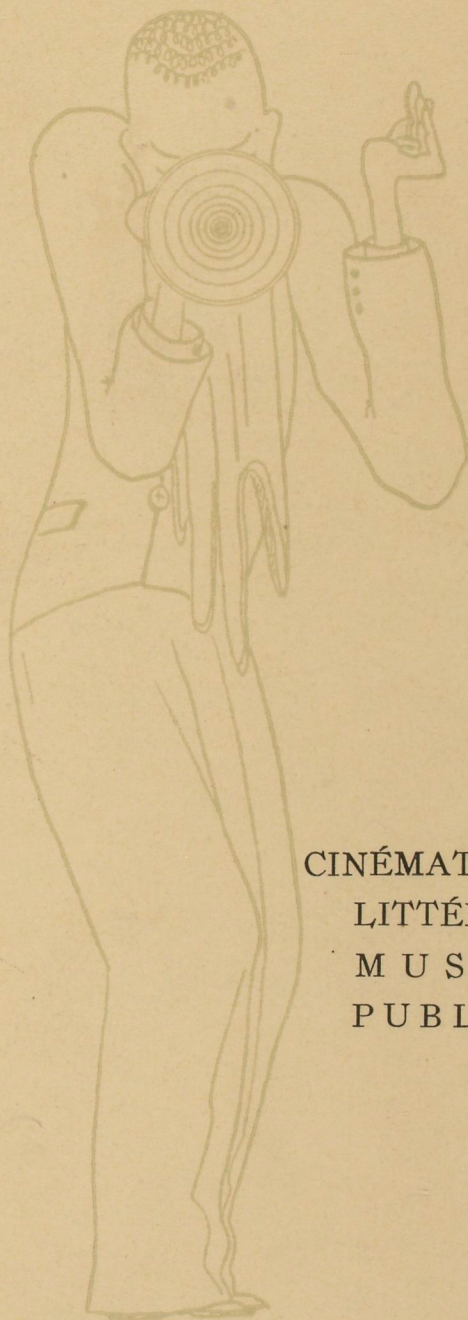


MOUVEMENT

κίνημα

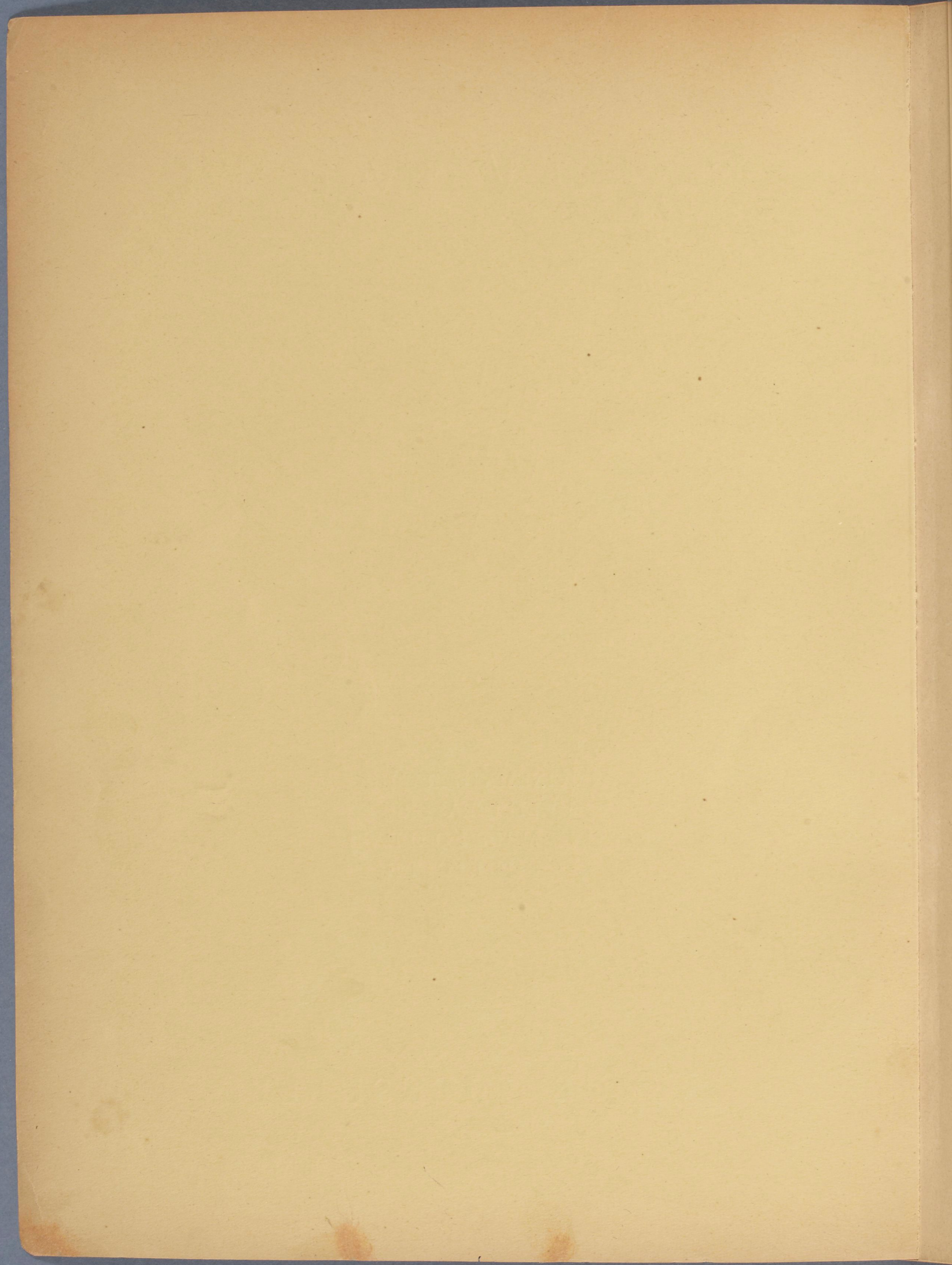


CINÉMATOGRAPHIE
LITTÉRATURE
MUSIQUE
PUBLICITÉ

REVUE MENSUELLE

Numéros 2-3

Juillet-Août 1933



MOUVEMENT

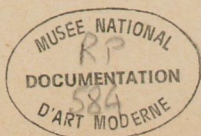
κίνημα

CINÉMATOGRAPHIE
LITTÉRATURE
MUSIQUE
PUBLICITÉ

REVUE MENSUELLE

Numéros 2-3

Juillet-Août 1933



FONDATEURS
ET
COMITÉ DE DIRECTION

MAURICE AUBERGÉ
Rédacteur en chef
RODOLPHE GERDER
MARCIANE HEROLD

JEAN LEBEUF
PAUL RECHT
PIERRE VOISIN

SOMMAIRE

MESSAGE	5
ACTION	
Révélation du dessin animé lyrique	ALEXEIEFF et PARKER 7
Pour la création à Paris d'un Institut de Microphonie	KURT LONDON 9
Entretiens avec Duvivier, Giraudoux, Ravel	14
Suite française	PAUL RECHT 17
A propos du procès de l'Opéra de Quat'Sous	M ^e O. JOSEF 20
Entretien avec Kurt Weill	25
L'Oiseau des Hauteurs (fragments)	Doct. J.-C. MARDRUS 26
Sérieux de l'art	PAUL ARCHAMBAULT 28
Aphorismes élémentaires	GUY DE LA PIERRE 31
Introduction à la mystique du cinéma	ELIE FAURE 41
Le cinéma et la quatrième dimension	P. R. 50
Humulus détective	AURENCH et ANOUIHL 53
Animisme : vers le dessin animé Hot	GEORGES HILAIRE 59
Entretien avec Couzinet	P. R. 64

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

25, rue de Richelieu

PARIS-1^{er}

Louvre 47-81

— 47-82

Central 89-20

MACHOIRES

I. <i>L'Exposition de 1937</i>	65
Apostrophe	
Le ciel de Paris	POL NEFTI
Suggestions	MARCEL LODS
II. <i>D'un élément décoratif propre à l'embellissement des aéroports.</i>	
	ANDRÉ SCHOTT 72
Valeur humaine du langage optique	ERWIN SCHARF 75

DANS LE MOUVEMENT

	73
Cavalcade I	PIERRE VOISIN 78
Cavalcade II	LE CAMÉRISTE 79
Réalité	JEAN LEBEUF 85
L'invention musicale chez les enfants	ALB. JEANNERET 90

BON SENS ET CONTRESENS

89

780



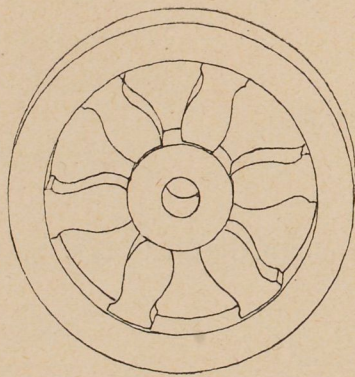
ILLUSTRATIONS

ANNENKOFF, Dessin animé	15
Photographie extraite d'un film (voir note, page 89)	23
Photographie extraite d'un film (voir note page 89)	51
MARGARITIS. Armstrong " <i>Iron lips</i> "	61
CASSANDRE, Grèce	67
Photographie extraite d'un film (voir note page 89)	83
MAN RAY, Photographie publicitaire	87

Il a été tiré de cette revue 1.900 exemplaires dont 100 sur simili-Japon numérotés de 1 à 100 et 1.800 exemplaires sur bouffant numérotés de 101 à 1.900.

Il a été tiré en outre 25 exemplaires hors commerce numérotés de A à Z.

N° 1636



MESSAGE

Le Cinéma existe-t-il? A cette question essentielle nous pouvons répondre par notre second numéro qui schématise l'avenir du cinéma. Il nous est apparu que l'action doit s'exercer chez

les créateurs,
les consommateurs,
les éducateurs.

Il serait logique que l'on inversât l'ordre de l'énumération. Mais, nous sommes à une époque où le cinéma risque, après l'enfance de l'art, de devenir un enfant retardé. Il est préférable de le considérer plutôt comme dans l'âge ingrat.

Dans ces conditions, l'effort le plus efficace et qui élèvera automatiquement le niveau des réalisations cinématographiques est celui qu'on doit demander aux scénaristes. Il faut d'abord de bons scénarii et il y aura de meilleurs films. Bien entendu, nous ne voulons pas ouvrir la juste querelle du parlant et du muet. Restons-en au sonore et demandons à la musique par exemple ce qu'elle pourrait apporter de correctif à un art optique, elle qui est toute mathématique aussi.

Simultanément il faudra élever le « niveau des études » des créateurs en question, qui sans doute auront dû faire leurs humanités et à vrai dire bien davantage encore pour atteindre à un niveau justement suffisant. Le cinéma est le camp de concentration de la médiocrité, et il ne pourra jamais en sortir, si l'on ne se décide pas à enseigner le contre-point à ses chefs d'orchestre, ou même tout simplement la musique!

Il doit y avoir un conservatoire du Cinéma. Cela n'empêchera pas les génies d'éclore, mais rendra plus acceptable le niveau moyen, actuel-

lement au-dessous de la moyenne et au-dessous de sa condition efficace et sociale.

Les consommateurs qui appartiennent aux générations adultes à présent sont à rééduquer populairement. Leur goût est vicié. Le moyen direct est bien le seul : améliorer l'inspiration des scénarii.

Les éducateurs, nous voulons dire les pédagogues, ont à satisfaire autant au goût du féerique qu'à la culture précise : esthétique et scientifique de leurs jeunes élèves. Des cinémathèques existent où les trésors des films de Jean Painlevé sont loin d'être seuls et où les plus beaux documentaires peuvent, tout en enseignant le rythme qui mène à l'architecture universelle, apprendre aussi en détail tous les processus mécaniques et même mentaux par des symboles appropriés.

Par cette ubiquité que donne le film, on peut encore rendre familière à chaque homme la terre de son voisin sans que les loisirs peu à peu envahissants la lui fasse convoiter.

N.D.L.R. — La liberté étant la base de notre action, nous laissons les auteurs, quelle que soit leur origine, exprimer les opinions, même politiques, qu'ils croient propres à fortifier l'accomplissement de leurs vues esthétiques, mais sans que *Mouvement* cesse d'être impartial.

Dans un but constructif et de réalisation, *Mouvement* demande à ceux de ses lecteurs, spécialistes ou amateurs, de lui adresser des idées et des textes de scénarios pédagogiques, féeriques ou psychologiques. Les films éducatifs avec des indications surtout visuelles, le texte verbal étant laissé aux soins de l'éducateur même.

ACTION

I

RÉVÉLATION DU DESSIN ANIMÉ LYRIQUE

M. Alexeïeff et sa collaboratrice, Mlle Parker, ont entrepris, depuis un an, une production de film artistique, apparentée, en quelque sorte, au dessin animé. Cette parenté est de contradiction plutôt que de ressemblance.

On sait que pour le dessin animé, il est nécessaire de faire plusieurs milliers de dessins, autant qu'il y aura d'images dans le film futur ; chaque dessin représente une phase du mouvement à reproduire ; un dessin étant calqué sur son précédent, il est relativement aisé de déplacer les lignes ou taches avec l'exactitude nécessaire. Le grave défaut de ce procédé consiste dans l'impossibilité de reproduire avec exactitude, sur plusieurs dessins successifs, des teintes grises ou dégradées, en mouvement ; autrement dit, le dessin animé correspond à un dessin au trait ; ce dessin est assez sommaire, à cause du grand nombre d'images à faire.

M. Alexeïeff a imaginé un moyen de créer de toutes pièces un film, fait manuellement et analogue à un lavis ou une gravure, comportant *toutes les finesses de teintes*.

L'idée de filmer *une* image artificielle et mobile date de quelques années déjà. En effet, on a essayé de filmer des marionnettes. Récemment, M. Bartosh a filmé des images articulées qu'on pourrait qualifier de marionnettes à deux dimensions. On conçoit que ces images articulées manquent de souplesse absolue, tout en gardant des avantages considérables sur le dessin animé (car on ne doit pas se méprendre sur la valeur d'un truquage primitif couramment employé dans le dessin animé, qui consiste dans la surimpression du dessin proprement dit sur un panorama fait au lavis et qui se déroule, servant de fond à la course de Félix-le-Chat).

En partant du principe de l'image unique, mais mobile, MM. Parker et

Alexeïeff ont réalisé un procédé absolument souple sous tous les rapports et permettant de filmer tout ce que le cerveau peut concevoir.

De prime abord, il semblerait facile de faire une image au fusain, à l'huile ou à l'aérographe et de la retoucher entre deux prises de vues tournées image par image; mais aucune des matières existantes dans la peinture, la gravure ou le dessin ne pourrait permettre des retouches aussi nombreuses, ni aussi fines que le film l'exige.

L'invention d'une matière sensible à l'extrême et extrêmement solide, offrant toutes les teintes du gris, s'imposait et fut trouvée. Elle est à la base du procédé en question.

L'image est créée sur un écran de dimensions considérables à l'aide de cette matière qui permet n'importe quel effet artistique et surpasse en éclat aussi bien qu'en délicatesse des teintes tout ce qu'on connaît dans la gravure. L'image est modifiée ensuite au fur et à mesure que les états successifs sont enregistrés sur la pellicule sensible.

Le scénario est établi d'après une pièce musicale enregistrée préalablement sur disque ou film sonore; à l'aide d'un chronomètre, la partition musicale est tracée sur un schéma avec l'exactitude d'un cinquième de seconde; l'étude des notes de la partition du compositeur permet de pousser cette exactitude jusqu'à un vingt-quatrième de seconde. De cette manière, le film est établi d'après la musique avec la précision la plus haute; sa finesse picturale tient de la vie organique plutôt que d'un mécanisme.

MM. Parker et Alexeïeff produisent relativement vite : cinq fois plus vite que des exécuteurs de dessins animés au nombre correspondant; ils peuvent produire à deux un grand film par an.

Le montage étant établi d'avance, fait partie pour ainsi dire du scénario même, ce qui évite la perte de pellicule.

Le premier film que nous allons voir la saison prochaine porte le titre de *La Nuit sur le Mont-Chauve*, avec la musique de Modeste Moussorgsky.

ALEXEIEFF ET PARKER

II

POUR LA CRÉATION D'UN INSTITUT DE MICROPHONIE COMME CENTRE D'ENSEIGNEMENT ET DE RECHERCHES POUR LE FILM SONORE, LA RADIOPHONIE ET LE DISQUE

Pour des raisons sociales, et aussi à cause du progrès, le nouveau développement des « arts mécaniques » n'admet plus le dilettantisme effréné avec lequel on a traité ces arts, particulièrement celui du film. Bien au contraire, une conception extrêmement soignée et systématique de leurs sections particulières, pour les recherches et l'enseignement, est de plus en plus nécessaire. Au moment où l'on vient d'instituer au Conservatoire de Paris une classe de cinéma, qui, d'ailleurs, ne répond pas aux exigences essentielles d'un tel établissement ; au moment où, aussi bien M. André Cœuroy, de l'Institut de Coopération Intellectuelle de Paris, que le D^r Luciano de Feo, de l'Institut Cinématographique Educatif (S.D.N.), de Rome, s'occupent activement de préparer la construction d'une Académie du Microphone, d'après mes projets et mes propres expériences, il est opportun d'examiner quelques points de vue pratiques et de jeter un bref regard sur ce qui a été fait ces dernières années en Allemagne pour la création d'écoles de cinéma et de radiophonie.

Il n'a jamais existé de studio pour le disque. Les firmes se contentaient de recueillir leurs expériences dans leurs propres laboratoires. Les progrès dérivent moins du travail artistique que des résultats obtenus par la science électro-acous-

tique. C'est seulement tout récemment que la « Telefunken-Platte » (appartenant au Consortium Siemens, autrefois Ultraphon-Küchenmeister) se décida à placer le professeur Carl Clewing au contrôle du son. Clewing, d'abord très connu comme acteur, chanteur et joueur de luth, puis comme ténor à Berlin et à Bayreuth dans les œuvres de Wagner, passa, par suite d'un accident d'automobile qui l'immobilisa pendant de longs mois, de l'état de chanteur à celui de savant, puis installa chez lui, par ses propres moyens, un laboratoire technique du son, destiné particulièrement aux recherches phonétiques. Avec de nombreux et remarquables appareils de prise de son, Clewing, grâce à son talent pédagogique acquis par l'expérience, travailla à l'amélioration du son dans l'enregistrement des disques, en enseignant la diction et le chant aux acteurs et aux chanteurs. Les résultats d'un tel travail furent naturellement profitables aussi aux artistes du cinéma et de la radio déjà instruits dans l'art phonétique.

Les écoles de radio étaient au nombre de deux : la « Rundfunkversuchsstelle », à la Berliner Hochschule für Musik, et la classe de radio au Berliner Konservatorium Klindworth-Scharwenka. Nous reviendrons plus tard sur cette dernière. La Hochschule travaillait avec quelques appareils d'après le système suivant : la voix des élèves était enregistrée, et ils pouvaient ensuite, en écoutant les disques transmis par un haut-parleur, critiquer leur propre exécution ou celle de leurs collègues. Certains résultats des travaux de cette classe ont été officiellement publiés par les postes d'émission du Reich. Ce n'était réellement pas encore une conception systématique des points essentiels du microphone et de ses exigences. D'autre part, les troubles politiques en Allemagne, en écartant des hommes qui auraient peut-être pu, grâce à de longues années d'expérience, apporter une méthode de travail, annihilèrent les travaux de cette école.

En ce qui concerne les écoles de cinéma, ellesevoityoqytii dfrecmfhlmmm déjà longtemps avant le film sonore. Cependant, les unes étaient sans valeur artistique, comme l'école officielle de Munich et d'autres, pour la plupart d'initiative privée, se contentaient d'attirer, par des affirmations trompeuses, les amateurs de cinéma pour leur soutirer leurs derniers sous. Peu de temps avant l'avènement du film sonore, deux importants établissements musicaux de Berlin essayèrent de résoudre le problème de la musique de film : le D^r Erdmann enseignait au Konservatorium Klindworth-Scharwenka, tandis que le signataire de ces lignes était chargé du premier cours méthodique sur la musique de film au Sternschen Konservatorium. Soudain, le film sonore fit son apparition : tout changea et les institutions en question disparurent trop tôt pour que l'on puisse se faire une opinion sur les résultats pratiques qu'elles auraient pu obtenir.

Le problème du film sonore, si ardu au point de vue de la construction, du son et de la technique, ne put être résolu, faute de données fixes et on sait que le niveau de la production fut, dans les débuts, presque toujours extrêmement bas. Il n'est donc pas étonnant que les milieux intéressés se soient émus et aient recherché les causes de ces piètres résultats. On doit d'ailleurs souligner qu'en aucun cas ces efforts n'émanèrent des producteurs mêmes, qui auraient pourtant dû être les plus intéressés dans la question, mais d'écoles privées qui, enthousiasmées par

la question, essayaient d'installer par leurs propres moyens un studio dans lequel des artistes, les uns débutants, les autres très connus, avaient la possibilité d'adapter leurs capacités à une nouvelle technique et à une nouvelle forme d'art.

Il y eut aussi, naturellement, un certain nombre de profiteurs, dont les travaux étaient en proportion inverse des honoraires qu'ils demandaient. On peut citer parmi eux la Tonfilmschule Döblin dont les agissements ont été mis au pilori par l'unanimité de la presse berlinoise. Le Sternche Konservatorium entra ensuite en jeu : son action se borna en substance à un thé très élégant à l'Eplanade-Hôtel de Berlin, car il ne disposait ni des appareils indispensables, ni des dirigeants capables. Les professeurs spécialisés figuraient bien au programme, mais ils ne se présentaient jamais. L'agonie fut brève et il n'était pas difficile de la prévoir. Sans chansons, ni son, mourut cette école qui avait autrefois connu la renommée comme établissement d'enseignement musical. Ensuite, l'ambition poussa la Kunstgewerbeschule Reimann à ouvrir une section de film sonore. Tant qu'il s'agit de films de réclame et de films truqués, cela entra dans le plan de travail de l'établissement. Quand on voulut cependant pénétrer dans les autres domaines du film, sous la direction du metteur en scène Constantin I. David, le résultat fut un manque total de signification pratique, bien que l'établissement ait exécuté la plupart des travaux. Une exposition a montré exactement la conception par trop théorique du studio précité ; aucune synthèse ne sortait de l'analyse. A cela s'ajoutait, là aussi, la pénurie d'appareils.

L'Institut pour recherches microphoniques au Conservatoire Klindworth-Scharwenka de Berlin vint ensuite. Cette fois, l'abondance d'appareils remarquables pour la prise de son et la reproduction, pour le montage du son et de l'image pour la prise au microphone et la reproduction au haut-parleur offraient une merveilleuse occasion de réussite. Il s'écoula deux ans avant que cet Institut soit construit avec l'aide du Consortium Siemens et selon mes plans. Après l'inauguration par la Presse, les journaux étaient pleins de louanges. Cependant, là aussi, la crise économique et plus tard le bouleversement politique empêchèrent les travaux pratiques d'après lesquels on aurait pu se former un jugement. L'essentiel de cet Institut était la combinaison du travail d'enseignement avec les recherches dans le domaine scientifique et artistique.

On peut donc dire que les écoles du film sonore en Allemagne ont subi un échec complet, la plupart du temps par manque d'organisation ou de connaissances, souvent aussi à cause de la dureté des temps et de la parfaite incompréhension de l'industrie cinématographique. On peut se demander si la Ufa exécutera son projet d'installation d'un institut semblable sur son terrain de Neubabelsberg. Ce serait en tout cas le premier essai de ce genre qu'une industrie entreprendrait pour poursuivre un but non seulement technique, mais encore artistique.



Comment doit donc s'effectuer la construction d'une Académie du Microphone qui s'est donné la tâche de faire œuvre durable dans chacune de ses branches particulières ?

Trois points sont au premier plan : enseignement, perfectionnement, recherches. Il est cependant essentiel d'enseigner non seulement théoriquement, mais aussi pratiquement, avec des appareils, de travailler et d'obtenir les résultats des recherches au cours du travail. En effet, la mise en système du domaine microphonique n'a été jusqu'ici ni déterminée, ni résumée. Son sens le plus profond touche en dernier ressort à l'éducation du peuple : étant donnée l'extension sans cesse croissante des arts reproduits mécaniquement, on doit créer un centre de travail artistique et scientifique qui en contrôlera le développement et, le cas échéant, pourra le régulariser.

Pour la section du film sonore, l'enseignement devrait comprendre une série de cours principaux et de cours secondaires ; par exemple, pour compositeurs et instrumentistes, pour acteurs et chanteurs, pour metteurs en scène, pour auteurs et dramaturges, pour cutters et pour techniciens du son. Ces cours étaient établis de façon à se compléter l'un l'autre, de sorte que le cours principal d'un compositeur, par exemple, devienne le cours secondaire d'un metteur en scène ou d'un auteur. Voici, à titre d'indication, quelques-unes des spécialités à envisager : diction et chant devant le microphone, dramaturgie sonore, instrumentation pour le microphone, montage pratique du studio, etc.

Des travaux pratiques seraient annexés à ces cours principaux, pour que les élèves puissent préparer exactement un sujet pendant des semaines ou même des mois et soient ensuite capables de le réaliser en quelques heures ou en quelques jours. Il s'agirait naturellement seulement de petits films d'essai dont la présentation au public serait cependant possible.

A la section radiophonique, on devrait soigner : l'enseignement individuel des artistes pour former de futurs dirigeants, l'étude des sujets propres à la radiophonie et enfin la relation de la personne ou du corps sonore avec le problème de l'acoustique du microphone. Après un cours de préparation viendraient les cours principaux qui comprendraient le travail à l'émission, la critique au haut-parleur, puis des cours particuliers pour les différents instruments, direction, accompagnement, instrumentation et composition. Naturellement aussi le chant et la diction. Comme dans la section cinématographique, il serait difficile d'éviter la collaboration avec la production officielle si l'on ne dispose pas d'un studio particulier ; il serait également nécessaire de s'intéresser aux émissions radiophoniques officielles.

Pour la section du disque, les cours particuliers des deux autres sections seraient valables : enregistrement sur disques de cire ou de gélatine, puis examen par les professeurs ou les élèves. Etude de la production mondiale et constitution, sur une grande échelle, d'archives de disques.

Une idée nouvelle serait l'institution d'une section pour la recherche d'instruments spécialement conçus pour les exigences du microphone. Cette section, purement scientifique, pourrait coopérer avec un poste d'essai pour l'étude des vibrations. Cependant, elle pourrait aussi profiter des résultats pratiques obtenus par les autres sections. Ses propres résultats pourraient servir d'indication pour l'industrie et la science.

Mais l'Académie ne devrait pas envisager seulement des travaux d'enseignement et de recherches : au point de vue purement commercial, la préparation d'un film industriel, avec les appareils et dans les locaux de l'Institut, serait d'un bon rapport financier pour la production et l'Institut même. Une coûteuse location d'atelier pourrait être épargnée, car les artistes arriveraient au studio complètement instruits et pourraient tourner, après un essai très court. La même observation s'applique à l'industrie du disque ou à la préparation de certaines émissions difficiles.

L'installation de cette Académie, qui ne se conçoit guère que dans un immeuble particulier ou tout au moins dans plusieurs étages d'un immeuble, se composerait d'abord d'appareils de prise de son, le son étant la chose la plus importante. Pour les études, on pourrait employer des disques bon marché en gélatine, et ensuite également des disques de cire, les uns pour le travail après la prise, les autres pour la fabrication des matrices. Un plateau tourne-disque, avec deux tourne-disques qui pourraient être acoustiquement enchaînés complèteraient cet outillage. Il serait indispensable de pouvoir faire la photographie du son ; pour cela, on devrait passer un accord avec des studios, si, pour des raisons financières, on ne pouvait réaliser la chose à l'Académie même. La même observation s'applique aux prises de vues avec les lampes requises.

Partout, des installations de microphone : c'est un point capital. En outre, les amplificateurs et haut-parleurs nécessaires. Si possible, une machine à son magnétique, système Blattner-Stille, très bon marché en travail. Naturellement, au moins une table pour le montage et une salle d'émissions offrant des possibilités de changements d'acoustique par les murs et le plafond. Si l'on ne peut faire un accord avec un cinéma, sans toutefois être trop dépendant de ce dernier, il sera bien difficile de se passer d'une salle complète de présentation du son. Pour compléter l'installation, un atelier pour la création et la modification des instruments et les petites réparations sera nécessaire. Il va sans dire que des salles d'audition sont indispensables.

■

Bien entendu, la construction d'une semblable Académie demande beaucoup d'expérience et de peine, beaucoup de sacrifices moraux et matériels. Mais, justement, l'expérience a démontré qu'il serait insensé de créer un tel établissement s'il ne doit pas être parfait. Si l'on réussit à réaliser ce projet, les avantages que l'industrie, l'art et la science pourront en retirer sont incalculables. La possibilité de chercher et de trouver de nouveaux débouchés au cours des travaux n'est nullement exclue. Et c'est pourquoi l'idée de construire une telle Académie du microphone n'est, en aucune façon, une illusion irréalisable, — la création de l'Institut pour les recherches microphoniques à Berlin, avec tous ses appareils, a déjà prouvé que, pratiquement, une telle construction est très possible, et le résultat d'un besoin général, depuis longtemps dans l'air et qu'on ne peut vraiment pas ignorer plus longtemps : dans l'intérêt même du progrès intellectuel, de la vie économique et de l'élévation morale du peuple ; par conséquent, dans l'intérêt de la culture, en général.

