

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

SIGNIFICATION DU CINÉMA

PAR

L. PIERRE-QUINT

**LES ESTHÉTIQUES, LES ENTRAVES
LA CINÉGRAPHIE INTÉGRALE**

PAR

M^{me} G. DULAC

FORMATION DE LA SENSIBILITÉ

PAR

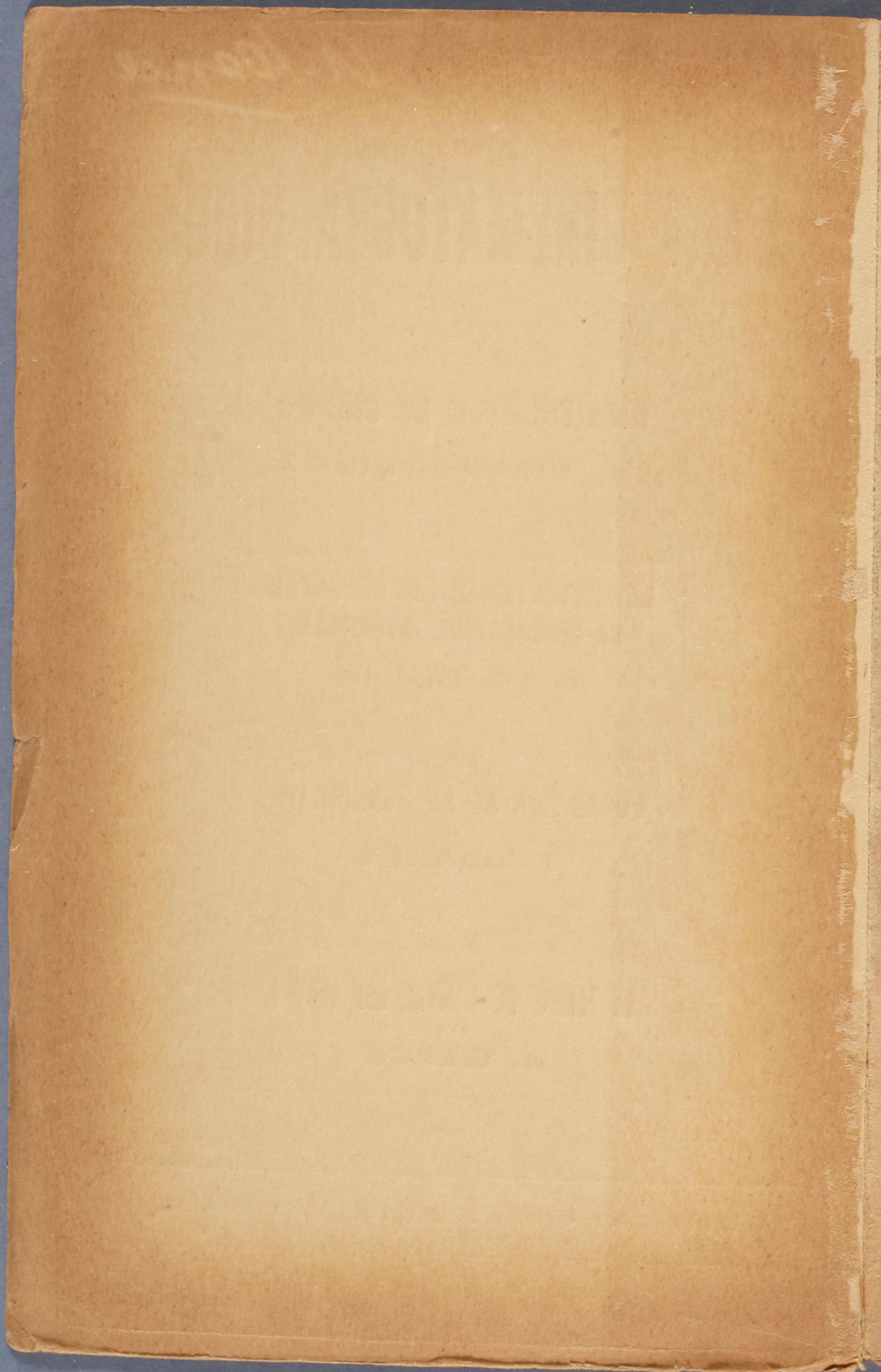
L. LANDRY

LE TEMPS DE L'IMAGE EST VENU !

