

# ON TOURNÉ

bulletin bi-mensuel cinématographique  
" l'éducation corporative et la critique du film "  
directeur : jean dréville

## réquisitoire contre la presse

par cécil jorgéféllice

Voici un mois, à cette même place où j'écris aujourd'hui, Hubert Revol, en un de ces articles nets, limpides, courageux, brutaux même, dont il réconforte notre vie morne et désabusée, instruisait le procès du « film commercial ».

Selon notre confrère, la responsabilité de l'incomparable médiocrité des programmes cinématographiques, médiocrité qui détache lentement, mais sûrement, le public du cinéma, incombe toute à nos producteurs de films :

— « On s'est trop refusé à aller de l'avant, on n'a pas voulu comprendre que la vitalité de l'industrie du cinéma était dépendante d'une évolution sage, mais soutenue... »

« ... On s'est ingénié à suivre les goûts du public, alors qu'il aurait fallu toujours les précéder... »

« ... L'on a produit des films sur le même et immuable modèle sous le prétexte empirique que ce qui a plu une fois plaira encore... »

Telles sont les accusations que porte notre combatif Revol. Accusations absolument irréfutables. La responsabilité de nos producteurs est si évidente, si pleinement établie qu'il n'y a pas lieu d'y insister.

Mais, mon cher Revol, ne vous semble-t-il pas que la Presse puisse et doit être tenue pour complice de la mauvaise gestion des producteurs, et à ce titre, pour partiellement coupable de l'indigence croissante de la cinématographie ?

Ne vous semble-t-il pas qu'elle ait criminellement failli à sa tâche ?

Certes, Emile de Girardin, le vrai père de la Presse française, ne se doutait pas, le jour où il découvrait l'aide que la Publicité pouvait fournir à la vie des journaux, que ceux-ci, en peu de temps, abdiqueraient toute indépendance, tout courage, tout désintéressement, tout ce qui, enfin, devrait être leur seule raison d'exister, pour devenir de stupides véhicules publicitaires. Car tels sont aujourd'hui neuf sur dix, pour ne pas dire dix-neuf sur vingt des journaux publiés. Dans toutes les branches de l'activité journalistique, le niveau intellectuel et surtout moral est lamentable. Dans la presse sportive et encore plus si possible dans

la presse cinématographique, il est aboli. Un fait donnera la mesure de cette déchéance : c'est qu'il s'y trouve des gens pour décerner l'épithète de « brillant » à des auteurs d'articles risibles d'indigence tels que ceux de M. Pierre Gilles, écrivain plat et sans style. Tout est à cette aune. Et cette déliquescence générale est le résultat normal de l'accaparement des principales rubriques et tribunes par des courtiers publicitaires, ahurissants illettrés dont la vénalité a depuis longtemps étouffé le peu d'esprit critique naturel. Le lot de ces misérables — qui sont, je le répète, en grosse majorité — est l'indigence d'esprit et de style, le manque absolu de culture philosophique, plastique ou esthétique. Comment dans ces conditions, pourraient-ils critiquer un film, même si leur vénalité naturelle leur en laissait la permission ?

Voilà pourquoi le Cinéma, art neuf, plus qu'aucun autre soumis à des évolutions rapides, manque de cette véritable critique dont il a besoin plus qu'aucun autre. Le probe Lucien Wahl, Emile Vuillermoz — malheureusement trop occupé par la musique et la littérature — Léon Moussinac dont on peut regretter que certains poncifs d'apparence marxiste obnubilent quelquefois l'entendement, Charenzol, un peu distant, René Jeanne, Jean Tedesco, Pierre Audard, Jean Dréville, Revol, deux ou trois autres encore, voilà je pense, le maigre effectif des gens qui écrivent librement sur le cinéma. C'est peu, et cela est d'autant plus navrant que nombre d'esprits que l'on ne saurait confondre avec la masse grouillante des larves publicitaires, ont déserté le combat. Pourquoi faut-il, ô Le Fraper, qui ne manquez ni de culture, ni de jugement, que votre plume soit devenue si mousse ? Et n'est-il pas navrant, J.-L. Croze, écrivain sûr et même brillant, de vous voir résigné à ne plus jamais tremper votre plume que dans du sirop ?... Car là est aussi l'avitissement de la Presse : dans le manque de combativité, dans le défaut complet d'esprit polémiste. De cet esprit qui est la vie même du journalisme et que, pour ma part, je cote si haut, qu'un André de Reusse, un Goreloff, un Moussinac, me seront toujours estimables et respectables, quelle que puisse être l'opposition de nos thèses. Si des esprits

