la légende... mais pas du cinématographe.

Tout au moins comme je conçois personnellement le cinématographe : art de l'insaisissable expression des âmes et de la vie captée, art de la musique silencieuse, art du rêve... le tout dans le rythme, dans le mouvement.

L'autre défaut du film de C. de Mille est une certaine *froideur*, un manque d'émotion profonde. Parfaitement. Ce défaut ne peut que difficilement être évité car il est inhérent au jeu minutieusement mesuré et réfléchi des acteurs (en général de premier ordre, le Christ et les Apôtres surtout) qui à aucun prix et à aucun moment ne veulent tomber — et ne tombent — dans le ridicule : sauf Caïphe. Cette action « guindée » ne pouvait être évitée qu'en *supprimant* plastiquement le *visage* du Christ et en ne le faisant sentir à tous que par des moyens uniquement cinématographiques : lumière, ombres, gestes, détails, expressions de physionomie sur les visages des apôtres, mouvements divers de la foule, etc., etc. C'est ce qu'a tenté Fred Niblo dans *Ben-Hur* mais sans réaliser complètement et heureusement cette magnifique idée.

Car il est pratiquement impossible à un homme de représenter avec la grandeur et l'immatérialité voulue le Fils de l'Homme. Malgré les efforts très louables et l'admirable talent de B. Warner qui, avec ses yeux bleus au regard lointain, clair et si mélancolique, n'a d'égal que la création étonnante de Betty Bronson dans la vierge de *Ben-Hur*.

Cela est la grande erreur du magnifique « film fresque » de M. Cecil B. de Mille... Et c'est son orgueil !

C'est « cela » qui risque de faire perdre le film comme il risque de le perdre lui-même.

Et c'est dommage. Car le *Roi des Rois* reste, malgré tout, la plus prodigieuse « passion » que nous ait révélé l'écran.

Applaudissons quand même l'œuvre burinée de Cecil B. de Mille. Allons voir et revoir ce *Roi des Rois* qui, chose extraordinaire, ne contient ni vedette en renom, ni star à feu fixe, ni histoire de baisers et d'amour. Mais qu'y a-t-il de plus grand que l'amour du *Roi des Rois* pour l'humanité ?

Voilà pourquoi, en 1927, le Christ se promène sur les écrans du monde glorifié par l'art de la lumière : forme actuelle de l'auréole de nos ancêtres.

Lauda Sion !

12 *novembre* 1927. Dr Paul Ramain.

Les Cinéastes écrivains

Éden-Cinéma

Conte de Marie Epstein

Basile Judith Puce était né avec de la malchance et le génie de la musique.

Enfant, il préférait à toute autre la légende de cette flûte enchantée, dont il suffisait de jouer au prince et à la bergère pour leur faire échanger aussitôt le baiser d'amour, et les faire vivre dorénavant heureux, en dépit des choses, des bêtes et des gens.

Homme, il sentit la musique, à genoux et les larmes aux yeux — en état d'amour. Et, il crut que l'univers entier devait aimer par elle. Il essaya d'exprimer aux autres ce qu'il portait en lui. Ce fut la « Mélodie d'amour » de Basile Judith Puce. Les autres restèrent indifférents.

A soixanteet quelques années, Basile Judith Puce jouait sa « Mélodie d'amour » sur un méchant violon, à la sortie des métros, une casquette béant à ses pieds, où il avait préalablement mis ses trois derniers sous, pour en attirer d'autres. Résidu de tant de défaites, il restait debout, et râclait sa « Mélodie d'Amour » avec la foi. Les hommes passaient rapides, chacun, un pays inexploré pour l'autre, hostile et incompris. Ils jetaient un sou dans la casquette de Basile Judith Puce, pour se porter chance à eux-mêmes, par superstition, non par amour. La musique fait qu'on aime. Ils étaient sourds. Le violon de Puce était même trop grêle pour exciter le frisson de quelque fille.

Basile Judith Puce tremblait sur ses jambes. Sa tête s'en allait :

« Ils passent trop vite. S'ils s'arrêtaient seulement pour écouter, leur âme ne serait plus qu'amour Ils se tendraient la main. Ils embrasseraient le sol. Ils aimeraient ».

●

Il disait aussi : « Je suis le grand Basile Judith Puce ».

Il toussait abominablement. Il était fou.

L'hiver approchait. Un vendredi arriva la première grande chance de Basile Judith Puce. Par l'intermédiaire d'une concierge il fut engagé dans un petit cinéma des fortifs.

« L'Eden » ne donnait qu'une soirée le samedi, et une matinée, le dimanche. Ces jours-là, il brillait et sonnait dans sa rue sale et noire. Au bas de l'écran, Basile Judith Puce devait être tout l'orchestre.

Il arriva, plia soigneusement son cache-nez, s'assit devant le piano ébréché. Derrière lui, les femmes et les enfants semblaient n'avoir qu'une seule voix gigantesque, faite de toutes leurs voix. Les oreilles de Puce bourdonnaient comme s'il avait la fièvre. D'ailleurs il l'avait peut-être. L'obscurité amena le silence et presque aussitôt, la musique.

Basile Judith Puce ne jouait qu'une seul et même air : la « Mélodie d'amour ». Au-dessus de lui, des hommes en noir, gris et blanc, vivaient des aventures extraordinaires et même en souffraient beaucoup. Mais, à force d'entendre la « Mélodie d'amour » que leur jouait Puce, ils finissaient toujours par aimer et jouir. Invariablement, un beau jeune homme goûtait sur les lèvres d'une belle jeune femme, l'amour du monde.

La musique fait qu'on aime. Basile Judith Puce était heureux. Nous ne saurions le comprendre.

Le patron de « l'Eden » était fils de boucher et se prénommait Paul. Il découvrit la folie de Puce. Il se tapa sur les cuisses et fit part de cette découverte à la caissière et à quelques clients de choix :

« Dis-nous donc, Puce, si c'est vraiment toi, avec ta des films ? »

Basile Judith Puce affirmait avec un doux sourire. Paul avait un rire odieux qui donnait envie de baiser les mains de Puce. Mais, Puce n'était pas pitoyable. En son âme, il était redevenu, simple et fantastique — ce qu'il avait été enfant...

●

...Un prince était dans son palais ; une bergère parmi ses troupeaux ; Harry, le milliardaire, était dans son gratte-ciel ; Maud, la dactylographe, parmi ses Underwoods. Basile Judith Puce leur jouait sa « Mélodie d'amour » jusqu'à ce que Harry épousât Maud. Parfois, c'était pis : Harry tombait dans un précipice et Maud était ligotée à minuit deux sur la voie du rapide de minuit trois. Alors, la « Mélodie d'amour » imprégnait l'âme même de l'univers : une touffe d'herbe arrêtait au passage la chute de Harry et le rapide déraillait avant de toucher Maud. Ils s'épousaient toujours et vivaient heureux dans des positions plus confortables.

Basile Judith Puce avait trop souffert d'avoir toute sa vie douté de son génie. Il se crut magicien, et, finalement, puissance divine. Il jouait sa « Mélodie d'amour » aux choses, aux bêtes et aux gens. Et, tous lui obéissaient.

Mais Paul avait eu un rire odieux. Un producteur lui offrit un jour, timidement un film à fin triste. Deux jeunes gens ne s'épousaient pas. L'un abandonnait l'autre qui en mourait. Paul eut peur de son public, mais résolut de jouer un bon tour à Puce. Il loua le film.

Samedi, en matinée, Basile Judith Puce joua, en vain, sa « Mélodie d'amour ». Un jeune homme en noir, gris et blanc mourut de n'être pas aimé. Puce avait donc perdu son pouvoir. Il s'en alla abasourdi. Peu à peu, dans un grand effort, il comprit les choses presque comme nous les comprenons : sa musique n'était pas une cause mais un accompagnement. Il comprit cela vaguement, par instantanés brefs. Nous aurions eu beaucoup de mal à réaliser, un instant, sa folie. Il eut encore plus de mal à réaliser notre réalité.

Le dimanche, en matinée, il s'arrêta brusquement de jouer. La salle vociféra : « Musique ! Musique ! », en vain. A l'écran, le jeune homme, en noir, gris et blanc, dut mourir dans le silence.

●

Aux lumières revenues, on trouva Basile Judith Puce, le front contre son clavier, les mains pendantes, frappé de congestion cérébrale d'avoir retrouvé notre compréhension des choses. Il n'avait pas eu le courage de jouer plus avant sa « Mélodie d'amour » ici-bas. Dans quel Eden, Dieu d'amour, l'entendez-vous jouer encore ?

A l'Eden des fortifs, Paul dit :

« Ça tombe bien. J'allais le flanquer à la porte. Il jouait toujours son même machin. Moi, tout de même, j'aime mieux une « scottish ».

Marie Epstein.

L'Équipage

de Maurice Tourneur

La « Société Générale de Films » qui a déjà produit *Napoléon vu par Abel Gance* (vendu dans le monde entier) et qui réalise actuellement *La Passion de Jeanne d'Arc* (mise en scène de Carl Th. Dreyer), vient d'accepter d'assurer la distribution mondiale du film *l'Equipage* (roman de Joseph Kessel, réalisation de Maurice Tourneur).

Tant par la noblesse de son inspiration et par la grandeur des sentiments qui en constituent le ressort dramatique, que par la perfection de son exécution technique, cette dernière production était digne de figurer à côté des réalisations précédentes dans le programme de la Société Générale de Films. En effet, cette firme semble s'être fait une règle de n'éditer que des films d'une classe supérieure, des œuvres qui, par leur portée, élèvent le cinéma au-dessus d'un simple spectacle récréatif, et par leur sens, en font en même temps qu'un véritable moyen d'expression artistique, un organe d'éducation et de diffusion des plus belles idées humaines.

●

L'Equipage, c'est l'épopée de l'aviation française pendant la guerre. Au milieu des explosions meurtrières, sous les rafales de fer et de plomb, dans les vapeurs sulfureuses, à travers une universelle apocalypse, des hommes jeunes, ardents et forts montent défier la mort en souriant et se battre avec la désinvolture des derniers grands capitaines d'aventures. Dans tout ce feu qui illumine tragiquement le monde, parmi les lueurs et les ombres rouges, parmi les cris de haine et les râles d'agonie, au milieu de l'unanime folie, un pauvre petit drame humain, l'éternel petit drame humain. Une poignante tragédie de cœur dont la voix est plus bouleversante d'être couverte par l'immense clameur de combat et de mort.

Ici, enfin, la guerre n'accapare pas exagérément le premier plan, elle et ses déploiements tragiques de mise en scène. Elle reste une toile de fond, un cadre ambiant. Elle n'est presque jamais montrée dans son horrible vérité objective, mais toujours suggérée. Et cette vision suggestive est souvent plus émouvante que la vision directe. Le drame est là, sur cette aile de toile, entre deux hommes, dans un cœur de femme. Sur cet avion qui chaque jour brave la mort, deux hommes ne sont plus bientôt qu'un seul instinct et une seule pensée, une seule volonté et une seule ardeur, une seule âme qui anime l'appareil. C'est l'équipage !... Emouvante communion dans le même désir de vaincre. Amitié héroïque. Fraternité du ciel. L'hélice tourne et leurs cœurs battent. On finit par ne plus distinguer les battements anxieux de ceux-ci du giroiement fou de celle-là. Un pacte lie ces hommes, mieux que d'amitié, dans le même dédain de la mort et le souvenir de souffrances et de victoires partagées. Rien ne peut les séparer, même la mort C'est l'équipage...

Mais la passion qui noue et dénoue à son gré, avec la même simplicité et la même violence, tous les liens terrestres, aura vite raison de cette immunité préconçue. Un sentiment plus fort que tout et qui se joue de toutes les affinités et sympathies, rompra le pacte, que même la mort était impuissante à détruire. L'amour d'une même femme, et cette femme : l'épouse de l'un, l'amante de l'autre. Le sort qui les a voulu si pareils a poussé sa logique de symétrie instinctive et sentimentale jusqu'à l'absurde et les a voués au même amour. Cet amour sera leur tragédie, leur calvaire et leur crucifixion fraternelle. Situation cornélienne qui place ces frères du ciel entre l'assouvissement instinctif de leur haine et l'accomplissement héroïque de leur devoir. Désespoir du mari, assez généreux pour compatir à la douleur de son frère ennemi. Détresse de l'amant déçu qui réprime de sourdes violences. La mort dans l'âme de tous deux. L'orage est là, en puissance, qui condense toutes les menaces.

Heureusement, au fond des cœurs meurtris, une petite lumière vacillante brille encore. On ne rompt pas brusquement une amitié que des mois de combats ont cimentée. Cette étincelle rallumera la flamme des énergies et leur montrera le salut dans le sacrifice. L'équipage ne se désagrégera pas et s'élancera à nouveau dans le ciel énigmatique, à la recherche de la mort imprévisible.

Pendant longtemps, sur toute la ligne du feu, on ne parlera plus que de l'audacieuse assurance de cet équipage qui tente en vain la mort libératrice, jusqu'au jour où le ciel, enfin, fera cruellement justice. Au chevet d'un grand blessé, maintenant, une femme repentante communie avec celui que la mort a épargné, dans une même pensée pour le disparu. Une seule prière monte des cœurs apaisés, vers l'âme d'un gamin de vingt ans tué au combat, et dont le sillage fulgurant traîne encore dans le ciel apaisé, où la mort ne rôde plus.

●

C'est ce drame pathétique que le réalisateur a su conter à l'écran avec un tact infini et, sans aucun effet de théâtre, avec une discrétion dans la représentation imagée, avec une réserve, une pudeur de sentiments tout à fait remarquables. Avec une rare sagacité psychologique, il a su analyser en de poignantes images, tous les sentiments contradictoires qui soufflent dans les âmes torturées.

Ceux qui viendront chercher à la représentation de ce film les émotions que l'on éprouve généralement devant les films de guerre seront déçus. Ils se trouveront devant quelque chose de plus profond, devant un drame intérieur, où tout est simplicité, naturel et humanité. Simplicité, naturel et humanité qui nous rendent plus sympathiques et plus proches de nous, des héros que nous avons d'autres raisons d'admirer.

●

L'épopée de *Napoléon*, la *Passion de Jeanne d'Arc*, le film de l'aviation de guerre française, voilà un triptyque animé qui engage la jeune « Société Générale de Films » davantage qu'elle ne le croit. Mieux qu'un programme de production, il me plaît de considérer là une véritable profession de foi en la renaissance future de l'Art Cinématographique Français, et les premières affirmations d'une volonté de reconstitution de ces autres « régions dévastées par la guerre ». Le rayonnement mondial dont bénéficieront ces films, dont jouit déjà *Napoléon*, contribuera singulièrement à relever à travers le monde le prestige de notre cinégraphie nationale. Le public ne suivra jamais avec trop d'attention et de sympathie les efforts de cette firme, avec qui la concurrence mondiale pourrait avoir un jour à compter sérieusement. C'est une belle tentative pour le relèvement du niveau artistique du cinéma qui se fait chez nous. Pour une fois, soutenons-là.

JEAN ARROY.