KUAT LONDON

ENTRETIEN AVEC JULIEN DUVIVIER

Le grand metteur en scène de *Poil de Carotte*, de *La Tête d'un Homme*, va tourner à son retour de vacances : *Le Paquebot Ténacity*, de Vildrac.

A propos du succès récent de certains films américains à Paris, Duvivier observe que ces films, s'ils avaient été faits en France n'auraient certainement pas été vendus en Amérique.

Cet état de fait conditionne notre production nationale.

ENTRETIEN AVEC JEAN GIRAUDOUX

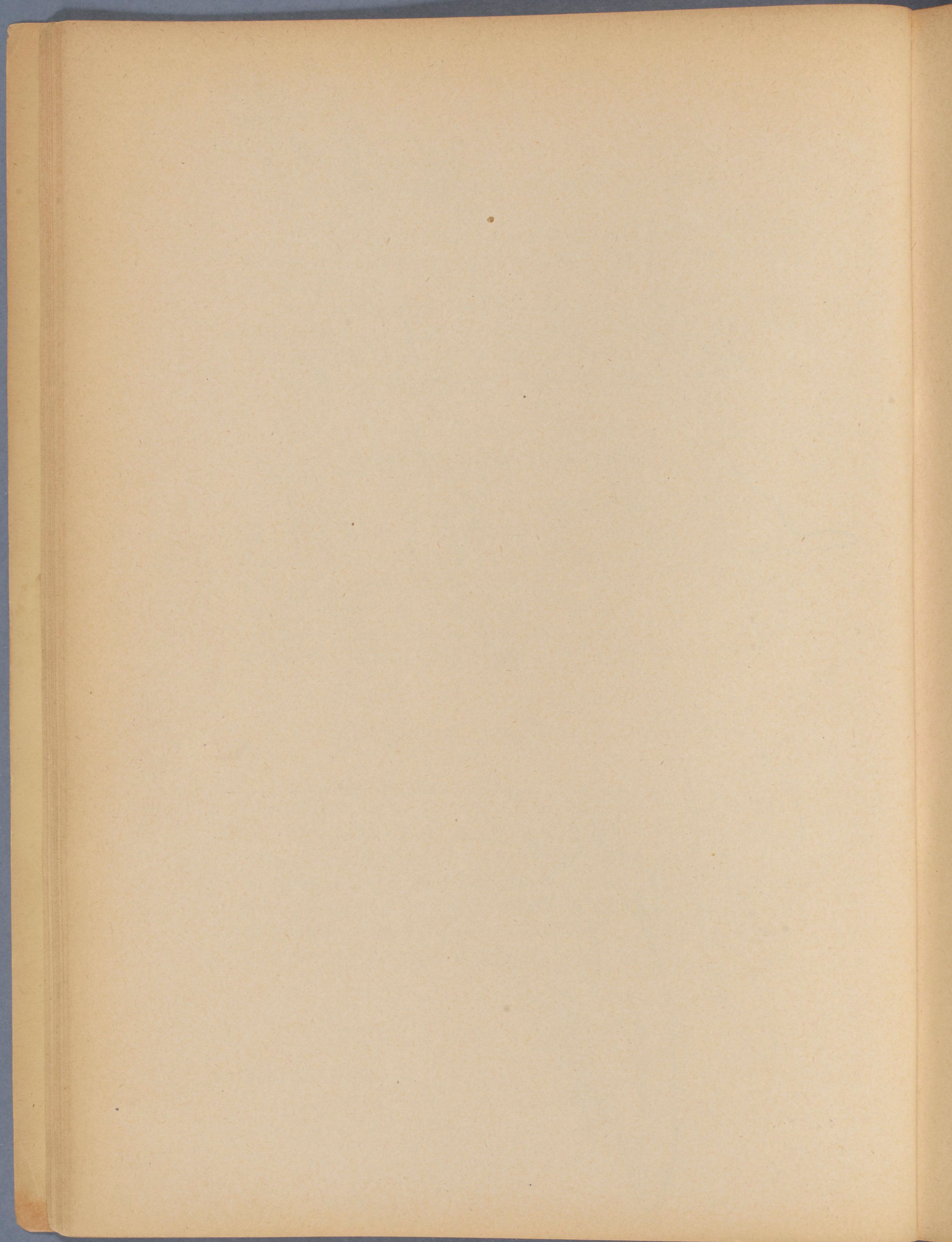
Il n'y aura du bon cinéma, dit Giraudoux, que lorsqu'il y aura de bons scénarios. De là, viendra l'élévation générale du film. Ce qui manque, jusqu'à présent, ce sont de grands auteurs, dont les conceptions parfaitement adaptées à ce mode d'expression cinématographique, permettraient d'éviter l'aspect hétérogène et discontinu (images juxtaposées, René Clair, suites de petites scènes, genre exemplaires). Sans Pabst, on aurait quand même fait de belles photos du désert.

ENTRETIEN AVEC MAURICE RAVEL

Ravel écrit *Morgiane*, commentaire musical pour une pantomime d'Ida Rubinstein.

Cette œuvre est un premier essai du genre, susceptible d'être le prélude d'une évolution de la musique de Ravel, adaptée au cinéma. Mais pour Ravel il s'agirait d'écrire une partition d'après un scénario et de ne tourner ce film qu'après la finition de la partie musicale. Cela en raison du temps que Ravel consacre minutieusement à ses compositions et du facteur-mode qui affecte très vite les films.





LE TERROIR DU CINÉMA

SUITE FRANÇAISE

CLAIR — GIRAUDOUX — RAVEL

Un même archet joue sur ces trois cordes d'un instrument dont les courbes s'expliquent par le climat français. Pas de rigueurs extrêmes, une douceur assez constante pour laisser aux végétations voisines couvrir les frontières par des formes déjà tempérées de leurs espèces. De cette tiédeur ne peuvent s'élever que des sons très doucement modulés, différenciés par des demi-tons. Une infinité de nuances et de profondeurs plus subtiles que celle du luth ou du clavecin, instruments transitoires et historiques. Aucune valeur n'échappe à ce filtre concertant qui d'ailleurs transformé en les tamisant même, les émotions, les visions, les mélodies, les coutumes.

Rien de direct dans les modes que suscite notre instrument; une sublimation qui vient de l'esprit de finesse et de différenciation. La France n'est-elle pas le pays où les abeilles font le plus de variétés de miels?

Tout dans les œuvres de nos auteurs vient du terroir et y retourne, mais par l'esprit. Le dédain du pittoresque immédiat domine. On peut dire d'eux qu'ils sont aussi du pays du vin et des gourmets; ils dégustent leurs trouvailles.

Leurs œuvres sont les plus représentatives de la France aux sens des autres peuples.

Le folklore est ici réinventé comme un moyen spirituel plus maniable que les motifs simplement transcrits et orchestrés. Cependant Clair, Ravel, Giraudoux sont des magiciens puisqu'ils nous donnent l'impression de l'authenticité.

Ravel dont le chef-d'œuvre populaire est le *Boléro* (d'ailleurs Ravel a composé avec le *Boléro* la seule œuvre dont il éprouve qu'elle est exactement ce qu'il voulait qu'elle fût) a d'abord inventé les motifs qui sont à la base de ce divertissement basque, puis il les a développés systématiquement avec son style inimitable, mais non inimité ! Les compatriotes de Ravel (jadis Ravez) ne sifflent-ils pas les motifs du *Boléro* à l'égal des plus vieux airs basques ?

De même Giraudoux a si bien stylisé la manière de ses personnages que *Bella*, pure œuvre de fiction, a pu sembler un ouvrage à clé. Or les *Lettres Persanes* elles-mêmes, pas plus que les *Fables* de La Fontaine, ou que *Gargantua*, ne sont des œuvres lisibles historiquement. Tout y est transposé, par un réel effet de l'art dont on peut admettre qu'il est à base d'artificiel au sens le plus noble du mot.

Clair, qu'il faut placer ensuite, car il est le plus jeune et qu'il pratique un art plus jeune encore, le cinéma, puise aussi, d'abord, aux sources populaires et crée des postulats dont il part ensuite pour lier des thèmes et des variations. Ses personnages, de préférence sortis du petit peuple, sont arrangés comme un chapeau démodé par une midinette en passe de création. Sans doute la veine où puise Clair est-elle assez pauvre car il semble tenir à la limiter au peuple de Paris, ce qui est une erreur pour une œuvre représentative du monde français. Chaplin a fait de Charlot un personnage aussi simple que possible, il doit cependant à son don-quichottisme bien des aventures qu'un amoureux de Ménilmontant semble hésiter éternellement à courir.

Toutefois dans *A nous la liberté*, il y a un commencement d'aventure à deux, souhaitons une suite et même tout un cycle aux paladins de la liberté.

Voyons à présent quelles sont les prémisses d'un cinéma français.

En dehors de toute question de technique dont la conception est universelle, il reste à déterminer quels rapports peuvent exister entre les natures connexes des auteurs français que nous avons choisis et le critérium cinématographique.

Le Cinéma est un art de plus en plus révélateur de ce qui est subtilement visuel et que l'on discernait peu ou pas, avant.

C'est-à-dire simplement qu'il parle plus aux yeux qu'à l'esprit et qu'il ne nécessite pas la rigueur des autres arts dans l'abondance des allusions. Il y a du vague et de l'exquis, du terrible et du mécanique dans un film. C'est le seul art avec la musique où chacun doit pouvoir

« entendre » à sa façon. Il procède autant de la féerie que de la réalité, il est essentiellement fictif et par cela même très près des sources du génie français où les effets deviennent des causes.

Jusqu'à présent on l'a intégré sottement dans l'art théâtral qui, lui, est surtout conventionnel et sans optique rigoureuse. Par crainte de projeter des bandes trop cinématographiques et trop identiques aux apparences du vrai, on est allé rechercher les travestissements et les bavardages que seul le Guignol peut encore justifier pour son public d'enfants. Mais Guignol est le théâtre le plus pauvre, ses personnages même y sont de carton, par antithèse au Cinéma où les décors mêmes sont vivants !

On a trop voulu faire de l'esprit au lieu de le servir et on a préféré des commentaires à leurs simulacres : on n'explique pas un coup de pied, on le donne.

Le Cinéma agrandit, prolonge la vie, en la multipliant. Les jeunes acteurs sont les meilleurs car ils jouent sans souvenirs, sans trucs.

Le Cinéma ne doit rien exclure, il est profondément romantique. Reste à savoir si en France où précisément les nuances l'emportent sur les couleurs, on peut techniquement enrichir le vocabulaire visuel au point où toutes les nuances seront appréciables et clairement comprises. Peut-être faudra-t-il faire quelques essais libres et comparer un scénario extrait du *Songe d'une nuit d'été*, avec un scénario extrait d'*Intermezzo*, pour déterminer quels dosages sont possibles et si la fantaisie n'est pas la seule loi à capter, comme une illusion optique.

Il faut toujours en revenir à l'atmosphère et faire national, pour faire international. Nous sommes à l'époque des confusions de genres et d'espèces, veillons-y tout spécialement.

L'un des seuls essais des littérateurs français en faveur du scénario a été un pastiche de scénario : *Donogoo*. Donc, si nous nous limitons à des projets qui nous enchantent et que nous fassions l'école buissonnière au point d'en oublier l'école, il y a lieu de craindre que nos chefs-d'œuvre soient des intentions qui ne puissent induire dans leur champ un courant constructif.

Recherchons la force motrice du Cinéma français, mais rappelons-nous que Rabelais, comme Giraudoux, ne sont pas des machines à frais généraux et que la liberté de leur plume s'en explique d'autant mieux.

PAUL RECHT

A PROPOS DU PROCÈS DE L'OPÉRA DE QUAT' SOUS

Un jugement récemment prononcé par les tribunaux allemands a mis fin à une controverse passionnément discutée dans la presse allemande, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle a honnêtement servi la cause du cinéma en précisant le rôle et la valeur de certains de ses éléments.

On connaît les origines de la carrière triomphale de l'*Opéra de Quat' Sous*...

Le jeune directeur Aufricht, de Berlin, ouvre son « Théâtre am Schiffbauerdam », avec la pièce de théâtre des auteurs Kurt Weill et Bert Brecht : l'*Opéra de Quat' Sous*. Immédiatement c'est le succès. Les auteurs inconnus jusque-là s'inscrivent au premier plan du théâtre national.

La mise en scène si heureusement réalisée, telle qu'avait pu la construire l'esprit artistique des auteurs, le succès qui sanctionna et la pièce et cette mise en scène, ne tarda pas à attirer l'attention des sociétés de films. On flairait l'affaire; les propositions affluèrent.

Kurt Weill et Bert Brecht, conscients des éléments indispensables à la réussite (pour le moins : traduction rigoureuse de leur pensée, maintien intégral des caractères principaux de l'œuvre), comme d'ailleurs des nécessités indiscutables de la transposition, posèrent leurs conditions.

Là-dessus, on procède à une distribution des rôles, très coûteuse et des plus brillantes, le succès du film paraît d'avance assuré à en juger, d'après les commandes qui commencent à affluer avant même que les prises de vues aient débuté.

Cependant, un conflit éclate — aux desiderata purement artistiques des auteurs, la société répond argent, finance, profits, intérêts

commerciaux. La société ignore ou interprète au mieux de ses intérêts le contrat signé, la déformation ainsi obtenue à partir de la pièce et décorée du titre de scénario, n'est même pas présentée aux auteurs. Tel quel, on commence à faire tourner le film.

Dans le procès alors intenté par les auteurs, a donc été posé un des problèmes essentiels de la vie du cinéma. La logique juridique conduirait-elle aussi les scénaristes à subir la loi *sans appel*, de gens qui sur la matière intellectuelle en discussion, étaient quelquefois les moins qualifiés qui soient. C'était fort peu probable. Il convient, en effet, de se souvenir que, s'agissant de l'adaptation de romans à la scène, ou de pièces de théâtre à transposer, une jurisprudence existait, qui garantissait le plus largement du monde, les droits déclarés ici respectables des auteurs.

Quels titres avaient donc les sociétés de films pour prétendre se soustraire à ces règles de bons sens, sanctionnées et par la coutume et par la jurisprudence.

Dans ce cas d'espèce, qui nous occupe ici, la société attaquée — qui reconnaissait l'exactitude des faits reprochés — prétendait faire triompher son point de vue en se prévalant uniquement de l'importance de la somme engagée pour la production du film (environ six millions de francs).

En face de ces intérêts pécuniaires, les intérêts « simplement moraux » des auteurs, n'avaient pas à entrer en ligne de compte.

C'est cette théorie... un peu simpliste, qu'a infirmé, par les attendus de son jugement, le tribunal saisi :

En substance :

« ... La société de film doit respecter en premier lieu les droits de l'auteur en ce qui concerne la réalisation artistique de son œuvre...

« ... Ce n'est qu'en second lieu que les intérêts matériels peuvent être pris en considération. »

Quelques points de détails significatifs :

« ... Il est désormais interdit d'utiliser sans l'adhésion du compositeur, la musique d'un texte pour un autre texte, celle d'un acte pour un autre acte, celle d'un refrain sur d'autres paroles, etc., toutes opérations, susceptibles de perturber l'ensemble harmonieux d'une œuvre d'art et de lui porter un préjudice certain. »

La société se trouve donc responsable et n'est pas reçue, bien

entendu, à se prévaloir de la lésion éventuellement subie, puisque *elle est en faute*.

Les droits de l'auteur primant ceux de la société, ont donc été catégoriquement affirmés par le juge. Il est, par conséquent, probable que dans la loi en préparation sur les droits des auteurs, le législateur adoptera la même solution.

De cette sentence juridique en faveur des auteurs, il faut surtout faire ressortir que, pour la première fois, un ordre des choses, très confortablement établi, dans les mœurs du cinéma, s'écroule. On disait premièrement : Réclame. Deuxièmement : Metteur en scène et Vedettes et enfin l'Auteur et la pièce ou le scénario. Sans préjuger avant discussion de la place que doit occuper le metteur en scène, il est certain que celle octroyée à l'auteur n'était pas la sienne. L'auteur, qui le connaît ? Personne, ou presque personne ; mais ce que nul n'ignore, c'est la valeur commerciale très exacte de son nom. Il ne s'agit ni d'artiste, ni de chef-d'œuvre, ni même de travail simplement honnête ou consciencieux. Il s'agit d'un placard de publicité ; c'est rigoureusement tout ce que représente encore aujourd'hui pour les seigneurs du film le nom célèbre du malheureux auteur.

Par ailleurs, avant de s'occuper de sa gênante personne, il importe surtout de trouver des fonds, toujours des fonds nouveaux, faire escompter des traites à des taux plus ou moins exorbitants... etc., etc. Ces préoccupations ne laissent, bien entendu, pas de places à d'autres...

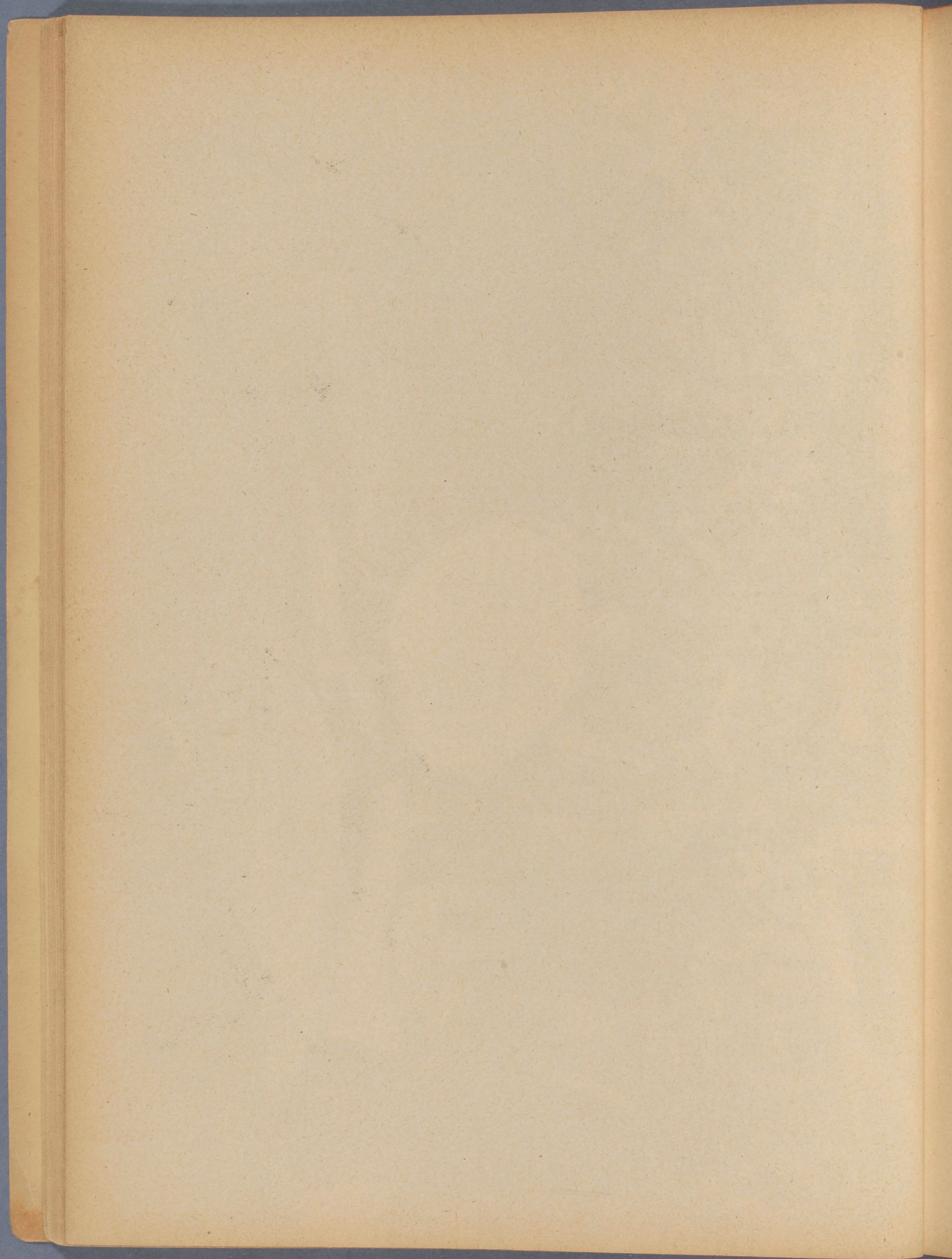
Tout de même on ne peut s'empêcher de songer que s'il y a une crise du cinéma, le premier remède devrait être de donner aux auteurs de scénarios les rôles auxquels ils ont droit. Sans vouloir trouver là aucune solution générale ou définitive, il y a incontestablement de quoi relever la qualité moyenne de la production. Les Américains eux-mêmes laissent passer agréablement la crise en faisant de bons films. Pourquoi ne pas faire de même ?

M^e OTTO JOSEF

BERNSTEIN ET MELO

Il semble intéressant de rappeler ici, que M. Bernstein, pour le procès qu'il avait intenté aux adaptateurs de sa pièce *Mélo* au cinéma, a été débouté. Sans doute, le jugement a-t-il porté sur la forme plutôt que sur les faits (ceux-ci avaient pu au contraire faire donner gain de cause aux auteurs de *l'Opéra de quat' sous*). Souhaitons pour le bien du cinéma que ce jugement ne fasse pas jurisprudence.





ENTRETIEN AVEC KURT WEILL

En Allemagne déjà Kurt Weill a écrit de nombreux articles où il a exposé que la stagnation du cinéma est imputable à l'énormité des capitaux engagés dans l'industrie dont il dépend et qui le tient en esclavage. Ces articles furent apparemment sans effet. Kurt Weill dit que depuis Chaplin on a évité les grands sujets. Les dirigeants du cinéma ayant une préférence pour les choses faciles, traditionnelles et connues. Cependant, la *Ruée vers l'Or* était pour Kurt Weill un grand sujet et qui a bien réussi. Aujourd'hui, *Don Quichotte* a nécessité trop d'argent. Pour pouvoir obtenir un rendement il faudrait que de tels films soient réalisés avec des moyens modestes et dans un cadre naturel. Charlot, au début, travaillait sans moyens, avec des amis, il taillait les perruques et les travestis ; peu à peu il put disposer d'autres accessoires, mais jamais il ne devint leur chose. Kurt Weill parle aussi des Russes ; il remarque que depuis dix-sept ans ils n'ont réalisé que cinq ou six grands films ; c'est insignifiant, et, de plus, ces films ne sont que des documentaires de propagande, ils n'ont rien apporté de spécifiquement neuf.

Le Cinéma comporte-t-il ou non de la musique ? A priori, non. Cependant, il faut noter que, sauf au XIX^e siècle, le Théâtre a toujours fait appel à la Musique comme à une présentation ou à un commentaire nécessaire. Il y eut les ballets, les opéras légers, opéras-comiques, puis les opéras. Actuellement, d'après Kurt Weill, les dessins animés correspondent au stade des ballets. La musique devrait souligner certains passages seulement des films et même être syncopée avec le film. C'est-à-dire que certaines alternances de projection et de musique seraient composés comme une partition d'ensemble, où la voix aurait aussi à jouer dans le contrepoint. Kurt Weill parle de *Love me to night* et des films de René Clair comme généralement bien orchestrés. Au reste, Kurt Weill voit un redressement des tendances bien établies dans les nouveaux films américains. Ainsi *If I had a million*, dont les sept metteurs en scène contribuent à créer une sensation particulièrement vivante et forte, par des versions parallèles, mais quand même de natures très diverses. Enfin Kurt Weill ne croit pas absolument que la musique soit une nécessité inhérente au film. Il compte s'en expliquer plus longuement dans un article.

P. R.

L'Oiseau des hauteurs

Fragment

Le Comité de Direction de la Revue offre à ses lecteurs la primeur de ce « Fragment sur l'Amour », extrait du livre *L'Oiseau des Hauteurs* qui va paraître incessamment chez l'éditeur Emile-Paul, et dont le signataire est l'auteur de la célèbre traduction des *Mille et Une Nuits*, de la *Reine de Saba*, de la *Toute Puissance de l'Adepté*.

Alors le beau prince Djem demanda à son maître, le poète Al-Farid :

« Mais l'Amour, ô divin Maître, quelle est sa nature? »

Le poète répondit :

« L'Amour!

« Il est fait de fougue, de tendresse, de passion, de tempête. Il est fait d'effusions, de réticences, de folie, de sagesse, de déraison, de calme, de révolte, de soumission.

« Il est fait d'adoration, d'attente sur la flamme, d'héroïsme, d'abnégation, de géniale intuition.

« Il est fait de vol plané, de fuite éperdue, de

vent sauvage, de station sur les altitudes, de vertiges, d'ouragan.

« Il est fait de soleil sur la prairie, de brise dans la clairière, de razzias, de dévastation, de bondissements de félins.

« Il est fait d'exaltation sur les Degrés de l'Echelle, de lutte avec l'Ange, de chants de flûtes, de musique des cœurs, d'épanouissement de l'âme, de vie invraisemblable et d'odeur de rose.

« Telle est la nature de l'Amour, ô Beau.

« Il est, aussi, un dynamisme pénétrant contre lequel rien ne saurait prévaloir, un foyer de délices et d'amertume d'une saveur à jamais délectable.

« Il est un avant-goût des jubilations et des arrêts du cœur qui nous attendent sous un autre azur et sur d'autres terres, derrière la façade de l'Infini.

« L'Amour!

« Quand on l'a ainsi possédé de naissance, on a tout possédé, on est dans la Béatitude.

« Mais, riche comme Gernschid, beau comme l'Amant de Suleika, courageux comme Rustem, puissant et magnanime comme Alexandre, si on ne possède pas le Divin Amour, on est le plus frustré des frustrés. »

D^r J. C. MARDRUS

SÉRIEUX DE L'ART

Luxe, jeu, art pour l'art, gratuité, forme pure : innombrables sont les doctrines et les formules qui ont cherché à décharger l'art des exigences et des responsabilités qu'il porte comme toutes les entreprises humaines, à lui procurer la joie décevante et la sécurité trompeuse d'une liberté sans dettes et sans risques.

En vain... Et la vie a tôt fait de réaffirmer ses droits sur l'artiste et l'œuvre qui prétendraient lui échapper.

Assurément, le rapport est plus complexe, revêt des formes plus diverses que ne le laisse croire l'interprétation courante; il s'en faut de beaucoup que l'homme se laisse voir dans sa création (ou dans son admiration) comme le modèle dans la copie. Tel peint ou écrit pour s'exprimer; tel autre pour se fuir. Tel pour se donner en spectacle; tel autre pour se dissimuler. Tel cherche sa ressemblance; tel autre sa différence. Tel, qui se trouve à l'aise dans son milieu, n'a qu'à en suivre la pente; tel autre est en révolte et réaction contre lui. Ce qui parle chez l'un, ce sont les tendances conscientes et avouées; chez l'autre, les tendances inconscientes et refoulées. L'un se nourrit; l'autre se purge (si l'on ose toujours traduire ainsi le mot énigmatique d'Aristote, éclairé par Freud d'une si vive lumière). A l'un le réel suffit, et il n'est question que de s'y complaire; à l'autre il faut une transposition et une idéalisation. Il n'est pas exclu que, indépendamment de toute autre préoccupation, l'exercice de l'organe, du sens, de la faculté, ne soit par lui-même un but, la matière d'une recherche et d'une jouissance d'art.

Et comme le spectateur ou lecteur présente là-dessus les mêmes diversités que l'auteur, c'est un étrange imbroglio, fertile en malentendus. Nous ne nous reconnaissons pas toujours dans notre œuvre; nous nous reconnaissons moins encore dans l'image qu'on s'en fait. Nous sommes parfois surpris par le son de notre voix; mais plus en-

core par l'écho qui nous en revient. Simpliste de prétendre : « dis-moi ce que tu écris et je te dirai qui tu es ». Plus simpliste encore d'énoncer « dis-moi ce que tu lis, je te dirai qui tu es ».

La psychologie de l'art a encore beaucoup de découverte et de progrès à faire en ce déconcertant domaine. Mais ces progrès n'iront qu'à montrer la richesse, la complexité du réseau souterrain qui en relie toutes les issues. Nulle part la communication ne fait défaut.

Jeu, a-t-on dit, distraction ou diversion. Soit. Mais ou donc a-t-on vu le jeu pur, dépouillé de toute résonance et de toute dépendance vitales ? Le jeu de l'enfant ne se borne pas à imiter l'action réelle ; il la prolonge et la prépare. Il révèle les préférences, aiguise les curiosités, actualise les aptitudes, annonce les vocations, esquisse les réalisations futures. Voudrait-on que le jeu de l'adulte fût moins sérieux que celui de l'enfant ?

Et sans doute, il n'est pas question de nier pour cela l'étrange faculté de dédoublement de certains hommes, et non plus ce minimum de détachement, de désintéressement vis-à-vis de l'émotion ou du besoin que suppose l'impression esthétique (paradoxe apparent, sur lequel s'est déployée l'ingéniosité des théoriciens). Mais ce détachement n'affecte en général que la zone claire et intellectualisée de la vie consciente : par-dessous, le courant coule toujours. Si l'on demande plus, qu'on sache bien en tous cas qu'on enferme l'art au cénacle, qu'on l'interdit au grand nombre.