de ce genre étaient majorité en notre corporation, la presse cinématographique ne serait pas devenue ce qu'elle est, c'est-à-dire un baquet de pommade où chacun barbote en oignant son voisin afin qu'à son tour il l'oigne... ou bien plus souvent afin qu'il « crache »... L'apparente dépréciation verbale de l'après-guerre aidant, la presse « corporative » est devenue illisible... Tout ce qu'elle y a gagné, c'est d'une part le désintéressement du public et corollairement la perte de son influence ; d'autre part, le mépris même de tout le monde, surtout celui des producteurs et éditeurs de films aux pieds de qui elle n'a cessé de ramper.

L'autre jour, l'on osait traîner devant les tribunaux un journaliste, un vrai, Léon Moussinac, pour avoir librement critiqué un film. Et des juges osaient le condamner. Mais vous, Charenzol, Bizet, Lang, Arnoux, etc... qui vous êtes courageusement élevés contre ce scandaleux verdict, quel fait vous semble plus troublant ! Plus précisément symptomatique ? Que des juges aient pu condamner, ou bien qu'il se soit trouvé des gens pour faire confiance aux juges pour condamner ? Lequel des deux gestes implique le plus de mépris de la pensée libre ?

Voilà où l'on est arrivé au pays des Droits de l'Homme. Et cette déchéance n'est, je le répète, que l'aboutissement nécessaire des mœurs viles que j'ai dénoncées plus haut : si toute la presse cinématographique avait été à la hauteur de sa tâche, si, comme la presse britannique le fit à l'époque où il le fallait, elle avait dit leur fait aux platitudes que l'on nous montrait, Léon Moussinac n'aurait pas été condamné pour avoir critiqué *Jim le Harponneur*. Que dis-je ? On n'aurait pas osé le traîner devant les tribunaux. Et le cinéma français se serait peut-être relevé ainsi que le cinéma britannique est en train de faire.

De cet état de choses, nous sommes tous coupables : les courtiers de publicité camouflés en journalistes, d'abord, les journalistes indépendants, ensuite, qui ne les ont pas dénoncés avec la vigueur, la netteté convenables.

Tu l'as voulu, George Dandin !

cécil jorgéféllice

# P A X - F I L M

34, Rue de la Victoire

## SA PRODUCTION

### SES VEDETTES

### SES FILMS

**Lil DAGOVER**  
DANS

**La Danseuse sans Amour**  
**Le plus Beau Mariage**  
**L'Avocat du Cœur**

**Elisabeth BERGNER**

**L'Histoire des Treize**  
**A qui la Faute ?**

**Asta NIELSEN**

**L'Age Dangereux**  
**Les Égarés**

**Xenia DESNI**

**La Môme Fleurette**  
**Titine**

**Alfred ABEL**

**Les Égarés**  
**La Goutte de Venin**

**Werner KRAUSS**

**Les Égarés**

**Eugène KLOPFER**

**L'Éternelle Infamie**

**Jean MURAT**

**L'Avocat du Cœur**

**Carl de VOGT**

**Le Mendiant de Cologne**

**OSSI-OSWALDA**

**Mister-Fly**

**Paul RICHTER**

**La Goutte de Venin**

**George ALEXANDER**

**Mister-Fly**

**Emil JANNINGS**

**A qui la Faute ?**

**Lilian HARVEY**

**Mam'zelle Maman**

**Conrad VEIDT**

**A qui la Faute ?**

# l a c r i t i q u e d u f i l m

par Jean Dréville

**L'INHUMAINE**, de Marcel L'Herbier. — Séance des plus intéressantes au « Ciné-Latin » avec la projection-débat du film de Marcel L'Herbier. Je pense cependant qu'on ne devrait pas montrer à un public plein de bonne volonté, mais d'une culture cinématographique assez incomplète, un film aussi caractéristique que *L'Inhumaine* sans faire précéder sa projection de quelques mots situant ce film dans le temps.

*L'Inhumaine* a été le sommet d'une des formes du cinéma, art en perpétuelles mues, qui ne parle pas encore avec beaucoup d'assurance, et qui ne saurait actuellement prétendre à bâtir des monuments définitifs.