Littérature Cinégraphique

Canudo - " l'Usine aux Images " (1)

par Paul Francoz

Parmi les manifestations de l'art moderne, le cinéma prend une place tous les jours plus importante. Le mouvement de curiosité qu'il avait déclanché à ses débuts s'amplifie, et voici que l'on peut parler de littérature cinégraphique ». Car il existe un nombre assez considérable d'ouvrages ayant trait au cinéma. Leur diffusion malheureusement n'est pas assez grande et nombreux même sont table, nous voulons tenter de la combler en faisant conles cinéphiles qui les ignorent encore. Cette lacune regretnaître les meilleurs de ces ouvrages. Puissent les quelques études que nous leur consacreront faire mieux aimer et comprendre l'art du cinéma !

***

— Canudo a été plus que le « missionnaire » dont a parlé Epstein : il a été le *prophète* du septième art. Alors que le cinéma n'était encore qu'une curiosité, une étonnante découverte scientifique, il fondait le « *Club des Amis du septième ART* » et la *Gazette des Sept ARTS* ». En 1911, il publiait un premier essai sur le cinéma où il montrait quel merveilleux instrument de poésie pouvait être et serait le cinéma, prévoyant à quinze ans de distance qu'il rejoindrait les Arts antiques en apportant au monde moderne un lyrisme à sa taille : c'est-à-dire gigantesque.

Les écrits de Canudo ont été recueillis et publiés en un volume intitulé *L'Usine aux Images* et préfacés par Fernand Divoire qui, parlant d'eux, écrit qu'ils sont « le témoignage du rôle de Canudo, un tableau clairvoyant, impartial, complet, du cinéma pendant toute une période de son histoire, celle où il avait encore à se chercher dans le doute et dans l'ignorance de ses destinées ».

***

L'Usine aux Images s'ouvre par un exposé de la théorie des SEPT arts (que combat, sauf erreur, Emile Vuillermoz) et un hommage aux frères Lumière, inventeurs du cinématographe.

Puis Canudo esquisse une esthétique du septième art; après avoir déploré l'envahissement de l'abominable feuilleton « devant lequel toutes les Margots du monde sont conviées à pleurer », il parle de l'*Ecraniste* qui est à la fois peintre par la lumière et musicien par le rythme. Vient ensuite une importante étude sur les différences qui séparent le cinéma du théâtre; vieille idée comme on voit, ce qui ne veut pas dire que tout le monde en ait fait son profit ! Cet essai d'esthétique se termine par un aperçu de la tâche de l'écraniste qui doit être aussi « l'écrivain des lumières ».

La troisième partie, probablement la plus importante de l'ouvrage est intitulée : « Réflexions sur le septième art ». Canudo y défend une thèse de la *nature-personnage*, recherche les domaines propres du cinéma, étudie l'écriture cinégraphique, la vérité, l'immatériel, le subconscient au cinéma, traite la question du public, celle des droits de l'intelligence, des textes, des couleurs, de la censure, du mélo, des vedettes, de la musique... Une quatrième et dernière partie est consacrée aux exemples, qui sont des critiques de films propres à étayer les théories exposées et à leur servir de preuves.

Ainsi nous apparaît en un bref résumé l'ouvrage du prodigieux Canudo, le premier artiste qui *comprit* le cinéma et tenta d'en dégager la formule.

Je disais au début de ces notes que Canudo avait été un prophète : on peut aller plus loin encore. Il fut un précurseur, un maître : LE MAITRE. A la lecture de l'*Usine aux Images* on est étonné de voir que tout a été dit, et l'on reste « bouleversé par tant de prescience » (Epstein). Canudo a disserté sur toutes choses (et intelligemment), il a tout prévu, tout entrevu : même on peut se demander si l'art du cinéma a fait, quant à ses théories, beaucoup de progrès après lui. Certes on a évolué, avancé, réalisé, mais en développant ses théories, en insistant sur les idées virtuellement contenues dans ses écrits, en convaincant un plus grand nombre de personnes. Quant au fond, il a jeté les bases solides de l'édifice, et c'est sur ses fondations que l'on a construit, parfois même sans s'en douter. Je n'en veux pour preuve que ces quelques citations où l'on pourra reconnaître le « leit-motiv » de la plupart de nos théoriciens :

« ...Si les innombrables et néfastes boutiquiers du cinéma ont cru s'approprier le mot « Septième Art » qui rehaussait immédiatement le sens de leur industrie et de leur commerce, ils n'ont pas accepté la responsabilité imposée par le mot : Art. » (P. 5.)

« ...Ailleurs on perpétue cette fervente erreur qui consiste à chercher dans les œuvres livresques du passé des *scénarios* de tout repos, couverts par des noms universellement connus. » (P. 15.)

« ...Ne cherchons pas d'analogie entre le Cinéma et le Théâtre. *Il n'y en a aucune*. » (P. 19.)

«... l'unique artiste véritablement et totalement nouveau par ses conceptions et ses expressions, Charlie Chaplin. » (P. 23.)

« ...Et l'on prend ainsi au théâtre des acteurs qui parlent toujours, alors que le cinéma les veut muets. » (P. 37.)

« ...Un des domaines exclusifs du cinéma sera celui de l'immatériel, ou plus exactement du *subconscient*. » (P. 41.)

« ...La question des droits de l'intelligence créatrice, je veux dire de l'écrivain au cinéma, est à soulever avec la dernière violence. » (P. 54.)

« ...La *Censure*, il faut le reconnaître est souvent dangereuse pour l'évolution d'un art, et toujours odieuse. » (P. 58.)

« ...*Vive le mélodrame ou Margot a pleuré*... La sinistre boutade d'Alfred de Musset qui avait l'ivresse triste, on peut l'inscrire sur les frontons bariolés de la plupart de nos boutiques de cinéma. (P. 61.)

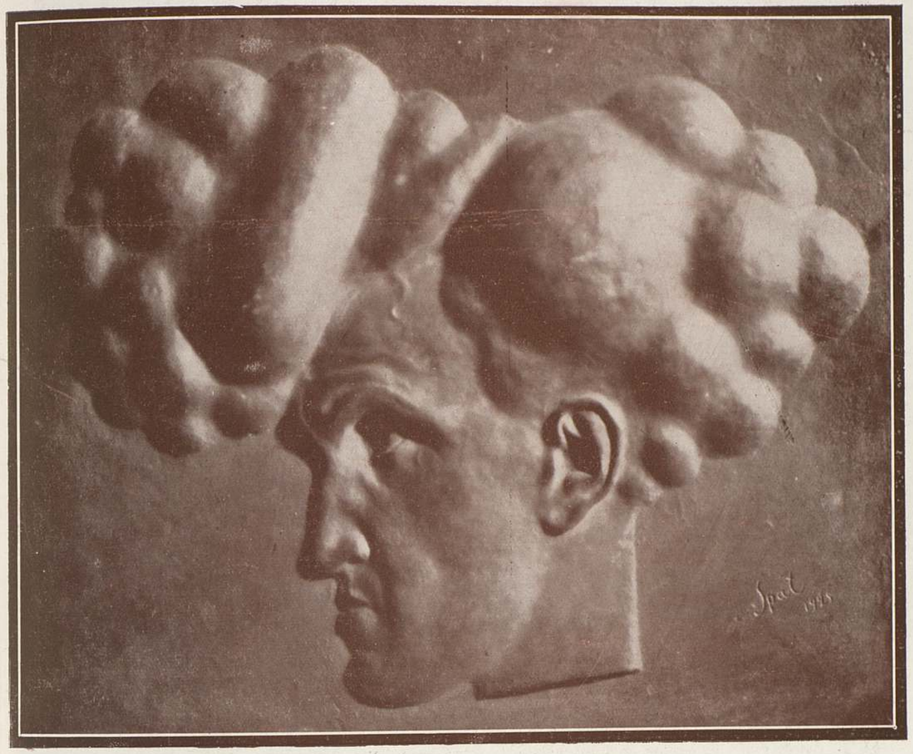
***

Canudo ! Missionnaire de l'Art, prophète de la beauté, maître du cinéma ! Je voudrais voir votre nom inscrit en majuscules sur les temples de l'Art muet ! Je voudrais que ceux qui méprisent le cinéma, vous lisent : ils comprendraient ! Que les cinéphiles s'attachent à vous étudier pour comprendre davantage et aimer toujours plus. Vous êtes Canudo la source à laquelle il faut toujours revenir, la mine inépuisable qui fournit l'or le plus pur.

Vous avez entrepris une croisade qui se poursuit encore, et vous me permettrez bien de vous dire, au nom de tous ceux qui vous avez converti au septième *art !* Merci.

Paul Francoz.

(1) Editions Et. Chiron, 40, rue de Seine.



Jean EPSTEIN
Médaille par SPAT.

(FOX FILM.)

DOLORÈS DEL RIO

que nous venons d'applaudir dans «Carmen» *et au* «Service de la Gloire».

PHOTO-CINÉ présente...

Studio 28

par Jean Mauclaire

« *Le cinéma ne trompe et ne déçoit*
« *que ceux qui n'attendent pas assez*
« *de lui* ». EMILE VUILLERMOZ.

Studio 28. Ce chiffre qui intrigue n'est qu'un repère et l'estampille de l'année d'ouverture.

Cette première salle libre qui s'ouvre sur la rive droite, au pied du Moulin de la Galette, à quelques deux cents mètres du nombril de Montmartre : la Place Blanche, n'est, qu'en effet, le prélude d'un effort qui était à faire, que nous entreprenons et espérons mener à bien.

Devant la médiocrité voulue et calculée de la production, devant les colossales combinaisons des compagnies américaines, un seul moyen existe : ouvrir des salles indépendantes en nombre suffisant de manière à encourager ou même créer une production libre et exempte le plus possible de toutes entraves.

Le Studio 28 qui comporte environ 400 places ne sera pas un « palace », il ne coûte pas 70 millions, mais il est pourvu des derniers aménagements techniques de projection qui en feront un véritable laboratoire d'essai du film et de la plaque photographique.

La véritable raison du Studio 28 étant d'être un *laboratoire du film*, il ne comportera pas un orchestre animé de mouvements ascensionnels, une seule chose importe : *la cabine cinématographique, la cabine de projection photographique*, et *l'écran*, qui d'une seule pièce, s'étendra sur neuf mètres de largeur formant une vaste fresque murale au fond de la salle.

***

Ces recherches sont entreprises sans snobisme, elles sont pour tout ce qui concerne la projection cinématographique l'œuvre de notre maître à tous, j'ai nommé M. Abel Gance, qui a bien voulu s'intéresser à cet effort et réserver au Studio 28 l'exclusivité de tous les films courts triptyques qu'ils doit réaliser.

Le Studio 28 est donc la seule salle à Paris où une cabine triptyque est installée d'une manière permanente et toutes les recherches faites sur cette invention y seront poursuivies par l'inventeur même : Abel Gance.

Abel Gance dont le seul nom nous est une raison d'espérer en une vie intellectuelle future, *intégralement* cinématographique.

Abel Gance dont les yeux ne sont qu'objectifs et à qui une laparatomie exploratrice ferait surgir un *Bell Howell* des entrailles.

C'est avec l'appui du maître de la cinégraphie mondiale et sous sa direction qu'il nous est donné de débuter et d'esquisser les chemins larges et purs de la jeune cinégraphie.

D'autres viendront qui les traceront, les embelliront, en revendiqueront l'honneur. Une date, un acte, son nom : Abel Gance, suffisent.

Une fois de plus, il aura enrichi son art, comme il l'a enrichi de toutes ses découvertes techniques qui ont une influence universelle.

Que ces lignes le gênent dans sa modestie proverbiale, peu importe, car j'ai à cœur de crier mon admiration et ma reconnaissance.

***

Et tandis que le théâtre achève de mourir, gangréné par le « Boulevard », que les Gaston Baty, Jouvet et Dullin essayent en vain de le sauver en basant leur esthétique nouvelle sur le cinéma, le Septième Art, après une grave maladie d'enfance, méprisé par une grande majorité intellectuelle, récupère ses forces.

Un élan nouveau est donné.

La projection de films comme « Napoléon » et « Métropolis », gagne chaque jour des centaines de spectateurs à « la cause. »

Cet art qui est unique et n'embrasse tous les autres que pour les mieux étouffer, a un quart de siècle d'existence.

Que d'espoirs ne devons-nous pas mettre en lui !

En 1927, une invention nouvelle, le triptyque, porte avec la possibilité de trois films différents sur l'écran à un degré inconnu les moyens d'expression visuelle émotive de l'image et voilà un nouvel état de choses créé.

Les hommes ne liront plus, ils verront.

Quel écrivain, quel assemblage de mots peuvent suggérer et créer dans la matière grise une abondance d'images comparable à celle du triptyque ?

Déjà la jeune littérature subit lourdement l'influence du cinéma, elle ne le nie pas, bien au contraire, elle s'en vante, empruntant la cadence de son style à celle des images. Dans un avenir proche, les éditeurs chômeront tandis que collaborant avec les metteurs en scène, ces écrivains préféreront confier à la pellicule les œuvres qu'il leur tiendra à cœur de voir publier.

Les possibilités du triptyque sont plus vastes encore, permettant l'orchestration des images, le triptyque tuera l'orchestre. Aussi n'emploierons-nous qu'une *musique mécanique*, concession nécessaire pour préparer la transition trop brusque. Mais un jour très proche les salles ne posséderont qu'un *écran et qu'une cabine*.

Le cinéma se suffit à lui-même.

Le cinéma est une force qui se rit de ses adversaires.

Nous devons non les détruire, mais les gagner à la « cause », pour qu'ils nous aident à le rendre plus fort et à l'amener plus vite à prendre la valeur artistiqueet humaine à laquelle il a droit.

C'est donc à l' « exploitation » cinématographique qu'il faut actuellement remédier, et devant le mercantilisme général en créer une à part aux buts nettement définis, ne faisant en cela que suivre l'indication si lointaine déjà de *Louis Delluc* et l'exemple plus récent de *Jean Tedesco*.

***

En ce qui concerne les recherches photographiques, elles se limiteront à la décoration. Cette idée qui nous est chère consiste à considérer les murs et le plafond de la salle comme autant d'écrans et à assurer par des objets tournants ou par des changements de plaques combinés, une décoration animée à mi-chemin entre la projection fixe et le cinématographe. Ces essais qui sont le résultat d'une longue mise au point contiennent, hélas ! une grande part de hasard que nous espérons bien conjurer.

Enfin le Studio 28, remontant aux origines mêmes du cinéma, a l'intention d'exhumer ces plaques naïves de lanterne magique, ces plaques animées, ces kaléidoscopes mouvants qui ont charmé les avant-dernières générations.

Un choix très riche de films nouveaux, étrangers pour la plupart, complètent ce programme.

Et maintenant notre espoir est, que le public réponde à cet effort, que le spectateur averti saisisse l'importance de cette tentative en qui tant de jeunes mettent tout leur espoir de s'évader de la commercialisation qui les guette.