Il est impossible d'aller au théâtre ou au cinéma (quelques blasés ou pédants exceptés, et bien entendu les auditoires qui ne seraient faits que de blasés ou de pédants), sans être saisi par le grand besoin de cette foule *que ce soit sérieux*, que quelque chose de grave soit en cause, quelque chose de profond atteint et touché. Certes, le trait ingénieux, le procédé inédit, la trouvaille de métier sont relevés au passage et loués avec complaisance. Mais ce qui retient, ce qui enthousiasme, ce qui restera, c'est ce qui est allé jusqu'à l'âme, jusqu'au centre secret des amours et des actes.

Réaction populaire, et donc négligeable pour le véritable artiste ? Allons donc ! Par delà le laborieux ou astucieux chercheur, allez interroger le créateur ; par delà l'habile ou le demi-habile, comme eût dit Pascal, rejoignez le vrai docte : vous le trouverez peuple en cela. Tout grand acte est communion. Tout grand artiste cherche la communion. C'est faute de puissance qu'on se contente à moins. C'est faute

de pouvoir dompter les êtres qu'on collectionne les bibelots. On se dédommage avec les « initiés » quand on désespère d'ébranler la communauté humaine. L'ésotérisme est presque toujours un aveu de faiblesse, une défaite plus ou moins habilement masquée. Inhalation peureuse en air confiné, pour ceux qui ne pourraient supporter le grand souffle du large.

Directement ou indirectement, de gré ou de force, l'artiste plonge dans la vie, dans ses problèmes, dans ses désirs, dans ses luttes. A s'insurger, d'ailleurs vainement, contre cette solidarité, il ne pourrait rien gagner, que maigreur ou artifice. Et l'homme, faut-il dire tout ce qu'il risque d'y perdre? Reste-t-il tant de moyens à l'esprit de solliciter notre audience et de faire valoir ses requêtes?

Jamais il n'a été plus évident que nous ne vivons pas seulement de pain. Une douloureuse faim spirituelle travaille le monde. Lui jetez-vous des pierres? Mais ce ne serait pas moindre dérision, de lui offrir des bulles de savon

PAUL ARCHAMBAULT

LEGION D'HONNEUR

Parmi les amis et collaborateurs de *Mouvement*, nous notons des nouveaux chevaliers :

Max Jacob, Jules Supervielle, qui ont bien voulu figurer au sommaire de notre premier numéro, et Gaston Thierry, rédacteur en chef des pages cinématographiques à *Paris-Soir* et à *Paris-Midi* et qui nous a déjà témoigné sa bienveillante sympathie.

APHORISMES ÉLÉMENTAIRES

« Quand elle ouvre les yeux ils lui donnent
un arbre. »

JULES SUPERVIELLE.

Subjectivisme et objectif.

« L'œil existe à l'état sauvage », écrit André Breton à propos de peinture. A l'objectif, produit d'une manufacture, il faut apprendre à vivre à l'état sauvage.

L'écran ne doit pas être une fenêtre au bord de laquelle le spectateur s'accoude après un bon dîner. Il faut que le public de l'avenir vive *dans* l'écran, et non hors de l'écran.

Stupidité actuelle : on « climatisé » des salles, on allume au-dessus de nous des étoiles artificielles pour nous assimiler — côté jardin — à des voyeurs qui épient la tragédie ou la bouffonnerie d'un « intérieur » bourgeois ou princier. Jamais nous n'y entrerons. Et nous ne pouvons même pas nous y intéresser autant qu'à une pièce de théâtre. Ce que la magie ou la poésie des mots (Racine, Giraudoux) peut produire dans l'âme d'un spectateur de théâtre, il faut que la technique propre du film (qui n'a rien à voir séparément avec les images, les rythmes, les grossissements, les sons, mais procède d'eux tous à la fois) la dépasse ou même l'équivalé.

La condition d'un tel langage nouveau réside en partie dans un *subjectivisme* que jusqu'à présent on a presque totalement négligé. L'enregistrement de l'objectif se substituant à la vision directe de l'œil doit répandre dans le corps du spectateur un second corps lumineux, épousant parfaitement le premier et transportant celui-ci, soit dans une vie de même catégorie que la sienne, soit au delà d'une telle vie, en des régions surréelle. Comme on dit : « illusion d'optique », il faudrait dire : « illusion du moi ».

Il existe jusqu'ici peu d'exemple de cette sorte de transfert. Signalons seulement l'immense vertige qui soulève une salle à la projection d'une scène de toboggan, de course automobile ou de char, d'acrobaties aériennes, lorsque l'objectif a été placé sur la machine elle-même (*Jeux de cristaux et de vitesses*, *Ben Hur*, *la Nuit est à nous*, etc.). Il s'agit ici seulement d'un moyen violent qui décolle brusquement tous les sens endormis. Mais dans cette direction subjectiviste, les plus simples moyens produiraient des effets au moins aussi étonnants. Marc Allégret, je crois, me disait autrefois qu'il voulait tourner ainsi le repas d'un homme, tel que cet homme l'aurait vu lui-même. Il y a là toute une technique nouvelle qui n'a pas encore fait le premier pas.

Une fois que le spectateur sera ainsi « dans la peau du film », on peut imaginer sans peine l'infini des rapports à tirer entre l'imagination, ou la science, et son moi. Qui ne se sentira pas Dieu devant la germination accélérée d'un haricot? Mais n'anticipons point.

Paradoxe. Ici, la littérature pourrait donner une leçon au cinéma. Marcel Proust, le plus subjectif des poètes, a réussi à nous montrer parfaitement une calèche ou une primitive de Dion-Bouton : il ne nous a pas décrit ces machines, mais il nous a dépeint le mouvement des clochers de Combray et des campagnes en fleurs autour de Balbek. Ce qui ne restera probablement qu'une exception en littérature pose ici un principe fondamental du cinéma, à savoir le *mouvement subjectif*.



Libido.

Le seul subjectivisme (à part les rares exceptions que j'ai signalées plus haut) qu'on puisse actuellement rencontrer au cinéma est d'ordre érotique, ou bien, c'est un désir d'évasion. Une dame russe, ruinée et très sincère, me dit un jour : « Je vais au cinéma pour voir de beaux uniformes, des meubles dorés, des hommes en habit, des empereurs, etc. » Ainsi s'explique le succès des *Parades d'Amour*, des *Lieutenants souriants* ou des *Congrès qui s'amuse*nt. Écoutez aussi Max Jacob : « Qui aime les millions de *Monte-Cristo*? le pauvre. Les contes fantastiques? le paysan de la terre. Les histoires de bandits? les honnêtes gens. » (*Art poétique*.)

Il va sans dire que tous les timides serreront le soir dans leurs bras le corps de la Greta et de la Marlène, que toutes les timides rêveront de Gary-le-mâle ou de Buster Crabbe (« Ah, comme je voudrais

être la tigresse! »), que toutes les veuves mûres, les officiers en retraite, etc., tous ces messieurs et dames, depuis la princesse jusqu'à sa crémillère, ont leurs vedettes attitrées. Cet élément est loin d'être négligeable, et, à défaut d'un autre... Le mauvais cinéma bénéficie ainsi d'une sorte de cristallisation stendhalienne due à l'auréole de ses vedettes. Malheureusement, ce subjectivisme-là se détruit lui-même comme Onan :

Courrier de cinéma : *Junon d'Asnières* : Combien de fois a-t-Il été marié? A-t-Il 1 m. 70 ou 72? » *Jupiter d'Alger* : « At-Elle vraiment les pieds fourchus? Vendrait-Elle vraiment des cacahuètes? » *Ganymède de Montmartre* : « M'enverra-t-Il sa photo? » Et le courriériste répond à peu près : « M... »

■

Cinéma, flûte enchantée.

1° On passe devant le Vaguamount, pareil à un décor de Folies-Bergère. Écoutons les « aboyeurs » :

A 9 h. 15. — Les beaux esclaves nus en chair et en os sont dévorés par les murènes (véritables condamnés à mort).

10 h. 2. — La naissance de Jésus-Christ (défilé de 2.000 ânes dressés, de 2.000 bœufs dressés et des 2.000 nègres dressés par Ziegfeld et Mack Sennet).

10 h. 40. — Napoléon offre une jarretelle en diamant à Marie-Louise (érotisme français, le diamant est véritable; pauvre Joséphine!).

11 h. 3. — *La Goulue* (véritable Toulouse-Lautrec, animé et sonore).

11 h. 28. — *Le Fils du Tambour-Major* (est-ce vraiment un garçon? *L'Amour en uniforme...*)

11 h. 45. — *Les Martyrs de la Stratosphère* (Jeunes filles, laissez vos mères à la maison!).

A minuit 15, deuxième séance. — *Les beaux esclaves...*

2° Le soir du 3 décembre 1791, à Vienne, Mozart, sur le lit où il devait mourir deux jours plus tard imaginait la succession des scènes de la *Flûte enchantée*, que l'on donnait au même instant au théâtre *Auf der Wieden*. Il regardait de temps en temps sa montre. Un moment, il souleva la tête : « Maintenant, c'est le grand air de la *Reine de la Nuit* », dit-il. Il ferma les yeux.

GUY DE LA PIERRE

INTRODUCTION A LA MYSTIQUE DU CINÉMA

L'essai suivant est à la fois une fusion et une synthèse de plusieurs articles parus dans l'Europe nouvelle, Europe, Monde, l'Amour de l'Art et divers autres périodiques entre 1925 et 1930. Mouvement me demande de le lui donner. J'y consens d'autant plus volontiers que cette revue défend en ce moment des idées que je m'efforce moi-même de propager depuis quinze ans.

I

J'ai tenté de montrer, dans un essai qu'a publié *l'Amour de l'Art*, vers le mois de mai ou de juin 1931, que la pullulation des peintres et des systèmes esthétiques signifiait très précisément « l'Agonie de la peinture » (c'était le titre même de l'essai). J'y renvoie le lecteur qui n'aurait pas été suffisamment informé de mes modestes idées par les anathèmes ou même les injures dont on m'a fait l'honneur de m'accabler en ces temps déjà lointains. Je n'ai pas même, ici, la place de le résumer. Mais je dois cependant rappeler que, considérant la peinture comme un mode individuel — devenu individualiste — de l'expression, je la crois désormais incapable de représenter des sociétés qui évoluent d'un pas de plus en plus sûr vers des modes collectifs de production. L'expression a toujours été la fille de la production. Et d'autre part, les sociétés ne peuvent pas plus se passer d'images que de livres, ou de musique, ou de danse, en un mot, d'expression vivante marquant leur rythme spirituel. Reste à montrer que la mystique nouvelle possède son double expressif, dont les commencements ont coïncidé avec l'apparition des premiers organismes collectifs qui la manifestent. Le cinéma est à peu près contemporain de la fabrication en série, du moteur, de la radiophonie, de la mécanisation universelle de la production, tous

formes du processus de concentration diffusée — si je puis dire — qui succède sous nos yeux au règne hier encore légitime des méthodes individualistes qu'instaura la Renaissance. Il y a, entre le cinéma et les sociétés qui s'ébauchent avec notre complicité ou malgré notre résistance, les mêmes rapports qu'il y eut au moyen âge, pour ne pas remonter plus haut, entre l'architecture et la société dite chrétienne en Europe, entre l'architecture et la société dite bouddhique en Asie.

Le film, comme le temple, est anonyme. Comme le temple, il tire son principe collectif de moyens financiers dépassant la capacité de l'individu, de la multitude des figurants qui font songer aux maçons et aux manœuvres, de ses acteurs qui répondent par leur mimique, après huit siècles, au geste des imagiers, de ses metteurs en scène et techniciens succédant aux maîtres d'œuvres, des procédés standardisés et mécaniques qui trouveraient aisément leurs répondants dans le principe unique de la croisée d'ogive et des charpentes du vaisseau, et des foules mêlées et déferlantes pour qui l'un et l'autre sont faits. Jusqu'ici l'architecture est le seul art qui ait présenté tous ces caractères, comme les fermentations qui agitent les sociétés humaines depuis la révolution française, sont les seules à offrir avec les marées spirituelles du moyen âge une analogie réelle. Il a fallu, remarquez-le, un temps à peu près égal à celui qui nous sépare des premiers vagissements de la mystique révolutionnaire, pour permettre à la cathédrale d'affermir ses assises ensanglantées en des conflits qui rappellent les drames au milieu desquels sont nés et ont grandi les monuments sociaux de notre époque. Là, cristallisation graduelle de la dogmatique chrétienne, règne international d'une féodalité militaire en grande partie justifiée et poétisée par les Croisades, et l'une et l'autre combattues par la commune insurrectionnelle que charpentent ses corporations. Ici, agitation philosophique et politique aboutissant aux constitutions démocratiques, règne international d'une féodalité économique un instant légitimée par la mise en valeur du globe, sa croisade. — ces deux formes d'activité suscitant dans les profondeurs du peuple européen une série de révolutions de plus en plus solidaires des intérêts représentés par les associations du travail. En somme, entre le phénomène collectif apparu avec le cinéma et la radiophonie dans l'ordre scientifique et esthétique et le phénomène collectif apparu avec le syndicalisme, le communisme, le standard et le trust dans l'ordre économique, existent un parallélisme aussi rigoureux et un accord

aussi nécessaire qu'entre l'efflorescence de la grande architecture et la constitution de la société médiévale. Si le catholicisme a contribué à former celle-ci, c'est dans la mesure où l'Encyclopédie, les systèmes socialisants et la science du dernier siècle ont contribué à orienter notre ère de révolutions. On m'objectera, je le sais, le caractère mystique de l'art médiéval. Je répondrai d'abord que l'architecture civile du moyen-âge vaut son architecture religieuse et que l'élan corporatif est lié étroitement à l'élan des foules chrétiennes — voyez les halles d'Ypres, le pont de Cahors, le palais des papes d'Avignon. Ensuite, que ceux qui opposent la foi chrétienne à la passion révolutionnaire voient celle-ci du dehors, et que la soif de l'au-delà n'est pas la caractéristique exclusive des mystiques. Toute espérance collective est une aspiration impétueuse à l'unité de Dieu.

Il serait donc aussi vain de s'acharner à prétendre que la foi manque ici, que d'offrir comme tremplin à un nouvel élan mystique, celui qui, au XII^e siècle, a fait bondir l'architecture du sol occidental. En présence d'un phénomène de cette envergure-là, les vieilles religions qui se proposent semblent des planches vermoulues — bien que repeintes de frais — où se cramponnent, quand le bateau sombre, ceux qui ne savent pas nager. Soyez tranquille, nous avons le temps, le cinéma commence à peine. La foi nouvelle trouvera en lui son cadre esthétique, comme le catholicisme a trouvé le sien dans les froides basiliques de Rome, que sa passion a peuplées, animées, tordues, soulevées en gerbes de flammes. La foi vient d'un accord obscur entre le développement intrinsèque de l'art lui-même et la mystique qu'il est appelé à servir. Les protestations que le cinéma suscite parmi nos classiques de l'avant-veille trouveraient sans effort, parmi les théologiens du XII^e siècle, des frères et précurseurs. Paul Souday anathématisait la symphonie visuelle au nom de la littérature et du théâtre, comme saint Bernard condamnait, au nom des « livres », les bas-reliefs qui couvraient les chapiteaux et les tympons.

Ici, il faut écarter l'équivoque. Des amis sincères du cinéma n'ont vu en lui qu'un admirable « instrument de propagande ». Soit. Les pharisiens de la politique, de l'art, des lettres, des sciences même, trouveront dans le cinéma le plus fidèle des serviteurs jusqu'au jour où, par une interversion mécanique des rôles, il les asservira à son tour. Ce n'est pas du dehors, et par « le sujet » *en soi* que nous demandons au cinéma de faire notre éducation. C'est de sa nature même que nous

attendons ce bienfait. Le cinéma est avant tout un révélateur *inépuisable* de passages nouveaux, d'arabesques nouvelles, d'harmonies nouvelles entre les tons et les valeurs, les lumières et les ombres, les formes et les mouvements, la volonté et ses gestes, l'esprit et ses incarnations. Mais il reste vrai que loin de les asservir, « le sujet » imposé ou suggéré à l'unanimité des artistes, à condition que la foi les anime, les a constamment libérés en épargnant à leur esprit des recherches inutiles et en précipitant toutes leurs ressources intellectuelles et affectives vers la réalisation des images intérieures à qui ce « sujet » sert de cadre, de prétexte et de tremplin. *L'individualisme* ne peut souffrir de cet embrièvement en vue d'une œuvre collective que dans la mesure même où *l'individu* y grandit. Celui-ci se trouve, en effet, vis-à-vis de cette œuvre-là, — cinéma ou architecture — dans une situation analogue à celle de l'exécutant intégré dans la puissance anonyme de l'orchestre qu'il accroît en proportion directe de sa personnalité. Si le cinéma est mis au service d'un effort social unanime capable de nous délivrer de *l'individualisme* en exaltant et en utilisant toutes les ressources spirituelles de *l'individu* pour assurer le développement de cet effort, nous avons raison de voir en lui l'instrument de communion le plus incomparable, au moins depuis la grande architecture, dont l'homme ait encore disposé.

Ceci tuera cela. La peinture peut faire ses malles, au moins en tant qu'art impérial. Qu'il y ait encore aujourd'hui quelques peintres authentiques, je vous ferai la grâce de le regretter d'autant moins que la plupart d'entre eux aiment précisément le cinéma, subissent son influence, parfois même favorisent, par leurs audaces, l'ouverture de ses chemins. Ne peut-on pas soutenir que les plus grands maîtres de la sculpture et de la peinture — entre autres les Hindous, les Khmers, les sculpteurs français médiévaux eux-mêmes, et plus près de nous Tintoret, Michel-Ange, Rubens, Goya, Delacroix, en poursuivant dans les contours fuyants la continuité des saillies et des mouvements de surface, ont pressenti le cinéma? Le cubisme, dont Dieu ait l'âme, ne fut-il pas un essai de substitution de rythmes captés et développés sur plusieurs plans à la fois — ce qui est la définition même de l'image mobile — aux mélodies exprimées dans les trois vieilles dimensions par une peinture fourbue? Picasso n'a-t-il pas renoncé à ses belles facultés de peintre pour devenir une sorte d'essayiste plastique, sans cesse à la recherche de cadences combinées, impossibles à réaliser sur un seul

plan, mais fort riches en suggestions? Si Matisse est resté un décorateur ou, le plus souvent même, un peintre de chevalet, ses recherches n'ont-elles pas ouvert la voie à des expressions oubliées des anciens canons de la peinture, chant des couleurs dans un espace libre, presque sans supports formels, et où l'arbitraire des éclairages et des angles de vue cinématographiques pourrait reconnaître de proches parents? Un primitif tel que Rousseau, ou Utrillo, n'annonce aucun renouvellement de la peinture, mais l'appel d'une âme à la pureté, et c'est je pense l'un des signes d'un avenir moins hideux. Soutine est un organisme embryonnaire d'une spiritualité si pleine, si riche et totale, qu'elle dépasse l'individuel et constitue, à elle seule, un symptôme général. Au fond, l'impressionnisme, dispersé dans l'analyse, marquait la fin de la vieille peinture dont Renoir a donné, en réagissant contre lui, la conclusion musicale, panthéiste, le tournoisement continu de la forme dans l'espace transparent, et dont Derain dresse une effigie solitaire, dense et sonore comme un bronze commémoratif. Cézanne remontant, avant même Renoir, le courant de l'individualisme impressionniste, mais se séparant de lui au seuil du nouveau mystère, avait ébauché un art impersonnel — architectures chromatiques, masses contrastées, plans solidement établis — qui reste jusqu'ici dans la peinture le premier et le plus vigoureux témoignage du pressentiment constructif que les peuples commencent à éprouver en commun.

II

J'ai ri, comme tout le monde, quand on s'est avisé de nous présenter des films d'avant-guerre. Or, je me souviens d'avoir vu quelques-uns de ces films, aux temps où ils représentaient le dernier mot du cinéma. Je ne riais pas à cette époque, ni personne. Je me suis demandé pourquoi.

Nous devions au théâtre notre éducation d'alors. Les attitudes des acteurs nous semblaient sinon normales, du moins adaptées à l'optique qu'impose l'illusion scénique. Le cinéma, naissant à la vie, tâtonnant parmi des lumières imprévues, trébuchant sur les décombres d'une armature vingt fois ruinée avant d'avoir assuré ses assises, réclamait comme nous ses directives à la scène. Son mystère devenant n'était pas même pressenti. On assimilait ses moyens et ses buts à ceux de la photographie. En somme, c'était le théâtre vu par un objectif doué du

pouvoir d'animer des images connues de nous. Les faiseurs de films prétendaient de bonne foi imposer au cinéma des procédés dont le cinéma *lui-même*, en découvrant *lui-même* la puissance des siens, nous a montré la vanité, et même le ridicule. Sa faculté de capter tant de mouvements et de nuances insaisissables à l'œil nu, a révélé à cet œil les habitudes grossières qu'il avait peu à peu infligées à l'intelligence, en exigeant que l'acteur soulignât assez sa mimique pour que l'éloignement et l'éclairage médiocre de la scène ne l'empêchassent pas de nous toucher. Par un renversement logique de nos moyens d'éducation, c'est lui qui influence aujourd'hui non seulement le théâtre mais la peinture, la sculpture, la danse, l'architecture, la littérature elle-même et, plus singulièrement encore, la photographie. Doué du pouvoir de donner un relief puissant aux jeux de la physionomie et aux attitudes du corps, il a restitué à ces jeux et à ces attitudes leur dignité. En jetant bas la convention mimique, que le statisme de la photographie et du théâtre exige pour les animer, il a intronisé le dynamisme de la plus discrète et fuyante réalité. Chez certains, les sublimes beautés que le *Ralenti* nous révèle provoquent encore le rire, comme les films d'il y a vingt-cinq ans, et cela bien évidemment par une rupture brusque de leur équilibre intellectuel, ou plutôt des habitudes de leur équilibre intellectuel. Il se produit encore pour eux, dans le mécanisme immémorial de leur vision, un changement inattendu de rythme. Le cinéma nous délivre d'une infinité d'illusions, ou même de mensonges, pour nous diriger avec une rapidité plus ou moins grande, selon notre pouvoir personnel de compréhension, vers la prise de possession d'un monde moins illusoire et d'un songe encore dans ses limbes. Il nous apprend une langue nouvelle, d'une richesse et d'une complexité telles, d'ailleurs, que — je crois pouvoir l'affirmer — tout l'avenir n'en épuiserait pas le trésor.

J'ai fait allusion au rôle des mouvements sociaux, que symbolise aujourd'hui la Russie, dans l'orientation des rythmes collectifs dont le cinéma me paraît destiné à devenir, avant même la radiophonie, le principal instrument. Précisément, le film russe fait déjà penser aux abîmes qu'explore, et parfois éclaire par brusques lueurs, l'analyse aux ondes indéfiniment prolongées de Dostoïewsky. Mille et mille nuances et reflets physiologiques hier encore insoupçonnés, mille et mille dixièmes de valeurs dans la progression des éclairages qui sculptent en la frôlant la mobilité de la forme, mille et mille espaces nouveaux qui soudain s'ouvrent, se développent lentement ou se ferment tout à coup,

mille et mille lueurs qui fusent, s'éteignent, se transforment sans arrêt pour modifier, de mille et mille façons imprévues, les aspects du paysage, de l'homme, des foules, mille et mille frissons d'un monde dit inanimé qui, naguère, ne nous était pas perceptible, s'ajoutent à chaque seconde au tressaillement ininterrompu qui caractérise les passages entre les hommes et les choses pour les intelligences d'aujourd'hui. S'il remontait de son glorieux enfer parmi nous, Baudelaire qui voyait dans l'imagination la plus « scientifique » des facultés, grâce au pouvoir qu'elle a de saisir « l'analogie universelle », saisirait la démonstration, par la science même, de cet admirable pressentiment. Un jour que j'assistais à un documentaire de prises de vues, où l'opérateur lui-même était filmé par un confrère, j'ai été surpris par (1) la beauté des images obtenues. Son appareil, notamment, saisi au vol par un autre objectif, semblait, au milieu d'un paysage nocturne, transparent comme un fond sous-marin semé d'éclaboussures de perles, un coffre de velours lamé d'argent. Hasard. Comme sans doute en bien des films — je songe au *Signe de Zorro*, qui paraissait dû à quelque collaboration surnaturelle de Velasquez, de Goya, de Manet — où la perfection des moyens techniques et la puissance des éclairages provoquent *mécaniquement* des effets qu'on croyait réservés à la fantaisie géniale des peintres, alors qu'ils n'étaient que le témoignage d'une sensibilité visuelle et spirituelle supérieure à celles du commun, Hasards? Ce sont ces hasards sans cesse répétés qui nous révèlent le Cinéma et le révèlent à lui-même. Nous n'avons rien à lui apprendre. Il a *tout* à nous apprendre. Nous travaillons sous sa dictée.

En vérité, c'est son automatisme matériel même qui fait surgir de l'intérieur de ces images ce nouvel univers qu'il impose peu à peu à notre automatisme intellectuel. C'est ainsi qu'apparaît, dans une lumière aveuglante, la subordination de l'âme humaine aux outils qu'elle crée et réciproquement. Entre technicité et affectivité, une réversibilité constante s'avère. Nous nous trouvons en présence d'un monisme transcendant, objectivement démontré, où le sentiment poétique s'alimente de découvertes concrètes et de phénomènes mécaniques, où les découvertes concrètes et les phénomènes mécaniques trouvent, dans le sentiment poétique, un inépuisable excitateur. La technique constate sans jamais intervenir, mais en même temps elle suggère. Elle

(1) Je dis bien *par* et non *de*.

n'ajoute rien à l'objet, qu'elle ne fait qu'enregistrer. Mais, en soumettant de la sorte aux appréciations de l'esprit l'enchevêtrement infini des éléments qui le forment, elle permet à la fois à l'esprit d'en perfectionner les moyens pour s'annexer des réalités nouvelles et de s'élancer, appuyé sur ces réalités nouvelles, vers des hypothèses nouvelles et des rapports nouveaux dont la complexité naît sans arrêt d'elle-même et s'accroît indéfiniment. La science n'est que le pressoir qui transforme la grappe en vin. Comme il arrive toujours pour les grandes choses, le Cinéma dépasse déjà de très loin le but que poursuivaient ceux qui l'inventèrent. Ainsi du feu, la seule découverte *capitale* que l'homme ait faite jusqu'au Cinéma précisément, et qui est devenue le cœur de la civilisation matérielle entière. Au fond, la marche de l'esprit cinématographique est comparable à l'engendrement fatal d'elles-mêmes par elles-mêmes, des propositions de la géométrie dont l'automatisme élargit sans cesse le champ visuel de l'intelligence et la rend de plus en plus apte à une conquête qui nous interdit de soupçonner ses limites. Et le miracle est que, par un retour victorieux de notre sensibilité, les régions mystiques et lyriques de l'âme humaine s'approprient ces conquêtes mêmes pour les incorporer vivantes, dans l'ivresse de la connaissance, aux créations de l'amour.

III

J'ai dit, à propos du Cinéma, autant de bêtises que les autres. Nous étions depuis si longtemps accoutumés à fixer nos modes d'expression en des formes très définies — peinture, sculpture, musique, architecture, danse, littérature, théâtre, photographie même — que chacun de nous tendait à ramener le cinématographe à celles de ces formes qu'il cultivait le plus volontiers auparavant. La plupart, au début, en faisaient une dépendance du théâtre, d'autres le rattachaient à la musique, d'autres à la plastique en général, et j'étais de ces derniers. Je crois toujours, d'ailleurs, que le Cinéma nous atteignant par l'intermédiaire de la vue, c'est encore l'éducation plastique qui nous *prépare* le mieux à le comprendre. Mais c'est là tout. Le Cinéma n'est ni la peinture, ni la sculpture, ni l'architecture, ni la danse, ni la musique, ni la littérature, ni le théâtre, ni la photographie. Il est plus simplement le Cinéma. Et le Cinéma est au moins aussi différent de chacun de ces huit langages que chacun de ces huit langages peut différer de tous les autres. Nous cherchons les ressemblances que nous voulons lui trou-

ver avec eux, d'abord dans les habitudes qu'il nous ont simultanément ou séparément infligées, ensuite dans les rapports synesthésiques que chacun d'eux a contracté avec les autres aux centres les plus inconscients de nos réflexes corticaux. Ce n'est pas le moindre miracle apporté par le Cinéma, qu'on puisse invoquer tour à tour à son propos tous les arts qui avaient, jusqu'ici, organisé nos sensations. Il ne dépend d'aucun. Il les contient, les ordonne et les accorde tous en multipliant par la sienne propre leur puissance. Je parle ici, notez-le, bien plus des possibilités que des réalisations de la symphonie visuelle qui poursuit devant nous sa propre organisation, à la fois en nous l'imposant et en nous suggérant sans cesse l'aide que nous devons lui prêter.