PAR

A. GANCE

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN



L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

ART CINÉMATOGRAPHIQUE. — V. II

*

RP
753

85

A. Gance

L.-P. QUINT, G. DULAC
L. LANDRY, Abel GANCE

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

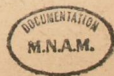
II



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1927

Tous droits de reproduction et d'adaptation réservés



SIGNIFICATION DU CINÉMA

par Léon PIERRE-QUINT

I. — LE CINÉMA, ART PRIMITIF TRIBUTAIRE DES AUTRES ARTS

Pendant longtemps, et il y a déjà longtemps de cela, j'ai gardé pour le cinéma un serein mépris. Distraction facile pour intelligences bornées et paresseuses, c'est ainsi qu'il m'apparaissait. Distraction pour bourgeois. — Distraction populaire également. — L'imagination de l'homme qui vit enfermé à l'atelier épuise, avec le cinéma, quelques-unes des possibilités de plaisir de cette terre; avec le dancing et les chevaux de bois, le cinéma peut former la trinité d'un paradis. — J'étais alors d'autant plus confortablement installé dans mon mépris, jugeant sans indulgence le troupeau qui se repaissait de joies si médiocres, que je savais mon sentiment

partagé par un public, disons... « distingué », « estimable », par les intellectuels, les savants, les bourgeois « instruits ». — « C'est absolument idiot ! » déclaraient presque toujours ces spectateurs, et j'étais rassuré.

Mais bientôt, chez quelques-uns, ces paroles s'adoucissaient. Ils disaient, par exemple : « C'est idiot, mais tellement amusant ! » J'ai presque toujours remarqué que celui qui use de cette expression dans son jugement vient d'être placé devant une œuvre nouvelle, grande, et qui le dépasse. Alors vint *Forfaiture...*

Cette fois, autour de moi, le ton des ferments s'enfla ; ils commençaient à prononcer une foule de mots magnifiques, anoblis par des majuscules. L'année suivante le nom de Sessûe Hayakawa était affiché de nouveau par le cinéma d'un quartier excentrique. Je me rendis à cette reprise.

Le rayon de « l'œil surréel » comme dit M. Jean Epstein, déchira ma nuit... La grâce de l'appareil magique m'avait touché...

Oui, le cinéma *pourrait* être un art original.. il pourrait... Faisons un petit effort d'imagination : revenons à deux mille ans en arrière... en Sicile... Les pâtres de Théocrite et de Vir-

gile soufflent dans la syrinx, nom poétique, instrument misérable ; elle était composée de quelques roseaux d'inégales largeurs accolés par rang de taille... Toute la musique d'alors était dans les sons aigres de cette petite flûte de Pan et de quelques autres instruments aussi pauvres. On oublie trop souvent que les arts ont progressé parallèlement aux sciences et que les Anciens — s'ils revenaient parmi nous — (selon la fiction donnée si souvent au collège en narration française), — seraient aussi surpris par nos machines industrielles que par notre musique moderne, avec son violon, son piano, les instruments compliqués étranges, et si nombreux, et si divers d'un orchestre de Wagner et aujourd'hui, les dissonances d'un Stravinsky. Encore les progrès de la musique sont-ils à la base des progrès matériels, mécaniques...

Eh bien, je crois que le cinéma, en cette année 1926, en est à un stade très primitif ; il n'est pas plus avancé dans son évolution que ne l'était la petite flûte de Pan...

L'instrument lui-même, l'*œil surréel*, est encore un œil très grossier. Il n'existe dans son principe que depuis quarante ans à peine..

si l'on veut bien se rappeler qu'il a pris d'abord la forme d'un jouet, au nom magnifique : « le zootrope ». Le zootrope est devenu bientôt le « praxinoscope », qui n'utilisait alors que des images dessinées à la main. Lorsque Edison créa la première bande pelliculaire, représentant déjà des luttes, des assauts d'escrime, l'écran n'existait pas encore ; un nombre très limité de spectateurs pouvaient — en s'approchant de l'appareil, en se penchant vers lui — assister simultanément à ce spectacle. Avec l'invention des frères Lumière, nous avons maintenant l'illusion presque parfaite du mouvement continu. Mais l'appareil ne s'est guère perfectionné depuis. Si une foule de savants et d'ingénieurs s'appliquent aujourd'hui à mettre au point toutes sortes d'idées stupides, comme le cinéma parlant, accompagné d'un gramophone, ou l'horrible cinéma coloré (je ne dis pas : en couleurs ; le tirage sur papier de la photo en couleurs, en effet, n'est pas encore trouvé et nous ignorons ce qu'elle pourra donner), d'autres, par contre, cherchent dans la voie du cinéma en relief et, plus généralement, dans l'inconnu. L'« œil surréel » paraîtra nécessairement aussi dé-

modé un jour prochain que le « zootrope » ou le « praxinoscope »...