Le Studio 28 qui sera suivi d'autres Studios 29, 30, etc., est l'œuvre des « moins de vingt-cinq ans », il est l'espoir des jeunes amants du cinéma, il doit faire apprécier et aimer le cinéma par tous ses détracteurs intelligents, et ce but même est la garantie de son succès — les indécis suivront.

JEAN MAUCLAIRE.

UNE EXPOSITION AU STUDIO LORETTE

...sculptée par Spat

Masques d'écran vus par un grand sculpteur.

Au Studio Lorelle, Spat expose des portraits et sculptures des grandes vedettes de l'écran.

Un cadre clair et gai, l'atmosphère un peu fiévreuse d'un studio à la mode; aux murs, du noir et blanc : des visages et encore des visages, vedettes photographiées par le Studio et vedettes vues par Spat.

L'art de ce jeune artiste russe est un instrument à plusieurs cordes, dont il joue — ou se joue — en virtuose. Spat varie sa technique selon le caractère du visage étudié. Il semble parfois capturer dans l'espace, à la façon de Charlot attrapant les mouches, des carrés, des cercles, des triangles et des points. Puis, jouant avec cette géométrie indifférenciée, il en fait des figures vivantes, d'où jaillit une ressemblance parfaite : « Hop... Et voilà !... ». Applaudissements pour le prestigieux jongleur. Donnez-lui un as de cœur et un as de carreau, et il vous deviendra impossible d'imaginer Douglas sans un as à chaque coin de la bouche.

Sur la joue de Mary Pickford, Spat quisse l'ombre de la Grande Pyramide; quelques dents de scie, deux points brillants, et le regard-caresse de Mary nous sourit de biais à travers ses longs cils.

Après avoir sacrifié à la symétrie dans les traits de la bouche et du nez de Constance Talmadge, Spat se livre à une soudaine frénésie linéaire. Les deux pays dissemblables tiennent encore de la scie en même temps que de l'obturateur de caméra et d'une tache d'encre retouchée par un enfant oisif, ils sont tout cela, mais — miracle ! — ils sont surtout les yeux mêmes de Constance, avec toute leur espièglerie joyeuse et légèrement provocante.

Priscilla Dean a des yeux adorables d'écureuil ou de chèvre-pied; un souvenir de Vinci passe dans son sourire et des cercles innombrables parsèment ses cheveux.

William Hart est né sous le signe du triangle (Triangle est aussi féminin !) Triangulaires sont ses yeux clairs qui vrillent les âmes, triangulaire sa longue face osseuse, triangulaire encore les touches légères du pinceau de Spat.

Voici Buster Keaton, automate comme il sied, tragiquement vivant toutefois, d'une obscure vie de batracien écrasé sous un implacable destin.

Pour lady Diana Manners, le crayon se fait sec et sans sympathie. Mais quelle douceur hésitante il trouve pour Lilian Gish ! Elle est là, frissonnante comme une feuille de tremble, une touche de fièvre à la joue, l'hirondelle minuscule de la bouche crispée sur la douleur que révèlent les trop grands yeux d'enfant battue.

D'un trait semblable, Spat anime un Charlot amer, froncé, concentré sur sa révolte de vagabond famélique. Tandis que des yeux intenses, soulignés de deux traits épais, brûlent dans le petit visage violemment noir et blanc de Jackie Coogan.

Quelques autres dessins sont d'une technique plus courante : Nathalie Lissenko est sans reproche, mais sa ressemblance quasi photographique ne nous retient guère. Si nous trouvons que Sessue Hayakawa, d'un trait trop discipliné, n'est pas de la meilleure veine, ne regardons que son œil gauche où Spat a su concentrer l'expression de félin cruel qui caractérise Sessue.

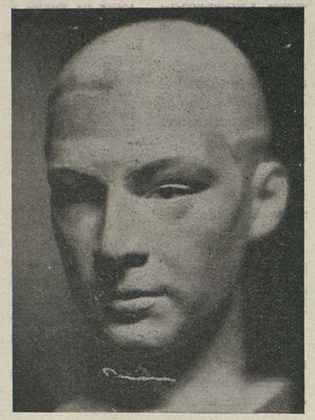
A s'attarder devant ses dessins, on oublie que Spat est avant tout sculpteur, quoique cette partie de son œuvre soit plus faiblement représentée. Un buste en plâtre de Valentino est surtout remarquable par la vérité du regard, si difficile à capter dans la matière plastique. Les paupières fléchissantes, l'œil voilé qui semble vouloir à la fois retenir et révéler un secret, tout le charme de Valentino est enclos dans ce plâtre.

Les traits d'un autre disparu — Louis Delluc — ont aussi été fixés par Spat, et ceux qui l'ont connu savent la vérité de ce geste coutumier et de ce port de tête aisé et las tout à la fois.

Des bas-reliefs — dont le meilleur est Jean Epstein — modelés avec une netteté de médailles. Deux statuettes en bronze, dont une Eve Francis aérienne comme une Tanagra, gonflée de vie et d'intelligence.

Soyez content, Spat ! Si nous avons parfois, devant l'écran, douté du cinéma, vous nous avez aidés à retrouver l'espoir.

Louise CORNAZ.

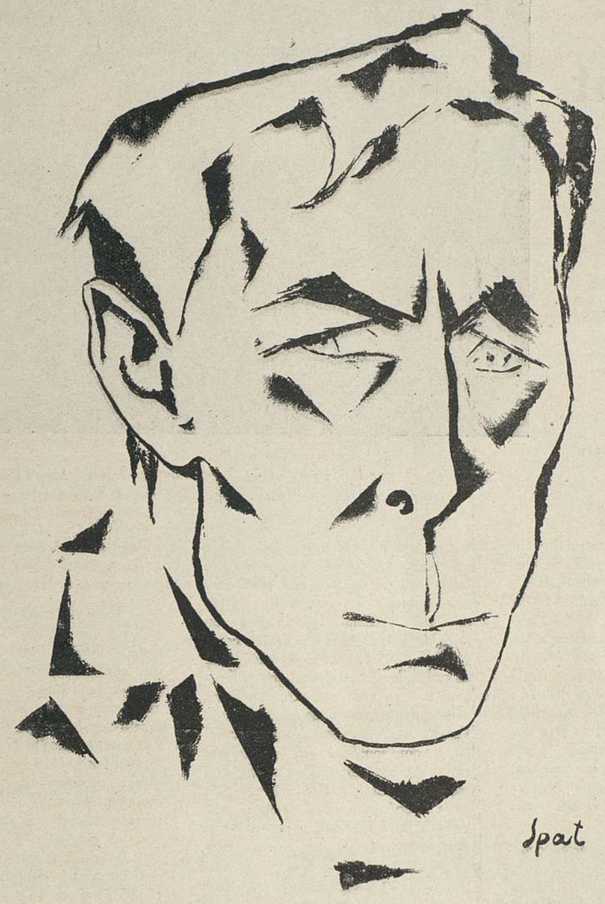


Buste de **Rudolp Valentino**
sculpté par Spat en 1923
lors d'un voyage en Europe
du grand artiste disparu.

Dorothy Gish *et* **Spat**
entre eux la caricature
de **Lilian Gish**

Eve Francis
sculpée par Spat
(bronze)

Profils



WILLIAM HART

Un profil taillé à coups de hache. Des maxilliaires en lame de couteau. Des yeux d'acier. Un regard magnétique. L'air d'un cheval aimable, avec la dignité d'un pasteur.

Des bottes qui traverseraient le déluge sans faire eau, des poignets de cuir enluminés comme les sarcophages de momies, deux « six-pouces Colt », et... une poigne. Haut les mains !...

Le cheval, l'homme et le revolver ne font qu'un. Où son regard se pose, une balle ne tarde pas à venir se plaquer. Il perfore les têtes à cent pas, noue son or dans son mouchoir et roule ses cigarettes d'une seule main.

Naïf et subtil, timide et brave, placide et combattif, brutal, impérieux, énigmatique, un peu sauvage, un peu Peau-Rouge, il semble échappé d'un roman de O'Henry, de Bret Harte ou de Jack London.

Il a pourtant de la civilité : quand une femme lui parle, il se découvre, toujours, et il ne boit qu'après son cheval, à même le seau.

Quand il se met en colère, ses yeux s'irisent, ses poings se serrent, ses muscles se tendent à éclater et sa pomme d'Adam oscille en tous sens. Une bonne recommandation : prenez-le toujours par la douceur !...

A la ville il est dépaysé; il brosse son chapeau avec un balai, laboure les tapis de ses éperons, et croit bien sa dernière heure arrivée quand ia monte dans un ascenseur.

... Mais nous le retrouvons plus à l'aise dans la Prairie, où il galoppe trente kilomètres sans reprendre haleine.

. . . . . .

Il y a des jeunes gens qui « font du cheval » au bois de Boulogne, qui osent encore pasrler d'équitation.

Chez Dupont tout est bon

par Edmond Grèville

Surpris par l'objectif dans le feu de l'action, **Edwald-André Dupont**, *entouré de ses opérateurs, dirige une scène de "* **Moulin Rouge** *"*

E. A. Dupont travaille actuellement au montage de *Moulin Rouge*. Des méandres de pellicules s'embrouillent sur le plancher de cette salle de la « British-National-Pictures » de Londres, où des machines dernier modèle enroulent la pellicule, permettent de l'étudier, la soudent. Je ramasse quelques bouts de « chutes » au hasard : jambes de danseuses ; traînées blanches, très « *cinéma pur* » qui doivent être des jeux de projecteurs : premiers plans d'Olga Tchékowa : yeux énormes ; danseuses blanches, danseurs nègres, etc. Décidément, *Moulin Rouge* s'annonce bien.

Debout, en bras de chemise, comme toujours, et comme toujours coiffé d'un éternel feutre — le petit chapeau de Dupont, comme celui de Napoléon, remporte des victoires — l'auteur de *Variétés* charme les serpents de gélatine. On le sent heureux dans ses débordements de film, il le brasse à pleines mains, avec jouissance.

« — Monsieur Dupont, êtes-vous content de votre travail ?

« — On n'est jamais content de son « travail après l'avoir terminé. Avant « de commencer, c'est différent, on « s'emballe, on jubile. Mais la réali- « sation déçoit toujours, surtout au ci- « néma, où tant d'éléments entrent en « jeu pour former une œuvre. Néan- « moins *Moulin Rouge* me plaît parce « que je m'y retrouve. Depuis *Varié- « tés*, je n'ai rien pu faire qui soit se- « lon mon cœur. J'ai, comme vous le « savez, réalisé un film en Amérique, « mais quoique les Américains soient « des gens épatants, je ne pus rien « faire de bon là-bas. On ne me com- « prenait pas. On m'interdisait, tant « au point de vue scénario que techni- « que, tout ce qui sortait de la routine « habituelle des films américains. « J'avais un superviseur, quatre assis- « tants, qui jouaient aux gendarmes « avec moi. Résultat : Je ne fis rien « qui vaille. Et, par-dessus le marché, « on a coupé partout où j'étais par- « venu à faire quelque chose d'à peu « près bien... Je ne sais si vous avez « vu le film en France ?

« — Oui, il a été présenté. Mais on « a encore supprimé dans la version « française de « Implacable Destin », « des tas de choses, ce qui donne au « film une apparence « décousue » « bien regrettable.

« — Je voudrais qu'un film saboté « comme celui-là ne portât pas mon « nom, car il ne peut maintenant « qu'être mauvais étant donné qu'il « était déjà médiocre au moment où « je le terminais.

« — Pas du tout, votre film, bien « qu'on ait fait tout le nécessaire pour « lui faire du tort a trouvé un très bon « accueil auprès de la presse française, « le jour de la présentation. Ce qui « prouve, monsieur Dupont, que votre « talent tient rudement bien le coup... Mais continuons notre interview : Que « pensez-vous du cinéma ?

« — Rien du tout. Je fais des films, « j'essaie de les faire bons. J'aime « trop le cinéma pour en penser quel- « que chose. L'amour ne discute pas. « J'aime le cinéma avec mon cœur, « avec mes sens... J'ai aussi un autre « amour : le *Music-hall*, c'est pourquoi « j'ai tourné *Moulin Rouge*. Je trouve « merveilleuses ces salles bondées de « public mélangé, de visages chauds « et compréhensifs qui frémissent en « mesure devant les girls, les acroba- « tes, les jongleurs. Le music-hall qui « fait rêver les midinettes et les prin- « ces, qui glorifie la femme et la beau- « té de l'organisme humain... »

Les mains enthousiastes de Dupont semblent galoper sur l'air, tour à tour danseuses, contorsionnistes, jongleuses avec les mots.

« — Etes-vous content du travail « exécuté au Casino de Paris, en « octobre, pour *Moulin Rouge* ?

« — Très content. Paris est une « ville épatante et la salle du Casino « de Paris excellente pour la prise de « vues. Electriciens, régisseurs, artis- « tes, tout marchait sur des roulettes ! « Deux incidents regrettables seule- « ment : un ouvrier blessé et quelques « jets de pierre dans la « Vallée de « Chevreuse ». Deux riens.

Il continue :

« — En janvier prochain, la *Franco-* « *Film* vous présentera ce film. Je fe- « rai mon possible pour présider moi- « même la présentation, et remercier « ainsi tous ceux qui, à Paris, m'ont si « gentiment donné leur concours.

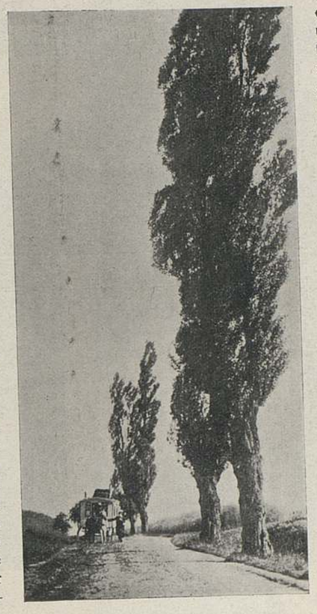
« — Et après *Moulin Rouge*, qu'al- « lez-vous faire ?

« — Ne me le demandez pas. Je ne « suis sûr que d'une chose : je ferai un « autre film, mais lequel ? Je ne puis « savoir à l'avance. Je prends l'inspi- « ration quand elle vient, et comme je « travaille sans découpage, il est inu- « tile que je me tourmente à l'avance.

« — Monsieur Dupont, je m'excuse « de vous avoir dérangé...

« — Vous ne m'avez pas dérangé, « j'ai moi-même été journaliste, et cela « me fait toujours plaisir d'en recevoir. « Au revoir et bon voyage ».