Le premier et le seul entre tous nos moyens d'expression, le Cinéma ne se contente pas de réintégrer l'homme dans l'univers, de lui rendre ses rapports réels et permanents avec le temps, l'espace, l'atmosphère, la lumière, la forme et le mouvement (1). Il ne se borne pas, depuis que la captation des bruits et des souffles du monde lui permet de réaliser l'orchestration symphonique de nos sensations auditives et de nos sensations visuelles, à nous marquer notre place de Maître d'œuvre au centre commun de réception et de commandement de la symphonie universelle. Il nous apprend peu à peu à replonger notre voix même dans la totalité de l'Être, comme l'une des plus humbles — puisque condamnée à obéir consciemment à son rôle — entre les sonorités et les images innombrables qui font de l'Être même une incantation multitudinaire, où il se cherche dans sa propre exaltation. D'abord surpris, quand il a disposé de la voix humaine, le Cinéma a reculé de plusieurs étapes, comme pour prendre un champ nouveau. Il s'est trop rapproché du théâtre, s'éloignant d'autant de la sculpture, de la peinture, de la musique et de la danse, qu'il doit se garder de perdre de vue, car elles lui interdisent, sous peine de mort, de jamais oublier la forme, le passage, le rythme et le mouvement. Mais il porte en lui sa délivrance. Le seul fait d'exister revendique pour lui cette formidable puissance, qu'il est seul à posséder, d'être et de devenir chaque jour un peu plus la langue universelle des hommes, que la parole n'est pas encore, et ne sera peut-être jamais. Semant sur ses pas de géant, comme sans s'en apercevoir, une forme nouvelle du théâtre (2) qui reste à la disposition

(1) Je tiens à signaler, à ce propos, le bel article de Georges Buraud dans la *Grande Revue* d'octobre 1930.

(2) *Marius*, vu d'abord au théâtre, ensuite au cinéma, nous a appris que le

de ceux qui le voient encore sous cet angle par amour pour le spectacle dialogué, il se ramassera sur lui-même pour s'annexer la parole, non comme principe central mais comme moyen auxiliaire. Il comprendra que nous cessons d'apercevoir la beauté de ses combinaisons visuelles dès que la voix prend le dessus, comme l'Opéra comprend aujourd'hui que Wagner faisait fausse route en affaiblissant la vertu suggestive de la musique par l'insistance du décor. Alors que les sonorités, — bruit de la mer, plainte du vent, chant de la pluie et des oiseaux, tumulte indistinct ou murmure des multitudes, des usines, des chantiers, des gares, — servent d'accompagnement harmonique au déroulement de l'image dont elles renforcent le sens par leur action synesthésique, le dialogue explicatif succédant à la légende détourne l'attention de l'œil en éveillant l'attention de l'oreille. Le cinéma ne redevient lui-même et ne retrouve sa puissance suggestive qu'en subordonnant le récit, le dialogue et le soliloque à l'image, non l'image au soliloque, au dialogue ou au récit. Charlie Chaplin a pour toujours intégré au silence l'immense variété des reflets extérieurs issus des abîmes communs où s'agitent les sensations, les sentiments, les idées et jusqu'aux abstractions et aux édifices métaphysiques ou lyriques de l'esprit. Une brève conversation, un mot, un gémissement, un cri de-ci, de-là, comme dans la foule ou la nature, et le verbe trouvera sa place mobile et son niveau variable dans le drame universel.

On découvre immédiatement dans le Cinéma la réalisation concrète des intuitions philosophiques où la fin du XIX^e siècle affleurait. Il projette la durée dans les limites planes de l'espace. Que dis-je ? Il fait de la durée une dimension de l'espace, ce qui confère à l'espace une nouvelle et immense signification de collaborateur actif, et non plus passif de l'esprit. L'espace cartésien n'a plus, depuis le Cinéma et grâce au Cinéma, qu'une valeur, si je puis dire, topographique. Pratiquement au moins deux plans fusionnent, que les savants et les philosophes

cinéma, loin de ruiner le théâtre, le sauve. L'accent, le relief, la majesté architecturale, le réalisme transcendant, l'aspect en quelque sorte symbolique que les mêmes scènes et les mêmes acteurs prennent sur l'écran, font apparaître leur présence réelle sur les planches extraordinairement falote, pâle, indistincte et molle comme un souvenir presque indifférent. L'un des miracles du cinéma, c'est de nous restituer la grandeur impersonnelle de l'expression dramatique, oubliée par le théâtre proprement dit quand il avait rejeté le masque, le cothurne, etc., tous les instruments productifs de l'illusion scénique, en faisant appel aux procédés mécaniques qui multiplient la puissance de l'homme parce qu'ils lui livrent les forces jusqu'alors cachées, insaisissables ou même inconnues de l'univers.

croyaient impénétrables l'un à l'autre pour toujours. C'est là ce qui donne à cet art une dignité incomparable. C'est aussi là ce qui permet de le situer à la fois dans son indépendance absolue à l'égard des autres, et de découvrir par quelles lois physiques il se rattache à tous les autres. Il n'est certes pas difficile d'apercevoir que ses moyens mécaniques lui assignent le même point de départ qu'à la photographie, ni que les responsabilités sentimentales et sociales dont il s'empare peu à peu comme spectacle collectif le rattachent au théâtre, tandis qu'il peut puiser dans la littérature des prétextes, et imposer à la littérature des directions. On peut aisément se rendre compte qu'il remplira bientôt, dans l'édification des charpentes qui soutiennent l'ossature visuelle de l'intelligence, le rôle que l'architecture avait assumé jusqu'ici. Mais rôle dynamique désormais, puisque agissant dans la durée, ce qui déjà imprime au mouvement de notre esprit des modifications capitales, car l'architecture de toujours, en se construisant dans l'espace, assurait par là à l'intelligence son élément de stabilité le plus évident. Enfin, et c'est là qu'on prend sur le fait ses parentés les plus étroites, le Cinéma est fonction de l'espace comme les arts plastiques immobiles, fonction de la durée comme la musique, à laquelle il s'apparente par le développement rythmique de ses thèmes, rythme encore indéfinissable mais déjà facile à saisir en quelques films, ceux de Charlie Chaplin au premier rang. Je n'ignore pas que la danse avait déjà ce caractère. Mais la danse s'évanouit quand disparaît le danseur. La danse ne se fixe pas, sinon par l'intermédiaire du cinéma précisément. Enfin, la danse, qui est une harmonie en mouvement comme le Cinéma lui-même, ne révèle pas plus que le théâtre cet univers moléculaire, hier encore insoupçonné, qui prolonge au delà même des limites de l'espace visible les ondes ininterrompues du mouvement cinématographique et baigne les volumes en action dans une atmosphère continue de frémissements aériens et d'ondulations lumineuses. Le Cinéma, architecture en mouvement parvient, pour la première fois dans l'histoire, à éveiller des sensations musicales qui se solidarisent dans l'espace, par le moyen de sensations visuelles qui se solidarisent dans le temps. En fait, c'est une musique qui nous touche par l'intermédiaire de l'œil.

Enfin, si l'on pouvait déjà penser de la peinture qu'elle habitait la région de l'esprit où fusionnent avec le maximum possible d'approximation l'objet — qui lui fournit tous ses éléments visibles — et le sujet — qui lui fournit tous ses éléments spirituels — que dire du Cinéma,

où cette fusion s'opère par des moyens automatiques, dans le lieu même où la durée et l'espace réunissent, en les multipliant l'une par l'autre, leurs puissances d'expression? Car il faut souligner cela fortement, bien que le Cinéma ait rencontré beaucoup de ses plus obstinés négateurs parmi les savants et les philosophes anesthésiés par un cartésianisme qui avait donné à l'esprit des habitudes excellentes, à condition de connaître leurs limites. Le Cinéma, destiné à nous entraîner à sa suite dans un univers poétique encore inconnu, a pris son point de départ et tous ses moyens d'expression dans les procédés scientifiques les plus rigoureux. Il utilise comme intermédiaire entre l'univers et l'esprit un outillage mécanique qui enregistre, avec une exactitude absolue, les secrets de l'univers objectif. J'y reviens. Je ne crois pas que la découverte du feu même ait constitué un événement d'une importance pareille. Car c'est la première fois que la science fait sourdre de l'inconnu indéfini et infini qui nous environne, par l'action de son propre mécanisme, des harmonies nouvelles et cependant solidaires de celles qui nous consolaient autrefois et dont la puissance de construction n'est qu'à l'aube de ses possibilités. En présence de cette collaboration spontanée de la science et de la poésie, de cette union intime de l'univers matériel et de l'univers spirituel, de cet appel que lance à la durée l'espace pour qu'elle se précipite et se concentre du plus lointain passé et du plus imminent avenir sur une étroite étendue dynamique qu'elle définit sans arrêt et qui la situe sans défaillance, ne sommes-nous pas autorisés à croire qu'une métaphysique nouvelle, ou mieux, un monde nouveau apparaît?

IV

Plaçons-nous au centre vivant de ce monde en formation, comme une nébuleuse dont la densité s'accroît et qu'une force irrésistible entraîne, avec une vitesse accélérée, sur les routes du devenir. Décomposons ces éléments mobiles en suivant, pour nous y guider, ce *Ralenti* qui nous dévoile les reptations musculaires patientes d'un cheval ou d'un chien au galop, la nage lente d'un boxeur ou d'une danseuse dans le fluide atmosphérique, la danse solennelle du vol des oiseaux et des insectes, la caresse ondulante de l'eau que bouleverse la tempête, le méticuleux travail de rupture de la balle du revolver. L'harmonie visible n'est qu'un équilibre à la recherche perpétuelle de son centre de gravité. Un patineur, une libellule poursuivent, par des mouvements

continus dont les courbes en action n'offrent pas une solution de continuité, pas un à-coup, pas une saccade, ce centre qui les fuit sans cesse et qu'ils retrouvent toujours. L'univers extérieur, ainsi, nous révèle les lois de l'univers spirituel même qui cherche, par le moyen anxieux de sa propre analyse, à trouver dans le lyrisme, la synthèse idéologique ou l'orgueil du silence, le centre de gravité de ses contradictions et de ses luttes. L'*Accéléré*, que nous suivons l'instant d'après dans la croissance d'une plante, nous offre l'image extérieure des travaux de dissociation effectués par la subconscience, dont la reconstruction rapide précipite à la poésie rectiligne de l'action. Il est impossible que nous ne trouvions pas désormais dans le drame du Cinéma et les solutions sans arrêt que lui-même apporte à ce drame, la correspondance étroite de la tragédie de l'esprit. Le dynamisme de l'un est la justification du dynamisme de l'autre, que jusqu'à présent les morales nous commandaient à voix haute d'immobiliser, et que la discipline consciente des passions nous conseillait silencieusement, au contraire, d'utiliser dans l'intérêt de notre puissance réelle. Des poètes, des peintres, des musiciens, des philosophes, des savants avaient tenté de nous l'enseigner dans un effort magnanime. Mais qui les avait compris ?

Le Cinéma nous apprend, par ses procédés mécaniques, que le drame, et la recherche d'équilibre conditionnée et déchaînée tour à tour par ce drame, constituent la destinée permanente de l'univers. C'est cette découverte qui a défini les grandes âmes depuis toujours. Mais il est consolant de trouver dans les mouvements jusqu'alors secrets de cet univers, en dehors même de ses mouvements moléculaires et de ses mouvements célestes dont la mathématique nous révèle le mécanisme identique, l'approbation de l'angoisse qui les a conduites elles-mêmes à la paix par la certitude. Si rien n'est immobile dans le monde, tout tend, par le mouvement même, aux apparences de l'immobilité, qui est la certitude des atomes et qu'ils croient être leur paix. Voyez l'immobilité d'une projection photographique coupant le rythme d'un mouvement cinématographique quelconque. Nous ne connaissions que cela, jadis, et cela ne nous blessait pas, tant l'habitude de la mort est facile à prendre. Maintenant, quand cet événement se produit, une chose sinistre plane, que nous avons oubliée. C'est comme une nappe de plomb dans le déferlement des vagues. Au contraire, projetez sur l'écran un objet soi-disant inerte pris au cinéma, la cime lointaine d'un bois par exemple, la mer à l'horizon, le panorama d'une ville. L'inertie de l'univers

disparaît à l'instant même, comme disparaît d'une âme fière l'inertie des dogmes et des lois : tout, le passage de la brise, le glissement inaperçu des gouttelettes, l'imperceptible mouvement de l'air chaud, des nuées, des fumées, des poussières, imprime à l'ensemble une animation murmurante qui offre à nos mouvements intérieurs ininterrompus la consolation de Dieu même. L'espace visible, comme l'était déjà l'espace invisible de l'âme, se multiplie par l'infini. L'immensité naguère immobile tressaille. La liberté inépuisable des combinaisons dont les rouages matériels du Cinéma disposent, — la surimpression, par exemple, et la diversité sans fin des angles de vue — symbolise déjà l'univers nouveau qui s'annonce. L'océan roule sur la foule ou déferle sur le désert. Le jeu implacable des roues, des pistons, des bielles, accorde sans effort ses rythmes mécaniques aux rythmes sensuels d'une danse d'almées dont le mouvement des hanches grasses, des beaux membres ronds et charnus, laisse transparaître l'éclair ou la lueur furtive d'un levier, le hâlo bleuâtre et vibrant des rotations vertigineuses, la fulguration cadencée des fées électriques ou des ogres de métal. Des galères, des jonques, des transatlantiques, des voiles circulent au milieu des trains, des pousse-pousse, des dromadaires, des chevaux. On voit errer parmi les éléphants, les boas, les tigres de la forêt vierge, des fantômes transparents. Le Cinéma offre le support constant du réel aux créations les plus invraisemblables de l'imagination lyrique et de la spiritualité.

Il apparaît de plus en plus, grâce au cinéma seul — car les théories scientifiques ne sont pas sensibles à la foule et ne parlent presque à aucun cœur — que malgré l'aide de la littérature, de la musique et de la peinture, nous ne connaissons encore que par fragments discontinus le vrai visage de ce monde, qui est un devenir infatigable et complexe vivant cependant dans le même moment et dans le même lieu que nous. Voici que nous allons pouvoir le saisir dans sa réalité enchevêtrée, évoluant et mouvante, d'un seul regard capable d'en transmettre à l'esprit, par une intuition synthétique rapide comme la lumière, les déterminations immémoriales, les éternelles destinées, les modulations universelles qui vont mourir dans l'infini. Que dis-je ? Le fragment même que nous pouvions en isoler jadis se révèle à nous comme un univers continu dans un univers continu. Tous nous avons été frappés — je songe en ce moment à des danseuses du Cambodge revues au Cinéma après les avoir vues sur la scène — par

les révélations qu'une seule partie d'un ensemble connu, isolée maintenant dans le cadre multiplicateur de l'écran, offre à un unique regard, même sans l'intervention du ralenti. Une bouche, une main, un muscle dont le rôle disparaissait dans le mouvement unanime, mais trop abrégé d'un spectacle vu à l'œil nu, devient à lui seul un drame complet, dont toutes les composantes concourent à l'équilibre du détail dans l'équilibre de l'ensemble. Que ce visage nouveau du monde ne puisse plus désormais être arrêté ni définitif, certes, il faut nous y résigner, puisque le moyen qui nous le dénonce proscrit, de par sa nature elle-même, tout ce qui est fixe et fini. Mais cependant, pour la première fois, l'ensemble de ses aspects multiples dans l'espace et de ses incessants changements d'aspect dans la durée participe à notre vie morale même. Les conquêtes statiques de l'intelligence ne peuvent pas disparaître à jamais, elles seront toujours des paliers nécessaires à l'ascension ininterrompue de l'esprit dans sa propre lumière, par cette nouvelle échelle de Jacob qui s'offre à nous y conduire. Mais il faut que nous ayons maintenant la notion intime, fixée dans la substance de notre mécanisme spirituel, que ces repos de l'esprit ne sont que des états d'équilibre dont le dynamisme intérieur ne pourra plus s'ignorer, sous peine de les rompre du même coup.

Ainsi, rattachés par toutes nos fibres au présent des choses du dehors qui nous introduit en même temps, par sa réalité visible même, dans les échos de leur passé et l'élan de leur devenir, nous pouvons, par un nouveau miracle que les mêmes moyens nous offrent, plonger dans le mouvement concret de notre propre mémoire. Avez-vous jamais songé, par exemple, à ce que pourra être l'émoi du *Kid*, s'il revoit après vingt ans, sans l'avoir jamais revu dans l'intervalle, le film qu'il anima de ses mouvements affectifs ? Comme il avait 4 ou 5 ans à cette époque, il y a beaucoup de chances pour que le souvenir des actions qu'on lui fit accomplir et des circonstances dans lesquelles il les accomplit se soit effacé. Ne sentez-vous pas le pathétique prodigieux de cette vie antérieure perdue remontant — toute entière, sans lacune — à l'aide d'un document plus irrécusable que la mémoire, du fond de sa propre nuit, pour en faire revivre devant lui un fragment ininterrompu ? Je n'ose pas plonger dans ces ténèbres éclatantes. Voyez-vous revivre devant vous la femme que vous aimiez vingt ans auparavant, et qui vit encore à côté de vous et que vous avez cessé d'aimer, ou dont, il y a vingt ans, au moment où vous avez été brusquement séparé d'elle, vous

étiez épris à mourir? Voyez-vous revivre l'enfant mort? Le Cinéma, s'il a déjà franchi les portes de l'intelligence, n'a qu'à peine effleuré le seuil de nos âmes. Que le nouvel univers qu'il éveille se réfléchisse et nous réfléchisse en nous-mêmes, il suffit que j'y songe pour me refuser à prévoir — par paresse d'esprit, manque de courage, que sais-je? — les silencieuses symphonies dont la rumeur animera et nos joies et nos peines pour les élargir et les approfondir jusqu'aux perspectives lointaines de l'infini et de l'éternité.

Le rendez-vous que nous avons donné sur l'écran magique à toutes les forêts et à toutes les mers, à tous les déserts et à toutes les villes, à tous les animaux sinistres des grands fonds et à tous les hommes pour y organiser leurs relations selon les innombrables harmonies que le Cinéma, en nous les révélant entre eux et en eux-mêmes, éveille entre nous et en nous-mêmes, n'est qu'au commencement des conquêtes qui nous sont promises. Même quand nous aurons forcé les astres, forcé les molécules invisibles de venir danser à notre appel sur le petit rectangle de lumière dont une salle immense, plongée dans l'obscurité, suit passionnément la silencieuse animation rythmique, nous ne serons pas rassasiés. Il faudra faire surgir à la clarté du déroulement intérieur de notre univers spirituel, une sorte de vie panthée dont tous les passages secrets réuniront notre substance à tous ces passages visibles que le Cinéma arrache sans cesse à l'inertie apparente du monde. C'est la condition des nouvelles extases dont la mort de tous les dieux avait paru interdire jusqu'à l'espérance. Le Cinéma, si nous *voulons* le comprendre, doit ranimer et porter à son comble un sentiment religieux dont la flamme mourante réclame son aliment. L'infinie diversité du monde offre pour la première fois à l'homme le moyen *matériel* de démontrer son unité. Un prétexte de communion universelle, dont l'approfondissement n'exige de nous qu'un peu de bonne volonté s'offre à tous, avec une complaisance infatigable. Qu'on ne nie pas surtout. Qu'on n'invoque pas « l'âme », toujours « l'âme », pour l'opposer à « la matière ». L'âme n'a jamais scellé sa voûte colossale qu'au croisement des nervures qui s'élancent, d'un jet, des profondeurs de la terre. C'est dans le pain et dans le vin que vivent la chair et le sang de l'esprit.

ELIE FAURE

LE CINÉMA ET LA QUATRIÈME DIMENSION

Les hommes qui volent à voile se « ressentent » des ailes. Il y a les ailes du pauvre, que la bicyclette fait poindre : penchez-vous du côté où se penche l'engin pour éviter la chute, c'est du vol terre à terre.

Quand on essaie de populariser au cinéma les sensations que fait naître le planing, cela commence avec Harold Lloyd suspendu dans le vide au bout d'une poutre et prend fin aux actualités : chapitre acrobaties aériennes au meeting de... Ça n'est pas assez. Le Cinéma qui est pourvu d'appareils aussi peu fragiles que les avions eux-mêmes doit devenir non plus l'œil qui observe, mais l'œil qui agit.

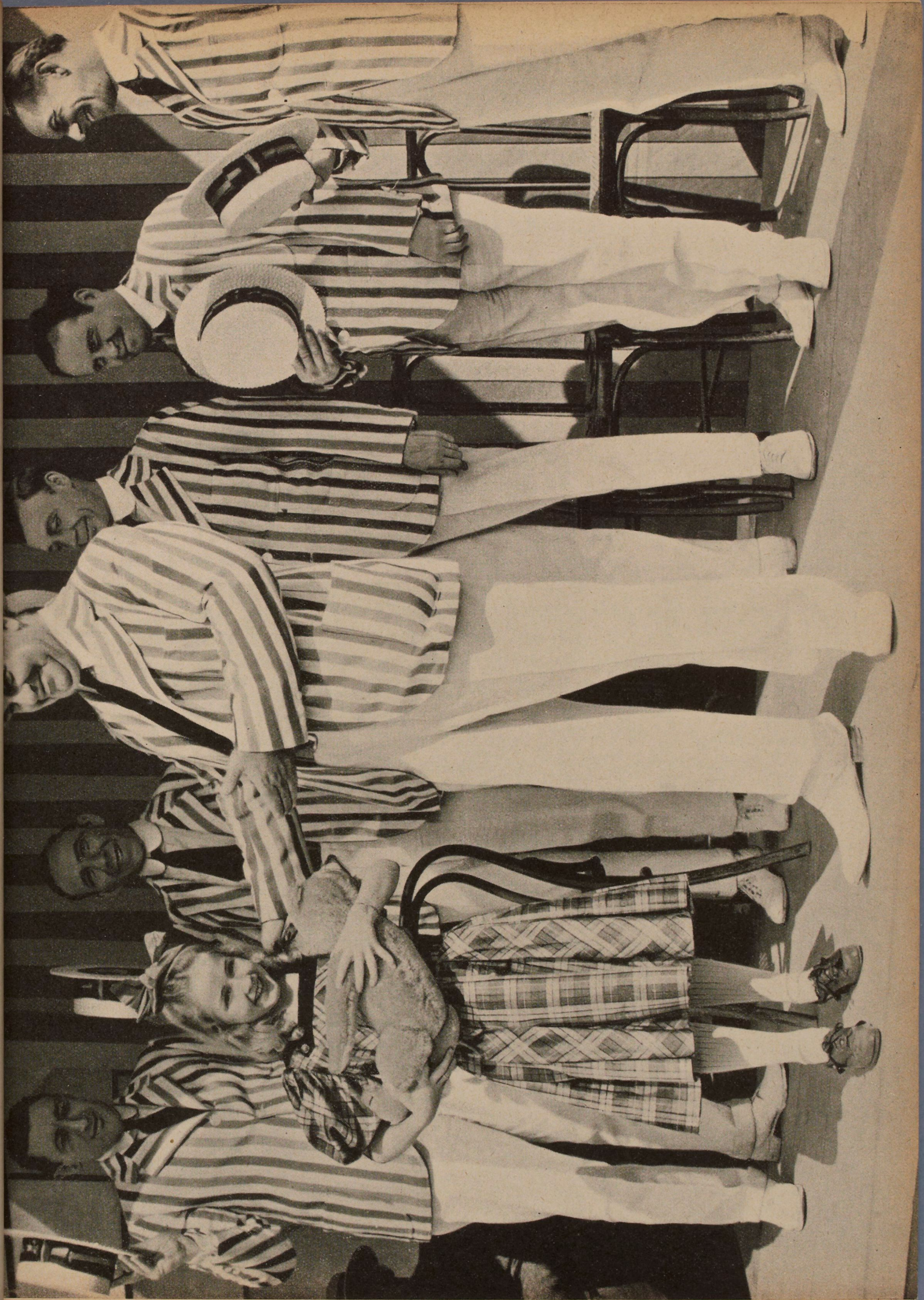
En se familiarisant par le cinéma avec des émotions telles que celles révélées déjà littérairement par Saint-Exupéry, on fera pour l'aviation et le sens qu'elle excite, infiniment plus et mieux qu'en invitant les badauds aux fêtes d'aviation.

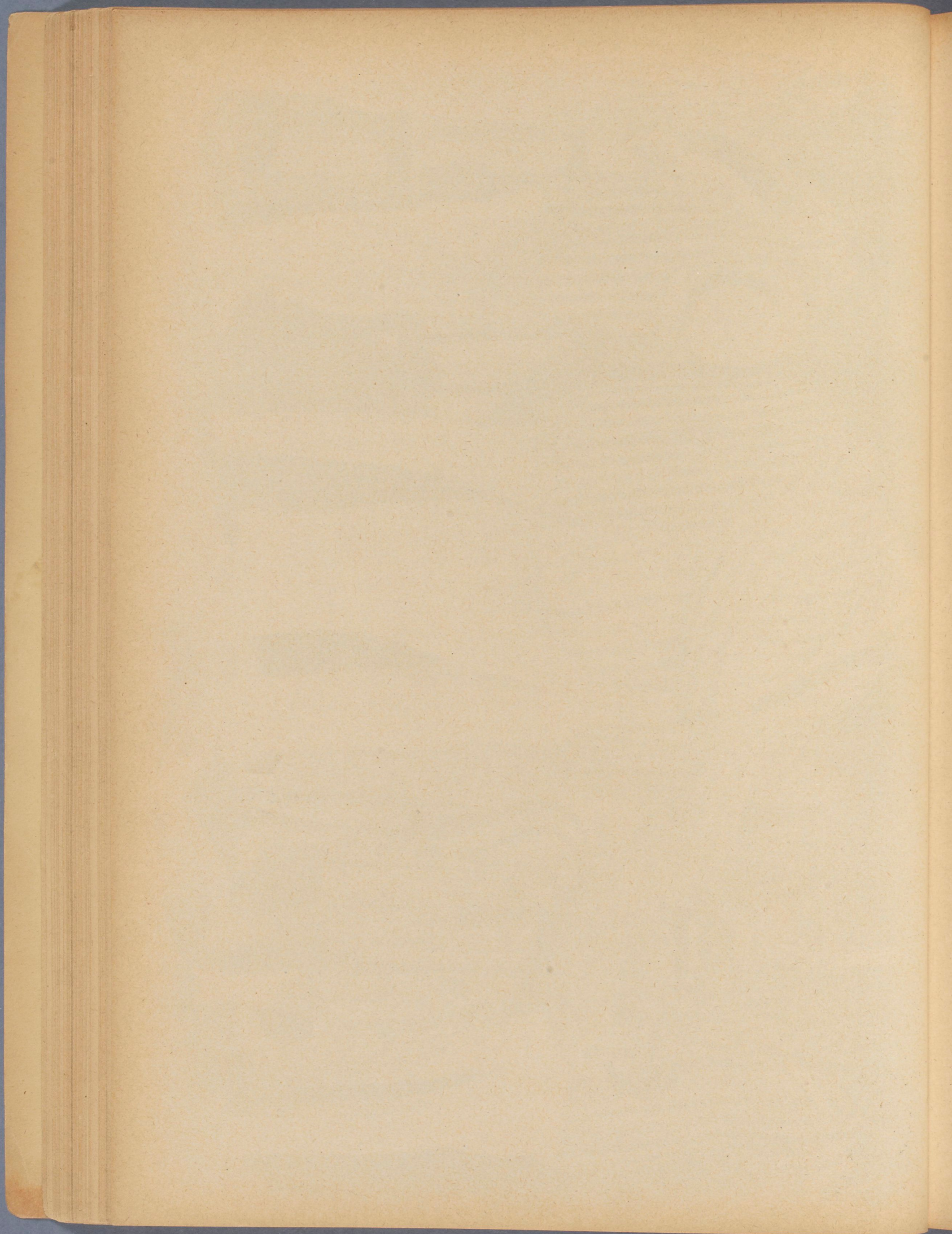
Le moyen de propagande incomparable qu'est l'écran doit aider à toutes les éducations, non seulement à celle des enfants qui est d'ailleurs embryonnaire à cet égard, mais à celle aussi des adultes timorés et grincheux. Le Cinéma c'est le grand cours du soir facultatif, mais combien obligatoire, vu l'assiduité de ses adeptes ! Dans le balancement de certains corps, on découvre une élégance naturelle qui révèle une harmonie entre ces corps et l'espace ambiant. Cela peut aussi s'admettre comme une figure de la quatrième dimension et mériterait l'attention des metteurs en scène.

On peut dire en somme que si le théâtre est à trois dimensions, le Cinéma, comme parfois le cirque, est à quatre dimensions grâce au déplacement rapide des corps et des choses.

Alors il faut inviter les pilotes à devenir des opérateurs ou tout au moins à se doubler d'opérateurs et à susciter parmi les foules des vertiges proprement lyriques. Cette rotation des volumes dans l'espace, ce sens de la quatrième dimension que les enfants découvrent en jouant au cerf-volant, la mince ficelle entre leurs doigts, est le fil qui mène à l'infini.

P. R.





SCÉNARIO DIALOGUÉ

HUMULUS DETECTIVE

— Alors, Castor, vous ne saluez plus? Vous ne me reconnaissez pas?

— Oh, comme vous avez changé...

— Oui, j'ai changé, n'est-ce pas, j'ai meilleure mine?

— Certainement, oui, vous avez meilleure mine.

— Et le costume?

— Le costume aussi a changé. Excusez-moi, Monsieur, je ne sais pas qui vous êtes.

— Mais voyons, Humulus.

— Ah, Humulus! (*Ils s'embrassent. Castor se retire.*) Je vous demande pardon, je crois que je ne vous connais pas.

— Allons donc, Humulus, vous ne reconnaissez pas Humulus?

— Ah si, Humulus. (*Ils s'embrassent. Castor pleure sur l'épaule d'Humulus.*)

— Vous pleurez?

— C'est l'émotion. Dix ans de séparation!

— Que dites-vous, Castor? Nous nous sommes vus la semaine dernière.

— Non.

— Si.

— Alors, Monsieur, je ne vous connais pas.

— Écoutez, Castor, je vais tout vous expliquer, je suis dé-gui-sé.