Cette foi dans le progrès matériel du cinéma est le point de départ pour quelques-uns, pour des *cinéastes*, pour des écrivains de toute une littérature d'anticipation à la Wells... Le règne des majuscules triomphe de nouveau — « l'Avenir, avec un grand A, réserve au grand Art une place dominante, exclusive, symbolique de la Vie Moderne et Future ; le grand Art, écrit celui-ci, tuera les petits arts déjà existants, la poésie, la peinture, la musique... Le cinéma, c'est un nouvel âge de l'Humanité. »

Des mots, des mots, des mots... Des rêves de mystiques sans croyance religieuse, de philanthropes désœuvrés, de polygraphes maniaques. C'est que les cinéastes écrivent plus que les peintres sur l'objet de leur profession ; ils discutent même en concurrence avec les profanes. Il y a peu de sujets qui aient amené ces derniers temps une philosophie aussi abondante. Tant de commentaires théoriques sur un art — (je ne parle pas de la critique des films, qui n'existe pas) — prouve déjà que cet art est hésitant. Il y a plus : il est engagé dans un mauvais che-

min, si mauvais que tout son avenir est très près d'être compromis... Rien n'est plus vain que toutes ces visions sur les futurs progrès de l'appareil cinématographique. Dans son état actuel, « l'œil surréel » pourrait aisément donner naissance à un art véritable. Sans doute, il est limité dans ses moyens, mais justement ces limites font sa qualité ; il s'agit, sur un espace à deux dimensions, où une illusion d'optique suggère le mouvement, de représenter la vie en profondeur, d'ordonner le chaos de l'univers. Les conventions d'un art, une fois fixées, facilitent à l'artiste la possession du monde, qu'il essaie de faire partager à des cœurs inconnus, à des gens qu'il n'a jamais vus. Le vrai danger qui menace aujourd'hui le cinéma, c'est qu'il n'a pas encore de personnalité ; c'est que, si l'appareil, perfectible indéfiniment, je l'ai dit, est dans l'ordre matériel déjà suffisamment au point, dans l'ordre artistique, le cinéma ne fait pas de progrès. Les autres arts qu'il veut assassiner, il en vit... il se laisse paresseusement, honteusement entretenir par eux... A l'heure présente, leur mort serait la sienne.

Les premières automobiles n'étaient que

des fiacres dont les chevaux avaient été remplacés — sans plaisanterie — par des chevaux-vapeur. La reproduction de ces vieilles voitures nous amuse toujours ; elles sont si touchantes, si ridicules, parce que les formes ne sont pas encore adaptées à la nouvelle utilisation, mais inspirées au contraire d'un des objets du passé dont l'usage ressemble le plus au leur : les wagons des chemins de fer à l'origine ont l'aspect des diligences, les autobus des omnibus, les lampadaires électriques des lustres à gaz et ceux-ci de lampes à pétrole... et ainsi de suite. C'est une loi d'ailleurs bien connue ; notre imagination est incapable de créer, dans le sens véritable du mot ; elle dissocie les éléments de la nature pour les combiner d'une autre manière.

Ainsi procède l'art cinématographique vis-à-vis des autres arts. Il utilise tous les apports et se contente de les transposer, tels quels, sur l'écran. Il emprunte au roman une intrigue, au théâtre ses acteurs, à la musique l'accompagnement et le rythme, à la peinture ses décors, aux journaux amusants leurs sous-titres...

Il nous présente les spectacles de la vie

justement sous l'aspect le plus banal, le plus familier ; il nous montre des personnages qui expriment, comme dans le drame classique, leur douleur et leur joie par des grimaces de visage, connues depuis plusieurs milliers d'années ; les paysages et la nature apparaissent sur l'écran presque toujours comme des photographies de cartes postales ; les sujets des films ne sont pas autre chose que des copies, des transpositions, des adaptations de sujets littéraires.

Ce qu'il y a de plus grave, c'est que le cinéma réussit beaucoup moins bien que chacun des arts qu'il plagie, — la copie étant toujours inférieure à l'original. Il n'est pas utile d'insister, par exemple, sur la pauvreté des sous-titres. Il y a plus : lorsque *Salammbo* ou *Les Misérables* passent à l'écran, ils perdent presque toujours les éléments qui font leur valeur ; c'est que l'écrivain peut analyser non seulement le monde extérieur, mais aussi le monde de la conscience, il peut pénétrer directement dans l'âme de l'homme. Il a un instrument grossier, imprécis à sa disposition, le langage abstrait, mais dont il a appris admirablement à se servir. Dans ce domaine psychologique, le cinéaste reste

impuissant. Chacune de nos émotions a un nom, une étiquette : plaisir, douleur, angoisse, peur, mépris, jalousie, rancune, tels sont les mots qu'utilise le romancier, en individualisant, en précisant chaque sentiment à l'aide d'épithètes, d'adverbes, de verbes. Mais ces émotions n'ont pas d'équivalents *directs* dans le domaine des images ; il n'y a pas d'image qui exprime directement le plaisir ou la douleur. Le cinéaste est donc obligé de se servir de moyens dérivés, comme le jeu des acteurs. La beauté et l'intérêt psychologique d'une œuvre littéraire, ainsi traduits, tombent, et tombent parfois dans le ridicule. Le cinéma pourra-t-il par une technique qui lui est propre arriver à une expression nouvelle des sentiments ?