Mme Dupont m'accompagne jusque dans la cour, me faisant en route le panégyrique de son mari. Elle prêche un converti : il y a belle lurette que ce petit homme aux mains turbulentes, aux yeux rêveurs, aux lèvres sensuelles, au menton puéril, au front génial, a suscité mon enthousiasme. Dans l'auto qui m'emmène à Croydon, je songe à la présentation de *Variétés*, où, avec quelques amis, je gueulais si fort mon enthousiasme qu'on faillit nous mettre à la porte ! Croydon : le ciel couleur *trench-coat*, dans lequel, d'ici quelques minutes, nous allons nous envelopper. Tiens ! le grand jeune homme qui fut mon compagnon de voyage en venant s'en retourne aussi avec moi, les yeux plus cernés qu'à l'arrivée. Il habite Paris, mais sa garçonnière est à Londres ; ô progrès !... Malgré les bou-



Un paysage romantique de l'émouvant drame de mœurs hébraïques " **Baruch** *" (réalisation de* **E. A. Dupont**)

les Quiès, le moteur pousse son pas de vis dans mes oreilles. Le sol descend. La vitesse balaye les hangars, la file d'arbres traditionnelle... Plus besoin de tunnel sous la Manche. Il y en a un au-dessus. Est-ce le sommeil ou l'altitude. Un engourdissement, une rêvasserie comme d'opium, se glisse de mes orteils à mes cheveux. Une enseigne lumineuse oscille devant moi, vient me taper dans la figure : *Chez Dupont tout est bon*, CHEZ DUPONT TOUT EST BON.

CHEZ DUPONT TOUT EST BON... L'enseigne devient trapèze. *Jannings* pend, la tête en bas, deux mille yeux le regardent. On voudrait manger ces yeux comme des bigorneaux, avec une épingle. Et voici les girls du *Casino de Paris*, régulières comme un moteur. Leurs cuisses mécaniques, leurs épaules rythmiques oscillent, fuient en ondes trépidantes et concentriques, *Jannings* qui vient de plonger. Mais au lieu du public mangeur de saucisses, il trouve des prisonniers enchaînés qui font la ronde, liés par les mains, enchaînés comme les bornes de la place de l'Etoile. A propos d'étoiles, le plafond du *Wintergarten* en est plein, aussi tous les spectateurs ont-ils apporté un télescope, au désespoir des ouvreuses. Et cette diablesse d'enseigne qui recommence (ses lettres électriques rouges ont l'accent de E. A.), à m'envoyer dans la figure sa phrase sans merci : Chez Dupont tout est bon, chez Dupont, etc.

Edmond GREVILLE.

LIRE dans nos prochains numéros

"mise en accusation"

de : Jean EPSTEIN, METROPOLIS de Fritz Lang, MARCEL L'HERBIER, MAURICE TOURNEUR, KNIAZ POTEMKINE de S. M. Esenstein, etc., etc.

Nous donnons à tous nos collaborateurs, la faculté de s'exprimer dans ces colonnes en toute liberté. — Nous accueillons toutes les opinions et acceptons toutes les controverses.

Nous faisons appel à tous nos confrères ; à tous nos lecteurs pour nous dire ce qu'ils pensent des grands Films et des meilleurs cinéastes, leur opinion paraîtra soit dans l'accusation, soit dans la défense.

Il est évident qu'outre celles envisagées plus haut nous acceptons toute suggestion de nouvelles, mises en accusation ; notre but étant de saper les réputations surfaites et de soutenir par contre les bons ouvriers de l'Art Muet.

Les FILMS

JEAN EPSTEIN

PRÉSENTENT...

Réalisation de

Jean Epstein

d'après une nouvelle

de Paul Morand

...La Glace à trois faces

Je n'ai pas lu la nouvelle dont ce film est tiré, et je ne veux pas la lire. Je tiens à m'épargner le morne ennui d'une telle lecture, la fatigue et les complications des comparaisons fastidieuses. J'ai assez de confiance en Jean Epstein pour ne pas lui faire cette injure. Peu m'importe que M. Paul Morand étale une fois de plus sa fantaisie sur trente ou quarante pages, au cours desquelles il se livre naturellement à des recherches de style et de syntaxe, qui font l'enchantement d'une prétendue élite, et où certains critiques extra-lucides voudront bien retrouver encore l'influence de Bossuet. Ainsi l'habileté de la transposition m'échappera sans doute, mais celle-ci n'est même pas en cause. Ce qui importerait davantage serait la connaissance exacte du point de départ, l'idée incitatrice, l'étincelle. Ainsi de l'idée nue au film réalisé on pourrait mieux suivre la courbe du processus d'élaboration. Cette idée initiale est, ici, réduite à rien et le postulat pourrait être résumé en vingt mots. Or, cette idée originale, Jean Epstein n'avait nullement besoin d'un entremetteur aussi louche pour la trouver. Admettre cette dépendance serait faire l'aveu d'une incurable impuissance et soumettre irrémédiablement le cinéma à l'influence et à la domination de toutes sortes de littératures. Car ce qui me gêne, est précisément que j'en soupçonne pas mal d'aller aux Ursulines voir la *nouvelle* transposée de M. Paul Morand et non le *film* de Jean Epstein.

Je n'insisterai donc pas sur le prétexte du film qui est de peu d'importance, mais j'en viendrai immédiatement à l'essentiel : la forme de sa réalisation. Ici s'est manifestée avec un nouvel éclat l'exceptionnelle intelligence de l'auteur de *Bonjour Cinéma* et du *Cinématographe vu de l'Etna*. On le retrouve tout entier dans ce film, avec cette manière de génie cinégraphique, génie incomplet, intrinsèquement cinématographique, mais indéniable : sens de la mise en page, de la composition des masses photogéniques et de leurs rythmes, sens des rapports mathématiques et symphoniques des images, sens de la vie interne de l'écran, de ses possibilités d'expression, plus précisément de signification.

Au cours d'un précédent article sur Jean Epstein, je disais qu'une de ses préoccupations dominantes avait toujours été la recherche audacieuse de nouvelles formes syntaxiques visuelles. Cette tendance se manifeste dans *La Glace à trois faces*, plus librement encore que dans n'importe lequel de ses autres films. Ici, toutes les amarres sont franchement rompues avec la tradition cinégraphique. Les néologismes d'images les plus franchement révolutionnaires ont cours. L'*ellipse visuelle* éclate dans toute sa puissance, rapprochant les phrases plastiques les plus distantes, mais significatives, éliminant toute l'inutile phraséologie des images de remplissage. Le style du récit visuel y gagne une fermeté inaccoutumée, style apparenté à la manière d'écrire de notre époque, style qui participe aussi bien de l'idéographie égyptienne que du sténogramme et de la « T. S. F. ». La chiromancienne en vue ne débrouille pas autrement l'écheveau des destinées dans la succession préconçue des tarots, que le spectateur lisant cette fulgurante confession à trois voix.

Voyant ce film, je me rappelle les confidences de Maurice Tourneur à Robert Florey : « Il n'est arrivé de voyager à travers le monde et je n'ai jamais pu m'empêcher de remarquer le violent contraste éprouvé en embarquant sur un bateau anglais ou américain après avoir débarqué d'un bateau français. Les ordres courts, semblables à des aboiements, le sérieux des officiers, dus non seulement aux mœurs différentes, mais aussi à un langage nouveau. *Ils disent en un mot, ce que nous exprimons en une phrase*. Certaines de leurs expressions sont intraduisibles parce que, exprimées en mots français, elles perdent toute leur force. En d'autres termes, *ils disent vite ce qu'ils veulent dire et vont droit au but* ».

Dire en un mot ce que les autres disent en une phrase, et aller droit au but, voilà ce qu'a fait Jean Epstein dans la *Glace à trois faces*. Enfin voir une succession d'images essentielles, dépouillées de tout leurs complémentaires de liaison, d'enchaînement, voilà qui est un pur plaisir pour l'esprit, et un progrès aussi important aujourd'hui et décisif pour l'avenir de l'expression par l'image, que le pas fait inconsciemment, il y a quelques années, par le metteur en scène inconnu qui oublia de nous représenter toutes les phases du retour du grand premier rôle : taxi qui s'arrête, lui qui en descend, qui paye, la voiture qui démarre, l'homme qui sonne, rentre, enlève son pardessus, ouvre des portes, en referme, traverse des antichambres, se lave les mains, se mouche, etc., on pourrait pousser indéfiniment cet exemple par l'absurde. Décidément, *Le Maître du logis*, *L'Opinion publique* et tous leurs succédanés, sont de bien mauvais films. Et combien ennuyeux.

Dire en un mot, ce que les autres disent en une phrase, voilà qui implique une sûreté d'expression, une lucidité, une précision d'élocution qui, même dans le langage pour les yeux, n'est pas donnée à tout le monde. Jean Epstein innove avec une sûreté de maître. J'ai revu son film plusieurs fois, toujours avec le même plaisir cérébral. Une certaine obscurité eût pu être à craindre. Pour qui sait lire sur un écran, cette supposition est vite dissipée. Le drame court à son tragique dénouement sur un rythme qui ne faillit pas. Les images-verbes se succèdent, comprimant le temps et l'espace, dynamisme interne latent prêt à faire éclater tous les cadres, mêlant le passé au présent, le futur au passé, superposant tous les temps et les lieux, fondant les trois liaisons amoureuses en une aventure unique.

Le procédé est passible de multiples applications. Dans un drame symbolique où plusieurs personnages incarneraient une même vérité, vivraient sur des modalités variées le même destin, ou encore dans un film où les temps, les lieux et les actions concourreraient à l'expression d'une même vérité ou d'un même sentiment ; l'effet de rapprochement, de simultanéïsme-similitude et de simplification pourrait être formidable. Ainsi dans un drame visuel dont la ligne schème serait, sur un autre plan, analogue à celles des *Trois Lumières*. Déjà, inconsciemment, je pense, Griffith a tracé dans certaines parties de plusieurs de ces films l'esquisse du procédé, et Sévérin-Mars l'a admirablement employé dans sa formidable synthèse du *Cœur magnifique*. Jean Epstein l'a poussé à son point extrême, à moins qu'une évolution ultérieure ne vienne nous révéler d'autres possibilités plus intenses et dépouillées, ou plus étendues. Les paroxystes du cinéma le pousseront peut-être à son point extrême, à ce sommet où il rejoint et s'apparente au *montage syncopé*.

" La Glace à trois faces "
(reproduction directe de pellicules du film sans retouche)

Mon confrère, Pierre France, a dit assez de stupidités sur la *Glace à trois faces*, dans le dernier numéro de *Photo-Ciné*, pour que je m'attarde à les relever. Cela en vaut la peine. Il dit textuellement : « Ce film est poli, net, je pourrais presque dire léché, et parfait comme un sonnet de Hérédia. On sent qu'Epstein a volontairement sacrifié les effets faciles ou « *déjà vus* » et a cherché et atteint à... cette sobriété qui caractérise le grand artiste ».

Or, aucun film n'a jamais été moins *poli, léché*, que cet essai hâtif, parfois maladroit, toujours sympathique en raison même de ses défauts d'exécution. Quant à José-Maria, je me demande véritablement ce qu'il vient f... là-dedans. D'autre part, dire que Jean Epstein a sacrifié les effets faciles, c'est un peu prêcher des convertis. Si Jean Epstein ne cherchait pas des effets extrêmement difficiles et compliqués, il cesserait sûrement de nous intéresser. Aucun autre cinéaste n'a eu le courage de changer aussi souvent de route, quitte à décevoir certaines petites chapelles, car il n'y a point d'étoile polaire fixe pour les « défricheurs de routes inconnues du Septième Art ».

Enfin, je ne voudrais pas terminer cette aride et par conséquent trop longue note sur la *Glace à trois faces*, sans dire deux mots de son principal interprète, René Ferté. Cet acteur possède toutes les cartes dans son jeu pour faire peut-être, ce jeune premier du cinéma français que nous attendons encore. Qu'il soit ici, mal maquillé, là, mal photographié, qu'il n'ait pas trouvé la possibilité de s'exprimer selon sa sensibilité, ce n'est pas là un prétexte suffisant à nous décevoir. Je vois en Ferté, jeune, racé, élégant, sportif, naturel et vivant, une sorte de Wallace Reid latin. Je voudrais que l'on n'étouffe ni ne gâte celui-là comme on a fait de tous les autres. Le meilleur instrument ne chante pas tout seul. Qui saura faire parler ce visage représentatif de l'homme moderne ?...

JEAN ARROY.

La Glace à trois faces

(suite)

par Lucie DERAIN

La nouvelle très courte d'où est tiré le film est une sorte de synthèse double : synthèse de l'esprit de Morand, synthèse du séducteur moderne. Oserais-je dire que *La Glace à trois faces* qui ouvre le livre *l'Europe galante* est certainement l'une des plus significatives parmi les œuvres psychologiques modernes, et que Jean Epstein en la cinématographiant a donné vie à la plus hautaine et la plus intelligente forme d'adaptation. *Cette adaptation en est-elle une?* Ne faut-il pas y voir plutôt la transposition du tempérament aigu d'Epstein, qui a saisi l'occasion de projeter sur l'écran toutes les fantaisies dont son esprit est prolixe, par le secours d'un thème original.

Donc, *La Glace à trois faces,* film, tout en restant conforme à l'*orthodoxie littéraire* du conte de Paul Morand est néanmoins essentiellement personnel. Le conte littéraire est, si vous voulez, un merveilleux prétexte donné par Morand à Epstein, prétexte riche en arabesques dont le réalisateur artiste décore un sujet, en créant ainsi une nouvelle photogénie plus souple et plus variée dans la forme, que toutes les photogénies précédentes d'Epstein.

Malgré qu'il en ait, Epstein s'affirme au travers de l'œuvre curieuse de Morand. Et si l'*âme du livre* reste entière dans le film, l'âme subtile et complexe dEpstein perce dans ces images toutes imprégnées de splendeur visuelle, éclaboussées de lumière, éclatantes de couleur et de pittoresque, vibrantes de vie moderne.

Qu'est le film? du cinéma, du vrai, à aucun moment nous n'eûmes l'impression d'un livre illustré. Procédés d'expression des plus hautains, les effets ne nous rappellent jamais qu'ils furent inspirés par un livre. Et tout comme les œuvres précédentes d'Epstein faites sur des scénarii originaux, *L'Affiche, Le Double amour, Six et demi onze*). *La Glace à trois faces,* adaptation, constitue un film purement cinégraphique.

Le caractère de l'œuvre est j'y insiste, extrêmement moderne. C'est pourquoi, à ce sujet moderne, personnages modernes et composition adéquate. Le film est curieusement construit. Les trois faces du miroir nous sont montrées successivement et cataloguées par des numéros : 1, 2, 3. Pour le premier : un prénom : Pearl, un décor chic : Cornebiche, une interprète distinguée, raffinée, d'une beauté précieuse comme son nom : Olga Day. Pearl brisée, sanglotante, dont nous voyons, évoquée, une des scènes avec : l'homme. Une véranda fleurie aux tables étincelantes de leurs cristaux et de leurs fleurs, une allée sablée où s'inclinent les arbustes, sont les cadres de cette douleur féminine. On entrevoit l'homme correct, égoïste et mufle dont cette femme est éprise. Succession d'images toutes parfumées d'iris.

2. — Intérieur pseudo-médiéval. Des esthètes faux ou vrais. Une réception chez Athalie Roubinovitch, (Suzy Pierson). Celle-ci pleure aussi, s'humilie, confesse son amour devant un confident, accroupie en une pose chinoise aux pieds d'un meuble baroque. Des oiseaux bizarres. L'atmosphère étrange et bouleversante d'un intérieur meublé par une artiste un peu folle. Et « Flash-Back » le rappel de souvenir surgit, récréant une des étreintes dont l'homme du numéro 1 gratifie le numéro 2.