— Ah, je vous reconnais là. Vous allez faire une farce à quelqu'un?

— Non, je suis dans la police.

— Ce n'est pas possible.

— Comment, ce n'est pas possible? Regardez. (*Il montre menottes, matraque.*)

— Elle est vraie?

— Tenez! (*Humulus en donne un coup à Castor qui tombe et dit :*)

— Sapristi, je suis bien content, vous savez, Humulus, que vous soyez dans la police.

— Pourquoi?

— Parce que jusqu'à présent, les agents n'étaient pas gentils avec moi.

— Pas gentils avec vous?

— Non, ils ne m'aimaient pas. Ainsi, tenez, l'autre jour, j'étais avec mon vélo...

— Celui-là?

— Oui, celui-là.

— Et il est à vous, ce vélo?

— Oui, il est à moi. C'est mon grand-père qui me l'a construit.

Un agent s'approche de moi :

« Où est votre plaque de vélo, me dit-il.

« Dans mon porte-monnaie, lui rispotai-je.

« Eh bien, me dit-il, vous avez un procès-verbal. La place d'une plaque de vélo n'est pas dans un porte-monnaie. »

Qu'est-ce que vous en pensez, vous, Humulus?

— Vous voulez mon avis?

— Oui.

— C'est un cas regrettable, très regrettable, exceptionnel dans l'histoire de la police.

— Comment?

— On a abusé de votre naïveté. Vous êtes tombé sur un mauvais agent ou bien sur un imbécile qui a mal interprété les ordres qu'il avait reçus.

— Je suis heureux, Humulus, de vous l'entendre dire. Merci.

— De rien, ami. Dites-moi, où est-elle maintenant votre plaque de vélo.

— Maintenant? Ah, devinez où je la mets?...

— Je ne sais pas.

— Dans mon chapeau, dans la coiffe de mon chapeau... C'est bien trouvé, n'est-ce pas?

— Pas mal, mais la place d'une plaque de vélo n'est pas dans la coiffe d'un chapeau. (*Il tire un carnet.*)

— Alors, vous me dressez procès-verbal?

- Nécessairement. (*Il écrit.*) Vous partez?
- Oui.
- Pourquoi?
- Parce que, Humulus, vous êtes fâché avec moi.
- Moi? pas du tout.
- Vous ne m'en voulez pas?
- Mais non, aussitôt que c'est écrit, c'est oublié.
- Merci, Humulus. Je suis content parce que je vois que nous resterons de bons amis, comme avant que vous soyez dans la police.
- Je le souhaite, Castor.
- Vous ne voudriez pas, maintenant, me raconter une histoire de bandits que je puisse raconter à quelqu'un que je connais pour lui faire peur?
- Une histoire vraie?
- Oui.
- Une histoire qui m'est arrivée?
- Voilà ce que je voudrais.
- J'ai ce qu'il vous faut. Écoutez :
- « Un jour, j'avais reçu l'ordre d'arrêter un malfaiteur dans une maison isolée. »
- La nuit?
- En pleine nuit, j'arrive devant la maison. Je me trouve au pied d'un escalier vermoulu éclairé tristement par une lampe Pigeon.
- Ça devait être lugubre.
- Très lugubre, ne m'interrompez pas. Je commence par allumer mon cigare à moustaches.
- Votre cigare à moustaches?
- Oui, c'est un cigare qui me sert à me déguiser. Il porte des moustaches. Tenez, le voilà.
- Oh, donnez-le-moi.
- Non. (*Il l'allume.*) Je l'allume donc posément, puis je me décide à monter. Je monte une marche. Je m'arrête. Pas un bruit. J'en monte une, deux, trois autres, une main de fer s'abat sur mon épaule (*Il frappe l'épaule de Castor.*) je me retourne : personne.
- Personne?
- Personne, je continue à monter.
- C'était du courage.

— C'était mon devoir. Je monte deux, trois marches et pan, un autre coup sur l'épaule. (*Geste.*) Je me retourne : Personne !

— (*Se frottant.*) Personne ?

— Non, personne. Je poursuis l'ascension. Il était trop tard pour reculer. Pan, un coup formidable (*Geste.*), je fais volte-face : Personne.

— Cela devient effrayant.

— Attendez la suite. Je monte toujours et je reçois entre les omoplates un coup à assommer un bœuf. (*Castor frappé tombe à terre.*)

— Alors ?

— Je ne vois personne.

— C'est impossible.

— Vous ne me croyez pas ? Alors, il est inutile que je continue, si vous ne me croyez pas.

— Oh, je vous en prie, Humulus, continuez.

— Bien, je reprends la montée.

— Dites-moi : il avait beaucoup de marches, alors, cet escalier ?

— Beaucoup, il était interminable.

— Tant mieux, allez-y.

— J'en monte une douzaine à toute vitesse et, cette fois, je reçois un énorme coup de pied dans le derrière. Je me retourne...

— Personne ?

— Comment le savez-vous ?

— Ce n'est pas ça ?

— Si c'est bien ça, mais comment le savez-vous ?

— C'était moi...

— Qui vous ? Ah, pourquoi essayez-vous de me faire peur ? C'est ridicule, je suis très nerveux, vous savez bien que ce n'est pas une histoire vraie...

— C'était moi, Humulus, qui vous l'avais racontée cette histoire.

— Alors, pourquoi vous laissez-vous taper sur l'épaule et donner des coups de pieds dans le derrière ? Pour m'embêter ?

— Pour rester plus longtemps avec vous et la voir.

— Pour voir qui ?

— La femme à qui vous avez donné rendez-vous.

— Castor, comment savez-vous que j'ai donné rendez-vous à une femme. Ce n'est pourtant pas vous qui me l'avez dit.

— Cette cravate, ce bouquet...

— On ne peut rien vous cacher. Castor, je suis à un rendez-vous galant. C'est une femme que j'ai conquis par mon physique.

— Elle ne vous a pas résisté?

— Si, car elle habite la banlieue. Elle avait un train à prendre, mais aujourd'hui samedi anglais, elle doit couronner ma flamme.

— Ah, vous êtes bien heureux d'être beau.

— Oui.

— Beauté, quel est ton pouvoir...

— Chut, la voici, cachez-vous dans cette vespasienne.

— Et mon vélo, c'est un grand modèle, il n'entre pas.

— Démontez-le. (*Castor disparaît.*)

(*La femme entre.*)

— Mon amour, enfin te voici. Accepte ces fleurs et ce baiser.

— Vous êtes fou, monsieur, je vais vous gifler. (*Elle sort.*)

(*Castor sortant de la vespasienne*) :

— Ce n'est peut-être pas elle.

— Oh si, cher ange, mais j'ai bien peur que ce ne soit pas moi.

— Expliquez-vous, Humulus, vous tenez d'étranges propos.

— Castor, je vous ai dit que j'étais dans la police. L'exercice de ma profession veut que plusieurs fois, chaque jour, je me compose une nouvelle tête. Je croyais avoir conquis Thérèse avec cette moustache, mais au lieu des doux transports que j'attendais, ces poils roux semblent produire sur elle une certaine répulsion. Je fais donc erreur, Castor, je suis le plus misérable des hommes. J'ai la mémoire courte et suis capable de ne jamais me rappeler ma tête d'avant hier...

— Essayez différentes postiches.

— Je suis malheureusement un des maîtres de ma profession. Je sais me composer quatre cent quatre-vingt-douze visages...

— J'ai peur qu'elle n'attende pas assez longtemps pour que vous les essayez tous.

— Hélas.

— Humulus, le hasard est grand et le monde est petit. Faites tout de même une tentative, elle semble se diriger vers nous.

— Mes mains tremblent et je ne saurais jamais attacher les élastiques.

— Je vais vous aider.

— Merci, Castor, je ne l'oublierai pas. (*Il note.*)

— Vous m'enlevez mon procès-verbal?

— Non. (*Ils entrent dans la vespasienne. Thérèse entre et s'assoit sur le banc. On voit les deux paires de jambes des deux hommes qui échangent leurs chaussures. Humulus sort en poisse.*)

— Alors de quoi de quoi, la même, on chiale parce que le gars Totor, il se les traîne en lenteur ? un bécot.

— Vous êtes fou, monsieur, lâchez-moi ou j'appelle un agent. (*Elle sort.*)

— Je crois qu'il ne faut pas insister dans ce genre.

— Horrible, horrible absence de mémoire.

— Maintenant que je l'ai vue, Humulus, je comprends de votre désespoir. J'en suis moi-même passionnément épris.

— Que dites-vous, Castor ?

— Qu'importe Humulus, puisque c'est un troisième qu'elle aime.

— Elle revient ; que faire ?

— Essayez encore.

— Vous souffrez ? Vous êtes jaloux ?

— Oui.

— Cependant, vous acceptez de m'aider encore une fois pour les élastiques ?

— Oui.

— Noble ami...

— Vous m'enlevez mon procès-verbal ?

— Non. (*Ils entrent dans la vespasienne, Thérèse entre : nouvel échange de chaussure. Humulus paraît en vieux beau.*)

— Bonsoir, chère petite amie, je fus retenu à mon cercle. Ces grands yeux me pardonneront-ils ?

— Vous faites erreur, monsieur, je suis une jeune fille. (*Elle sort. Humulus regagne la vespasienne. A Castor :*)

— Castor, nous n'en sortirons pas — à moins que vous n'alliez lui expliquer cette étrange erreur ?

— Je souffre, mais j'y vais. Vous m'enlevez mon procès-verbal ?

— Je verrai.

— Merci. (*Il sort et s'approche de Thérèse.*) Mademoiselle.

— Oh, mon chéri, pourquoi viens-tu si tard ? Tu sais bien que mon train est à six heures quarante. Nous n'avons plus que cinq petites heures....

— Instants divins dont je saurai jouir !

— Coïncidence épouvantable ! Je m'étais fait la tête de Castor !

AURENCH et ANOUIHL

ANIMISME VERS LE DESSIN ANIMÉ HOT

L'âme humaine a horreur du vide. D'où l'animisme, besoin spirituel d'enrichir la nature, donnée « immédiate » de la conscience primitive. Mais les artistes sont venus, « ivres de raison » et aussi les prêtres. A la fonction fabulatrice dont parle Bergson, les premières civilisations ont substitué le mythe religieux ou le mythe plastique : *L'orendo* des Iroquois, le *wakonda* sioux, le *mitra* indien ou le *lar familiaris* romain ont été militarisés, enrôlés dans un système fermé de croyances. Quant à l'art, il a perdu sa signification totémique, idolâtre ou magique. L'art concret de Chardin, abstrait de Picasso, porte en soi-même sa propre fin. L'idée plastique, le plaisir plastique, tiennent aujourd'hui lieu d'animisme.

Quel pouvoir nous reste sur la nature ? Le cinéma.

L'image animée est plastique sans le savoir, comme M. Jourdain était prosateur. Elle est documentaire par destination. Cette servilité naturelle de la photographie ne pouvait satisfaire que les marchands de pellicule au kilomètre, pas les artistes. Les surimpressions d'un Sjöström, dans *La Charrette Fantôme*, les gros plans d'un Griffith dans *Le Lys brisé*, sont les premiers gestes d'affranchissement contre l'ancillarité automatique de la camera.

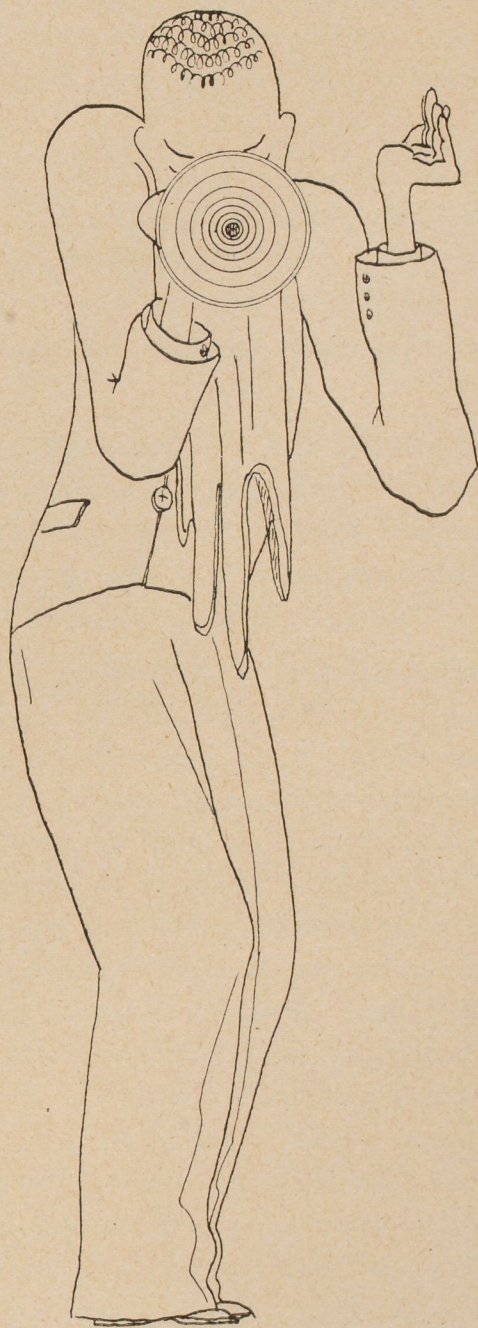
Réaction naturelle contre le prosaïsme photographié de la matière, le cinéma n'avait qu'une ressource : la surenchère. Aussi, les manifestations supérieures de l'art du film tendent-elles à ressusciter l'animisme. De quoi s'agit-il ? De charger de plus de sens qu'ils n'en recèlent naturellement, l'objet ou le personnage. La plus récente esthétique américaine de l'écran prétend faire plus vivant que la vie, plus mobile que le mouvement. Est-il vraisemblable que ces détectives, ces convicts, ces reporters, ces « vamps », ces ingénues dépensent dans la vie courante, pareille énergie cinétique ? Une pareille gamme d'expressions utiles se partage-t-elle jamais leur physionomie de tous les jours ? L'action des auteurs américains est double. Ils censurent, ils

émondent tout l'inutile d'un geste ou d'un jeu de scène. Ils condensent et précipitent par le montage elliptique cette quintessence de mouvement. Si le jeu des Paul Muni, des Kay Francis, des Spencer Tracy, atteint pourtant à ce « naturel invisible » dont parlait un jour François Vinneuil, c'est qu'il est supérieur au naturel quotidien et se maintient sans défaillance à un octave au-dessus de la vie. Monde recomposé mais perfectionné.

La même volonté d'émanciper et d'enrichir à l'infini le *matériau* cinématographique inspire toute l'évolution du film comique américain. Les plombs de la logique sautent l'un après l'autre. L'univers n'est plus le prosaïque, le rigide plancher des vaches. Il explose pour se reconstituer dans l'absurde. L'absurde? C'est le sergent-recruteur du merveilleux, le fourrier de la poésie. Hugo, Max Jacob, Reverdy sont absurdes. Suivez le *crescendo* de la notion d'absurdité depuis les Charlot de la série Essanay, depuis Mack Sennett, ce primitif, jusqu'aux Max Brothers, ces ingénieurs de rue.

Si autonome, si maître de ses moyens, qu'apparût le film comique américain (lequel renferme en substance tout le cinéma), ses formules libératrices appelaient des conséquences extrêmes, une récréation toujours plus arbitraire de la réalité. C'est tout le sens du dessin animé. Animisme, animisme spontané et systématique. Ce téléphone qui montre les dents, cette horloge éclatant de rire, cette voiture qui rue, c'est Zeus devenu cygne et Niobé statue. On a épuisé à l'endroit de cet art surprenant tout le stock des épithètes laudatives, sans recenser toutes les conséquences expressives de ce graphisme mythologique : le rire humain étendu aux bêtes et aux végétaux, la musique intégrée à toute chose, le rythme, élément incertain et facultatif de la technique du film, devenu trait, ligne, volume. Le rythme, élément concret de la fantaisie. Le rythme s'entend. Le rythme se voit. Le rythme se commande. La rêverie est la proie du nombre.

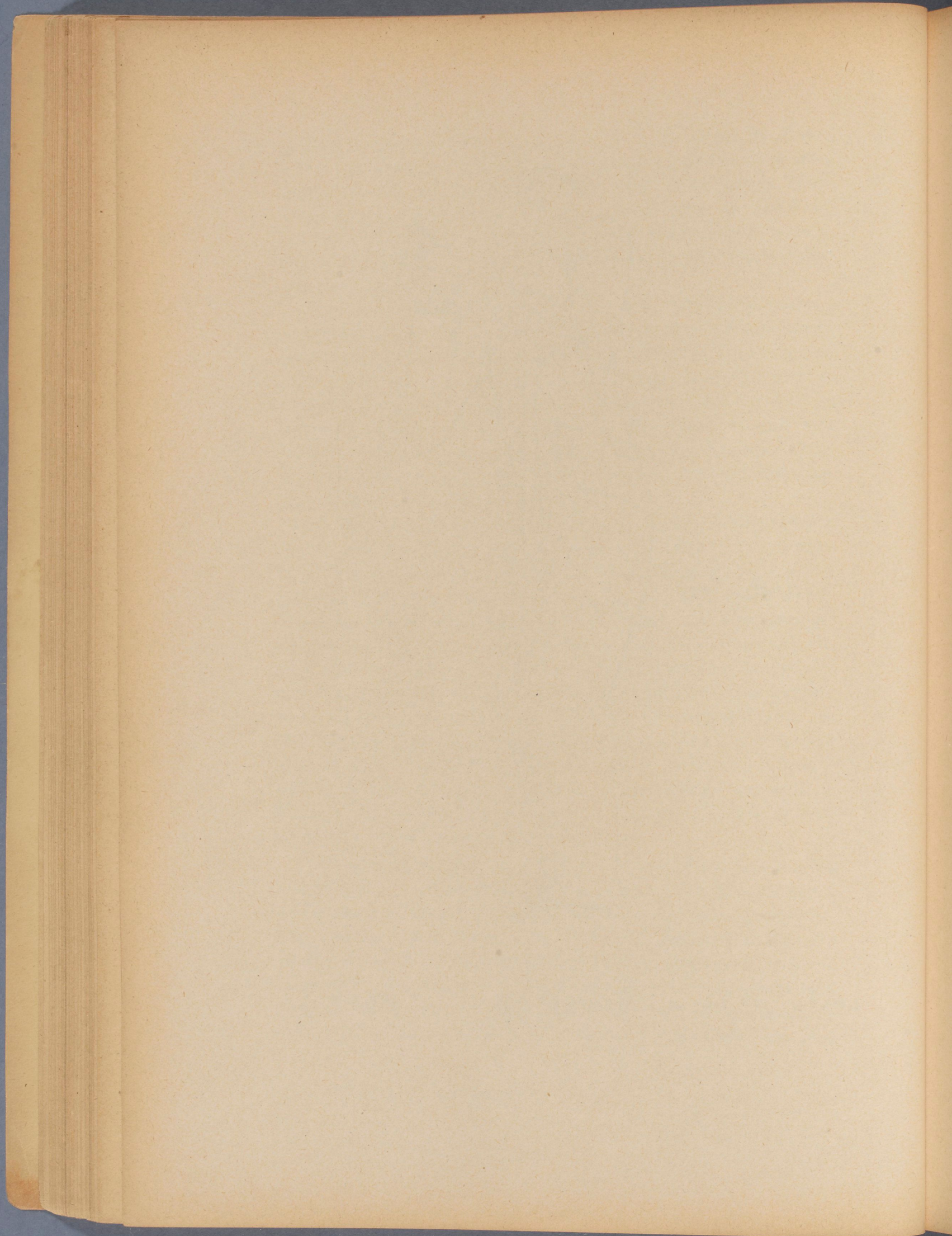
N'y a-t-il rien d'autre à extraire de cette sorcellerie que ces belles images traitées en hors-d'œuvre spectaculaire? Déjà Walt Disney a doublé par la couleur le champ d'investigation du dessin synchronisé. Une fois de plus le monde est recomposé. Fraîcheur insolente des valeurs, verve des coloris aussi malléable, aussi spontanée que la verve graphique et rythmique. Poissons-danseurs, oiseaux-orchestres, guêpes-tornades. Un prodigieux corps de ballet sort des usines américaines, qui engage toute l'ingéniosité narrative et décorative humaine.



"From lips"

Lands 1932 - Armstrong

8. magan k



L'esthétique populaire du dessin animé en couleurs est aussi bouleversante dans ses principes que les conquêtes des ballets russes. Walt Disney est arrivé à temps. Il a sauvé d'une fâcheuse industrialisation l'anthropomorphisme facile et déjà décadent des « Mickey » et des « Betty ».

Une troisième série de ressources est sur le point de faire rebondir tout l'art du dessin animé : l'accompagnement *hot*. Jusqu'ici les dessins animés ont toujours été accompagnés *straight*. Indication mélodique simple, facile et bourgeoise, qui emboîte militairement le pas aux exploits du dessinateur. Musique auxiliaire et asservie que l'on entend à peine.

Puis Max Fleischers eut recours à Louis Armstrong, un Armstrong prodigieux à tête roulante et tanguante. Mauvaise photographie. Mais quelle musique ! Les *solis* du fameux trompette noir crevaient l'écran, absorbaient la salle. C'était au tour du dessin (*You Rascal You*) de devenir insignifiant, falot, inopérant.

Voilà le dilemme. Les ressources du jazz *hot* sont trop denses, trop variées, pour s'adapter à n'importe quel graphisme. Elles postulent chez le dessinateur une invention égale, une intensité égale. Le synchronisme ne suffit pas, il doit y avoir correspondance. Il faut dessiner *hot* et non plus *straight*. Le *hot* c'est l'animisme sonore et chantant. Il s'agit de métamorphoser le thème à force d'inventions rythmiques et harmoniques, de trouvailles mélodiques et d'intonations « bouillantes ». C'est l'équilibre dans l'anarchie comme le comique du dessin animé est la mathématique de l'absurde. Toute l'inspiration des dessinateurs de films synchronisés doit donc s'appliquer à répondre, réplique par réplique, à l'invention *hot*. Sans quoi il y a déséquilibre, perte de vitesse et chute. Qu'est-ce que le dessin animé ? Comme le *hot*, un « accident » continu, une organisation fiévreuse autour de l'horizontale. Le crayon cinématographique tourne autour de l'élément linéaire comme le soliste *hot* tourne autour de la mélodie.

Premiers symptômes : le film produit par Fleischer, *Betty à Luna-Park*, accompagné par un orchestre à tendances *hot*. Le dessin se désarticule, se love, s'étrangle, coule, s'interrompt. Les traits serpentent comme des lassos. Les oiseaux tombent. Les fleurs s'envolent. Ce mode graphique est en proie aux *breaks*, aux *trilles*, au *vibrato nègre*, aux *syncopes*. Ah, si Picasso pouvait de la sorte voir grouiller ses

toiles! Picasso, c'est le séisme pétrifié. Le *hot*, c'est le tremblement de terre.

Aurons-nous une école de dessins animés *hot*? C'est la logique même d'un art jeune et ardent, d'un art doté d'accélération spirituelle. Le *straight*, c'est l'ornière, c'est le triste cordeau de la réalité quotidienne. Le *hot*, c'est la fermentation, l'humour envahi par l'onirisme, les *graffiti* mouvants du rêve.

Faites du film bouillant!

Le cinéma n'est pas une récitation de la nature, une démonstration scolaire. Zénon d'Elée, bien avant lui, avait su prouver l'existence du mouvement.

GEORGES HILAIRE



ENTRETIEN AVEC COUZINET

Le constructeur de l'*Arc-en-Ciel* est tout à l'œuvre du perfectionnement de ses prototypes; il conçoit avec rigueur l'évolution continue de ses engins, il évite de se dissiper dans des recherches trop variées, il se concentre et vise à l'excellence.

Couzinet est surmené par une tâche rigoureuse et hardie, il ne rêve qu'aux paisibles frondaisons riveraines de la mer, loin des importunes préoccupations qui sont dévorantes, vous laminent, vous intoxiquent au point que, seule, l'action semble pouvoir guérir de l'action, un mirage, en somme.

Couzinet apprécie vivement le cinéma et il ne s'attarde pas aux recherches complexes ou d'avant-garde, lorsqu'il poursuit le seul plaisir dérivatif. Cependant, à propos de l'aviation et du cinéma, il pense qu'aucun film n'a donné réellement, jusqu'à présent, le sentiment de la simple réalité qui, pour les aviateurs, diffère de celle des hommes terrestres. Il déplore aussi le côté théâtral des *meetings* qui ne peuvent apporter aux spectateurs aucune émotion saine et caractéristique, mais seulement une vague sensation de cirque! A quand le saint Exupéry du cinéma? Nous espérons que Couzinet nous le dira bientôt lui-même.

MACHOIRES

I

L'EXPOSITION DE 1937

APOSTROPHE

Quand a-t-elle lieu?

Pouvons-nous espérer la voir renaître de nos cendres.

Peut-être, mais alors elle aura eu la vie dure.

On lui a infligé des concours, des commissaires généraux et maintenant le Conseil municipal s'occupe d'elle!

Que voulez-vous qu'elle fit?

Enfin, c'est dommage. C'était très bien parti.

Des tas de jeunes ont voulu travailler et faire de l'Exposition de 37, une manifestation d'urbanisme, d'ordre, de prévision.

Ouiche, que voulez-vous que cela puisse faire au Gouvernement et encore plus au Conseil municipal?

L'Exposition doit permettre de satisfaire tout le monde et en particulier ceux qui n'y entendent rien.

Le rôle du Gouvernement n'est plus de penser et de prévoir, mais d'obéir.

Evidemment, ce n'est pas avec des idées comme celles-là qu'on a fait La Concorde, Versailles ou les Champs-Élysées, mais que voulez-vous, on a fait Levallois et Pavillons-sous-Bois. Ça n'est pas rien.

Donc l'Exposition sera sur les quais. Pendant les travaux ce sera l'embouteillage. Pendant l'Exposition, on ne pourra pas y arriver.

On fera un Ministère des Finances où l'on exposera de tout, sauf de la finance; et quand l'Exposition sera finie, on constatera que le Ministère est fichu en dépit du sens commun.

Comment voulez-vous qu'il en soit autrement?

Quelle a été dans cette malheureuse affaire la direction depuis le début ?

Concurrents du concours bernés. Jury désarmé dont les décisions ont été jetées au panier. Efforts gachés.

Commissaires impuissants — mais puisqu'incompétents — ce fut peut-être un bien, et enfin l'Hôtel de Ville avec quelques solides appétits et l'habitude d'organiser une exploitation...

LE CIEL DE PARIS A L'EXPOSITION DE 1937

Paris, Ville Lumière. Vue du ciel nocturne c'est une carte en pointillé, mais rien encore n'y révèle la marque de notre temps. Péniblement, la basilique de Montmartre allume au sommet de sa coupole une lanterne et, plus loin au sud, la Tour s'illumine d'un cadran, foudroyé le dimanche. Au reste, aucun fanal digne de notre ville, aucun appel éclatant, invincible et attractif qui puisse faire obéir comme à un tropisme les hommes volant dans le ciel à des vitesses que n'arrête que la verticale. Précisément, il y a le Mont Afrique et quelques jalons célestes qui illuminent la France nocturne de loin en loin. Mais ces avenues du ciel sont des itinéraires sans fantaisie, sans partialité, sans caractère. Comme des bouées. Tout ce qui est grand se représente grandement et tout ce qui vient de Paris ne doit naître qu'à Paris.