Même impuissance quand le cinéma s'inspire de la musique. Les professionnels parlent beaucoup — et avec juste raison — du rythme selon lequel défilent et alternent les images. Il n'y a pourtant aucun rapport entre ce rythme — qui n'est presque toujours que celui d'une *action* dramatique, d'un scénario — et le rythme musical, où quelques notes alternées créent immédiatement une impression sur l'auditoire : sur l'écran, une

succession de blancs et de noirs nous laisse parfaitement indifférents. Malgré les efforts si heureux qu'a tentés dans cette voie M. Man-Ray, faisant passer devant nos yeux des carrés pleins et noirs, qui grandissent, rapetissent, se multiplient, s'échelonnent, qui deviennent des lignes, des points, des courbes, puis de nouvelles figures, la faiblesse du cinéma reste ici criante...

Il est banal d'observer les emprunts que le cinéma a faits au théâtre. Grâce à l'impulsion des Ballets Russes, de Reinhardt, aux tentatives d'un Copeau, plus récemment de la troupe Kaminsky, on sait que le théâtre a fait d'immenses efforts pour se renouveler. Il semble que le cinéma les ait complètement ignorés, puisqu'il est allé chercher dans toutes les *Comédies Françaises* d'Europe et d'Amérique, dans le pire mélo, les traditions les plus périmées, les décors les plus conventionnels.

Ainsi, si nous envisageons successivement chaque art nous constatons le tribut que lui paie le cinéma. Comment s'étonner dès lors que tout un public le tienne à l'écart et le méprise ? Non seulement il est dans l'enfance, mais c'est un enfant paresseux, qui

presque toujours se contente de copier ses aînés.

Pour comprendre le cinéma, il est nécessaire d'affirmer que l'ensemble de la production est médiocre, inexistante. Si je me contentais d'aller au cinéma de mon quartier, indifféremment, sans consulter le programme, je ne verrais rien d'autre que des films populaires, industriels, sans aucun intérêt. Il faut choisir avec une extrême sévérité, comme d'ailleurs dans les autres arts, non seulement parmi les titres, mais aussi dans chaque film les parties originales ; il n'y a pas encore de film qui, du début à la fin, représente véritablement l'art cinématographique. Des essais... des trouvailles... des éclairs... et Charlot ; jusqu'à présent ce n'est que dans ces courts moments que l'on peut parler de la « signification du cinéma ».

II. — LE CINÉMA ET SES CONDITIONS INDUSTRIELLES

Pour comprendre le caractère primitif du cinéma, il faut savoir dans quelles conditions commerciales il évolue aujourd'hui.

Quatre-vingts pour cent de la production cinématographique du monde est américaine. Cela suffit déjà à expliquer beaucoup de choses. Les Etats-Unis ont exporté en 1923 une longueur totale de films correspondant à 200 millions de pieds. Dans le cinéma américain — sauf quelques exceptions — la formidable imbécillité du personnel est écrasante. Une classe domine : celle des intermédiaires, qui achètent aux maisons d'édition et vendent aux directeurs de salle. Sans conscience artistique — « nous ne sommes pas plus bêtes, disent-ils, que le public que nous servons » — ces gens, la plupart d'anciens ratés qui ont eu la chance de trouver un refuge dans cette industrie neuve et que les audacieux, les ambitieux n'ont pas encore accaparée, ces gens font la loi, dirigent le marché et ses tendances. Ils partent de cette observation qu'un film pour réussir doit plaire à neuf millions de personnes... au minimum ; l'idéal serait, selon leur expression, qu'il plaise à 100 pour 100, qu'il offense le plus petit nombre possible de spectateurs.

Même état d'esprit chez les acteurs. Le jeune, et héroïque, et élastique et athlétique

Douglas s'écrie : — « Je rêve du jour où je ferai un film qui coûtera trois millions de dollars. » Il ajoute dans une interview : — « Je voudrais représenter la vie humaine d'il y a dix mille ans. Dans ce but, j'associerai les plus grands cerveaux, des sociologues, des visionnaires, des historiens et je les ferai tous travailler ensemble à une même intrigue... »

S les acteurs ne comprennent rien à leur art, c'est que la plupart d'entre eux sont allés au cinéma de mauvais gré; ils y sont allés parce qu'ils sont mieux payés et pour un travail qui ne leur coûte aucune fatigue intellectuelle, ni aucun effort d'intelligence. Ils n'aiment pas le cinéma.