3. — Et voici l'aventure populaire, la fraîcheur d'une fleur de square, le pépiement d'un moineau dans les branches. Jenny l'ouvrière qui s'appelle ici : Lucie et dans la vie Jeanne. Helbling. Décor : un petit appartement modeste qu'éclaire le bouquet acheté le matin avec le journal et le petit repas frugal. « Il » ne viendra pas. Et, là, encore, devant des commères apitoyées se recompose la dernière idylle du Don Juan moderne. Idylle commencée dans la campagne bruissante des eaux, au lent cheminement des canots sur l'Oise, avec le ragout d'un luxe populaire, luxe de l'Isle-Adam un jour d'été.

Lentement les eaux referment leur miroir, les arbres s'inclinent. La rue pauvre reparaît et c'est de nouveau les larmes de la délaissée.

4. — C'est enfin le Don Juan, le séducteur moderne, cynique sportif, agacé, souriant, égoïste... et cruel, vivant pour lui. On le voit partir dans une course à la mort sur un bolide d'acier, non sans avoir écrit (expressions diverses pour chaque lettre d'adieu) à chacune de ses proies amoureuses, marquées par son désir et rejetées par lui quand il défaut.

Il part. Et c'est certainement la partie la meilleure de ce film pourtant si complet et équilibré. Course vertigineuse et l'auto bondit dans le désert de la route. Cîmes des arbres, bornes kilométriques, nuages du ciel. Nous participons à l'ivresse du fou qui, gagné par la griserie du vent et la vitesse infernale court vers l'infini à 130 à l'heure. Et tandis que s'accélèrent encore les images « vues » par le conducteur qui mène sa voiture comme il mène sa vie, en la brûlant, l'hirondelle fatidique apparaît, reparaît et le tue.

FIN : Fin du plus émouvant et moderne poème d'images. Fin de la synthèse d'une de ces vies riches en nerfs, en intelligence, en sensibilité aiguë, sinon en cœur et en morale, ces vies qui sont celles de quelques jeunes gens de notre génération inquiète.

Et c'est cela qui ressort du film de Jean Epstein : l'image multiple et réaliste d'un tempérament masculin de l'époque. Quant à la réalisation elle est d'un style noblement expressif. Les nettes personnalités des acteurs dans ces incarnations de femmes et d'hommes désaxés, soit par l'amour, soit par l'esprit de l'époque, la souple volonté d'Epstein qui groupa, ordonna tous ces éléments, réalisa cet ensemble à la fois tumultueux et égal, produisent à l'œil comme à l'esprit une impression réconfortante, l'impression que l'intelligence et le cœur sont accordés dans la magie des lumières pour donner au cinéma français une œuvre de classe.

Les tableaux du début frottés de distinction sont montés de curieuse manière. J'aime peut-être moins la partie *Athalia,* peut-être parce que le décor d'antiquaille romantique est déplaisant à l'œil. La grande allure du début, est compensée par le ton doucement mélancolique des scènes entre Lucie et son amant.

Photos claires souvent rayonnantes, quoique certains éclairages sur des visages, notamment le masque de Ferté, soient un peu plats et gris. J'aime la maîtrise scénique d'Epstein. Et c'est dans ce découpage nerveux, haletant, qu'Epstein prouve son métier parfait où, comme en se jouant, il pique des symboles nets, mais de valeur visuelle parfaite. Métier? soit! Mais fantaisie étonnante qui se manifeste dans ces dernières scènes de la course alors que ses tableaux d'idylle étaient traités dans une ligne volontairement droite et débarrassée d'effets inutiles de virtuosité.

Sa virtuosité Epstein la dévoile quand il le veut. Il a raison de ne le vouloir que rarement. *La Glace à trois faces* dans ce resserrement y gagne en force dramatique, en émotion directe, ce qu'elle perd en trucs, en acrobaties, en effets de caméra, etc.

Et quand cette virtuosité s'applique combien elle donne de piment, d'âcreté aux scènes qu'elle pare de son éblouissement. Des collaborateurs immédiats: Eyvinger opérateur et Pierre Kefer décorateur, ont contribué à cette impression de vie ardente et fiévreuse avec le talent dont ils sont coutumiers.

Mmes Olga Day, très élégante, d'une aristocratique dignité, exprime dans un visage très racé, une douleur de sensitive mondaine. Suzy Pierson et Guérin Catelain se font remarquer, l'une dans un rôle moins saillant que celui de ses camarades, l'autre dans une silhouette de fâcheux. Jeanne Helbling, toute douceur tout charme et tout naturel, ainsi que René Ferté qui assume le triple rôle du même homme sont les intelligents pivots de l'œuvre. Pourtant reprocherai-je à Epstein d'avoir fait jouer Ferté dans ses trois rôles avec une monotonie un peu hérétique, relativement au personnage complexe imaginé par Paul Morand. Il me semble que ce miroir d'âmes féminines n'a pas pour chacun de ses reflets une personnalité et des expressions assez différentes.

Légère critique qui ne peut entacher la brillante lumière que répand sur le morne bilan cinématographique français, le film de Jean Epstein, placé comme un phare dans la nuit.

Lucie DERAIN.

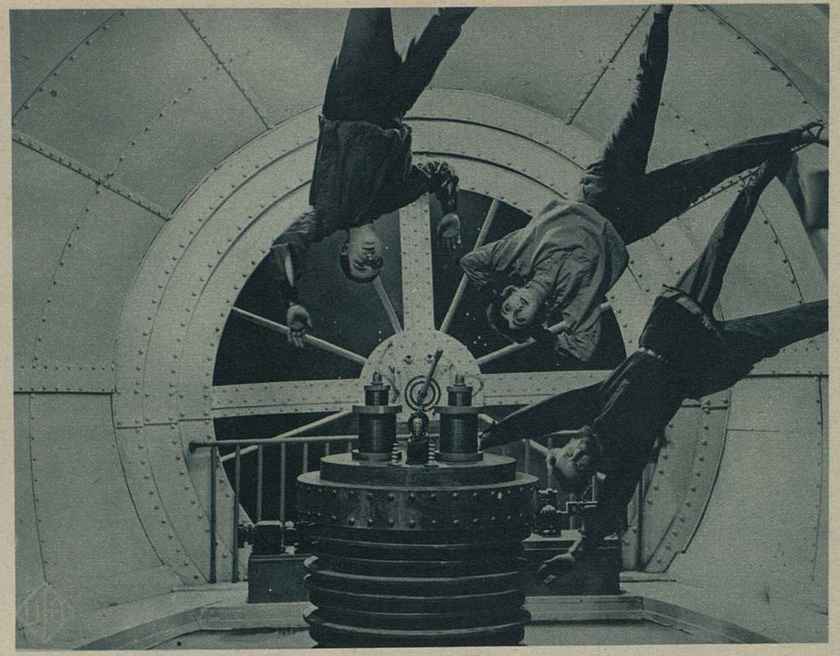
LA MISE EN ACCUSATION

de Jean Epstein

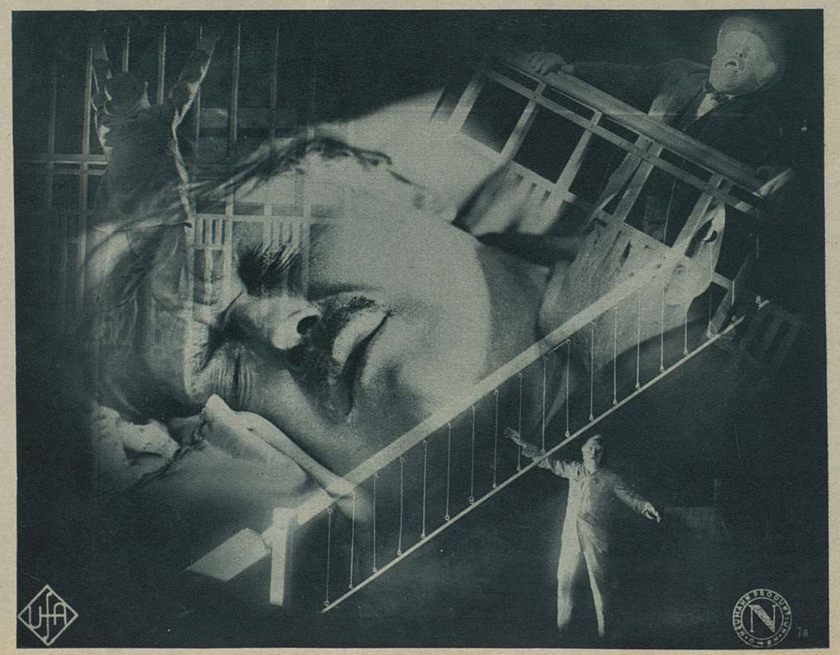
Étant donnée l'abondance des matières est remise **au prochain numéro.**

(Films Jean Epstein)

René Ferté dans " LA GLACE A TROIS FACES ", de Jean Epstein.



Les Merveilles de la Création. — Wunder der Schöpfung.



Les Mystères de l'âme. — Geheimnisse einer Seele.

Les livres et leurs possibilités cinégraphiques

LE DINER CHEZ OLGA, par René LAPORTE (Grasset).

Le cinéma joue un rôle marqué dans la jeune littérature. On rencontre ses miasmes contagieux dans certains passages du livre de René Laporte. Cependant il est à souhaiter que M. Laporte cultive plus encore la fréquentation des salles obscures et de leurs panoramas muets, cela l'aidera à se soustraire aux influences de Pierre Girard, Paul Morand et de Jean Giraudoux, confiseurs littéraires bien dangereux à imiter, le dernier surtout parce qu'il est inimitable. Mais notre premier livre à tous ne portait-il pas l'empreinte de Giraudoux ?... Ce livre est tout de style et d'images **écrites** (il ne faut pas confondre avec les images **vues**), ne présente aucune possibilité cinégraphique. Mais il nous annonce un talent, encore peu personnel sans doute, toutefois certain.

Edmond GREVILLE.

■

LA VIE DE LINDBERGH (Payot).

Le cinéma ne nous a pas encore donné de biographies. Il s'est contenté jusqu'ici de nous retracer certains épisodes d'une vie, mais d'une manière si concise ou si **romancée** qu'on peut considérer les efforts faits dans ce sens comme nuls. Griffith tourna jadis **La vie d'Edgard Poë**. Qui dénichera cette bande oubliée de tous?... Il me semble pourtant qu'il y aurait quelque chose à faire en ce sens. Je suis sûr qu'une série de films **Les Hommes Célèbres** qui résumeraient, synthétiseraient pour le public la vie des grands magnats de l'humanité, recevraient un chaleureux accueil, à condition, bien entendu, d'agir avec intelligence et vérité et de ne pas faire comme M. Vandal qui, dans **Graziella,** confia le rôle du grand, mince, distingué, brun Lamartine, au rondouillard, blondouillard et petzouillard Jean Dehelly... Ceci dit, pourquoi ne pas adapter à l'écran **La Vie de Lindbergh,** avec Lindbergh dans le rôle de Lindbergh ? (cet enfant sympathique peut, en effet, paraître tous les ages) et terminer par une reconstitution du vol admirable, épopée du progrès, chanson de geste à l'essence ? Ce serait au moins aussi intelligent que de réaliser **Cœur de rempailleur,** avec Machin-Chouette, la plus grande vedette du siècle.

Edmond GREVILLE.

■

LES MEMOIRES DE JOSEPHINE BAKER (Kra).

Ce livre n'apporte au cinéma aucune nouvelle matière visuelle. Mais son esprit est profondément cinégraphique. Joséphine Baker est une synthèse de la joie de vivre. Elle rejoint par là le film américain. Ces mémoires, on les lit avec bonheur, et combien plus profitables ne sont-elles pas, par la santé qui s'en dégage, que les dissertations de nos pandores intellectuels... M. Sauvage se sert de Joséphine Baker pour faire l'apologie du jazz, de la grimace, et du dynamisme charnel. Voilà que me ravit. L'auteur qui, pour l'occasion, s'est muni d'un délicieux style « petit-nègre », me semble avoir « adapté » plusieurs passages de ces mémoires sous l'influence de l'atmosphère sans penser à ces rues, à ces familles de couleur que Griffith nous a quelquefois montrées. Pour nous cinéastes deux déclarations surtout sont à retenir :

« Pourquoi ne fait-on pas plus de grimaces ?... La grimace est un sport aussi intéressant et aussi nécessaire que les autres. »

« Le cinéma, c'est l'art nègre : images, danses, soleil, nuit noire... Plus tard, j'aurai le cinéma chez moi... Pas la T.S.F. ni le téléphone... Tu parles et je ne te vois pas... J'aime mieux te voir et ne pas t'entendre. »

Edmond GREVILLE.

■

CHARLES CHAPLIN, par Henry POULAILLE (Grasset).

Je viens de lire le **Charles Chaplin** de Henry Poulaille, dithyrambe aussi superflu que celui de Louis Delluc et qui n'explique pas plus comment un excellent acteur comique est devenu un poète, un penseur, un philosophe, un prophète, un saint, enfin une des figures les plus marquantes de notre époque. Avec Epstein, je regrette le **Charlot-Mutual-1915** qui était « nature et dégoûtant ». Et maintenant Chaplin veut tourner **Napoléon, le Christ, Lénine** et **Cadet-Roussel** !... A qui la faute ? Il faut pourtant lire les pages 114, 115 et 116, où est tracé rapidement, à travers ses films, le meilleur portrait de Charlot que je connaisse. Le plus sincère, le plus vibrant et vivant, gratuit et définitif, je crois. Charlot-Cinéma vu par Charlot-Poète et signé du pseudonyme de Blaise Cendrars.

« Charlot est né au front, écrit-il. Jamais je n'oublierai la première fois que j'ai entendu parler de lui. C'était au bois de la Vache, par une soirée d'automne, pluvieuse et détrempée. Nous pataugions dans la boue, en sentinelles perdues dans un entonnoir de mine qui se remplissait d'eau quand Garnier, dit Chaude-Pisse, vint nous rejoindre, retour de permission. C'était en 1915. Garnier était le premier permissionnaire de notre demi-section d'hardis patrouilleurs. Il radinait tout droit de Paris. Toute la nuit il ne parla que de Charlot. Qui çà, Charlot ?... Garnier était plein comme une bourrique. Je crois que Charlot était une espèce de frangin à lui. Et il nous fit bien rigoler avec ses histoires.

« A partir de ce soir-là et de huit en quinze jours, chaque fournée de permissionnaires nous ramenait de nouvelles histoires de Charlot, et nous autres, pauvres bougres qui attendions toujours notre tour d'aller en permission (on nous avait oubliés, nous sommes restés 92 jours sans décoller de ce petit poste du bois de la Vache), nous nous faisions salement engueuler quand nous posions des questions pour savoir ce qu'il y avait de neuf à Paris.

« Non mais des fois, t'as besoin de savoir Paname ?... R'gardez le donc, c'aalé, qui n'a pas vu Charlot ... La ferme, hein ... »

« Nous nous taisions.