Il y a quatre ans, après les révélations de *La Roue* et de *Cœur Fidèle*, on a proclamé — ou certains ont proclamé — qu'au cinéma le fond était de peu d'importance et qu'il devait s'effacer devant la forme, c'est-à-dire qu'il était de bon ton de considérer la technique comme une fin et non comme un moyen.

Dans cet ordre d'idées, le mouvement se développa rapidement pour atteindre à son point culminant avec *L'Inhumaine*, la manifestation la plus marquante de la technique-reine. A cette époque, nous hurlâmes notre enthousiasme pour ces impressions neuves jetées brutalement sur notre œil encore vierge. Mais, n'est-ce pas, quand on s'amuse à suivre des yeux les rayons d'une roue qui tourne, et qu'on accélère son mouvement giratoire, il arrive un moment où notre œil ne distingue plus rien. Et ce n'est plus amusant de regarder là où il n'y a plus rien à voir. Alors on cherche autre chose. Après *L'Inhumaine*, on a cherché autre chose, quand on s'est aperçu qu'on ne pouvait guère aller plus loin dans la voie que ce film avait labourée de fond en comble.

La réaction se produisit, caractérisée par des œuvres où petit à petit le fond reprenait ses droits et où la forme s'affirmait plus pondérée. Et nous eûmes *Le Dernier des Hommes*, *Variétés* et surtout *En Rade !* Et aussi *Tour au Large* qui ouvrit nettement et très personnellement, sur une mer inexplorée, des horizons d'un bleu inconnu. Et le temps fait justice et situe à sa vraie place l'œuvre chaplinesque — d'une si belle sobriété technique — quelque peu malmenée par ces périodes fiévreuses.

Et cependant, nous sommes assez surpris de constater que ce film, qui est pour l'initié le passé déjà périmé, est encore fortement en avance sur le public — je ne parle pas du public qui vient digérer chaque vendredi soir ses 6.000 mètres d'assortiments cinématographiques — mais du public intelligent qu'un effort de compréhension ne rebute pas. C'est que ce

public n'a pas de professeur. Il s'instruit tout seul devant l'écran. Il résulte de cet état de choses un sérieux retard dans son instruction cinématographique. A ce point, qu'il n'est pas paradoxal de prévoir que, dans quelques années, *L'Inhumaine*, à laquelle nous ne songerons plus, sera l'objet d'une brillante réédition qui provoquera cette confiance de l'exploitant de son village :

— C'est un excellent film commercial !

En attendant cet heureux temps, faisons respecter et honorons des œuvres qui, comme *L'Inhumaine*, ont contribué à activer l'évolution du cinématographe. — (Armor).

**SUZY, SAXOPHONE**, avec Anny Ondra. — Un film où les jambes d'une jolie

fillette tiennent la grande vedette ne saurait jamais être désagréable. Et c'est si « commercial », vous diront les exploitants... — (Sofar.)

**LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES**, d'après un conte d'Andersen. — Je n'ai pas pour habitude de couvrir de bravos admiratifs les films de Jean Renoir, car, à part quelques trois cents mètres prélevés sur *La Fille de l'Eau*, qu'a-t-il fait d'intéressant ?...

... Il a fait une chose... et cette « chose » est un petit chef-d'œuvre : *La Petite Marchande d'Allumettes*, un film qui vient à point pour justifier une réputation qui aurait difficilement survécu à une certaine Marquitta...



Lucienne Legrand, vedette française

dans le prochain n° : le cinéma, spectacle forain, par Hubert Revol

*La Petite Marchande* est le plus joli conte, le plus joli rêve que nos rêves cinématographiques pouvaient échafauder. Une grande beauté se dégage de ce film, d'une si sûre et si originale technique. Nous sommes en présence d'une œuvre où transpire un effort de perfection qu'on ne constate qu'assez rarement dans la surproduction hâtive de nos ateliers du film. Aussi, bravo pour le petit studio du Théâtre du Vieux-Colombier et pour son créateur, Jean Tedesco.

Nous retrouvons Catherine Hersling. On l'aime ou on ne l'aime pas : elle n'est jamais indifférente.

Un conte pour enfants qui surprendra peut-être ma concierge, déroutée par une histoire qui n'est pas l'histoire habituelle et qui ne comprendra peut-être pas tant de simplicité... — (Sofar.)