Ils restent, en effet, perpétuellement séparés du public, ne recueillent jamais immédiatement ses applaudissements. On sait que les metteurs en scène tournent toujours à la suite l'une de l'autre les scènes qui ont lieu dans un même décor, ou dans un même plein-air, même si elles se rapportent à des parties de l'action qui viennent beaucoup plus tard, quitte, au montage, à tout remettre en place selon les indications prévues par le scénario. Aussi les acteurs ne savent souvent même pas le rôle qu'ils jouent.

— Enfin, suis-je l'amant ou le mari ? demande l'un d'eux, exaspéré, à son directeur — dans un roman de Pirandello — *On tourne ?* Qui pourrait mieux que celui qui a écrit : *Six Personnages en Quête d'Auteur* comprendre le caractère de l'acteur ?

« Les acteurs de cinéma, écrit Pirandello, se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément, avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et même de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence, tout d'un coup, telle une ombre inconsistante, jeu illusoire sur un pâle fragment de toile.

« Ils se sentent esclaves eux aussi de cette petite machine à la voix stridente, qui sur son trépied à jambes rentrantes, ressemble à une grosse araignée aux aguets, suçante, absorbant leur réalité vivante pour en faire une image évanescence, passagère, un jeu fait pour le public d'illusion mécanique. Et celui qui les dépouille de leur réalité, la

donne à manger à la petite machine. C'est le metteur en scène.

« La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres ; eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle. »

Ainsi le cinéma évolue dans un milieu épouvantable : celui des agents, celui des acteurs, celui des directeurs de firmes. Même lorsqu'ils réussissent brutalement (tel petit acteur, qui sait à peine écrire, est installé le mois suivant dans un fauteuil directorial), ils ne se dégagent jamais de leur impuissance passée. Ajoutons que l'honnêteté y est plus rare qu'ailleurs, et que les faillites fréquentes usent rapidement les commanditaires. Les meilleurs cinéastes sont obligés de rechercher les hommes d'affaires. Les « combinaisons » (combinaisons d'argent, d'intérêts plus ou moins avouables, de politique, etc.) dirigent le cinéma, en France tout au moins, et l'accablent encore davantage que le théâtre. A l'heure actuelle, en France, une société qui édite presque exclusivement des romans feuilletons à épisodes étend son empire sur toutes les autres et les absorbe. Il y avait chez nous quatre ou cinq metteurs en scène indépendants, qui cherchaient dans la véri-

table voie. Trois d'entre eux ont déjà dû, pour trouver du travail, se soumettre aux exigences de ce trust, le quatrième va signer dans quelques jours : on leur propose de tourner des comédies de Scribe ou de Sardou.

Directeurs, acteurs et agents, toute critique les laisse indifférents. Ils répondent par ce faux argument : — « Le public nous demande ce que nous lui offrons. » Sans doute lorsqu'une revue-magazine ouvre une enquête parmi ses lecteurs : — « Quelle est la vedette française que vous préférez ? » les lecteurs élisent à une forte majorité Mme Huguette Duflos, une actrice de théâtre, simplement parce qu'elle est jolie et souriante. Leur goût n'est pas encore formé.

Il faut apprendre au public que le plaisir artistique ne permet pas toujours la voie du moindre effort. Cette éducation, je la crois possible. « On répète constamment, a déclaré Charlot, que le public veut ceci, cela, des batailles, des meurtres et des morts soudaines en habit de soirée. » Rien n'est moins vrai. Le public ne veut rien d'autre... que de ne pas s'ennuyer. Or il est bien certain que s'il comprenait la signification propre du cinéma, s'il exigeait des films purement ciné-

graphiques, il s'ennuierait beaucoup moins qu'à toutes les absurdités qu'on lui offre si généreusement.

III. — ORIGINALITÉ DU CINÉMA

Miracle du cinéma : il est en enfance, il ignore encore presque tout de lui-même ; il est élevé dans un des milieux les plus dégradants par des éducateurs sans scrupule — et cependant il est plein de possibilités ; chaque année apporte une réalisation partielle. Que de vitalité dans cet art pour résister à tant de dangers et d'ennemis !