« Tout le front ne parlait que de Charlot. A la roulante, au ravitaillement, à la corvée d'eau ou de pinard, le téléphoniste au bout du fil, la liaison dans le P.C., le vaguemestre qui apportait les babillardes et jusqu'à ces babillardes elles-mêmes d'un copain de l'hosteau ou d'une marraine distinguée, jusqu'à ces babillardes elles-mêmes qui ne nous parlaient que de Charlot.

« Un matin que je descendais au rapport du capiston, sale, dégueulasse, avec une barbe de soixante jours, les pantalons déchirés par les barbelés, je tombai en plein sur un groupe de joyeux artilleurs qui mettaient une pièce en batterie et qui m'accueillirent au cri des : « Tiens, v'là Charlot ... » Et tous d'éclater de rire.

« J'en restai rêveur.

« J'aurai bien voulu connaître ce nouveau poilu qui faisait se gondoler tout le front.

« Charlot, Charlot, Charlot... Charlot dans toutes les cagnas et, la nuit, l'on entendait rire jusqu'au fond des sapes. A gauche et à droite, et toute la ligne des poilus derrière nous, on se trémoussait. Charlot, Charlot, Charlot...

« Un jour ce fut enfin mon tour de partir en perme. J'arrivai à Paris. Quelle émotion en sortant de la gare du Nord, en sentant le bon pavé de bois sous mes godillots et en voyant, la première fois depuis le début de la guerre, des maisons pas trop chahutées. Après avoir salué la Tour Eiffel, je me précipitai dans un petit ciné de la place Pigalle.

« Je vis Charlot ! C'était LUI !

« Lui, le petit étudiant pauvre dont je partageais la misérable chambre, à Londres, vers 1911, ce pauvre petit étudiant en médecine qui lisait Schopenhauer toute la journée et qui, le soir, encaissait des coups de pied au cul dans un brillant music-hall où Simon Kra, aujourd'hui éditeur, triomphait comme champion du monde de diabolo et où je jonglais moi-même des deux mains, car, alors, j'avais encore mes deux mains...

« Charlot. Quelle bosse je me suis payé.

« — Hé, soldat, on ne rit pas comme ça. C'est la guerre !... me dit un digne monsieur de l'arrière.

« — Merde, je viens voir Charlot !...

« Il ne pouvait pas comprendre. Je riais aux larmes... »

Je ne connais rien de plus émouvant qui ait été écrit sur Charlot. Ce Chaplin là m'est très sympathique. Mais au-delà de ces lignes je ne vois absolument rien d'autre.

Jean ARROY.

Les Présentations

par Saint-Allyre et Lucie Derain

L'Alliance Cinématographique Européenne présente...

METROPOLIS
de Fritz Lang. — Production U. F. A.

MÉTROPOLIS passe actuellement en exclusivité et le grand public peut apprécier ce monument d'art et de technique.

Le film que je viens de revoir a toujours la même beauté dans ses images fortes et symboliques. Il a été épuré de scènes trop longues. Mais la magnificence du rythme cinégraphique, de la technique débordent le cadre habituel des recherches et des audaces, des scènes composées et mises en page comme seul Fritz Lang sait le faire, la hardiesse de certaines scènes, l'harmonie de certaines autres ont emporté l'admiration.

Le film METROPOLIS en dépit de certaines concessions idéologistes faites à la masse est certainement un des films les plus abstraits, les plus ésotériques qui aient été faits.

Le scénario contient des élans splendides. Il y a de tout dans le sujet écrit par Mme Théa von Arbou : la réalisation des rêves les plus audacieux de Villiers de l'Isle-Adam, de Wells, (L'Eve future — La machine à explorer le temps), etc.

Du point de vue décors, on ne peut que louer sans réserve l'ampleur des conceptions et la perfection colossale de la réalisation. La vision de la ville moderne avec ses rues superposées, ses gratte-ciels défiant les nuages, ses garages sur les terrasses, ses avions frôlant les maisons et la vision presque dantesque de la salle des machines, avec les êtres noirs suant sous le travail s'opposent merveilleusement. Il y a des passages évocateurs de la Tour de Babel où Fritz Lang montre son sens admirable d'équilibre des masses, et d'opposition du noir et du blanc... et les scènes de l'apocalypse, le plus formidable des poèmes cinégraphiques.

Et cette fulgurante et fantastique image où des milliers de visages ou de silhouettes, d'œils dilatés, de masques, entourent comme des fantômes le visage démoniaque de la femme artificielle... Et cette scène de la création de la femme artificielle... Ne doit-on pas en saluer la neuve beauté et en subir le triomphal dynamisme?

Film colossal, harmonieux, équilibré, construit comme les maisons architecturales de *Métropolis!* Film où s'affirme dans ses plus puissants concepts l'âme allemande. Film exceptionnel et qui fait date.

A cette œuvre formidable, il fallait des acteurs d'exception. Nous avons vu *Brigitte Helm* dans un rôle d'une complexité presque effrayante. Tour à tour ange suave et démon chargé de tous les vices, cette jeune artiste hypersensible a passé par tous les stades de l'expression. Et Alfred Abel, acteur né, au jeu ramassé, au masque et aux gestes puissants, et Heinrich George, et Théodore Loss, et même Gustave Froelich sont admirables.

Métropolis ne pourra pas avoir de demi-succès. J'espère et je compte sur le triomphe, parce que tout de même, le public saturé d'idioties et de mesquineries ne peut pas bouder plus longtemps le cinéma nouveau et ses sensations vertigineuses... incarnées toutes en *Métropolis*.

Lucie DERAIN.

Photo-Ciné présente...

EDMOND GRÉVILLE
qui dirigera la partie cinématographique de « VU », le grand hebdomadaire illustré que Lucien Vogel présentera au début de 1928.

Paramount présente...

CHANG

Un des plus beaux documentaires que le cinéma nous ait donné jusqu'à ce jour, une science du montage véritablement surprenante qui unit la « vérité » au « truquage » bien compréhensible dans les scènes les plus dangereuses, une étonnante évocation de la jungle avec ses troupeaux d'éléphants, ses tigres, ses boas et ses singes malicieux, la vie d'un village indigène et celle d'une case dressée hardiment aux portes de la forêt vierge, enfin des épisodes de grande chasse dont la grandeur fait songer aux pages fameuses de Kipling, tel est *Chang* qui prouve que le documentaire conçu d'une façon intelligente et artistique est capable d'émouvoir *les foules* au même titre que les plus dramatiques superproductions aux mises en scène souvent ridicules et aux décors de bois et carton.

S. A.

CHANG

Chang! Pas d'histoire! La vie de tous les jours des indigènes de la Jungle Siamoise et Birmane. Les pièges tendus par eux pour s'affranchir de la tutelle redoutable des fauves dévastateurs, et de la Jungle sournoise. Des Kraals (fosses à éléphants) des trappes, des filets, tout cela est agencé ingénieusement par Kru, Chantui sa femme et leurs enfants.

Et, c'est beau, intensément beau de poésie rude, primitive, sauvage. La fuite de la famille devant l'éléphant femelle, Mme Chang, venant chercher son petit éléphantin, la destruction du village par la Horde des pachydermes sauvages, l'incendie, la poursuite des éléphants sont des tableaux qui participent plus de l'épopée que du documentaire.

Et c'est pris, photographié avec une science, une précision, une témérité folle. La lumière qui baigne ces vues de Jungle, qui nous fait pénétrer dans l'âme même de la forêt Siamoise, est tout entière la lumière des âges préhistoriques dont, éternellement, nous continuerons à croire à l'existence au sein de la Jungle Asiatique, depuis que nous avons admiré *Chang*, et son déroulement féroce, syncopé ou harmonieux.

Des tigres, des léopards en chasse, l'animation de la Jungle nocturne, tout cela tient du prodige. Comment put-on filmer cela? Donnons toute notre admiration à MM. Ernest Schoedsach et Merian C. Cooper pour la composition rayonnante de certains tableaux de forêt, de chasses, de fuites, portant une horreur tragique, et pour le montage parfait d'un grand documentaire qui, devant nos yeux se déroule comme une tragédie vécue, coupée par des scènes toutes de fraîcheur ou de comique.

Chang! Documentaire scientifique! Certes! Film d'éducation! Oui! *Chang*, film d'art et leçon d'énergie humaine! Cela, surtout.

L. D.

QUAND LA CHAIR SUCCOMBE
Drame avec Emile Jannings.
Mise en scène de Victor Fleming.
Scénario de Lajos Biro.

C'est en voyant un tel film qu'on comprend l'attachement spontané qu'on peut avoir pour une œuvre cinégraphique pourvue d'un scénario, un scénario simple, juste, naturel.

C'est émouvant et grandiose. M. Victor Fléming a composé son film avec un tact et un soin parfaits. Il connaît son métier, et chaque effet, chaque plan, chaque scène sont pris sous l'angle désirable, avec le minimum de métrage. Très bien.

Mais, là où l'art s'impose, dans ce film si terriblement vrai, et d'une férocité sans aigreur, c'est dans l'interprétation triple de Jannings : employé posé, solennel, excellent père, joueur de bowling, buveur de bière... ensuite : voyageur affolé par une coquette... rasant barbe et moustache, coquetant comme un vieux beau; enfin : épave de la vie, vieux mendigot racorni, tassé par la misère et la douleur...

Belles scènes où l'âme surgit, s'élève. Ton hautain de l'expression et du symbole. Jamais de grossièreté. La partie lente et désespérée de la déchéance, tout cela emplit les yeux de splendeur cinégraphique non par la forme mais par le fond, mais par la signification noblement humaine.

Quand la chair succombe reste certainement, le meilleur film américain de l'année, dans le genre dramatique, tout comme *Chang* l'est dans le genre documentaire.

Je ne parlerai pas des partenaires de Jannings. Ils sont bien, à leur place, jouent très finement, mais restent dominés, et le scénario l'exige plutôt que la vedette par l'immense et écrasant talent de Jannings, tragédien-type de l'écran.

PRINTEMPS D'AMOUR
Film en couleurs de Léonce Perret.

Des scènes très picturales, dans leur mise en place, mise en plans, des figurants habillés de costumes Louis XV, sur les escaliers monumentaux de Versailles, ou d'une roseraie de Bagatelle, un ravissant ballet dansé par des danseurs de talent, mettent en relief, la préciosité de Jacques Catelain et la beauté sculpturale de Hope Hampton. Quant à Gina Manès, je l'ai cherchée vainement. Le film séduit par beaucoup de tableaux habilement colorés. Et puis, il est si court...

Aubert présente...

LA SIRENE DES TROPIQUES

Le premier scénario inédit de Maurice Dekobra, enrichi d'invraisemblances, surtout vers la fin, nous a réservé une fort agréable surprise : Joséphine Baker à l'écran. Les aventures de Papitou, jeune créole de la Martinique, qui, ayant sauvé la vie d'un ingénieur, entend ne plus le quitter, le suit en France et devient étoile de music-hall, sont des plus divertissantes.

Les scènes vaudevillesques du paquebot entre autres, ont été jouées par Joséphine Baker avec une fantaisie et un naturel excellent et l'on regrette que le film n'ait pas été traité en entier dans la note comique. Les machinations d'un tuteur quinquagénaire et le duel qui s'ensuit nous privent durant plusieurs centaines de mètres du plaisant spectacle de la souple Papitou.

A noter une photo très soignée ainsi que de somptueuses attractions de music-hall; enfin, reconnaissons les efforts des réalisateurs pour créer, grâce à une heureuse figuration, une atmosphère suffisamment martiniquaise.

Pierre Batcheff, Régina Thomas et Georges Melchior, complètent l'excellente interprétation de ce très bon film grand public qui amusera Paris et l'étranger.

S. A.

L'AMANT
avec Rudolph Valentino.

Le nom seul du beau et regretté Rudi suffit à assurer à ce film un succès de public certain.

VERTIGE MONDAIN
avec Claire Windsor et Eugène O'Brien.

Vertige mondain, film mondain, à la manière américaine, dans lequel il est beaucoup parlé de manteau de zibeline, et de la difficulté qu'ont les épouses à se payer des fourrures sans fauter. Scènes riches et opulentes. Bonne interprétation. Technique parfaite.

LA DANSEUSE PASSIONNEE
Film de Robert Wiene
avec Lily Damita, Fred Solm et Warwick Ward.

Un scénario de Melchior Lengyel (n'est-ce pas un dramaturge d'Europe centrale très connu?) permet à Lily Damita d'exhiber d'exquises jambes et un corps souvent dénudé, pour le plus grand plaisir des yeux. De très séduisants décors naturels pris en Espagne, dans un parc exubérant et magnifique, des scènes encadrées par de nobles allées garnies de statues de marbre, une ou deux danses, ma foi très bien exécutées par Lily Damita, sont des éléments sûrs de réussite. Rien que pour la belle Damita, les gens viendront en foule.

Fred Solm joue comme un Nicodème. Warwick Ward a, heureusement plus d'allant et d'esprit. Et comme c'est lui, qui, à la fin, récolte dans ses bras la fleur humaine qu'est Damita (la danseuse très chastement passionnée) on comprend le choix.

Ce film obtiendra certainement un très grand succès.

United Artistes présentent...

SPORTIF PAR AMOUR
avec Buster Keaton.

Ce qui séduira particulièrement dans ce nouveau film du célèbre comique, c'est la fin... qui montre le héros marié à la jeune fille qu'il aimait, et soudain, en une succession de tableaux très courts, accélérés on voit tout le déroulement de sa vie future, le ménage, les disputes, les enfants qui viennent, grandissent, les maladies, puis la mort. Et c'est d'une humanité dont le raccourci, qui fait de ce film une sorte d'exception. Par ailleurs : *Sportif par amour* contient énormément d'éléments de rire qui donnent à ce film de la saveur, de la diversité, de l'entrain. Snitz Edwards est inénarrable en doyen de l'Université.

FRERES D'ARMES
avec William Boyd, Mary Astor et Louis Wolheim.

Les avatars et aventures de deux Sammies américains arrivant en Turquie. L'un séduit la jolie fille d'un pacha, jusqu'à l'enlever jusqu'au consulat après maintes péripéties qui ont fait rire toute une salle au Max-Linder.

LA FLAMME MAGIQUE
d'après ARLEQUIN ROI de Rudolph Lothar
avec Wilma Banky et Ronald Colman.

Ces deux beaux interprètes, si harmonieux, si indissolublement liés par la perfection du couple qu'ils représentent jouent ici non un duo, mais un trio, car Colman a un double rôle.

Variétés a influencé le cinéma américain. On n'a jamais fait autant de films de cirque que ces deux années. Pendant la partie des exercices, le montage rapide, les déplacements d'appareils, les plans brusques, font rage. Notons une photographie admirable, c'est le mot. Scénario un peu long à partir, mais néanmoins offrant « une situation dramatique » ce qui est déjà beaucoup.