**LA MEURTRIÈRE**, par E.-A. Dupont. — Il est regrettable que ce film ne nous ait pas été montré à son heure, il y a cinq ans. Le temps passe vite au cinéma et *La Meurtrière* porte bien l'empreinte qui marquait les films allemands d'alors : Fautes d'éclairages, lourdeur du rythme. Malgré cela, on se plaît à noter au passage quelques-unes des promesses que *Variétés* a mises au point. Malgré la lassitude qui peut résulter de la vision de ce film, on subit toute la force contenue que renferment ses images.

Et Lil Dagover est fort intéressante. — (Sofar.)

Bien que la place me fasse défaut, je ne saurais passer sous silence le grand succès qu'a remporté un autre film présenté par la « Sofar », *La Symphonie d'une grande Ville*. Ce film, qui fait quelque peu penser à *Métropolis*, est une œuvre grandiose à laquelle je ne reprocherais qu'une chose : la trop grande monotonie qui se dégage de faits prévus qui se déroulent ainsi que des aiguilles sur le cadran d'une horloge.

**LA DERNIÈRE GRIMACE**. — J'adore le film sentimental (attention aux haros des petits jeunes gens, mes confrères !) comme *Claudine et le Poussin*, *Frère Jacques*... Mais *La Dernière Grimace*, qui est un film danois assez ancien et qui ne manque pas de qualités, n'est plus un film sentimental, mais bien

plutôt une « sentimentallerie » pour très vieilles dames. A ce propos, avez-vous remarqué combien sont sentimentales les très vieilles dames qui hantent les présentations « corporatives » ? Et combien aussi les très jeunes le sont peu ? Mais, je m'égarerai, Je voudrais seulement faire remarquer quelques-unes des imperfections, dont certaines sont réparables, de la copie présentée. On peut tout d'abord constater un évident manque de continuité qui pourrait faire croire qu'un ciseau amputeur aurait effectué sa petite promenade à travers les rouleaux de pellicule. Ensuite, un *overlapping* souvent défectueux (mauvais raccord de deux plans d'une même scène prise sous deux rapports différents), qui fait répéter à l'interprète dans un plan rapproché, par exemple, le geste esquissé dans un plan d'ensemble. Ce ne sont là, direz-vous, que détails qui ne sont perceptibles qu'à des yeux professionnels ? Peut-être, mais le public, « ce grand juge » selon la formule consacrée, sans pouvoir mettre immédiatement le doigt sur la plaie, n'est pas sans s'apercevoir que « quelque chose » ne va pas.

Ce qui s'avère plus évident, c'est le français douteux des sous-titres (*Es-tu sûr que tu l'aimes ?*) et surtout leur inopportunité dans certains cas où ils ne font que répéter ce que les images nous ont déjà indiqué (*Joë croyait revoir sa Daisy adorée*). Pierre Rambaud, dans un article que nous publions aujourd'hui appelle très justement cela un pléonasmisme ! — (Sélection Sofar. — Ratisbonne.)

**LA BELLE NIVERNAISE**. — Il est émouvant de revivre un film comme *La Belle Nivernaise* où s'affirmaient par l'image, en 1923, les jeunes théories d'un nouveau venu, Jean Epstein. Depuis, l'enfant a grandi, mais il n'a pas beaucoup changé car, s'il n'a plus le cheveu long, il a gardé toute son originalité, tout son talent. Ne nous étonnait-il pas déjà, lors de sa naissance cinématographique, avec ses premiers balbutiements (*Pasteur*) ? Quand il sut parler, il amena bien du monde (*Cœur Fidèle*). Tout en grandissant, sa sagesse s'affirmait et bientôt il nous donnait le film que Jean Tedesco ranimait hier sur son écran du Vieux-Colombier. Ne poursuivons pas plus avant le chemin parcouru par ce novateur.

Constatons seulement combien ses images de jeunesse ont gardé leur fraîcheur et combien le film qui nous occupe se rapproche de l'esprit dans lequel a été conçue *La Glace à trois Faces*, l'œuvre d'un Epstein en pleine maturité.