Les premiers efforts *originaux* du cinéma sont techniques. De quelle façon « l'œil sur-réel » peut-il enrichir le sens de la *vue* ? Chaque cinéaste vraiment créateur apporte un procédé nouveau ou l'applique d'une façon nouvelle. Ce sont, par exemple, *les changements de champ de l'objectif* : voici une ville, entrevue d'abord, au loin, à l'horizon, comme si elle n'était toute entière que la tour d'une cathédrale, puis vue à vol d'oiseau, puis caractérisée par ses murailles, sa vieille porte, enfin par sa rue principale... Ces points de

vue divers, d'où se place l'opérateur, permettent des combinaisons variées à l'infini. De même les *gros plans* sont susceptibles d'être utilisés aussi diversement que possible : voici deux joueurs de cartes ; soudainement l'opérateur fera apparaître, occupant tout l'écran, les mains de l'un, les mains de l'autre ; chacun d'eux vient de tirer une carte ; nous saurons aussitôt, par l'imperceptible tremblement du pouce de celui-ci, lequel des deux joueurs a tiré la bonne carte. L'agrandissement d'un petit objet isolé, d'une clef, d'un revolver, d'une bague, qui passe brusquement au premier plan, est bien souvent d'une éloquence à laquelle ne peut atteindre aucune autre formule. Il y a encore les *fondus*, utilisés par exemple pour annoncer un rêve. Il y a les *surimpressions*, grâce auxquelles le cinéaste fait apparaître des fantômes, représente des hallucinations ; les *négatifs*, qui permettent de donner à un paysage un aspect inaccoutumé, étrange, fantastique ; il a, ce que maintenant tout le monde connaît, les *ralentis*, et au contraire les *accélérés* ; il y a, procédé plus récent, les *flous*, qui aboutissent à toutes sortes de déformations comme des images

dans les miroirs concaves ou convexes, visions de fou ou d'homme ivre; enfin ce sont aussi les bandes retournées de bas en haut, d'avant en arrière et qui facilitent les « truquages » les plus inattendus...

Ainsi se crée une technique cinégraphique inédite et déjà d'une appréciable richesse. Envisagée en elle-même, à quoi peut-elle aboutir ? D'abord, au cinéma documentaire, qui lui-même comprend des applications multiples comme le cinéma médical sociologique, industriel... Quelques-uns de ses résultats, aujourd'hui classiques, sont des merveilles : la graine qui germe *en quelques instants* ; la tige pousse à la vitesse d'un train en pleine marche, s'allonge, le bouton fleurit, donne un fruit, rend la graine primitive et le cycle est fermé. C'est beau comme un conte d'Edgar Poë ou une nouvelle d'Hoffmann. Le film documentaire offre des possibilités merveilleuses : les *Actualités*, au lieu d'être composées encore une fois du départ de la 100^e course cycliste, d'un homme politique récitant un discours, du portrait d'un ministre uruguayen, de tout ce que publie déjà le journal quotidien, de tout ce qui n'exprime aucun mouvement, pourraient

apporter du monde entier les événements réellement les plus grandioses : aux Indes, un prêtre fonde une religion qui fait des millions d'adeptes ; en Turquie, les mœurs changent et Azyadé découvre en souriant son voile ; en Russie, le corps de Lénine, embaumé, étendu dans un tombeau sous verre, est placé dans un mausolée, que gardent deux soldats rouges...

En attendant ces *Actualités* de l'avenir, il faut convenir que certains documentaires — tels *Nanouck*, ou *L'Expédition de Shackleton au Pôle* — sont bien près de la perfection.

Cependant, ils ne peuvent pas à eux seuls constituer un art ; ils n'en sont tout au plus que le point de départ. Mon impression devant un documentaire n'est pas de nature très différente de celle que j'éprouve en regardant au microscope les radicelles d'une plante ou la patte d'une mouche, les canaux de Mars dans une lunette astronomique. Ici j'obtiens également une image toute nouvelle. La plupart des inventions scientifiques, qui prolongent la portée de l'un de nos sens, créent en nous une excitation *inconnue* jusqu'alors à notre conscience.

Par les changements de champ de l'objec-

tif, les gros plans, les fondus, les surimpressions, les ralentis, les accélérés, les truquages et les déformations, le cinéma apporte bien à nos sens des impressions nouvelles. Ces impressions constituent les matériaux de l'art cinématographique. Pour que ces impressions donnent naissance à un art original, il faut qu'elles soient multipliées, qu'elles s'organisent et qu'elles s'enchaînent selon un rythme les unes aux autres jusqu'à évoquer les grands sentiments humains. Le microscope n'est qu'une lunette de laboratoire, parce que les images du microscope nous révèlent des émotions complètes en soi, chacune fermée, sans lien avec d'autres. Comparons encore les procédés techniques du cinéma, les images que nous apportent les surimpressions, les flous, les ralentis, etc... aux sons d'un instrument de musique, nouvellement inventé. J'ai entendu, il y a peu de temps, dans un bar de nuit, un jeune homme qui faisait glisser un archet sur la lame mi-souple d'une scie. La scie sera un art, d'abord si les sons qu'elle rend n'appartiennent à aucun autre instrument de musique, ensuite si ces sons, en se succédant, peuvent composer un morceau, un tout. De même,