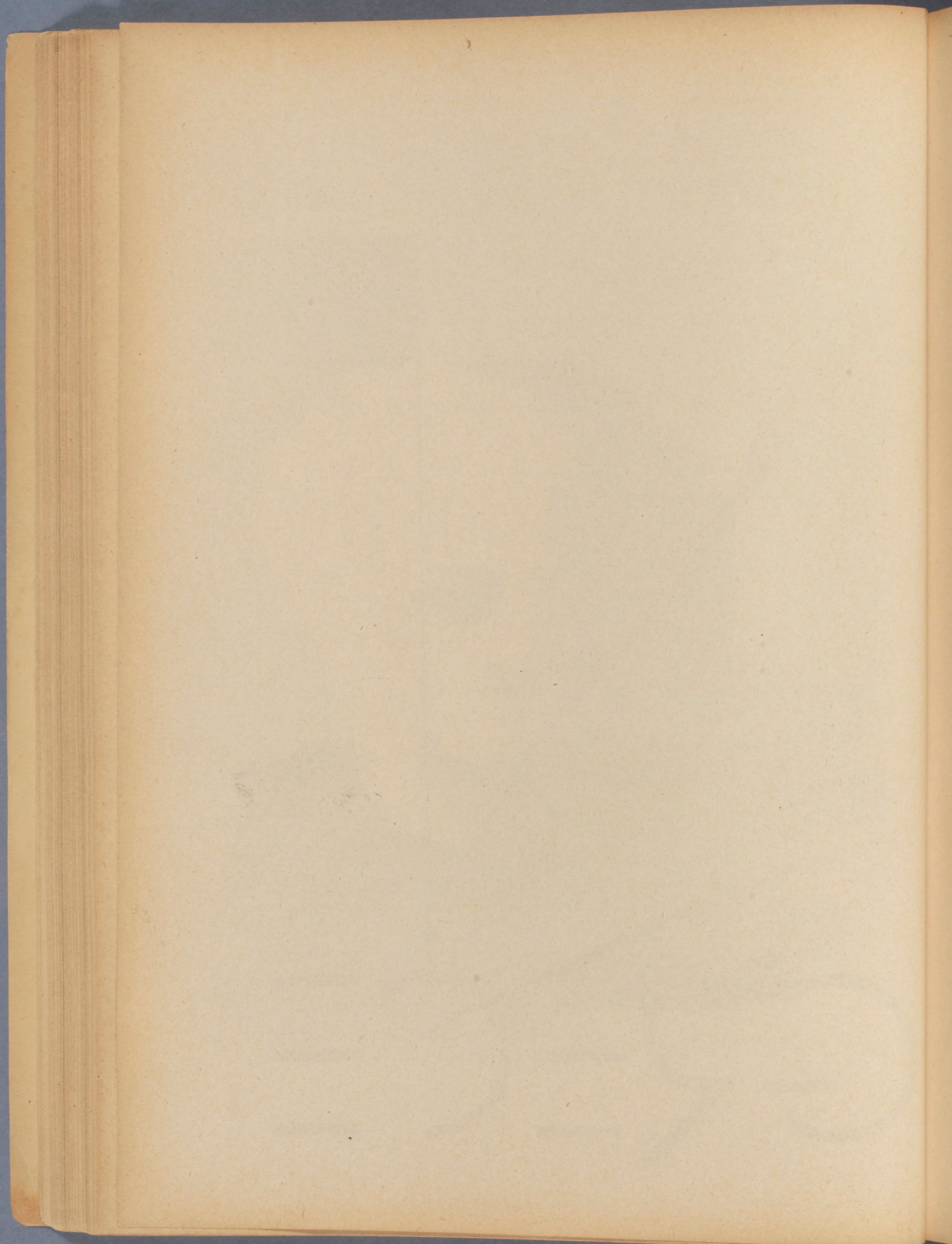
Or les feux roulants de la publicité et des gaz rares ont déjà teinté de mauve crépusculaire toutes les nuits au-dessus des grandes capitales. Il faudrait à Paris une couleur parisienne, quelque chose de dosé, d'irrésistible et d'inimitable. Un ciel qui donne à Paris une couleur nouvelle, une couleur sensible aux voyageurs des vols de nuits, un ciel qu'on vienne voir, comme les chutes du Niagara, que les réflecteurs magnifient à la fin du jour.

L'Amérique a automatiquement les attractions naturelles que ses conceptions humaines ont harmonisées : le grand cañon et l'Empire Building, — avec cette rade précisément debout pour vous attendre, comme le remarque Céline —, Eh bien ! songeons à ces verticales ineffables qu'il faut tisser dans une atmosphère irréelle et prodigieuse.

L'Exposition de 1937 sera le grand événement qui devra placer



GRILL



Paris au point d'évolution des Arts et de la Vie au xx^e siècle (le xix^e n'ayant pris fin que par 1914).

Nous sommes dans un pays de nuances, de lente intégration, d'analyse et d'essais. Il faut noter hélas qu'en vue de l'Exposition de 1937, un véritable parlement a été nommé sous forme de Commission (quel mot complet!) et que les Gêrontes les plus patentés et les plus démodés y font figures d'oracles!

De plus en plus, nous risquons après 1925 de nous classer comme un peuple de bistrots. (M. Giraudoux a expliqué récemment que la nouvelle Faculté de Médecine de Paris n'est pas encore en cours de construction, par le fait des risques électoraux que présenterait l'évacuation de la Halle-aux-Vins.) Quand nous parlons des bistrots, nous voulons dire que les influences esthétiques de 1925 se révèlent surtout dans les façades « modernes » de ces innombrables distributeurs de paradis apéritifs.

La fumée et les anis sont devenus les piliers du budget. Un bon citoyen se doit d'être stupéfait!

Enfin, pour en revenir à notre ciel de Paris, songeons aux projets en cours pour 1937 et visons le Mont Valérien qui est au fond du décor parisien comme une frontière naturelle et éminente à souhait. Il a été question en général de placer l'Exposition de 1937 hors des anciennes fortifications; le projet classé primitivement premier s'appelle « Acropole 37 » et s'étage précisément sur les flancs du Mont Valérien. On trouvera d'autre part un article d'un de ses auteurs.¹

Sur ce ciel qui sera comme une nappe de fond, pourront jouer des feux, des signaux et des messages; ils seront comme ce fanal qui a éclairé longtemps et dès la fin du dernier siècle, le sommet de la Prensa de Buenos-Aires, et qui par sa couleur avertissait le passant, proche ou lointain que tout allait mieux ou plus mal dans le monde. C'est une tradition éternelle, mais elle ne se perpétue guère chez les peuples civilisés autres que les hispaniques d'Europe ou d'Amérique et le fameux « sereño » qui clame dans la nuit que le firmament scintille comme les heures passent n'est à peu près plus qu'un vestige, même dans les Espagnes.

Par contre, il n'est question gravement et « en haut lieu » que de situer 1937 entre 1889 et 1900 : la Tour Eiffel, le Trocadéro et le Pont Alexandre. Évidemment comme repoussoirs c'est parfait. La

1. Suggestions page 70 par Marcel Lods.

raison banale qui tend à expliquer ce choix fameux c'est l'édification de deux Palais-Panacées, l'un destiné au Ministère des Finances, l'autre au Musée des Arts Contemporains. Il est bien évident que le citoyen qui a perdu 9/10 sur la rente se contrefiche de voir naître tout à coup l'économie dirigée (qu'ils disent!) au profit de deux méchants immeubles administratifs alors qu'il s'agit de présenter au Monde la France forte et régénérée. On dit que Paris devient le plus grand port du monde, c'est une bonne surprise, il mérite peut-être aussi, à défaut d'une rade qu'il n'aura jamais, pour le révéler, un phare qui éclaire le Monde comme la Liberté et soit dans la constellation que ceux du ciel voient la nuit sur la terre, l'Etoile qui guide les grands vaisseaux.

Paris doit conquérir le ciel et devenir aussi le plus grand port de l'air.

POL NEFTI

SUGGESTIONS

La manière dont ont été traités les différents programmes établis successivement pour l'Exposition de 37, forme un raccourci assez saisissant de la façon tendancieuse dont sont abandonnés les plus grands des problèmes actuels.

A un certain moment comme il est bruit d'une Exposition, des Associations parfaitement qualifiées décident de commencer à s'occuper de la question.

C'est nécessaire, puisqu'on sent nettement que rien ne part et que le temps passe vite.

Un concours est ouvert. Beaucoup de projets rendus. Des idées intéressantes certainement.

Deux tendances.

Les projets dans Paris; les projets à l'extérieur.

Les partisans de l'Exposition dans Paris posaient en principe qu'étant donné l'appui financier qui est demandé aux commerçants pour l'établissement de l'Exposition, ceux-ci ont le droit d'en choisir l'endroit et le veulent à l'emplacement où il rendra le mieux.

Les partisans de l'Exposition à l'extérieur posaient au contraire en principe qu'étant donné que l'Exposition doit permettre un certain nombre de travaux d'urbanisation assez importants, elle doit être faite

dans une région où l'on pourra les exécuter avec profit, à savoir à l'extérieur.

Tout ceci n'est qu'un schéma, et nous reviendrons plus tard sur le détail, mais dès maintenant, il doit permettre de sentir que tout l'ensemble de la décision est remis à une assemblée de gens parfaitement qualifiés de par des connaissances techniques particulières sur des points plus ou moins essentiels, mais qu'aucune personne n'est jusqu'à maintenant chargée avec une responsabilité, de l'ensemble de l'opération.

Il a été nommé à un certain moment, des commissaires généraux, lesquels se sont installés dans des bureaux où ils ont commencé en principe à travailler en ignorant d'ailleurs ou à peu près le concours et ce qui s'était fait avant eux.

Puis le Conseil municipal a semblé reprendre la direction des opérations.

En somme, une succession d'assemblées dont les influences ont été temporairement et successivement prépondérantes, se sont accrochées sur un problème qui demandait avant tout la fixité dans les idées, l'inamovibilité dans la fonction et la durée dans les décisions.

Les arguments donnés par les uns et par les autres ont même changé de camp.

Nous avons vu le prodige des partisans de l'emplacement dans Paris parlant d'urbanisme!

Nous avons vu cet autre prodige de ces mêmes partisans expliquant que l'Exposition même dans Paris n'allait pas être comme on le croyait, du « carton pâte » à démolir, puisqu'elle servirait à édifier un futur Ministère des Finances et un Musée.

Comment les locaux du Ministère donneront-ils un hall d'Exposition convenable? ou comment le hall d'Exposition convenable donnera-t-il un Ministère bien ordonné, c'est ce que personne ne saura jamais.

Peu d'indications en vérité ont permis de toucher du doigt d'une façon aussi claire, la ruée des appétits autour d'une affaire profitable.

Qu'il soit permis maintenant d'exprimer notre avis.

Toute Exposition doit comporter deux choses :

a) *Des bâtiments;*

Ceux-ci peuvent parfaitement n'être que provisoires dans un cadre de plans, qui lui peut être définitif.

b) *Des accès;*

Puisque toutes les expositions, même celles faites dans les conditions qui permettent une certaine surface de circulation (Vincennes), se sont révélées insuffisantes à ce point de vue.

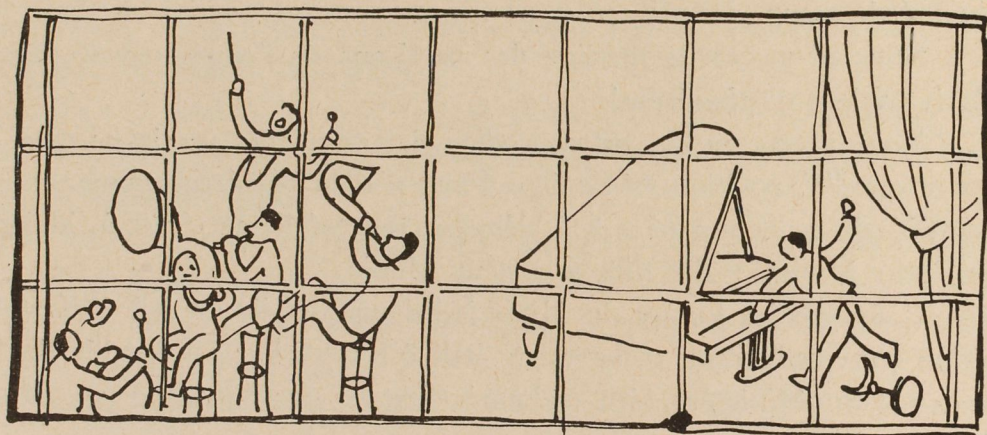
Il n'est pas exagéré de soutenir que l'accès routier de Paris dans la direction de l'Ouest est entièrement à créer.

Ne pouvait-on songer après cela à choisir cette direction pour y installer l'Exposition, ce qui permettait de garder le bénéfice complet de la création de toutes les routes d'accès qui après avoir desservi l'Exposition pouvaient être conservées à titre définitif.

MARCEL LODS

II

D'UN ÉLÉMENT DÉCORATIF PROPRE A L'EMBELLISSEMENT DES AÉROPORTS



Il y a longtemps... avant que les superstitions des villages reculés fussent aérées par les autocars Citroën, des paysans crucifiaient une chauve-souris au portail de leur grange.

Ils croyaient conjurer le mauvais destin, mais bien à tort; car les chiroptères « ne laissent pas de saisir en passant les moucherons, les cousins, et surtout les papillons-phalènes qui ne volent que la nuit; ils les avalent, pour ainsi dire, tout entiers, et l'on voit dans leurs excré-

MACHOIRES

ments les débris des ailes et d'autres parties sèches qui ne peuvent se digérer ». Ainsi s'exprime « M. le Comte de Buffon ».

C'est pourquoi le bon mammifère cessa d'inspirer l'épouvante; même devint-il sympathique lorsque, sur une chauve-souris à vapeur, pour la première fois un homme s'envola.

Clément Ader, après Buffon, avait réhabilité la chauve-souris. Et l'usage de son supplice passe pour avoir disparu.

Or, on se lasse des Grands Express Européens. — E pericoloso sporgersi. — Ennui. — In case of emergency, pull the handle. — Oxyde de carbone. — Man Wird gebeten, nur gegen Nota zu bezahlen. — « Gegen Nota » : un joli nom pour une vamp. — Déliaquescence ferroviaire.

A la fin, on prend l'avion.

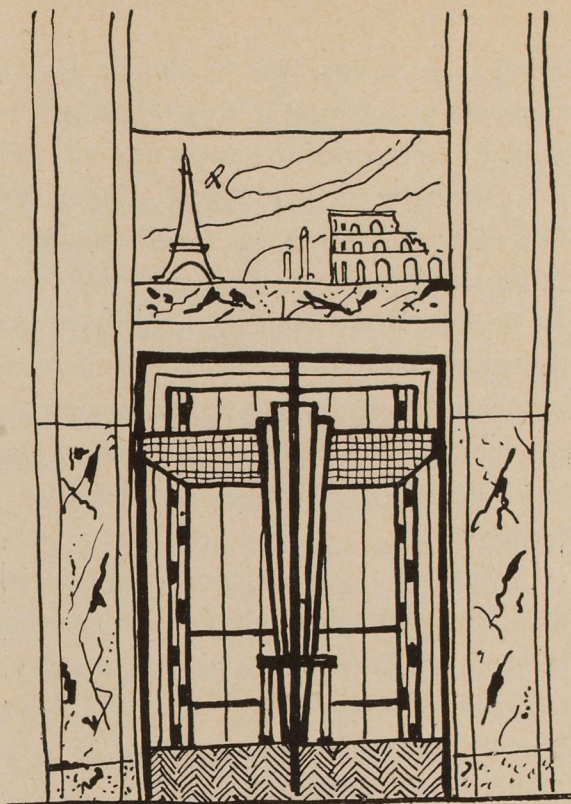
L'avion, c'est tout ce qu'il y a de jeunesse dans la technique. Pureté, audace. Ça laisse loin derrière les modernes paquebots; il n'existe pas d'avion où soit pendu le portrait en pied de S. M. Louis XIV. Poutrelles d'égale résistance en duralumin, profilages aérodynamiques; toute la beauté des partis francs.

L'avion trace des lignes droites entre les capitales. A peine a-t-il décollé, son axe de route indique déjà la direction du but. La vie est courte. Netteté de construction, netteté d'utilisation. Le passager prend une leçon de franchise.

Les escales s'attachent à ne pas le décevoir dès son retour au sol; aéroports d'Anvers, de Halle, de Lyon, hangars d'Orly, ou modestes Bessonneaux.

Architecture contemporaine à l'avion, utilitaire comme lui, honnête de lignes et dépouillé de *chienlit*.

(Je n'ai pas dit : architecture calquée sur l'avion. Un bâtiment



MACHOIRES

n'a pas le même rôle à remplir qu'un avion. Pourquoi un hall de départ ressemblerait-il à une carlingue, ou une horloge à un moteur en étoile?) Le voyageur s'imprègne vite de cette atmosphère salubre.

Nudisme, dit-on? Soit. La peau doit respirer par tous ses pores. Au diable les gilets de flanelle d'antan, puants une sueur qui a été créée par Dieu le père pour s'évaporer. Et si, reconnaissant les bienfaits du nudisme, vous ne pouvez cependant vous empêcher d'accrocher des guirlandes après votre corps et ses attributs, des feuilles de vigne et même des grappes de raisin, si c'est votre goût, je n'y vois pas d'inconvénient. Car les oiseaux du bon Dieu auront vite fait de grapiller vos raisons, les feuilles faneront, et la pluie céleste lavera vos maquillages.

Arrêtons la métaphore avant d'évoquer l'atterrissage au Bourget d'un trimoteur bondé de nudistes, car nous ne désirons pas que *Mouvement* soit lacéré dans les kiosques par l'Abbé Bethléem.

Mais des voyageurs étrangers débarqueront un jour au Bourget et constateront avec étonnement le retour à l'ancienne coutume des chauve-souris crucifiées.

Car d'érudits architectes-naturalistes, MM. Pène et Weber, amoureux du pittoresque, ont délicatement ressuscité la tradition. Chargés par le Gouvernement de la République de construire l'aérogare française, ils ont, sur toutes les portes d'entrées, crucifié des avions-chiroptères. Ainsi sera sauvé de l'oubli le souvenir de ces attendrissants mammifères (les chauves-souris, pas les architectes).

Ames sensibles, rassurez-vous; ce sont des avions en fer forgé. Ainsi peut-on, sans cruauté, conjurer le mauvais sort; de même que, grâce à la soudure autogène, on peut sans transpirer renouveler la ferronnerie d'art.

(On se demande d'ailleurs comment les vrais ferronniers, ceux de jadis, qui forgeaient au vrai feu, eussent interprété un monoplan.)

Mais voilà... On dit que ces architectes sont très préoccupés par le succès grandissant des autogires. Car — il faut bien rester modernes, n'est-ce pas? — ils prévoient qu'il faudra bientôt décrocher les avions en fer forgé pour les remplacer par des hélices tournantes, comme les lycéens en mettent le jeudi au guidon de leurs bicyclettes.

ANDRÉ SCHOTT

VALEUR HUMAINE DU LANGAGE OPTIQUE

Nous sommes arrivés maintenant — qu'on se l'avoue ou non — à un tournant critique et très important de l'avenir du cinéma. Soit qu'il sombre et disparaisse tout à fait — peut-être oubliera-t-on rapidement qu'il y eut jadis des cinémas, soit qu'il se redresse et prenne une orientation toute nouvelle, ou qu'il revienne vers des chemins anciens. Personne ne peut se faire des illusions sur la chute du cinéma pendant ces dernières années. Personne n'y a pu remédier. Sans interruption, on a réalisé des productions en partant de bases évidemment fausses. Et c'est pourquoi, à présent, le moment est venu de marquer un temps d'arrêt.

Réfléchissons : le cinéma est pour tous une exposition de faits merveilleux, un moyen de participer à des histoires extraordinaires, gaies, émouvantes. Il est pour nous ce que les légendes sont pour les enfants. Il assouvit notre soif de vivre. Et voilà pourquoi il nous est si nécessaire, voilà pourquoi aussi il est tellement populaire. En effet, il nous permet de dépasser les limites de notre propre existence.

D'où son premier principe : le sujet doit, par lui-même, nous fournir l'impression d'une vie plus intense, nous paraître digne d'être vécu, nous donner la sensation de la vie, dans n'importe quel sens : de l'humour, de l'attendrissement, de la peur, du courage, de la connaissance, de choses nouvelles.

D'autre part, l'affabulation doit être exposée d'une manière détaillée, très détaillée. L'abondance des détails rehaussera la beauté, comme dans les contes de fées de notre enfance. Mais pour qu'un sujet puisse être raconté en une soirée dans toute son ampleur, c'est-à-dire avec des centaines de détails, il doit être simple dans sa structure essentielle, afin qu'on puisse en avoir une vue d'ensemble. Et, pour que l'esprit reste tendu, le point culminant doit être à la fin et non pas au milieu, comme pour l'art dramatique d'une construction entièrement différente.

L'action doit mener en ligne droite, à travers tous les événements, obstacles et détails vers ce point culminant : la fin. Par conséquent, un film doit être composé de la fin au début.

Ensuite : l'essentiel du plaisir éprouvé au cinéma consiste dans le fait que nous sentons directement ce qui est représenté, sans l'aide d'un intermédiaire. Ce qui signifie que nous ne devrions jamais avoir l'impression que les événements sont vraiment observés par d'autres personnes, ni même qu'ils sont présentés pour nous. Nous sommes, chacun séparément, des témoins isolés, invisibles, irréels de l'action.

L'objectif, prenant la place de nos yeux, découvre les détails, observe les moindres et les plus intimes particularités, les réactions les plus secrètes d'un visage. Nous nous trouvons dans les endroits les plus secrets, les plus inaccessibles, nous sommes partout, et pourtant nous n'y sommes pas réellement, nous ne faisons qu'y assister — presque comme dans un rêve.

Et voilà pourquoi il est dangereux de nous enlever ces illusions. Nous pouvons pénétrer dans toutes les coulisses, pourquoi nous brusque-t-on en nous ouvrant les portes toutes grandes ?

Pourquoi les acteurs jouent-ils au lieu de se laisser surprendre dans leurs moindres réactions ? Pourquoi les édifices et les décors ont-ils l'air d'être construits exprès pour l'objectif ? Ce n'est pas grâce à l'ensemble, mais grâce aux détails, que nous voulons reconnaître l'endroit.

D'autre part, l'objectif voit pour nous, associe pour nous, imagine pour nous. Nous voyons quelque chose : par association d'idées, nous nous souvenons d'autre chose, nous comparons, nous revenons au point de départ, nous laissons libre cours à notre fantaisie, comme toujours lorsqu'on nous raconte des histoires. Dans le film muet, nous possédions une aide essentielle : la musique du film, cette musique accessoire en apparence, qui nous assoupissait afin de mieux déchaîner *la Folle du Logis*. Elle nous manque aujourd'hui. Un dialogue perpétuel, logique, empêche le développement de notre imagination. Donc, laissez cette simple musique, précieuse aide de notre imagination, être la base de toute la sonorisation. Bruits, chansons, dialogues ne doivent être employés que là où ils sont tout à fait nécessaires, doivent découler de cette musique. Mais, en général, qu'on laisse nos pensées dépendre des images, que l'on ne trouble pas continuellement notre imagination par

des paroles qui nous apprennent seulement ce que nous avons deviné depuis longtemps. Un seul geste, un aperçu, un coup d'œil et nous en apprenons bien plus que ce que les mots peuvent exprimer. Voilà justement le sens du film, la grande valeur humaine de la langue optique : elle nous fait comprendre facilement et rapidement des choses qui, sans elle, seraient presque inexprimables. Et ces choses sont comprises partout, elles ne nécessitent aucune version, elles nous satisfont complètement par leur naturelle vérité.

Donc : une intensité de vie (qui ne fait qu'expliquer pourquoi les hommes sont attirés par le cinéma); sujet simple, mais cependant bien détaillé (point culminant à la fin); laissez libre cours à l'observation secrète et à l'imagination grâce à une musique adéquate; mise en valeur du langage optique, disposant de moyens nombreux et faciles à comprendre. Avec ces facteurs, est-il si difficile de réaliser un film à succès?

Oui, parce qu'on atteint difficilement au naturel qui demande la reconnaissance et le rejet des erreurs. Nous n'en avons pas eu le temps. Industrie!

Nous avons raconté des histoires, mais ce n'était pas de vraies histoires; nous avons parlé et chanté, nous avons ri des situations comiques et des « gags », mais cela ne constituait pas une ligne qui nous conduisît à une fin. Nous avons fait passer le temps au public, mais nous ne lui avons pas donné l'occasion de déployer son imagination, comme aux enfants lorsqu'ils écoutent une histoire palpitante. Nous n'avons pas su prendre les spectateurs, nous n'avons pas su les maintenir en haleine : nous avons bavardé devant eux, nous les avons énervés, ennuyés. Les enfants se dispersent! Il est grand temps!

ÉMILE SCHARF

A PROPOS DE L'ENCYCLOPEDIE FRANÇAISE

Il est rappelé que l'Encyclopédie est essentiellement une Encyclopédie *critique*, ou, si l'on préfère, une Encyclopédie d'*idées* et de *méthodes*. Elle ne vise pas à publier des « résumés » complets de tout ce qui existe; elle tend à fournir à un lecteur intelligent et de moyenne culture les explications nécessaires pour comprendre ce qui, dans chaque domaine, est essentiel. Des compléments de fait sont prévus, qui pourront revêtir la forme alphabétique : ils s'inscriront dans le cadre de la première Encyclopédie.

LANGAGE OPTIQUE

Dans le Mouvement

CAVALCADE I

Des chevaliers empanachés, vêtus de fer, des dames en hennin.
Des gentilshommes aux vastes feutres, des dragons lourdement bottés.
Des lanciers, flammes au vent, — des épées, des rapières, des mousquetons,
des lances dans des mains vaillantes.

Cavalcade des temps passés.

Que Dieu protège l'Angleterre ! Il faut bien que les jeunes hommes meurent,
pour la Reine.

1900. Cet homme est grave, qui porte un toast au siècle naissant. Il est jeune,
riche. Un amour profond, une femme adorable, deux enfants délicieux. Que
réserve l'avenir à ces cœurs humains, à cette famille confiante, à ces petits pleins
de promesses ?

Qu'importe. Pour l'Angleterre. Pour la Reine.

Maffeting résiste encore, mais ces Boers sont de rudes soldats. Il faut des
renforts, toujours. Une femme sur un quai, les yeux noyés, qui soutient une autre
femme, le cœur chaviré de sanglots. Le transport s'éloigne lentement, lentement.
Les jeunes hommes en chapeau kaki, mains unies, chantent leurs adieux. Ils sont
le jeune sang de la vieille Angleterre, et beaucoup ne reviendront pas. Dans le
salon aux fauteuils capitonnés, deux garçonnetts jouent avec des canons de bois.
« C'est toi qui es les Boers. — Non. — Si. » Et ils se battent, comme des
hommes.

Le bel officier vainqueur est revenu, anobli pour faits de guerre. Mais la
Reine est morte, et l'Angleterre silencieuse porte le deuil. Le convoi passe sous
le balcon. Les deux garçonnetts sont au garde-à-vous, comme papa.

Et les années coulent, paisibles, avec leurs joies et leurs chagrins. Les deux
enfants sont des hommes maintenant ; et l'ainé part en voyages de noces sur le
Titanic...

1914. L'Angleterre s'est dressée, droite et fière. Mais il faut beaucoup
d'hommes pour garder l'honneur d'une Nation. Les mères voient partir leurs fils,
pour la Justice et pour le Droit. Cette Somme est un creuset ardent et vorace. Il
lui faut des cœurs et des cœurs. Le second ne reviendra pas.

1933. La vieille année vient de finir. Deux vieillards debout portent un toast
à l'avenir. Trente ans d'une vie ! Ils se regardent. Pour l'Angleterre. Pour le Roi.

PIERRE VOISIN.

CAVALCADE II

En jargon, cela s'appelle une « fresque », j'oserai dire presque ! Toutefois, il y a là trop et trop peu. Jamais peut-être ne s'est-on approché si excellemment du muet — je songe à « l'Opinion publique » dont le train et ses ombres trouve ici un symétrique idéal dans les bruits de l'enterrement invisible de la Reine Victoria — jamais non plus, en voulant démontrer la continuité des réactions ethniques du peuple anglais n'a-t-on vu autant d'images hétéroclites d'inspiration : l'Amérique et la Russie triomphent, sauf dans les scènes d'intimité conjugale où le tact anglais se distingue.

De « Mack Sennet » à « l'Opéra de 4 sous », en passant par « La Fin de Saint-Petersbourg », on retrouve tous les pécifs, une chose admirable, mais, hélas ! trop fugitive : le passage de la voiture des pompiers attelée à des chevaux dont les crinières et le galop font rêver à Courbet et à Delacroix.

Il faut insister sur la qualité sonore exceptionnelle de ce film et l'on découvre, grâce à sa perfection technique, tout ce que le son apporte d'incomparablement suggestif. La radio peut trouver dans « Cavalcade » des éléments dramatiques plus émouvants que le cinéma lui-même. Pour conclure et vu sous le prisme humain « Cavalcade » est un beau documentaire sur la psychologie anglaise vue par les Américains, un pendant de « Lady Lou » l'intaille et le camée.

LE CAMÉRISTE



Au cours de la réunion de juillet de l'Association Porza, Alex. Arnoux a expliqué que, dorénavant, pour être international un film doit perdre tout caractère accusé et ne faire à la pensée ou aux idées qu'une place dérisoire ; il ne doit fustiger aucun ridicule, ne contenir aucune mystique nationaliste ou autre ; être, en un mot, incolore et, pour compléter l'effet, être joué de façon neutre !

Duvivier, appelé à donner son avis sur le sujet de la collaboration des metteurs en scène français et allemands dit, qu'à la suite des événements hitlériens, les exilés allemands ont tous, rapidement, pu trouver à s'employer, et à l'instant il s'agit pour les Français non pas de se grouper contre, mais avec.

Léonhard dit, au nom des Allemands, qu'il n'y a pas de problème à soulever car les Allemands réfugiés à Paris devront faire, autant que possible, du cinéma allemand en se groupant entre eux et pour apporter à la France accueillante le marché des films allemands susceptibles d'intéresser tout le monde germanique à part l'Allemagne de Hitler qui, sans doute, ne fera plus de films d'une audience comparable à ceux de jadis. Il ne peut donc y avoir ni friction, ni compétition ; le chômage ne pourra être que réduit par l'apport d'activités propres aux Allemands.

Un autre Allemand expose qu'avant tout il faudrait connaître les buts de la censure et savoir préalablement à tous points de vue si la censure n'échoppera pas la plus grande partie du film exécuté témérairement.

Un jeune contradicteur français, assistant de mise en scène, dit que les Allemands fondus aux Français ne feront plus rien et que, par exemple, « Le Sexe faible » tourné en version allemande à Paris par des Allemands serait une caricature de la vérité comme ce fut le cas pour Marseille dans « Loup-Garou ».

Enfin M. Benoît-Lévy explique qu'il serait aussi vain de vouloir réglementer la production cinématographique allemande à Paris, que de vouloir interdire à un écrivain allemand d'éditer des livres en France. Il se réfère à ce sujet à la Convention de Berne.