La construction générale de *La Belle Nivernaise* est nettement supérieure à celle de *Cœur Fidèle*, qui le précédait immédiatement. On y constate un plus grand équilibre. Le gros plan y trouve une application plus raisonnée. En tous cas, il est bon de rappeler, pour les futurs historiens du cinématographe, que cette œuvre est antérieure à *La Péniche Tragique*, à *La Fille de l'Eau* et à bien d'autres films qui ont eu, ou qui auront recours à la photogénie de l'élément liquide. Dans *La Belle Nivernaise*, Epstein fait appel aux multiples visages de la nature à laquelle il confère un rôle important. Par elle, il lie intimement le personnage au cadre.

On a dit bien souvent d'un réalisateur cinématographique qu'il écrivait en poète. Mais qu'est-ce que la Poésie ? J'ouvre un petit dictionnaire que j'ai sous la main et qui, gravement, me donne cette définition un peu ridicule : *Poésie : Art de faire des vers !* Personnellement, je n'arrive à la comprendre, à en sentir toute la beauté, que dans le spectacle de la vie et, quelquefois, dans cette synthèse de la vie qu'est le cinéma. Aussi, je prétends qu'Epstein est un vrai poète : Est-il plus purs poèmes que l'inoubliable « beau dimanche » de *L'Affiche* ? que la promenade en barque de *La Glace à trois Faces* ? Et rappelez-vous l'aride paysage qui clôt *Six et demi-onze*, les peupliers frissonnants de *Mauprat*, les tendres images de Nolant, dans le prologue de ce film, ainsi que l'émouvant défilé des berges mouvantes de *La Belle Nivernaise*...

On retrouve toujours chez Epstein ce souci de conférer une signification à toute chose et de révéler par le cinéma une poésie qui lui est propre, qu'il sait découvrir, faire sentir : La poésie qui se dégage de la moindre parcelle du cadre de notre vie et qui fait du cinéma le microscope dont nous ne saurions plus nous passer, le microscope par lequel nous découvrons chaque jour de nouvelles raisons d'être, de nouvelles raisons d'aimer la vie.

jean dréville

## notes, échos, communiqués...

*En Visite*. — L'école de Photographie et de Cinématographie vient fort aimablement de nous convier à lui rendre visite entre gens de profession. Nous n'aurions eu garde d'y manquer, l'ayant récemment légèrement taxée d'inertie. La voilà donc aménagée aussi complètement que possible, nous a-t-il semblé. Mais pourquoi donc la presse cinématographique s'était-elle faite aussi rare ? Ou étiez-vous donc, Coissac, Harlé, et vous, inévitable et charmante Lucie Derain ? Précédé de l'actif adminis-

trateur de l'école, M. Paul Montel, du distingué technicien qu'est M. Lobel, et suivi par la barbe de fleuve de l'aimable L.-P. Clere, le cortège s'est mis en marche au galop. Explications succinctes... nous aurions aimé quelques démonstrations. On prend un groupe et on éprouve sa photogénie devant le petit dernier-né de M. Debré. Gageons que certains de nos confrères auraient beaucoup mieux aimé la traditionnelle coupe de champagne d'Epinau ou de Joinville que cette initiation forcée aux mystères du gélatino-bromure.

Et maintenant que cette indispensable école est au point, souhaitons que de semblables visites — mais avec plus de démonstrations — se renouvellent fréquemment. Nos opérateurs, si bons praticiens soient-ils, ne pourront que gagner à éudier de plus près un métier dont ils ignorent la plupart du temps, les règles fondamentales ; et nos jeunes et bouillants théoriciens feront bien de les imiter avant d'étaler aux réunions de « la Tribune libre du Cinéma », des connaissances techniques toutes... verbales !

### L'ARGENT. —

Après bien des controverses, ne rappelons que pour mémoire celle que, bien à tort selon nous, avait suscitée Antoine, voici enfin que cette œuvre est en voie de pleine réalisation. Marcel L'Herbier, auteur de tant de films durables, notamment de *L'Inhumaine* dont nous parlons d'autre part, s'est attelé à cette superproduction avec toute la fougue et la foi dans un art qu'il aime passionnément. Il n'a pas mis en révolution que les studios Natan, il vient pendant ces jours de fêtes, d'accaparer la Bourse. Et ce que la haute finance n'a pas encore réussi, le cinéma l'a réalisé : occuper la Bourse deux jours et deux nuits durant, et dans une interminable séance, des « hors cote », à la « corbeille », des « pieds humides » aux « fonds d'Etat », gesticuler, aboyer, hurler. Et cela, sans que le cours de la livre oscille d'un demi-point.