LES TISSERANDS
Film de Fr. Zelnick
d'après Gerhardt Hauptmann

L'œuvre de G. Hauptmann qui fit tant de bruit le siècle dernier est, je pense, destinée à en faire autant au cinéma. Le film garde je ne sais quoi de dramatique et d'humain qui est bien capable de bouleverser une salle populaire. Les types sont d'ailleurs campés avec une saisissante vérité. Dreissiger : Paul Wegener, aux yeux hallucinants de cruauté consciente. Backer joué par Th. Loos, véhément. Baumert, dont Herman Picha tire une silhouette rageuse et vieillotte, tous sont parfaits.

Bien fait, soigné, excellent, bien monté, ce film est une œuvre considérable.

Georges Petit présente..

SABLES
Film de D. Kirsanoff
d'après le scénario de S. Markus
avec Nadia Sibirskaïa, Gina Manès Van Daële, Colette Darfeuil.

Encore que je n'aime pas beaucoup le scénario de M. Markus, je ne peux m'empêcher de reconnaître qu'il exige des cadres d'une photogénie incontestable.

Les acteurs, malgré leur talent réel, ont vu une grande vedette leur prendre le succès qu'ils méritaient : cette vedette, c'est : le Désert.

Fauve, doré, éblouissant, jouant avec la perspective de ses dunes, le réalisateur en a exprimé toute la poésie. Poésie immatérielle et combien visible cependant. La féérie des horizons recomposés sans cesse, la splendeur de paysages arides ou d'oasis moirés d'eau, éclatent dans tout le film. Kirsanoff l'a très bien compris, qui, à l'instar de Gance et de quelques cinégraphistes américains, estompent les personnages, pour n'entourer de leurs soins que le personnage principal, en certains cas : la Nature!

Film de nature prodigieuse parce qu'il réalise vraiment les plus enchanteresses invitations au voyage que le Cinéma ait composées à l'usage des sédentaires nostalgiques. Prodigieux, parce qu'il est la consécration du génie paysagiste de D. Kirsanoff.

Et du point de vue purement cinégraphique, c'est sinon prodigieux, du moins excellent. Images ordonnées, composées avec une harmonie toute picturale, et dont le rythme d'assemblage n'est pas inférieur au rythme qui animait « *Ménilmontant* ».

Laissons donc le scénario — prétexte à effets puissants — et marquons seulement les pathétiques expressions de Gina Manès, au masque si beau, si pur, l'élégante interprétation de Van Daële et certains plans brillants de Colette Darfeuil.

Seule dans un rôle nettement détaché de l'ensemble, Nadia Sibirskaïa avait « l'occasion de jouer ». Elle n'y a pas manqué. Et c'est parfait de sensibilité meurtrie, de finesse et d'émotion subtile.

Quant aux autres collaborateurs de D. Kirsanoff à qui nous devons les étonnants tableaux de désert, ils sont : Krüger, Hubert et Ventimiglia.

Mais D. Kirsanoff reste quand même

me l'auteur de ces images de désert, de ce voyage en auto-chenille qui déroule dans sa théorie les plus grisantes des impressions de rêve, les plus chatoyantes aussi.

Sables, beau titre qui couronne un beau film.

R. D.

Alex Nalpas présente...

SPLENDEURS ET MISERES DE COURTISANE
avec Andrée Lafayette.
Mise en scène de Manfred Noa.

Balzac! Qui l'eût dit? Qui l'eût cru? Esther est devenue un ange bizarre, aux ailes coupées, courtisane à l'académie parfaite. Vautrin est transformé en Collin qui roule dans des quarante chevaux-vapeur. Et Lucien porte le veston comme vous et moi. Quant au Nucingen, foin de ses rodomontades.

En tout cas, l'édition du film nous prévient soigneusement que « cette adaptation s'écartant entièrement de l'œuvre de Balzac, la version présente décline toute inspiration Balzacienne ».

On s'en doutait un peu. D'ailleurs pour être justes, disons qu'Andrée Lafayette n'a jamais été si bien éclairée, si racée, si élégante que dans ce rôle de Juive romantique.

Paul Wegener met à jouer Collin-Wautrin une puissance rude et expressive.

ESCROCS EN HABIT
Mise en scène de Manfred Noa.
avec Suzy Vernon, Marie Kid et Nils Asther.

Nils Asther! Un jeune premier qui bondit au zénith du succès. Rappelant Valentino par la beauté, mais avec, en plus, un air pensif et intelligent qui le distingue nettement du languide Italien... la silhouette très ollé, ollé d'une comtesse française par Suzy Vernon, délicieuse comme une cerise verte, et Marie Kid, angélique avec conviction sont les interprètes d'un scénario compliqué.

SI JEUNESSE SAVAIT
Mise en scène de Manfred Noa.
Avec Andrée Lafayette.

A signaler d'abord dans ce film une belle trouvaille visuelle : la surimpression dans chaque grain d'un colier de perles, boule grossie, en premier plan, de l'utilisation de ce grain : noce, paiement de créanciers, cadeaux, etc. C'est excellent comme idée et comme effet.

Andrée Lafayette se tire très bien d'un rôle difficile. Le jeune premier me semble manquer de séduction.

LES DECEMBRISTES
Film de la Goskino.
Mise en scène d'Iwanowski

On nous donne ce film trop tard, et odieusement coupé sans doute par une censure qui continue ses brimades. Il reste la puissance d'images sûres, animées par la foi, et ensuite par un souffle artistique indéniable. Des acteurs extraordinaires composent une cohorte d'officiers révoltés lesquels vont à la mort ou à la dégradation avec un courage inscrit sur leurs visages de martyrs. Ces gens-là ne jouent pas, ils vivent leurs rôles. On sent qu'un enthousiasme les a guidés dans l'évocation fidèle par le cinéma des grandes pages de leur histoire. Les décembristes, révolte des nobles, en décembre 1825. Exécution, dégradation et déportation en Sibérie. Tout cela nous est montré en des images pleines de force persuasive et convaincante. La grande place de Moscou où les régiments se ruent l'un contre l'autre, pendant que la neige tombe, les scènes entre deux personnages (le Tzar Nicolas et le Poète) s'imposent à vous, malgré que vous en ayez. Et vous en subissez la rude volonté, et le pitoyable enseignement. Est-ce pour les effets tardifs que susciterait le rappel de cette noble émeute (faite pour donner à la Russie un gouvernement constitutionnel) que l'on a mutilé une telle œuvre?

Le film n'a peut-être pas toutes les beautés du *Démon des Steppes*, ni la sauvage vérité de *Dura lex*. Mais ce n'est pas un film indifférent, on en garde une impression de vie farouche qui ne s'efface pas vite.

VALENCIA
avec Maria Dalbaïcin, Jean Murat, Oscar Marion et Dorotha Wieck.
Réalisation de aJap Speyer

Bouquetière féline et allumeuse, Valencia, prototype de l'Espagnole, de l'Andalouse provocante et jamais saisissable, amoureux transis, vierge pure aimée par le délaissé qui se console avec elle... Tout cela nous importe peu... devant le ravissement qui prend les yeux, par la seule splendeur du paysage Andalou. Malaga, son port, ses montagnes, sa ville, ses ciels lumineux, tout séduit, charme, endort l'hostilité de l'intelligence. On est ébloui. Et, danses et baisers se succèdent dans un rythme syncopé comme celui d'un fandango.

Maria Dalbaïcin a le type rêvé, mais son éclairage n'est pas très heureux. On ne voit que ses dents. Il est vrai qu'elles sont belles, d'une animale blancheur.

Dorotha Wieck révèle un visage exquis, et un jeu de même. Mais, les hommes : Jean Murat, sobre, juste, très distingué, et Oscar Marion si sympathique rachètent quelques faiblesses dans l'interprétation de la vedette.

Les scènes de la fin montrant le succès de la chanson *Valencia* avec preuves à l'apui (visages, jambes trémoussées, applaudissements), sont très habiles.

Bon film, que quelques coupures rendraient excellent.

Lucie DERAIN.

Erka Prodisco présente...

LE ROI DES ROIS
Film de C. B. Mille.

C. B. de Mille a apporté une piété attendrie à imager la vie du Christ. Son programme qu'incarne avec une réelle beauté peut-être plus humaine que divine, H. B. Warner, Juif anglais, nous inspire une admiration sans bornes, par son regard d'une infinie bonté. Regard pathétique, regard spiritualisé parfois trop souvent humain, c'est là peut-être, la seule critique que j'adresserai à M. B. Warner dont la création pour n'être pas aussi curieuse que celle de Grégori Chmara dans INRI à l'intelligence hardie d'humaniser son Christ.

Le film est une succession de tableaux admirablement composés, et avec cette ampleur, cette magnificence, ce luxe riche et brillant qui caractérisent les productions de C. B. de Mille. Malgré que j'en ai, j'ai dû m'incliner devant cette très noble et hautaine fresque biblique, et convenir que durant les deux heures du spectacle, à aucun moment l'ennui ou la lassitude ne m'ont prise. Spectacle de qualité, pas toujours égal, mais où se montrent de réelles beautés : la marche au calvaire, le jardin de la résurrection avec l'apaisement du tableau final, la cène d'un réalisme idéalisé par l'envol de douces colombes, *Le Roi des Rois* est un grand film qui honore C. B. Mille.

P. Braunberger présente ..

YVETTE
(Production Néo-Film)
Distribué par Armor

Ceux qui ont foi dans l'avenir du cinéma et dans son évolution plus que jamais opportune, attendaient avec un sympathique intérêt l'œuvre nouvelle de l'auteur du *Train sans yeux* et de *En Rade*, ce chef-d'œuvre en quinze cents mètres.

Alberto Cavalcanti, délaissant cette fois le scénario original, n'a pas craint de flirter, bravement d'ailleurs, avec cette funeste maladie qu'est « l'adaptation ». Après Tolstoï, Flaubert et Labiche! ...Maupassant de gré ou de force a été « écranisé » si je puis dire. Et c'est son *Yvette*, nouvelle terriblement âpre dans la situation des personnages et dans l'opposition de leurs caractères, dont Cavalcanti s'est emparé.

Là est sans nul doute l'erreur du réalisateur et je le vois s'avouant à lui-même : « A qui la faute? »

Il est des vérités et même des sévérités que nous devons à nos réalisateurs de l'écran, surtout quand ils sont de la classe de Cavalcanti.

En faisant abstraction de Maupassant, *Yvette* se présente comme un film extrêmement soigné qui offre d'agréables décors modernes (la villa et l'escalier du hall) une heureuse photographie et surtout une interprétation qui a dû faire oublier au metteur en scène ses succès et les lourdes difficultés de réalisation.

Catherine Hessling dont la personnalité incontestable, et dont le talent grandissent à chacune de ses productions, s'est tirée du rôle si délicat d'*Yvette* à force de sensibilité et d'intelligence.

Ica de Lenketty fine, élégante, a été fort remarquée. Excellents de même Walter Butler, Cifford Mac Laglen, Thomy Bourdelle et Pauline Carton dans le rôle de la bonne.

S. A.

De l'œuvre de Guy de Maupassant, délicate, attendrie, touchante, Alb. Cavalcanti, tout en la modernisant avec tact, et en la stylisant sans mauvais goût, n'a pas dégagé tout le parfum exquis qui émane des pages de Maupassant. Peut-être la faute en est-elle à la création d'ailleurs assez romantique mais, physiquement inexacte, de Mme Catherine Hessling. Cette actrice intelligente, sensible, douée admirablement pour la parodie, a joué *Yvette* moderne, comme un personnage de Maupassant, sans donc le transposer. Mais son visage résolument femme, ses yeux très fardés, tout son masque et ses gestes défendent qu'on voit en elle la pure, la candide, l'innocente Yvette. Petit défaut d'attribution de personnage.

Les trois scènes marquantes d'un film mélodieux par la grâce alanguie de ses images sont : la répétition dont la prise des vues est parfaite de placement et de montage, la partie de poker où alternent des expressions de masques tendus par le jeu et le soupçon, enfin le suicide très bien joué par Mlle Hessling et qui contient cette jolie trouvaille : le tremblottement scintillant des choses devant les yeux déjà vitreux de la suicidée.

M. Cavalcanti nous doit enfin le grand film que promettent ses merveilleux essais. Son photographe : Rogers, et son décorateur Eric Aës l'ont servi artistement, créant de la beauté et de l'élégance architecturale très simple, bien nuancés par une lumière généralement pâle et doucement laiteuse. Film d'élégances, de raffinement, de danses et de beaux cadres distingués, *Yvette* a de la classe, de la branche, comme on dit.

Ica de Lenkeffy, en mère, nous a paru sa propre fille. Jeu fin, sobre, subtil, précis. Deux visages de joueurs : Bourdelle et Jan Storm, un jeune premier : Walter Butler; un jeune amant : Mac Laglen sont avec Pauline Carton les défenseurs d'un film qui se défend tout seul.

L. D.

P. J. de Venloo présente...

LA VALSE DE L'ADIEU
par H. Roussell.

Une salle somptueuse. L'harmonie d'une conque, la luminosité d'un fond sous-marin, et la présence de magnifiques sirènes vêtues d'algues brillantes.

Sur une toile blanche, un film. Quelques mesures jouées par un enfant prodige. Le petit Chopin.

L'histoire : une Ariette oubliée dans cette tumultueuse Polonaise que fut la vie de Chopin, toute gonflée de passion et de morbidesse géniale, traversée par l'éclatante George Sand, cette histoire de Marie Wodzinska est exhumée par M. Dupuy Mazuel, et reprise en thèmes visuels harmonieux, par Henri Roussell, comme on sort un bouquet de violettes fanées d'un vieux coffret précieux.

Le bouquet gardant son parfum était Marie Bell, touchante, et celui qui le respira, de loin, et en garda toute la vie l'enchantement puéril est Pierre Blanchar, réincarné en Chopin dont il marque la souffrance et la cérébralité avec un talent incomparable.

Pendant la projection du film, Walter Rummel aux mains vibrantes et lumineuses tint les spectateurs sous le charme nostalgique ou fiévreux des préludes, des valses et des Polonaises.

Un beau film, et infiniment agréable, ravissant l'œil par le charme de ses tableaux bien composés, et constituant un spectacle sinon hardi, du moins intéressant.

L. D.

La Valse de l'Adieu

Sur un scénario faible d'Henri Dupuy-Mazuel, Henry Roussell a réalisé un film qui a le très grand mérite d'être soutenu et embelli par Pierre Blanchar, un de nos rares artistes possédant les deux qualités primordiales à l'écran : la sensibilité et l'intelligence.

Du célèbre musicien Pierre Blanchar a montré l'âme tourmentée, les rêves, ses amours malheureuses, la funeste influence de George Sand et surtout l'extrême sensibilité d'un cœur meurtri par un vain idéal et par les laideurs de la vie. Cette composition de Pierre Blanchar restera comme une des plus belles de l'écran.

Le film lui, est soigné, trop peut-être; trop de détails, d'accessoires (personnages ou décors) et de scènes inutiles qui font oublier l'image centrale: Chopin. J'ai noté de très bons passages; le prologue où l'on voit Chopin enfant jouant ses premières compositions, l'arrivée de Chopin chez la Comtesse d'Azoult, et surtout sa mort, cette agonie sublime d'où se détache le masque du génie terrassé. La photographie est bonne dans l'ensemble; bonnes de même les scènes intimes; trop d'effervescence dans celles qui nous montrent une soirée.