le cinéma est un art dans la mesure où il crée des images que ni le théâtre, ni le music-hall, ni la peinture ne pourraient remplacer, puis si ces images en se déroulant devant nos yeux prennent une signification abstraite et générale, créent en nous une sensibilité proprement cinégraphique, qui permet à notre esprit et à notre conscience de rejoindre la vie profonde, la vie immense, qui nous dépasse et qui palpite à l'extérieur...

Ainsi dans *Le Fantôme du Moulin Rouge*, de M. René Clair, un personnage va subir une grave opération ; le sentiment de la peur est traduit en termes de cinéma ; au lieu d'un visage d'acteur crispé d'angoisse, nous voyons les pensées de ce personnage qui s'entrechoquent dans son cerveau, l'horloge marquant l'heure fatale de l'opération, le chirurgien avec son scalpel, la table d'opération qui tourne sur elle-même à toute allure... Ailleurs, pour exprimer l'ivresse d'un noctambule égaré au *Moulin Rouge*, le cinéaste fait défiler devant nos yeux le public du bal, les danseuses, puis les images s'estompent, flottent, selon tous les procédés de déformation actuellement connus.

Il ressort de ces exemples que le cinéma

est particulièrement propre à la représentation des mouvements extrêmes de l'âme ; quand le mot cesse, le geste ou l'action commence.

Le cinéma réussit aussi dans la peinture de nos sentiments instinctifs ; il y a dans *La Rue* un réflexe d'horreur exprimé en quelques images saisissantes. Un passant suit une fille, la nuit, dans l'ombre. Brusquement, sous un réverbère, la fille s'arrête, se retourne et se transforme en un squelette affreux, qui fait penser à la décomposition de la mort. Dans *La Ruée vers l'or*, Charlot arrive à nous faire sentir par l'écran les affres de la faim. Deux hommes sont bloqués ensemble dans une cabane, perdue au milieu d'une tempête de neige. Aucun des deux hommes ne peut se ravitailler et bientôt ils se regardent avec rapacité — l'esprit halluciné de l'un aperçoit l'autre — (c'est Charlot) — soudain transformé en un immense poulet. Il y a là quelque chose de sinistre et d'épouvantable, et que seul le cinéma pouvait donner. Dans le même film, Charlot est parvenu également à dépeindre la joie extrême d'un pauvre homme, qui vient d'apprendre qu'il est aimé : Charlot saute de joie et, dans sa

jubilation, joue, comme avec une balle, avec un coussin troué. La plume en sort peu à peu, se pose sur ses vêtements, sur les cheveux de Charlot, vole dans toute la pièce, qui est une sombre cabane. Cette opposition entre les plumes blanches et le fond noir, seul l'écran pouvait la réussir; seul il pouvait figurer les emportements de joie d'un homme par un tourbillonnement de plumes.

Ces émotions extrêmes et instinctives, qui sont le domaine propre du cinéma, le conduisent tout naturellement vers le fantastique et l'invraisemblable. Charlot rêve d'un film dont tous les objets seraient de dimensions gargantuesques : une cruche plus grande que le fameux tonneau de Heidelberg, des bouteilles de la même taille que l'homme, des poings énormes de mêmes proportions que ceux de la statue de la Liberté aux Etats-Unis, où plusieurs hommes peuvent entrer dans la tête de bronze, ces personnages auraient des larmes démesurées, feraient des grimaces formidables... La véritable signification du cinéma, c'est le royaume du rêve. On pourrait s'imaginer qu'il devrait triompher dans le réalisme, dans l'étude psychologique... Mais, c'est cette erreur qui



Le Cinéma, moyen d'expression du fantastique :

Deux scènes des TROIS LUMIÈRES

(Film allemand, 1921)

a failli le tuer. Le succès surprenant du cinéma allemand tient uniquement à ce qu'il s'inspire de tout ce qui est chimérique, extravagant et même incohérent : *Caligari*, par exemple, ou visions d'un fou ; *Les Trois lumières*, qui se déroulent dans la légende ; ou encore *Nosferatu, le vampire*, histoire des superstitions et de la hantise... *Les Niebelungen*, *Siegfried* évoluent également dans la même atmosphère. Et ce qui est plus curieux, c'est que — quoique la production des différents pays soit très nettement individualisée et que des films allemand, américain et suédois gardent bien chacun, comme un poème, comme une architecture, leur caractère propre — les meilleures bandes de chaque pays sont les bandes qui nous font entrer dans le monde du fantastique : voici, par exemple, *Le Monde perdu*, qui met en présence avec l'homme moderne, avec l'habitant contemporain de Londres les plésiosaures et autres monstres préhistoriques. Voici encore Douglas qui, comme acteur, dit des bêtises souvent, mais qui, dans son dernier film, *Le Voleur de Bagdad*, fait sortir des armées de terre, lance des pilules magiques d'où s'élèvent, au milieu d'un petit nuage de