Dix camions d'accessoires, de câbles, de mallettes, d'appareils, furent déchargés en un clin d'œil, les caméras installés dans toutes les positions, à tous les étages, dix « sunlights » branchés, quinze cents figurants étiquetés, classés, embrigadés, et tout d'un coup, sur l'ordre d'un monsieur muni d'un porte-voix et juché sur une extraordinaire plate-forme, la salle entière, jusqu'au plus profond des voûtes, fut inondée d'une nappe de clarté mauve, éblouissante. Demain nous dira quelles autres surprises nous réserve Marcel L'Herbier. Ajoutons que c'est à notre directeur, Jean Dréville, qu'a été confié le travail de commentaires cinématographique et photographique du film. Les



m. marcel l'herbier

prises de vues sont faites par nos meilleurs opérateurs, en tête desquels il convient de citer Kruger, le technicien de *Napoléon*, Letord et Le Berre. Alcover, très à l'aise dans la peau d'un financier, et notre chère Yvette Guilbert y créent de remarquables silhouettes. Cette production, et nous sommes, pour des raisons personnelles de loyale combativité, particulièrement heureux de l'écrire promet de faire plus grand honneur aux « Ciné-Romans de France ».

réquisitoire sur le sous-titre

# pléonasmés

par pierre rambaud

De deux procédés, l'un : supprimer tous les textes à l'écran, ou s'en servir rationnellement.

Louis Delluc disait que le texte, pondéré, a sa signification, et même il lui attribuait un rôle dans le rythme des images. En effet, d'un certain point de vue, on peut considérer que quelques « explications », dans un grand film, sont des repoussoirs de la sensation, entre les images très expressives.

Par contre, certains diront que le texte est une grave erreur dans le cinéma qui doit s'exprimer totalement par des images, pour s'affranchir de toute littérature, de tout théâtre.

Toutes les convictions sont intéressantes et motivent des essais de valeur. Il y a des résultats : Prenons par exemple, deux beaux films : *La Femme de nulle part* et *Le Noctambule*.

Dans le premier, plusieurs écrits, où la mélancolie de l'abandon est stigmatisée, dans un pur français, ce qui n'est pas rien, n'est-ce pas ? La tragédie de Louis Delluc n'est pas diminuée par ces alternances mesurées, et peut-être qu'au contraire...

Quant au *Noctambule* du grand Chaplin, c'est un chef-d'œuvre en six cents mètres. L'aventure très simple et très comique du pochard qui rentre tard (one a. m.) Aucun sous-titre. Le film date de 1916. Avant-garde ingénieuse. Génialité modeste.

*La Femme de nulle part* fait pleurer. *Le Noctambule* fait rire. Faut-il conclure que le sous-titre filmé est nécessaire au drame et superflu à l'humour ? Non pas. Il est évident qu'on peut facilement émouvoir le gros du public, avec une lamentation feuilletonnesque :

*La malheureuse errait au fond du parc en ressassant cruellement son passé somptueux.*

ce que Delluc ne fit pas, pour la sauvegarde de sa dignité. « *L'art consiste à choisir, et l'éducation artistique à oublier* » a-t-il admirablement dit... et il ne s'impose pas, dans un ruban comique, d'ajouter des phrases de ce genre :

*Le brave pochard avait oublié la clef dans sa poche...*

Tout cela semble des lapalissades, et c'en est... mais vous remarquez quotidiennement que les compositeurs de films ne sont pas d'accord à ces sujets, du moins, la plupart d'entre eux; presque tous.

Et allez donc ! Lapalissades : pléonasmés.

Bernard Shaw, notre cher ennemi, qui, du moins, a le bon goût de se consacrer entièrement à son théâtre, écrivait récemment :

*Le Cinéma idéal ne comporterait que des textes ! et notre précieux ennemi, sans se douter peut-être, ironise ravissant.*

Du film sans images, nous en avons !

Voulez-vous des échantillons de cet idéal réalisé ?

On s'ingénie à préciser le sens des images pour que l'équivoque soit impossible. Et puis, cela fait du métrage (cela, c'est moins un idéal) du métrage facile, qui se vend aussi bien, mieux même, que de la photo sur pellicule !...