Ballets. — *Les sept péchés capitaux* aux ballets 1933 semblent être l'œuvre d'un mauvais disciple de Kurt Weill. C'est une œuvre indécise où le talent surgit de temps à autre comme les rayons derrière des nuages, rien de l'âpreté acide de « Mahagonny », ni de la fantaisie de « l'Opéra de quat' sous », ni de l'élévation de « Ceux qui disent oui ». Ce nouveau ballet est un ouvrage de circonstance où l'improvisation est trop empreinte de réminiscences dont les pointes, à force de ténuité, semblent émoussées.

Dans le jeu de scène, beaucoup de conventionnel et de généralités. Cependant, le texte de Bert Brecht est aussi plaisamment suggestif que possible et l'influence sémitique évidente jusqu'à l'humour. Cette fois-ci les points de vue du librettiste et du musicien n'ont pas coïncidé.

Beach aux Ballets russes de Monte-Carlo.

Plaisante succession de symboles dans la tradition des Ballets de Diaghilew. Une entrée et un final symétriquement construits comme le cortège d'Amphitrite et de Neptune, sortant de conques botticelliennes ; puis un intermède rappelant le « Train Bleu », mais plus divertissant et plus jazzé à la Française... se.

LE CYCLOPE.

■
A propos de Markévitch. — La *Revue Musicale*, grâce au concours de Mme la Princesse Edmond de Polignac, a fait entendre chez Gaveau, sous la direction de l'auteur, puis de Roger Desormières, deux œuvres nouvelles de Markévitch, « Hymne » qui est un tissu dont l'épaisseur au sens de la coupe géologique et perspective familière à Léon-Paul Fargue, pourrait seule le caractériser. On est là devant la première audition d'un phénomène artistique. Ici le rythme des machines n'est déjà plus qu'un poncif. Où êtes-vous « Pacific » et « Pas d'acier », œuvres riantes dans ce cosmos que traverse Markévitch comme un volume au pays de la quatrième dimension ?

« Le Vol d'Icare » s'apparente à l'« Hymne », mais il s'y ajoute une affabulation chorégraphique dont Serge Lifar se réserve la présentation. On y devine le sentiment panique du premier homme volant, ce mythe qui s'est réalisé. « Le Vol d'Icare » est aussi un documentaire de l'âme ailée ; il pourrait être dédié à la mémoire d'Arrachart qui dut connaître l'angoisse divine avant sa chute triomphale. Markévitch nous impose les émotions que le monde terre-à-terre essaie encore imprudemment d'ignorer. Quant aux réminiscences de musique balinaise, elles sont, paraît-il, plus apparentes que réelles, Markévitch ne connaîtrait pas ces musiques exotiques.

— On dit que Gide et Stravinsky vont, à la demande de Mme Ida Rubinstein, œuvrer de compagnie. On imagine aisément l'héroïne de « Saint-Sébastien » et de la « Pisanelle » dans un personnage libre, où le divin découvrirait l'humain; cependant les deux auteurs ne sont peut-être plus tout à fait synchronisables. Caliban est passé là, bousculant Prométhée plus qu'Edipe.

■

— Marcel Pagnol fait, paraît-il, tourner dans les anciens studios Braunberger-Richebé, dont les profits de « Marius » et de « Fanny » lui ont permis de se rendre acquéreur, « L'Agonie des Aigles ». Le besoin s'en faisait sentir! Il est bien évident que la promotion esthétique que représente le cinéma pour les pièces de M. Pagnol, dont le pittoresque n'était que verbal, ne semble pas avoir ouvert à leur auteur le chemin de la liberté, il a préféré celui de la prudence, où se trouve en sûreté le cinéma agonisant.

■

RAPSODIE POUR INSTRUMENTS NATURELS

Nous avons assisté, grâce à M. Albert Jeanneret, à une représentation des plus révélatrices du génie pédagogique. Ce musicien chef d'orchestre est un enchanteur. Son vocabulaire musical rappelle celui d'Andersen où l'on voit les objets s'animer et sortir de leur inerte figuration. Chacun se rappelle les mirages de son enfance. Les cartons à dessin et les cahiers entassés savamment dans un coin de la cour de récréation, l'ensemble constituant une forteresse pour l'imagination enfantine, quelque chose à vous donner la fièvre tant le mystère est profond qui naît d'un contact poétique des êtres et des choses. M. Jeanneret a inventé des musiques pour instruments composés de toutes sortes d'objets, cartons à chapeaux, bouteilles plus ou moins vides, bassins à tubs, le tout accompagné de rythmes indiqués par des chocs du pied sur le sol. Il vient de là quelque chose d'émouvant et de primitif qui touche à ce que doit être la musique naturelle pré-instrumentale.

■

LES PROCHAINS FILMS DE SIODMAK

Le metteur en scène bien connu, Robert Siodmak, qui vient de commencer les prises de vue du « Sexe faible » de Bourdet, prépare deux autres films fort intéressants pour le compte de la Société César : « Criminel », d'après la célèbre pièce de Brückner, et probablement « Traumléovelle » de Schnitzler. Tous ces films ne seront tournés qu'en français; aucune version allemande n'est prévue.

M. Siodmak est à la fois metteur en scène et associé de la Société. On suppose que la Société César n'est que le successeur de la maison Neo-Films, dont la dernière production « Le testament du docteur Mabuse » a été interdit en Allemagne.

On peut compter sur M. Nebenzahl, intéressé maintenant lui aussi dans la Société César pour continuer dans ses nouvelles entreprises les traditions de perspicacité et de hardiesse commerciales qui ont déjà été la principale caractéristique de son activité à Berlin.

Sa collaboration avec un technicien de la valeur de Siodmak constitue pour le film français une acquisition de premier ordre.



MORT DE MAX VON SCHILLING

On annonce la mort du célèbre compositeur Max von Schilling, à l'âge de 65 ans, à Berlin.

Camarade de jeunesse de Richard Strauss, il faisait partie de l'École Néo-Allemande et était un des derniers disciples de Wagner qui ont encore eu quelque succès.

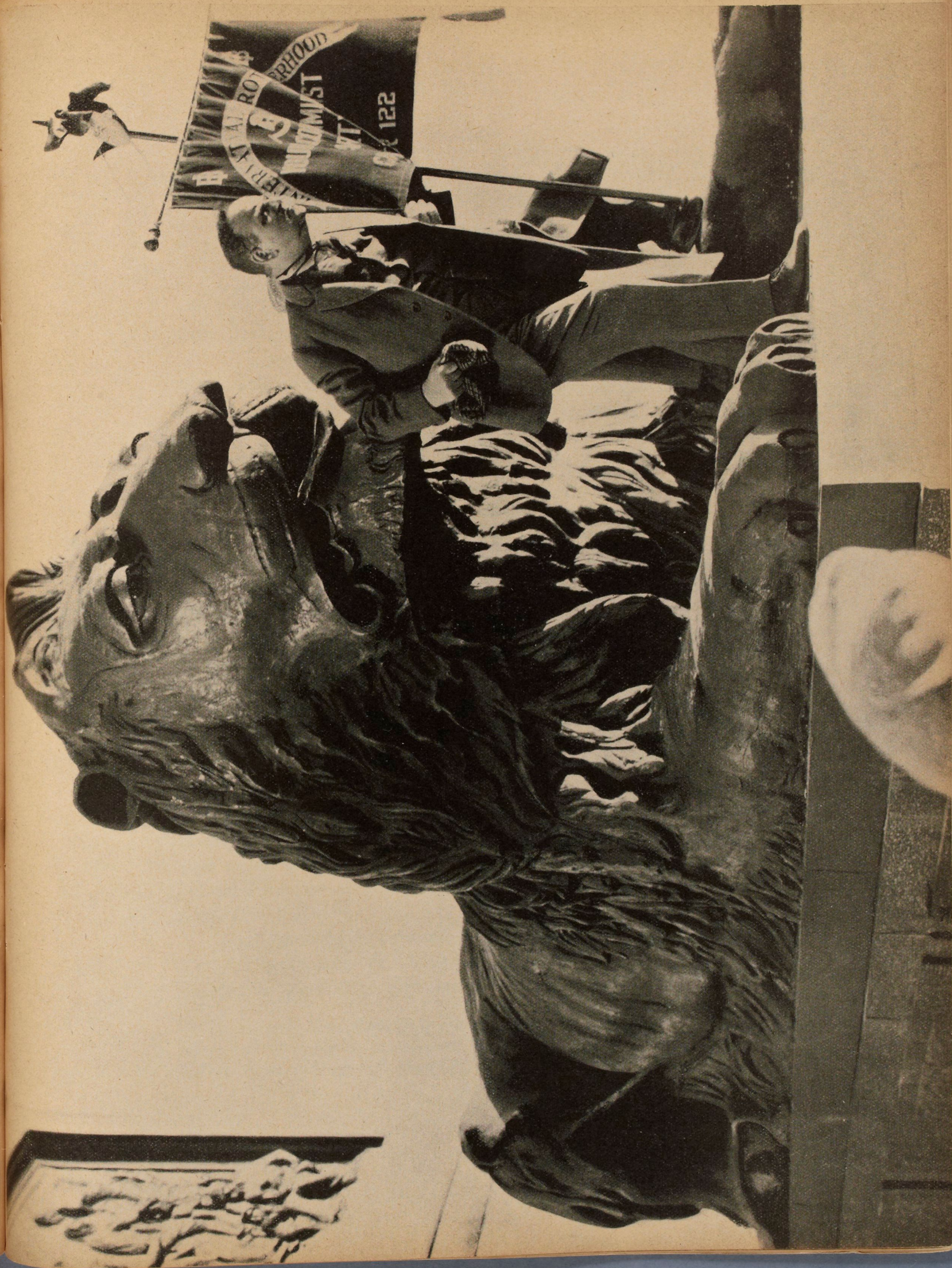
Dans l'Allemagne hitlérienne, très réfractaire aux tendances musicales modernes, les œuvres de von Schilling ont éprouvé un regain d'actualité, et peu de temps avant sa mort il a été nommé Intendant de l'Opéra Municipal de Berlin.

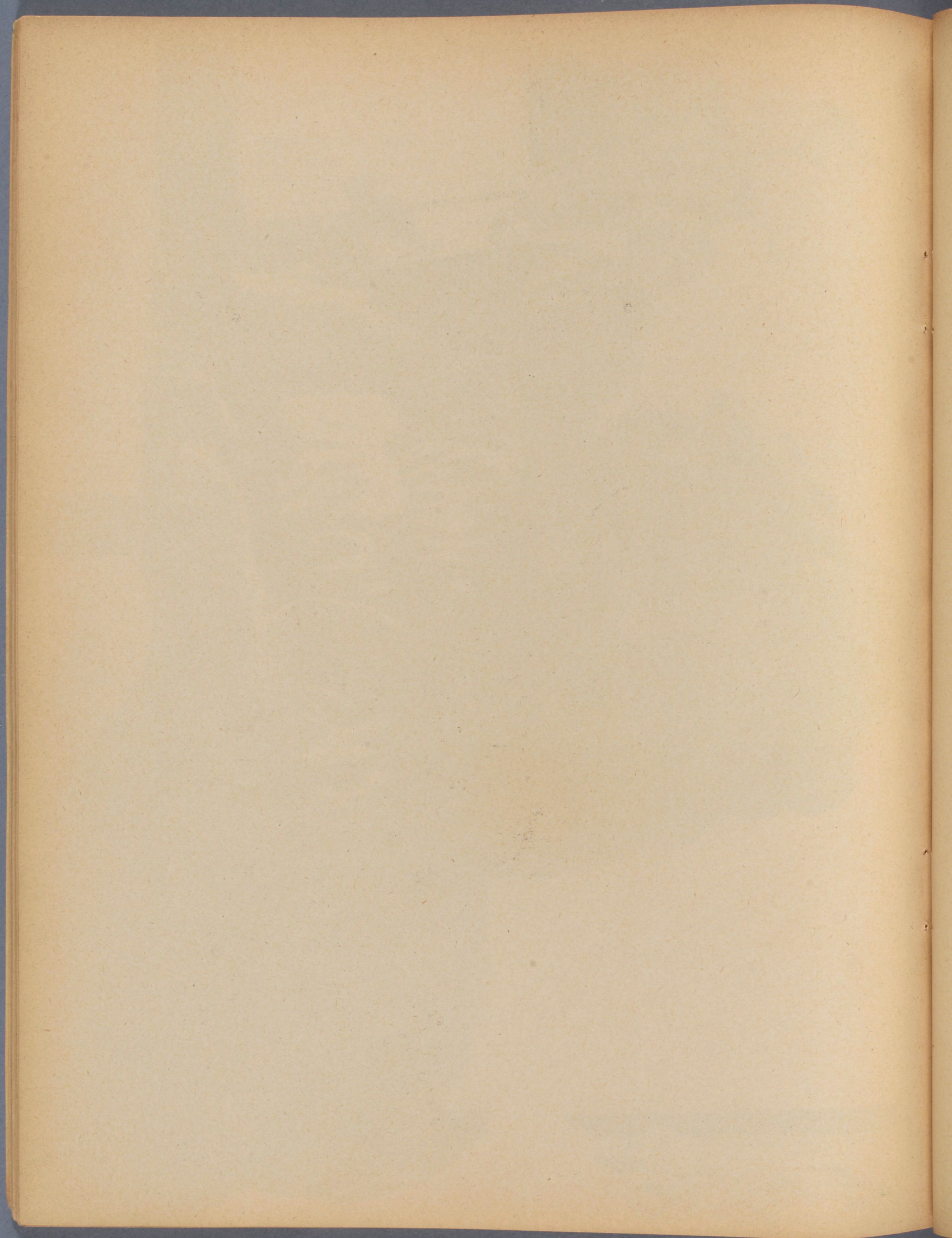
Von Schilling était un homme essentiellement conservateur. Il faut le louer d'autant plus d'avoir lutté en faveur des films parlants. Non seulement il savait ne pas déchoir en dirigeant des matinées musicales dans les grands cinémas de Berlin, mais il fut le premier à accepter un engagement pour un grand film de concerts et ses qualités de chef d'orchestre survivront dans le film « Guillaume Tell » avec son interprétation de l'ouverture de Rossini.



ESSAI SYSTEMATIQUE DE FILM MUSICAL

La Compagnie Française de Films vient de s'attribuer une place très intéressante en entreprenant la réalisation de « L'Apprenti sorcier », d'après le poème de Goethe avec la musique de Paul Dukas. C'est la première tentative scientifique pour réaliser un film musical dans le cadre des moyens du film parlant et sonore. D'autres réalisations suivront sous la régie de Max Reichmann. La prochaine œuvre sera tournée d'après le fameux « Bolero » de Ravel. Ces nouvelles productions n'innoveront pas seulement au point de vue artistique, mais également au point de vue financier car ces films ne seront pas vendus avant leur réalisation ; les capitaux nécessaires sont avancés par une banque et les opérations de vente et location ne commenceront qu'une fois la réalisation complètement terminée.





« C'est l'expression qui donne de la réalité aux choses. »
 (OSCAR WILDE.)

L'histoire des objets et des événements qu'a fait connaître la publicité, c'est l'histoire de ces événements que visait Wilde : « Si vous ne parlez jamais d'une chose, c'est comme si elle n'avait jamais existé ».

Si, le jour où Gorguloff a tiré sur le Président Doumer, la presse avait fait paraître dans les faits divers l'entrefilet suivant :

« *Un attentat contre le Président de la République.* — Un fou du nom de Gorguloff a tiré plusieurs coups de revolver sur M. Doumer qui a été grièvement blessé. Il a été transporté dans un état grave à l'hôpital Beaujon. Le meurtrier a été arrêté. »

Et le lendemain, toujours dans les faits divers :

« *L'état du Président de la République.* — M. Paul Doumer qui avait été grièvement blessé hier par les projectiles tirés par un fou est mort ce matin à l'hôpital Beaujon. Des obsèques nationales seront célébrées le M. Albert Lebrun, Président du Sénat, a été élu Président de la République par l'Assemblée réunie à Versailles en toute hâte. »

Si donc la presse avait simplement publié ces deux échos l'événement aurait paru presque inconséquent (1).

Sans la publicité l'automobile n'aurait jamais existé. Les appareils frigorifiques et les phonographes non plus. On doit même dire que la publicité des appareils frigorifiques et des phonographes a été mieux faite au début que la publicité de l'automobile. Vous ne demandez pas un appareil frigorifique Dupont ou un phonographe Durand; vous demandez un frigidaire ou un gramophone, ou mieux un frigidaire Dupont ou un gramophone Durand, ce qui est tout de même le comble puisque Frigidaire et Gramophone sont, non pas des marques, mais des noms génériques.

Pour l'automobile, personne n'a jamais dit : « Je veux une Panhard-Legrand, ou une de Dion-Duval, dans le sens de : « Je veux une automobile Legrand ou une automobile Duval ».

(1) Il est à noter d'ailleurs que le scrutin de ballottage aux élections législatives, qui eurent lieu 48 heures après, fut comme à l'envers des hypothèses sur les conséquences de cet événement.

La publicité, non seulement, impose les objets et les faits, mais elle permet à bien des gens de réaliser leurs rêves. Sur la foi de certaine publicité M. François-le-plus-moyen-qui-soit achète une 5 CV et 1/4, et il lit sur son compteur qu'il « file » à 90, 95, 100 à l'heure. Il ne sait pas, la publicité ne lui a pas dit, que son compteur avance, qu'il marque toujours quelques kilomètres de plus que la vitesse réelle. Mais cela ne fait rien, le but est atteint, M. François-le-plus-moyen-qui-soit sait maintenant que le 100 à l'heure n'est plus l'apanage exclusif des patrons.

C'est la publicité qui apprend à la petite midinette que la Princesse Quinte de Pastille de Thou a un chapeau couleur de ciel de juin avec des plumes couleur de rêve. Et la petite midinette imitera la Princesse et sera heureuse de lui ressembler un peu, elle qui pense que les duchesses sont autre chose que des femmes parfois bien séduisantes.

Peut-être est-ce la publicité qui a fait croire au sport et au soleil.

Vous pouvez maintenant inventer une nouvelle eau de Jouvence ou fonder une nouvelle religion, si vous n'en parlez pas, c'est comme si elles n'avaient jamais existé.

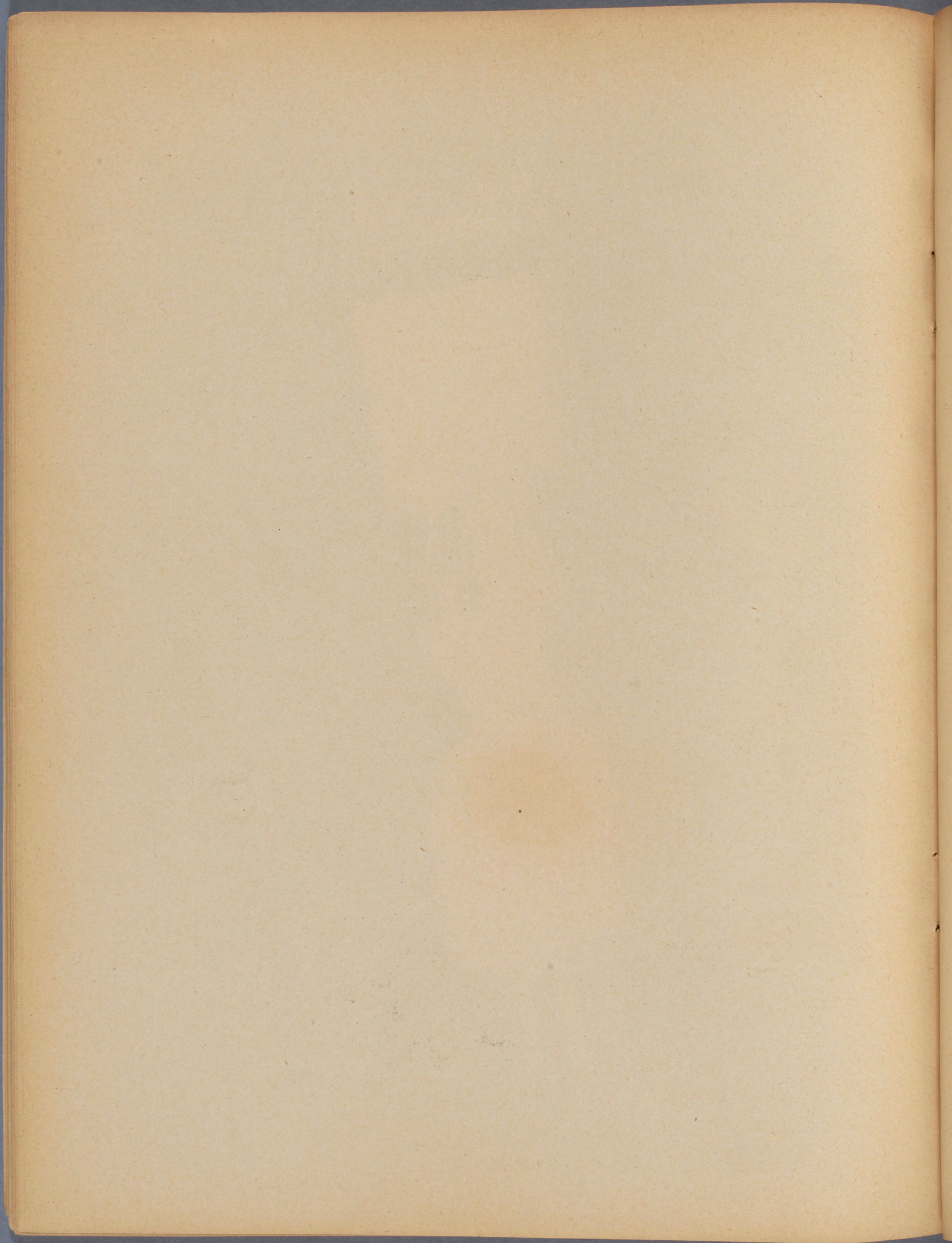
C'est la publicité qui a appris à la classe bourgeoise, que Picasso et Fernand Léger ont du génie. Si la publicité ne le lui avait pas dit, peut-être ne l'aurait-elle jamais senti.

Seuls certains milieux de la « bonne bourgeoisie » continuent à ne pas croire à la publicité. Jamais M. Pincemaille, professeur de 8^e au lycée de Carpentras-sur-Ourcq, n'achètera jamais un produit qui fait de la publicité. Il est instruit, lui, que diable, il sait bien que le cirage Cire-bien est mauvais puisqu'il est forcé de faire de « la réclame » pour qu'on l'achète. Il sait bien aussi que Stravinski et le douanier Rousseau sont, avec Manet, des farceurs.



La publicité qui est toute foi a servi admirablement l'aviation. Croyez-vous qu'ils avaient tort ces dirigeants des premières compagnies de transports aériens qui, sachant que leurs appareils n'étaient pas absolument sûrs, disaient dans leurs prospectus que les voyages aériens étaient les moins périlleux. Il n'y eut pas davantage d'accidents. Maintenant tout prouve qu'ils ont eu raison.





La publicité change le sens des mots.

Autrefois, sur certains monuments nationaux, vous lisiez : N, Napoléon, LL (deux L entrelacés), Louis XIV. Aujourd'hui devant ces mêmes lettres vous lisez : « N, Nicolas, 350 dépôts », et « LL, Grands Magasins du Louvre ».

Lamartine ou Balzac ne sont plus pour les Parisiens un poète et un écrivain, mais deux centraux téléphoniques et ils ne les imaginent plus que suivis de chiffres. De même pour les Berlinoises, Barberousse n'est plus un empereur, mais un bureau téléphonique.



Lu, il y a quelque temps au début d'un poème de Mallarmé : « Dédié à J.M. », mais J.M., c'est un amortisseur.



Dernièrement, j'ai entendu dire, au sujet d'un célèbre « personnage-type » qui devait accomplir une action déterminée dans une manifestation publicitaire : « Non, c'est impossible, il ne peut pas être représenté dans cette position, *ce n'est pas dans sa psychologie* ».

La publicité est un des derniers refuges de la sincérité. Elle est comme le cirque. Au cirque, quand il faut avoir des muscles, on en a et des vrais. En publicité c'est la même chose. Si vous annoncez qu'un produit est bon alors que vous savez pertinemment qu'il ne vaut rien, le tour ne réussira pas, vous tomberez, et il n'y a pas de filet.

JEAN LEBEUF.

P.-S. — Cette rubrique est aussi gratuite que les autres et sera réservée successivement à divers leaders concurrents de la publicité.

PHOTOGRAPHIES

Nous laissons à la perspicacité de nos lecteurs le soin de rechercher la nationalité du film dont sont tirées les reproductions et de nous la faire connaître.

L'INVENTION MUSICALE CHEZ L'ENFANT

S'il revient au XVIII^e siècle et à J.-J. Rousseau d'avoir proclamé la liberté individuelle, en commençant par les enfants, c'est à notre XX^e siècle qu'il appartient d'avoir replacé le cas de cette individualité dans l'objectif des préoccupations les plus immédiates d'une Pédagogie et d'une Éducation rajeunies. Avoir rappelé avec force que l'enfant, complètement équipé organiquement en venant au monde, muni d'instincts tout-puissants qui le guident, étape par étape, vers l'épanouissement de ses facultés, n'est plus, pour nos contemporains, un être négligeable à mettre sous le boisseau à refouler par cette boutade morose de nos grands-pères : « Tais-toi, tu n'es pas encore sec derrière les oreilles ! »

En outre, la pédagogie moderne et l'éducation, dotées maintenant d'un ensemble imposant de moyens d'action, de maîtres et d'écoles nouvelles, ont redonné à la musique un rôle de premier plan, dans l'éducation de tout-petits, elles lui ont réservé une part importante dans ces jardins d'enfants, dont le monde s'est couvert actuellement.

On a compris aujourd'hui que la musique, en sensibilisant et en ordonnant l'organisme de l'enfant, est une aide précieuse aux éducateurs, une prospection des richesses naturelles.

La nature de l'enfant de quatre ans est essentiellement musicale. Si on élargit l'acception du terme à cet intérêt constamment en éveil chez l'enfant à ce qui l'entoure, à ce besoin impérieux de s'en approcher par la vue et le toucher, et à en traduire l'émerveillement par les yeux, la voix, le geste. N'est-ce pas de la musique à l'état pur que cette perpétuelle jubilation du petite être devant la création ?

Dès l'âge de dix ans, l'école, sur laquelle se profile en grisaille l'ombre de la Sorbonne, s'empare de l'enfant et détruit peu à peu chez lui la nature musicale au profit de la conscience, de l'assimilation des données d'ordre pratique (hélas ! combien impratiques, souvent, plus tard, dans leur utilisation !). Cependant, c'est ce moment-là que choisissent les parents pour faire apprendre à leur enfant la musique, c'est-à-dire... le violon, le piano, etc. Ils confondent le mécanisme d'un

instrument, — une spécialisation, — avec l'activité multiple et variée, qui vaudrait à leur enfant un exercice fructueux de ses facultés musicales naturelles, une participation individuelle de son tempérament, chose à laquelle les programmes scolaires actuels semblent vouloir réserver une place de plus en plus congrue.

Les parents ne savent pas, puisqu'on ne leur propose rien. Ils font donc apprendre le violon, le piano; les enfants persévèrent, puis abandonnent et écoutent alors, les mains dans les poches, la machine parlante.

A l'école, les programmes scientifiques et littéraires réservent au chant l'étude de morceaux de concours de fin d'année; là, dix bonnes voix sur cinquante suffisent à sauvegarder la façade.

C'est contre cet état de choses que se bute l'idéal de quelques directeurs et professeurs de chant.

Formulons donc, actuellement, le fondement d'une éducation, d'une véritable activité musicale, et, tout en laissant judicieusement à ceux-là seuls que distingue un talent indéniable, le jeu du violon, du piano ou d'autre instrument symphonique, créons pour le plus grand nombre ce jeu collectif, ce jeu d'orchestre, où les appétits pantagruéliques de l'enfant trouveront à se satisfaire dans un festin de bruit et de sonorités.

Montesori a créé les moyens d'approche, les testes et l'éducation sensorielle des tout-petits, Dalcroze a apporté à ceux-ci et à leurs aînés une gymnastique harmonisant les rythmes du corps et de l'esprit, offrons maintenant aux enfants ce qu'ils ont de tous temps attendu de la musique, un milieu sonore où l'action s'organise par la participation personnelle.

Les musiciens — les enfants — sont là, les instruments ne sont pas loin. Les musiques suivront.

ALBERT JEANNERET

BON SENS ET CONTRE SENS

Nous livrons à la méditation de nos lecteurs, certains extraits des critiques les plus notoires de la « presse sérieuse » traitant, notamment, du sujet : Rapport et influence du théâtre et du cinéma.

Il est évident qu'il y règne la plus grande confusion.



Il semble que le public ait été pris d'une indigestion de cinéma ; il en a trop ingurgité et par trop grosses tranches, et on lui a imposé des produits trop médiocres. La plupart des grandes compagnies se trouvent menacées de faillite, on a construit en trop grand nombre des salles qui deviennent de plus en plus difficiles à remplir. Maladie contagieuse du gigantisme ! Pour fournir des images aux millions d'écrans on a dû fabriquer en toute hâte, et fabriquer souvent n'importe quoi.

Rappelons-nous que l'irruption du parlant date à peine de trois ans. Au mois de juillet 1929 on l'ignorait, ou presque. Les bruits de New-York et d'Hollywood à ce sujet n'arrivaient qu'en échos lointains et douteux. Au mois de juillet 1930 l'invasion était accomplie. Les cinémas de Paris avaient dû s'équiper en quelques semaines, ceux de province les suivaient à toute allure. Le haut-parleur régnait sur la France entière. L'aspect foudroyant de cette transformation jetait dans l'industrie du spectacle un trouble voisin de la panique. En s'annexant le dialogue, l'écran devenait national ; les producteurs commençaient à opérer des rafles méthodiques dans le personnel des acteurs. Le nouveau monstre allait-il dévorer le théâtre ?