Marie Bell, fine et bien naturelle a fait dans cette production un heureux début à l'écran; Germaine Laugier est une George Sand suffisamment fatale et Jane Evrard dans le rôle de la comtesse d'Azoult a été très remarquée.

La « Valse de l'Adieu » aura un excellent accueil auprès du grand public et de tous ceux qui aiment Chopin.

S. A.

Jean de Merly présente...

CHANTAGE
de H. Debain
(Production des Artistes Réunis)

Chantage, histoire mondaine. Un traître, directeur d'usine, un noble amant, le comte de Chincé, un mari magnanime (parce qu'il a une maîtresse) une amante torturée par la honte, et deux danseurs de music-hall dévoués aux amants. Voilà les personnages de ce drame chic. Le décor : intérieur de Lady Whitcomb, solives, argenteries, tapisseries, lustres... Garçonnière de M. de Chincé (carreaux noirs et blancs, coussins, éclairages baroques), cadres naturels du Pré-Catelan et des réunions « smart ».

Eléments de succès : deux petits enfants, et un dancing Vénitien. Et, enfin : Jean Angelo et Huguette Duflos (ex).

Vous connaissez comme moi, maintenant *Chantage*, écrit par Pierre Lestringuez, filmé par Henri Debain, avec un soin et une virtuosité qui furent récompensés par une volée d'applaudissements désintéressés et sincères. La photo est belle et claire (Forster et Asselin) et le public aimera ce film où l'on a accumulé élégances sur élégances pour le satisfaire, et le séduire. Film de grande distinction.

L D.

Pierre Blanchar
dans
Chopin
La Valse de l'adieu
Film
P. J. de Venloo

Superfilm présente...

AME ERRANTE
avec John Harron

Bon et beau film. Le mélodrame, mais le mélodrame juste, précis, concis, étonnamment réalisé, et émouvant à travers l'arbitraire des situations. Deux acteurs : l'interprète de la mère (j'ignore son nom) et John Harron qui joue le fils, l'âme errante, héros privé de contact avec son passé, et retrouvant la filiation devant le portrait de sa mère disparue, sont les pivots de ce drame américain où chaque plan, chaque titre, chaque scène sont à leur place et nécessaire à l'ambiance.

MON PARIS
Comédie d'Albert Guyot
Supervision de G. Dulac.

Interprété par : M. Dhervilly, Yette Armelle, Maxudian et Malcolm Tod.

Mon Paris Mon cher Paris! Le village où ces deux petites folles de Parisiennes détournent de leurs occupations saines et reposantes de savetier et le chanteur de cantiques, deux braves cul-terreux : l'oncle et le neveu, est un village hypothétique, j'aime à le croire. Tout dans ce film est fantaisiste. L'emballement des deux braves gens quittant leur village pour venir à Paris, qui les tente à travers les mailles fines des bas de soie des Parisiennes. Le jeune homme devient grand chanteur devant le Micro. Le vieux savetier aura une boutique de chaussures à Paris. Et la jeune fille épousera l'ex-dévôt devenu Parisien avec une rapidité toute cinégraphique. Maxudian, jovial et Macolm Todd bien bénêt sont excellents.

M. Guyot nous prouve un sens réellement visionnaire du cinéma. Ses prises de vues hardies, originales sont toujours excellentes.

Armor présente...

CAFE CHANTANT
avec Dolly Davis.

Exquise poupée blonde, Dolly Davis est la grâce et la raison d'être de ce film, où de gracieuses et très spirituelles scènes emportent le ravissement. Girl de café-concert, la petite Dolly paie un service rendu par un employé de gare espagnol, en dansant devant lui, dans une robe étincelante.

Et la représentation des soldats de bois? Mais surtout, la photogénie des pares espagnols, de ces jardins latins où se dressent les cyprès noirs, dans un fouillis de fleurs claires, sous le ciel lumineux bien mis en valeur par une photographie nette.

R. Ucicky, le réalisateur emploie une technique souple avec une aisance non dénuée d'esprit. Le film est joué aussi par R. Klein Rogge (masque brutal et expressif) par Igo Sym, très chic, très grand d'Espagne, et Paul Hartmann.

Walter Rilla
dans
" L'heure exquise "
Exclusivité
J. de Champel

LE CHAUFFEUR DE MADEMOISELLE
Film d'Henri Chomette
avec Dolly Davis, A. Préjean, A. Tissot, Rédelsperger, Marise Maïa, Jim Gérald et Paul Olivier.

Film très français, français de facture, français d'atmosphère, français par son animation spirituelle...

Chomette sans croire le moins du monde à la petite histoire qu'il a imaginé sans pour cela qu'elle soit nouvelle, a bâti un film délicieux, rempli de trouvailles humoristiques, truffé de scènes drôlatiques, et d'effets qui pour en être comiques, n'en sont pas moins du meilleur cinéma.

Le passage d'une scène à l'autre, parfois d'un temps à un autre temps se fait par l'image renchaînée sans le secours d'un fondu ou d'un titre. Il y a peut-être en tout vingt titres. Et le film est court. Quel enchantement, un film court dans lequel « il y a quelque chose ».

De plus, Dolly Davis, Mademoiselle boudeuse, élégante, cavalière ou câline, Alice Tissot en tante d'Amérique revêche qu'humanise le récit d'un troubadour (Paul Olivier) et les silhouettes de Rédelsperger, Marise Maïa, et Jim Gérald sont les animateurs d'un film qui réalise avec tout son sens intégral le charme et l'esprit français alliés au métier le plus sûr et le plus inventif.

Albert Préjean de qui nous devons attendre beaucoup se dépense en cabrioles, sourires et attitudes comiques. Il y est très personnel.

Fox-Film présente...

L'HEURE SUPREME
Cinédrame avec Janet Gaynor et Charles Farell.

Le sujet est basé sur la télépathie amoureuse qui se manifeste à une heure fatale et déterminée, tous les jours, pendant la séparation de deux amants qui s'adorent. L'amant revient du front et retrouve celle qu'il n'a pas cessé de venir visiter à l'heure suprême. Cette idée est jolie, bien réalisée par des images douces et délicates, et surtout extrêmement bien défendue par Janet Gaynor, ingénue véritable, d'une grâce intelligente et frêle, et si émouvante. Charles Farrell est excellent. La mise en scène de Frank Borzage se rapproche par beaucoup de côtés de la technique européenne, tant pour les éclairages en clairs obscurs, que pour certains angles de prises de vues originaux. Remarquons que les Américains continuent superbement à ignorer le costume réel de nos ouvriers Parisiens, de nos prêtres et de nos sergents de ville, et que nos rues deviennent des coupe-gorges à travers leur lorgnette éloignée, il est vrai. Pourtant ils ont le plus grand observatoire du monde!

MAMAN DE MON CŒUR
Drame de l'amour maternel
avec Belle Bennett, Victor Mac Laglen Ethel Clayton, et Neil Hamilton.

Comme film dramatique, on ne peut trouver mieux pour faire vibrer « le cœur des mères », comme dit la notice. Quelques tableaux au début, parfaitement photographiés, certaines expressions de Belle Bennett, et surtout la sympathique création de V. Mac Laglen méritent à ce film de l'estime. La réalisation est de John Ford.

L'AIGLE BLEU
avec G. O. Brien et Janet Gaynor.

Tant de films ont déjà illustré l'héroïsme, l'organisation et la perfection de la Marine Américaine et de ses systèmes d'enrôlement et de combat, que ce nouveau panégyrique filmé ne nous apporte rien d'inattendu, sinon deux mâles visages, pour la première fois face à face : George O'Brien et William Russell, et dont les poings se livrent un combat d'une féroce réalité. La poursuite du sous-marin est un morceau de cinéma très « cinéma ». Mise en scène de John Ford.

Lucie Derain

on prépare...

Le Grand Annuaire International

LE TOUT-CINÉMA

Tous les noms -- Toutes les adresses -- Tous les numéros de téléphone -- Tous les renseignements
Le Mémento du Directeur, etc., etc.

Souscrivez sans tarder...

aux Publications " FILMA " 166, rue Montmartre, 166, Paris (2e)
Téléphone : **Gutenberg 51-76**

FAYETON ET VOISIN
Ingr E.P.C.

28, RUE DES DAMATTES, 28
PUTEAUX TÉL : 54

SPÈCIALITÉ DE DÈCORS RÈALISTES EN CIMENT

Principales références

NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE. LA PASSION DE JEANNE D'ARC, MICHEL STROGOFF, OLIVIER MALDONE

Catal. et renseign^ts : S^té des Et^ts Krauss, 18 r. de Naples, Paris

LES GROUPES JP ELECTROGENES

J. DE MAISTRE

QUI VIENNENT D'ACQUÉRIR

LES GROUPES MERCANTON

informent leur clientèle qu'ils ont transféré leurs bureaux

26, RUE CAULAINCOURT, 26
TÉLÉPHONE : MARCADET 54-64 -- 54-65

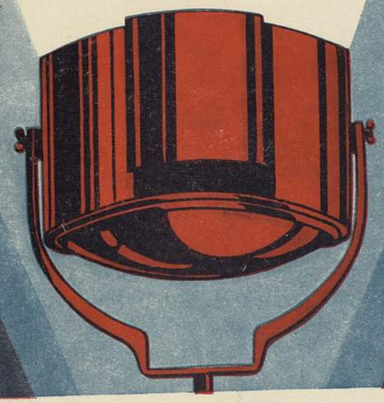
ATELIERS : 9, RUE DE ROUVRAY, A NEUILLY, WAG. 26-67

L'INSTALLATION MOBILE
LA PLUS MODERNE ET
LA PLUS PUISSANTE POUR
L'ECLAIRAGE DES PRISES DE VUE

6.000 AMPÈRES

GROUPES ÉLECTROGÈNES
DE TOUTES PUISSANCES
PROJECTEURS DE 40
A 450 AMPÈRES

MATÉRIEL AMÉRICAIN
SUNLIGHT & KLIEGEL
MATÉRIEL ALLEMAND
WEINERT



26 rue Caulaincourt
PARIS
Téléphone. Marcadet 54-64-65

LOCATION
EDITION
PRODUCTION

Télégr. ALNALPASLA

ALEX NALPAS

STUDIO DE PRISE DE VUE

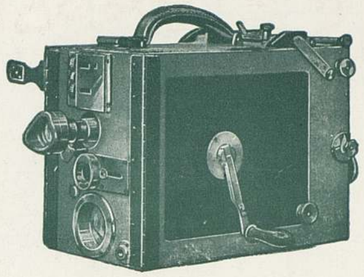
39 rue Lepic, PARIS

Tél. - Marcadet 43-54

Le "PARVO", modèle L

seul, répond aux besoins de la technique cinématographique moderne

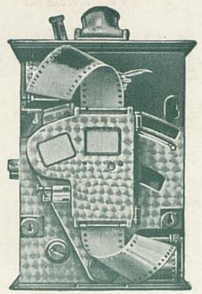
une seule loupe



un seul bouton

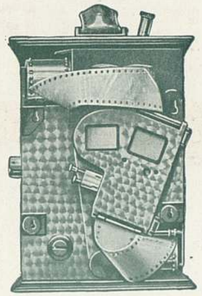
trois mises au point directes

sur pellicule
pendant la prise de vues



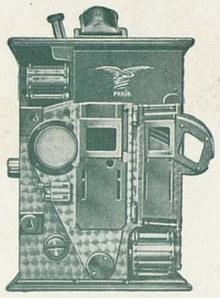
Position pendant la prise de vues

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 directes 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

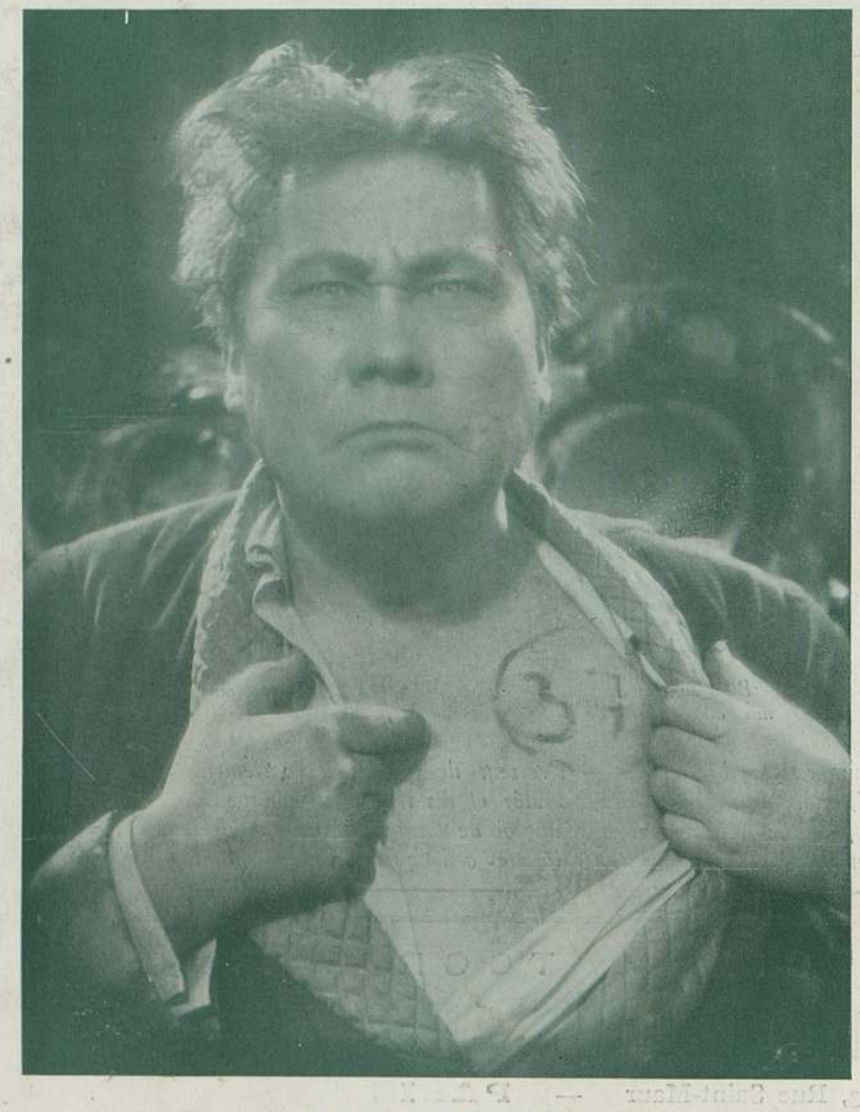
ANDRÉ DEBRIE

111-113, Rue Saint-Maur — **PARIS**

ALEX NALPAS

présente :

ANDRÉE LAFAYETTE



PAUL WEGENER

ANDRÉE LAFAYETTE

dans

COURTISANE

PRODUCTION

NOA

avec

Paul Wegener

26, rue Caulaincourt, PARIS-18e :: Téléphone : Marc. 54-64 et 54-65.

Imp. AUTOPRESS, 4, rue du Moulin, Puteaux.

Le Gérant : Jacques de Layr.