Considérons ces perles et ces diamants : L'écran vient de représenter le départ d'un paquebot. Sous-titre :

« *Notre brave Bartholéo regagnait son rivage natal, et, penché sur le bastingage, songeait aux amis qu'il allait revoir.* »

Naturellement, la légende s'imposait, non pas pour le rythme d'une aventure extraordinaire, mais pour la compréhension scrupuleuse de ladite.

Et les spectateurs naïfs de goûter le commentaire...

Sur l'écran, deux hommes luttent pour une femme qu'ils terrorisent. Classicisme, éloquence de la brutalité. Pourtant, nous lirons :

« *Et alors, ce fut de la sauvagerie. Les deux hommes avaient juré de s'exterminer l'un l'autre, tandis qu'épouvantée, Denise Lafleurte, impuissante, restait là, dans les affres de l'attente.* »

Cela n'a l'air de rien. Pourtant, la masse est avide des réflexions de l'auteur. Cela reste dans le ton du roman journalistique, et c'est bien fait pour renforcer la passion du drame.

Le méteur en scène suggestionne à son vilain :

— Vous êtes sinistre. Vous devez être sinistre.

Vous serez sinistre, tout le monde lira votre âme sinistre, en gros plan.

Et c'est pour cette bonne raison, sans nul doute, qu'au montage, l'érudite technicien intercalera cette affirmation pathétique :

« Il était sinistre. »

On m'accuse de pousser au noir. Vous croyez m'intimider ? Je sais bien que tous les films ne sont pas des feuillets de brochures à 0 fr. 65. Je sais aussi (cf. *La Femme de nulle part*) qu'on peut, qu'on doit même, parfois, se servir du sous-titre. Certaines situations lumineuses gagneront en lucidité morale, à s'accompagner d'une brève notation qui remplacera des images secondaires, et leur confusion presque certaine. Ainsi, dans la merveilleuse *Ruée vers l'Or*, lors de la scène finale du Bar, Mack Swain crie à Charlie :

*A la cabane ! A la cabane !*

Chaplin aurait-il songé à une surimpression de cette cabane, pour faire l'économie d'un sous-titre, d'ailleurs très bref. Ce procédé n'aurait rien ajouté à la pureté de

l'œuvre, au contraire. C'était une surcharge à éviter. Et le public qui reprend, avec le texte projeté

A LA CABANE !

s'anime soudain, et semble bondir avec les deux compagnons, vers le risque et la fortune.

Des concessions comme celle-ci, il en faudrait beaucoup. Elles ponctuent la situation, elles ne la vulgarisent pas.

Dans la X<sup>e</sup> *Symphonie* de célèbre mémoire, ce cri d'Emmy Lynn à son abject séducteur :

Combien ?

est une trouvaille.

Un dernier exemple de bon sous-titre, qui est de mon cru. J'ai un scénario nommé *Délire*. Dans sa garçonnière, un jeune viveur attend la belle qui tarde trop. Hypnotisé par le temps, le jeune homme subit une crise nerveuse d'hallucination, croit voir la cruelle amie retarder les aiguilles de la pendule. Le film n'aurait alors que ce sous-titre :

Encore !...

Evidemment, il n'apparaît pas indispensable. Mais je le crois utile à la cadence de la fièvre. Paradoxalement même, je considère cet « *Encore* » comme un rappel du procédé familier aux habitués des cinémathographes. Ils s'attendent peut-être à ces futilités :

*Elle ne vient pas ! Elle ne viendra pas ! Pourquoi ! Pourquoi mon Dieu ! C'est atroce...*

J'insinue, en sens inverse le paroxysme cérébral du supplicé, et cela devient du cynisme morbide. Je me cite sans absolue opportunité, mais je ne voulais pas faire croire à mes contradicteurs que je condamne exclusivement le sous-titre.

Des films sans texte, il y en a, il y en aura, il doit y en avoir. Des textes, il en faut aussi, mais qu'ils soient brefs, dynamiques, osés, imprévus. Ce qui doit disparaître, c'est la littérature sur pellicule, et ce qui doit disparaître aussi, à plus forte raison, c'est le dialogue qu'on n'entend pas, le jeu scénique qui baffou l'objectif, le non-sens du théâtre ridiculement transposé. Discipline des masques et discipline de la présentation, simplicité de l'action (*les artistes simples ne sont pas ceux qui ne font rien*, dit l'illustre Séverin-Mars). Pureté du style, un style de l'image, enfin.