Trois ans ont passé et nous constatons qu'il n'a rien dévoré du tout. Pré-tendre que le film parlant est en déclin et qu'il comporte un caractère accidentel serait une énorme absurdité. Il débute à peine, et ses possibilités paraissent immenses. Il s'agit seulement d'un progrès technique dont les circonstances ont faussé la mesure et qui s'est introduit dans une industrie déjà évoluée, alors que la véritable industrie du parlant est encore à créer. Mais l'expérience semble déjà suffisante (principalement celle d'Amérique) pour démontrer que théâtre et cinéma

peuvent et doivent vivre en bonne intelligence en s'épaulant, en se complétant. Ce sont deux formes nécessaires de spectacle, et l'on ne voit pas pourquoi le public se sentirait un jour contraint de rejeter l'une au bénéfice de l'autre : solution simpliste qui ne peut répondre à la réalité mouvante des choses.

La vérité, c'est que la foule, dix fois plus sollicitée dans ses plaisirs qu'autrefois, choisit davantage. Un bon film lui est signalé, elle s'y précipite; une bonne pièce surgit, elle y court avec non moins d'empressement. Vous voyez certains soirs les salles obscures les plus somptueuses du boulevard presque vides, alors qu'un vieux théâtre voisin refuse du monde. En employant l'expression « bonne pièce » je ne songe évidemment pas au domaine exclusif de l'art, mais aux satisfactions plus mêlées et plus grosses d'un vaste public.

En définitive, nous constatons que l'art dramatique, pour un si grand malade, se porte assez bien. Un écrivain comme M. Giraudoux, s'étant laissé prendre aux mirages des toiles peintes, continue à en subir l'attrait et devient un exemple et un point d'appui.

Pierre BRISSON,
Le Temps, 26 juin 1933.



Le cinéma nous a déjà changé notre public. Entendons-nous; ce n'est pas un autre public que nous avons en face de nous, c'est le même individu qui s'est transformé.

Le cinéma a créé chez les spectateurs une exigence de vérité. C'est une chose qui a été dite plus d'une fois, mais qu'il faut répéter souvent, car il y a encore certains auteurs de films qui ne l'ont pas entendue. Le public à qui vous montrez de vrais nuages, de la vraie eau, du feuillage authentique, ne veut plus, ne supporte plus les intonations chiquées.

Il n'admet pas davantage ces développements qui ne servent qu'à étaler le talent de l'auteur. Le public de ciné a suivi le conseil de Verlaine : il a pris l'éloquence, et lui a tordu son cou.

Il ne vous traite pas comme s'il était un juge ou un professeur. Il ne vous dit pas : « Vous avez eu tort de faire cela » ou : « Vous auriez pu traiter cette situation autrement ». Il vous rejette purement et simplement, sans considérants... La sanction accompagne le verdict.

Mais j'ai confiance dans le public du cinéma pour amener à plus de discrétion les auteurs de théâtre. On avait un peu perdu de vue ce petit détail que notre spectateur est notre invité, — et même un invité payant, ce qui ne doit pas diminuer les égards que nous lui devons.

TRISTAN BERNARD,
Le Temps, 24 juillet 1933.



BON SENS ET CONTRE SENS

LA SUPERIORITE DU FILM AMERICAIN EST DEVENUE UN LIEU COMMUN

Nos producteurs les plus patriotes adorent à genoux l'œuvre de leurs rivaux yankees, sans d'ailleurs se demander pourquoi elle est digne d'admiration.

Il serait cependant utile de le faire.

Je ne pense pas que l'on puisse imputer le succès de *Million Dollar Legs*, *If i had a Million*, *O.K. America*, etc., au seul fait que ces films parlent une langue qui n'est pas la nôtre.

Les gens simples répondront : c'est bien facile, les films américains sont meilleurs que les films français. C'est exact, mais encore une fois, pourquoi ? D'où vient cette supériorité ? Il existe deux autres lieux communs. L'un consiste à dire que nos films parlent trop, que la parole doit être un accessoire intermittent de l'image. C'est d'ailleurs une théorie dangereuse qui conduit certains metteurs en scène à la manufacture de films boiteux, qui semblent de vieilles bandes muettes, où de temps en temps tombent des phrases inutiles ou maladroitement (dans tous les films où l'on parle peu, l'on parle faux ; ou est-ce un phénomène de l'ouïe, comme la première phrase d'une pièce de théâtre, qui paraît toujours mal dite et pompeuse ?). Le dialogue est un perfectionnement technique, au même titre que le gros plan ou l'enchaîné.

Troisième lieu commun : en France nous manquons d'argent. J'ai eu entre les mains récemment le bilan d'une société américaine et j'ai été fort surpris de voir que beaucoup de productions ont là-bas des devis inférieurs à certaines créations joinvilloises ou épynesques. Ce n'est pas le talent non plus qui nous manque.

Ce qui manque à la France, c'est l'audace. Alors que d'Hollywood, chaque semaine nous rapporte deux ou trois noms nouveaux, ici, ce sont toujours les mêmes. Et si, par un coup de tête, une maison engage un *jeune*, au lieu de lui faire tourner un sujet qu'il sent et qu'il peut pénétrer, on lui fait réaliser un vaudeville d'avant-guerre qui sera forcément mauvais et qui ne pourra utiliser ses dons. Ensuite, l'on dira : Nous avons pris un jeune, son film est mauvais, vous voyez bien... jamais en France, les exploitants n'auraient donné des traites pour que Dupont tourne *Variété*, pour que Vidor tourne *Hallelujah*, pour que Merwyn Le Roy tourne *Je suis un évadé*, films qui ont rapporté des millions. Nos exploitants auraient dit : « Ces sujets-là ? Pas connus ». Mais on vous donnera des traites pour tourner *Le Béguin de la Margotton du capiston du bataillon*, parce qu'une fois, en 1903, aux Folies Zigzag de Limoges on a bien ri en le voyant. Et les salles se vident. Mamoulian, Lloyd, Bacon, et tant d'autres à qui l'Amérique a donné du jour au lendemain le moyen de faire des chefs-d'œuvre, seraient en France morts de faim. On a gaspillé pendant dix ans Duvivier dans des productions inférieures, avant de s'apercevoir qu'il a du génie.

Edmond GRÉVILLE,
Paris-Soir.



IL EXISTE UNE ACADEMIE DU CINEMA ... MAIS C'EST A LONDRES !

L' « Academy Cinema » de Londres est presque inconnue sur le continent, et pourtant voilà un organisme qui fonctionne depuis quelques années et rend des services de premier ordre au cinéma international. Son siège se trouve à Oxford Street. Son directeur est une femme : Miss Elsie Cohen. L'énergie que celle-ci a montrée pour mener à bien une telle entreprise est considérable. Silencieusement, elle a travaillé d'une part pour découvrir les meilleurs films de la production mondiale, de l'autre pour rassembler l'élite des spectateurs autour de son académie.

Dans ce but, Miss Cohen, renonçant à une publicité dispendieuse, a préféré s'adresser directement aux personnes qui, vraisemblablement, pouvaient apprécier son effort avec des programmes détaillés contenant des informations sur le régisseur, les acteurs et les films recommandés.

Miss Cohen, au cours de ces deux dernières années, a présenté à Londres tous les films de René Clair, trois films de Pabst, deux films russes (*Le Chemin de la vie* et *Le Train bleu*) et une dizaine de films américains, allemands, hollandais, suédois, etc., ce qui prouve que son académie est libre de toute influence et accueille avec sympathie tous les efforts et toutes les réalisations dignes d'intérêt. Tout cela sans compter que la directrice de cet organisme désormais puissant a réussi à intéresser le public à son effort d'une manière active. Les spectateurs lui écrivent pour critiquer ses programmes, lui suggérer des idées, etc., et c'est ainsi qu'elle parvient à les satisfaire et à les éduquer en même temps.

Intransigeant, 18 juillet 1933.



LE CINEMA NEGRE

Les noirs des Etats-Unis ont décidé de créer une cinématographie nègre. Dans ce but, un comité vient d'être formé, qui adresse un appel à tous les nègres de l'Amérique, leur demandant de verser une obole de 5 cents par tête, sans distinction d'âge et de sexe.

Le nombre des nègres qui habitent aux Etats-Unis atteint 12 millions. Aussi le comité espère-t-il pouvoir réunir un capital de 400.000 dollars.

Les fonds qui pourront être constitués de cette façon serviront à la production d'une série de films, réalisés exclusivement par des nègres.

Non seulement les artistes, mais les metteurs en scène, les scénaristes, les décorateurs, les opérateurs, etc. devront être des noirs.

Le but de cette curieuse initiative est de lutter, à l'aide du cinéma, contre les préjugés qui dressent une barrière infranchissable entre les « blancs » et les « noirs » dans le Nouveau-Monde.

Paris-Soir, juillet 1933.



BON SENS ET CONTRE SENS

AURONS-NOUS, A L'EXPOSITION DE 1937, UN PHARE DU MONDE

Parmi les projets qui ont été déposés par les architectes sur le thème d'une grande exposition internationale en 1937, celui d'une « Tour de 700 mètres », présenté par MM. Pers, architecte D.P.L.G.; Hugues, architecte urbaniste; Venzo, ingénieur urbaniste; Freyssinet, ingénieur-conseil, ne fut pas l'un des moins remarquables.

Depuis Eiffel, dont l'œuvre fut si discutée, les constructeurs ont toujours plus ou moins rêvé d'ériger des ouvrages qui semblent monter à l'assaut du ciel. On fait d'ailleurs remarquer, à ce sujet, que Eiffel lui-même, si les moyens financiers ne lui avaient fait défaut, aurait « monté » sa Tour bien au delà de ses dimensions actuelles.

La « Tour de 700 mètres », qui, avant sa naissance, a déjà été baptisée, s'appellerait le *Phare du Monde*.

Extrait de la Journée Industrielle, du dimanche-lundi 30-31 juillet 1933.



Hitler a supprimé d'un trait de plume la production cinématographique allemande. Cette production va se faire chez nous. Ne croyez-vous pas qu'indirectement toute notre industrie cinématographique en bénéficiera? Lorsque de grands chanteurs étrangers permettent à notre Opéra de faire des recettes fantastiques, quelques pensionnaires de la maison s'affligent de perdre un « cachet ». Mais, dans l'ensemble, la prospérité générale de notre théâtre national n'a-t-elle pas été efficacement accrue?

Il ne faut donc pas accueillir comme une catastrophe ce qui, en définitive, peut être pour nous une heureuse fortune. La seule précaution à prendre est de se garder d'un snobisme fâcheux, favorisant systématiquement nos visiteurs aux dépens de nos nationaux et de ne s'incliner qu'en présence d'une supériorité professionnelle indiscutable.

Il faut, en outre, s'efforcer d'aboutir non pas à une lutte, mais à une collaboration méthodique. Il ne faut pas que nos invités nous enlèvent le pain de la bouche. Avec un peu de bonne volonté, on trouvera certainement le moyen de se serrer un peu autour de la table pour que tout le monde puisse y prendre place. Et vous verrez qu'après quelques mois d'inquiétude les résultats de cette immigration se solderont par un bénéfice moral et matériel.

En tout cas, si elle ne se sentait pas capable d'absorber, de neutraliser et de s'assimiler ces forces neuves, la France, vraiment, ne serait plus la France!

LE SEMAINIER.

Illustration, *juillet*, n° 4716.

MOUVEMENT

χίνημα

EXTRAIT DU SOMMAIRE DU N° 1

Esprit de Vérité.....	LE CORBUSIER.
Ce jour là.....	JULES SUPERVIELLE.
L'Art est entré en cambrioleur....	FERNAND LEGER.
René Clair. Suite et fin.....	PAUL RECHT
Poétique du Cinéma.....	JEAN SUBERVILLE
Le Cinéma et le revolver.....	MAX JACOB.
Les Rubriques.....	<i>Action</i> <i>Mâchoires</i> <i>Dans le mouvement</i> <i>Bon sens et contre-sens</i>
Symboles animés de.....	PRIETO-ALEXIEFF-MERCIER

LE NUMERO : France et Colonies : 6 francs. —	Pays ayant adhéré à l'Union Postale.....	8 francs.
	Pays n'ayant pas adhéré à l'Union Postale.	10 francs.
LE NUMERO DE LUXE : France : 12 francs. —	Pays ayant adhéré à l'Union Postale.....	16 francs.
	Pays n'ayant pas adhéré à l'Union Postale.	20 francs.

Comité de Direction et de Rédaction

Maurice Aubergé, Rédacteur en chef
Rodolphe Gerder
Marciane Hérold
Jean Lebeuf
Paul Recht
Pierre Voisin

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Je soussigné

Adresse

Déclare souscrire un abonnement d'un an du N° 1 au N° 12 à la Revue

MOUVEMENT au prix de

que veuillez trouver ci-inclus en (1)

Signature,

ABONNEMENTS D'UN AN (12 numéros), France et Colonies : 60 francs. — Pays ayant adhéré à l'Union Postale 75 francs.
Pays n'ayant point adhéré à l'Union Postale. 90 francs.

ABONNEMENTS DE LUXE (12 numéros), France et Colonies : 120 francs. — Pays ayant adhéré à l'Union Postale 150 francs.
Pays n'ayant pas adhéré à l'Union Postale. 180 francs.

25, Rue de Richelieu, PARIS

Tél. : LOUVRE 47-81, 47-82
CENTRAL 89-20

(1) Indiquer le mode de règlement, chèque, chèque postal, espèces, mandat, etc.
Tous ces règlements doivent être faits au nom de M. Paul Recht, suivant le mode de règlement qui convient à l'abonné et de préférence par chèque postal (Compte Paris No 681.98).

Le confort,
la sécurité
et la vitesse

s'acquièrent en
même temps
qu'une

HISPANO SUIZA

ANDRÉ MALRAUX



LA CONDITION HUMAINE

Roman : 15 francs

Ce livre est à peine moins complexe que *La Guerre et la Paix*. Malraux a pris une série de personnages, tous se trouvent rassemblés dans une action qui les dépasse : la révolution de Shanghai, laquelle est d'abord victorieuse puis réprimée. Mais aucun d'eux n'est sacrifié à l'autre : ils sont tous personnage principal, Malraux ayant accordé à chacun le maximum d'attention et le maximum de chances. D'où l'extrême richesse du livre et l'extrême difficulté de le résumer.

Il est évident que le talent de Malraux mûrit, que sa maîtrise s'affirme, que son art devient plus large.

La Condition humaine a beau se jouer à Shanghai en 1927 : aucun livre n'est plus proche de nous-mêmes et de notre sort.

EMMANUEL BERL, *Marianne*, 10-5-33.

Nous nous trouvons cette fois en présence de l'expression extraordinairement sincère et même brûlante d'une des seules personnalités réellement vigoureuses que nous rencontrons aujourd'hui dans les lettres françaises. C'est sur le mot de personnalité qu'il faut mettre l'accent ; à mon sens, et c'est un de ses principaux mérites, la *Condition humaine* est un livre exempt de littérature. Certaines pages, même au point de vue artistique, sont d'une grande beauté ; mais elles n'ont pas été écrites pour l'amour de l'art ; je plains en vérité ceux qui ne seront pas pris à la gorge en bien des endroits par l'accent irrécusable, unique de ce témoignage, je n'ose dire cette confession, — le mot a une sonorité qui, ici, ne convient pas.

GABRIEL MARCEL, *L'Europe Nouvelle*, 3-6-33.

On n'aime pas à dire d'un homme que l'on connaît et que l'on aime qu'il a du génie. Je dirai donc, par égard pour l'amitié, qu'il y a dans le livre d'André Malraux une sorte de génie...

JEAN GUEHENNO, *Europe*, 15-6-33.

C'est un livre comme il n'en paraît qu'une fois par dizaine d'années dans la littérature européenne.

ELISABETH DE ROOS, *Nieuwe Rotterdamsche*, 8-6-33.

Nous sommes ici sur un autre plan humain où le romancier, las de nos petites querelles, a cherché non pas un « exotisme facile », mais des valeurs, des forces, des drames nouveaux.

Ce livre est un de ceux qu'il faut relire...

NOËL SABORD, *Paris-Midi*, 15-6-33.

Malraux se distingue parmi les écrivains français avant tout par ce fait que ses livres sont nés d'une nécessité intérieure. Non seulement les dialogues de ses personnages, mais aussi leurs actes, sont une forme d'expression de la tragédie intérieure de l'auteur.

ILYA EHRENBURG, *Lu* (extrait de la *Literaturnaja Gazeta*), 23-6-33.

Ici la matière est d'une richesse inexprimable, l'auteur la domine parfaitement, en esprit ; car *La Condition humaine* est un livre exceptionnel, un grand livre.

Si *La Condition humaine* demeure d'un touffu excessif, si l'ouvrage craque plutôt de plénitude, la netteté des détails ne laisse rien à désirer, ni la puissance de la vision, ni la diversité, l'originalité de l'art. Au total, l'ouvrage ne laisse pas en repos le goût ni l'esprit.

ANDRÉ THÉRIVE, *Le Temps*, 29-6-33.

Œuvre considérable que *La Condition humaine*, qui s'adresse tout particulièrement à nous, puisqu'elle est l'expression d'une philosophie qui, à notre époque si agitée, si incertaine, est celle d'un grand nombre d'êtres humains.

GUNNAR HOST, *Aftenposten*, 17-6-33.

La Condition humaine est peut-être le roman le plus complet et le plus fort qu'on ait vu paraître depuis dix ans.

P.-J. MAXENCE, *Revue Française*, 1-7-33.

GRENOVILLE

PARFUMS DE LUXE

CASANOVA

AVANT L'ÉTÉ

CHAÎNE D'OR

CYPRIA

110, AVENUE PÉREIRE -- ASNIERES -- SEINE

LA RENAISSANCE

revue mensuelle, artistique et littéraire

11, RUE ROYALE — PARIS



DIRECTION : **CHARLES POMARET**



LA RENAISSANCE, DEPUIS QUELQUES MOIS, CONSACRE SES
NUMÉROS A LA PUBLICATION D'IMPORTANTES COLLECTIONS :
-- COLLECTIONS PARTICULIÈRES, COLLECTIONS D'ÉTATS --

NUMÉROS DÉJÀ PARUS :

MARS 1933. — LA COLLECTION PLANDIURA AU MUSÉE DE BARCELONE.
57 illustrations par Arsène Alexandre

MAI 1933. — NOS TAPISSERIES DANS NOS AMBASSADES.
35 illustrations par Guillaume Janneau

JUIN 1933. — TROIS RÈGNES : LOUIS XIV - LOUIS XV - LOUIS XVI.
60 illustrations par la Princesse Bibesco

(le dernier numéro reproduit la plupart des chefs-d'œuvre, tableaux et objets d'art
qui furent exposés en Mars et en Août 1933 à Londres, chez Sir Philip Sassoon,
à l'occasion d'une Exposition organisée au profit du Royal Northau Hospital)



PRIX DE CHAQUE NUMÉRO : 25 FRANCS
ABONNEMENT ANNUEL : **FRANCE 150 FR. — ÉTRANGER 200 FR.**
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 4298
NUMÉRO SPÉCIMEN SUR DEMANDE

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE VALORIZATION CINEMATOGRAFICA,
PUBLICADOS MENSUALMENTE, EN PARIS, POR JUAN PIQUERAS

DIRECCION Y ADMINISTRACION CENTRAL :

JUAN PIQUERAS

7, RUE BROCA, PARIS -o- Tél. : Glacière 06-79

SUSCRIPCION A 12 CUADERNOS ANUALES :

ESPAÑA.....	10 PTAS	RESTO EXTRANJERO..	100 FR\$
SURAMERICA Y PORTUGAL..	12 PTAS	NUMERO SUELTO....	1 PTA
FRANCIA Y COLONIAS.....	50 FR\$	(PAGO ADELANTADO.)	

NUESTRO CINEMA

no es una Revista específicamente cinematográfica, sino la **primera publicación** que ha reconocido un valor social al cinema y la **única** que estudia, analiza, informa y exalta sus posibilidades. ...

EL CINEMA SOVIETI

es estudiado detenidamente por "Nuestro Cinema". En sus 12 primeros números ha publicado : **El Cine Revolucionario ruso**, por Lunatcharsky; **La sinfonía de la Cuenca del Don y Sola**, por Karl Radek; **El escenario en el cinema soviético**, por Watzlaw Solsky; **Los films de Eisenstein** (4 ensayos, por I. Annissinov; **Los problemas del cine Soviético**, por Kutr Kersten; **El cine soviético y el Segundo Plan Quinquenal**, por G. Liss; **Un film de Eisenstein sobre México**, por A. Aragón Leiva; **Nuevo films soviéticos en las jornadas de Octubre**; "L'Affaire Eisenstein, Upton Sinclair y Viva México", por Seymour Stern; **Critiques de "Montagnes d'Or"**, **La lutte pour la vie**, **La terre a soif**, etc., etc., y un amplio repertorio mensual sobre las actividades de los estudios soviéticos.

OTROS TEMAS

Entre otros muchos articulos y ensayos "N. C." ha recogido : En su sección de PROBLEMAS ACTUALES : Gómez Mesa : **Insistencia y repetición de los dibujos animados**; Samuel Ros : **Los alegres millones del cinema español**; Juan Piqueras : **Política y cinema**; A. Ysern : **Servidumbre de las actualidades**; Alcocer : **Hacia una crítica del cinema**, etc. PANORAMAS INTERNACIONALES : **Panorama del Cine yanqui, del Cine francés, del Cine alemán, del Cinema soviético y del Cine portugués**, por Rafael Gil, J. Piqueras, H. Menahem, L. Moussinac y Alves Costa. EL CINEMA Y LA GUERRA : **La preparación de nuevas guerras y el cinema**, por E. Arnoldi. EL CINE BAJO EL SIGNO FASCISTA : **Puede el fascismo engendrar una cultura?**, por A. Rosemblat; **En pleno nacionalismo cinematografico**, por M. F. Alvar; TECNICA : **El día técnico del cinema**, por Villegas-Lopez; **El cinema Burgués : Su fetichismo técnico**, por A. Olivares. IMPERIALISMO Y CINEMA : **Hollywood, agente comercial del imperialismo americano**, por Valdés Rodriguez. EL PROLETARIADO EN EL CINEMA : **Los films de Hollywood y la clase obrera**, por Somerset Logan. ESCENARIOS : **"Montañas de Oro"** dialogos y canciones del film de Youtkewitch. HISTORIOGRAFIA : **Evolución cronológica del cinema**, por J. Piqueras. POSICIONES : **Los principios del nuevo cinema ruso**, por Eisenstein.

NUESTRO CINEMA

ha publicado en cada uno de sus números una gran cantidad, de articulos, ensayos, comentarios, noticias, críticas, etc., sobre el Cinema Internacional, sus Films mas representativos, su Evolución, su Técnica y su Crisis y al mismo tiempo, ofrece una documentada Revisión Histórica y una gran cantidad de fotos Actuales y Retrospectivas.

*Si vous aimez la musique,
Pourquoi n'êtes-vous pas abonné à*

LA REVUE MUSICALE

DIRECTEUR : HENRY PRUNIÈRES

La plus précieuse source d'informations
sur la musique du passé, du présent et
de l'avenir qui soit aujourd'hui dans le
monde.

Avec suppléments musicaux, portraits, etc...

néglige les tournées de virtuoses pour
suivre avec la plus bienveillante attention
l'évolution de la musique dans tous les
pays.

SES NUMÉROS SPÉCIAUX SONT DES ÉVÉNEMENTS

DEBUSSY, avec le Tombeau de Debussy (épuisé) — LE BALLET AU
XIX^e SIÈCLE — Gabriel FAURE — WAGNER ET LA FRANCE —
RONSDARD ET LA MUSIQUE — LULLY — Maurice RAVEL — Ernest
CHAUSSE — JEUNESSE DE DEBUSSY — LISZT — BÉETHOVEN —
SCHUBERT — Albert ROUSSEL — LES BALLETS RUSSES DE
S. DE DIAGHILEW — CHOPIN — BACH

*Ces numéros, mis en vente séparément au prix de 15
et 20 francs, sont compris dans l'abonnement annuel
(10 numéros)*



	Édition ordinaire	Édition de luxe
France et Colonies, Belgique	75 fr.	150 fr.
Autres pays.	100 fr.	200 fr.

UN SPÉCIMEN EST ENVOYÉ SUR DEMANDE ACCOMPAGNÉE DE 1 FR.

132-136, Bd Montparnasse, PARIS (14^e) — Danton 92-42 — R. C. Seine 35.805

LA COMPAGNIE

NORD ET ALPES

CAPITAL : 18.000.000 DE FRANCS

FABRIQUE DANS SON
USINE DE PARIS

10, rue Toulouse-Lautrec-XVII^e

TÉLÉPHONE : MARCADET 02-35 et 02-36



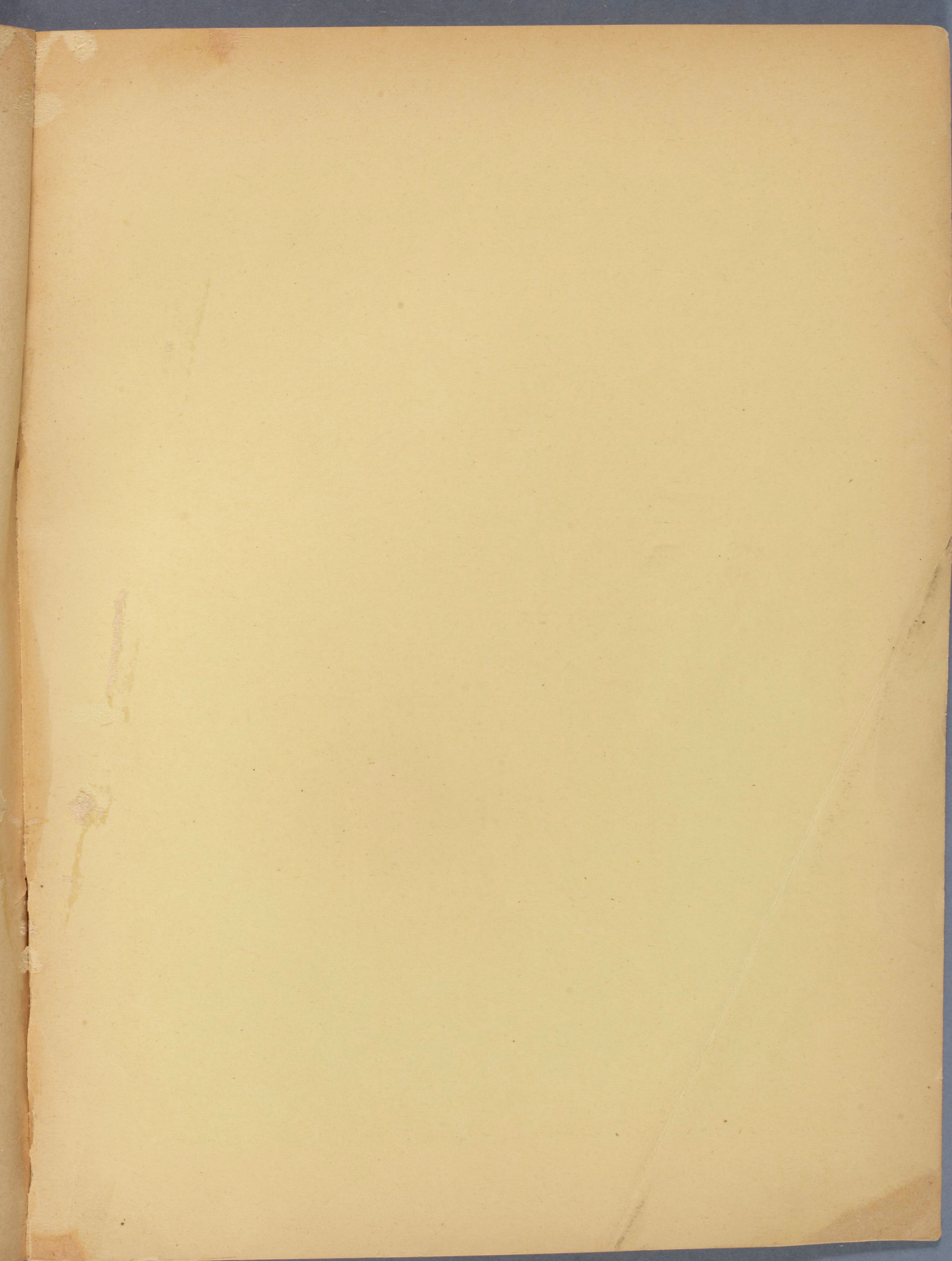
LES MEUBLES MÉTALLIQUES
LES BIBLIOTHÈQUES MÉTALLIQUES
LES VITRINES MÉTALLIQUES
LES MENUISERIES MÉTALLIQUES
LES RAYONNAGES MÉTALLIQUES



Meubles de bureau, d'écoles, d'hôpitaux, d'usine, de musée, d'archives, de
magasins, d'économats et de navires.

Références — Musées Nationaux — Ethnographie au Trocadéro — Nouvelle
Revue Française — Messageries Hachette — Larousse — Marine Nationale —
Bibliothèque Nationale — Compagnies de Chemins de fer

Demander le catalogue M. K.





10 FRANCS