Sus aux pléonasmés, à ces précisions parasitaires, à ce tirage au mètre, dans un film suffisamment expressif par ses jeux de photos.

Si vous tournez, tournez de la vie, et non des paroles.

Si vous faites du cinéma, faites du cinéma :

Et je fais, moi-même, un fameux pléonasmé !...

pierre rambaud

vedettes françaises

# simone genevois

par j. k. raymond-millet

Depuis toujours (depuis son *toujours* à elle, qui n'est vieux que de dix-huit ans), elle fait du cinéma. A trois ans, elle interprétait (et avec quel naturel !) des rôles de nourrissons.

enfance aura été bercée par le ronronnement des « spouts ».

Années de repos — mérite — ; et d'études — nécessaires. Simone Genevois se réfugie

comme candidate d'un concours cinématographique destiné à trouver une Jeanne d'Arc à Mario de Gas'yne. Elle m'avoua à ce moment : — « Je n'ai aucune confiance. Ces concours-là, ça doit-être truqué. Et l'élue est déjà désignée ! »

Le jury qui, parmi les plus méritantes, la reconnut la plus méritante, lui infligea un cruel démenti. Elle fut sacrée Jeanne d'Arc.

Grande, avec ses yeux bleus très doux, exempte d'attitudes recherchées, on la sent vibrante, sincère, d'âme saine, sans rien de maladif ni de morbide. Jeanne devait être comme cela, qui gardait ses moutons, partit à l'aventure, et mourut sans comprendre.

On aimerait que parfois ses opinions sur les gens et sur les choses fussent plus justifiées. Mais n'est-ce point la rançon de la jeunesse, que de ne savoir pas modérer ses fougues ni discipliner ses élans ? Il faut aimer Simone Genevois pour ce qu'ont de naïf et de très pur ses gestes et ses paroles, qui imposent le respect et déclanchent la sympathie.

La période de la vie de Jeanne d'Arc que Simone Genevois chérit profondément est son enfance, son départ de Domrémy. Minutes de ferveur, d'inspiration, d'exaltation. Il suffit de voir Simone Genevois pour comprendre à quel point elle correspond à cette Jeanne-là.

C'est la militante que Simone Genevois a élue. La guerrière l'intéresse déjà moins. La martyre lui plaît à nouveau.

Or, le plus joli est pour la fin, si je puis ainsi dire en parlant de la vie de Jeanne d'Arc.

Simone Genevois est propriétaire d'une timidité comme on n'en rencontre guère à notre époque. Or, la timidité, qui est parfois une des formes de l'habileté, est le plus souvent l'indice d'une délicatesse d'esprit.

Simone Genevois se moque bien de sa publicité. Les interviewers l'effraient, et l'ennuient. Aussi vivement qu'elle le peut, elle les boute dehors.

Et tandis que les journalistes reprennent le chemin d'un Paris lointain, Simone Genevois rassemble sa poupée et son phonographe. Elle offre à celui-ci le disque des Haleurs de la Volga, et regarde celle-là.

Puis : — « C'est beau ? », demande-t-elle à la poupée, de toute son âme.

Et la poupée lui répond :

— « Oui. »

De toute sa cire.

j. k. raymond-millet



simone genevois

A cinq ans, elle est, à l'écran comme à la ville, une délicieuse petite fille. Une plus grande petite fille à neuf ans. Une grande fille à treize ans. Une jeune fille à quinze ans. Les metteurs en scène l'engagent sans arrêt. Son

dans une banlieue que n'assombrit nulle cheminée d'usine. C'est là que la gloire vint la chercher, de la façon la plus simple du monde, comme si elle avait été appelée par des voix. Simone s'inscrivit un jour, sans espoir,

ce bulletin est envoyé aux loueurs, producteurs et éditeurs de films

correspondance et documents : 59, avenue de versailles, thiais (seine)

**les films arc**  
présentent  
**edith jehanne**  
**maxudian**  
jim gerald, berangère  
alberti kotchaki, vidoudez  
et **PIERRE BACHEFF**  
dans

jeandrèville.28



# le perroquet vert

d'après le célèbre roman de la prin-  
cesse bibesco, adapt. de Jacques de  
Casembroot, réalis. de Jean Milva  
prise de vues de Marc Bujard

le directeur-gérant :  
Jean Dréville

Imprimerie G. David  
17, rue Danton à Bagnolet