fumée, des soldats tout équipés... De même, les meilleures productions suédoises sont des légendes comme la *Charrette fantôme*, documents inédits, impressions violentes et contradictoires de l'âme, légendes et rêves — songeons au rêve formidable de Charlot dans *Le Kid* et dans *Charlot soldat* —, voici ce qui permet aujourd'hui au cinéma d'atteindre parfois à une véritable grandeur.

Il lui reste également un long chemin à parcourir, un vaste avenir — disons-le modestement avec un petit *a*. Les cas de réussite sont malgré tout exceptionnels. Le cinéma se cherche. Peut-être pourra-t-il, un jour, se passer complètement des interprètes, et même des personnages, s'affranchir définitivement des scénarios d'intérêt dramatique... Le film sera alors l'expression directement cinégraphique de la personnalité du metteur en scène, dont le point de départ est non une idée, mais une émotion immédiate... La meilleure tentative dans cet ordre de recherche, c'est *Entr'acte* de M. René Clair. Tentative extraordinaire, échappée de l'homme vers l'inspiration et ses trésors... Mais essai, lui aussi, exceptionnel...



A) *Le Cinéma, moyen d'expression du fantastique :*

LE MONDE PERDU

(Film First National, 1925)

Page 25



B) *Le Cinéma, moyen d'expression de la personnalité de l'auteur :*

ENTR'ACTE

(Film René Clair, 1924)

Page 26

IV. — L'AVENIR

Patience... Ce n'est que lentement que l'artiste se dégage des conventions pour créer en toute liberté. Le cinéma ne peut pas s'affranchir systématiquement de sa collaboration avec les autres arts. On l'a bien vu dans le cas particulier des sous-titres. Certains metteurs en scène, ayant voulu dégager les films de toute littérature et supprimer totalement d'une bande les mots imprimés, ont été obligés d'avoir recours à des images symboliques plus conventionnelles que la projection des phrases écrites. De même, lorsque le cinéma, pour sortir plus complètement des entraves du théâtre, a voulu remplacer les décors par des « plein-air », il n'a pas abouti à de meilleurs résultats. Un film de Douglas Fairbank qui se déroule dans une ville moyenageuse de carton pâte crée la même illusion qu'un film français tourné dans la ville elle-même.

Patience... Le cinéma sera bientôt cet art original que beaucoup attendent.

Jusqu'à présent c'est dans la comédie qu'il est parvenu à quelques chefs-d'œuvre ;

il y a, se dégageant du système des « poursuites », un comique proprement cinématographique ; enfin, il y a Charlot, un des plus grands artistes de notre époque, Charlot, qui est le génie, qui s'élève à la hauteur du bouffon shakespearien, du héros goethien, Charlot qui s'est surpassé dans *La Ruée vers l'or*, l'œuvre la plus importante à l'heure actuelle de tout le cinéma.

LES ESTHÉTIQUES. LES ENTRAVES LA CINÉGRAPHIE INTÉGRALE

par Mme Germaine DULAC

A Yvon DELBOS, ami du cinéma.

Le cinéma est-il un art ?

L'épanouissement de sa force qui rompt la barrière, cependant solide, des incompréhensions, des préjugés, des paresse, pour se révéler dans la beauté d'une forme nouvelle, le prouve hautement.

Tout art porte en soi une personnalité, une individualité d'expression qui lui confère sa valeur et son indépendance. Le cinéma, que l'on contenait, jusqu'à ce jour, dans la besogne servile et splendide, à la fois, d'insuffler le mouvement de la vie aux autres arts, vieux maître de la sensibilité et de l'esprit humain et qui, ainsi considéré, devait abandonner ses possibilités créatrices pour

se mouler, au gré des exigences, dans les connaissances traditionalistes du passé et perdre son caractère de septième art, résolument, à travers les éléments contraires, s'arrêtant parfois à des étapes de luttes, s'élève peu à peu au-dessus des entraves pour apparaître dans la lumière de sa vérité aux yeux d'une génération étonnée.

Si, tel que nous l'envisageons actuellement, le cinéma n'est qu'un succédané, une image animée, mais seulement une image des expressions évoquées par la littérature, la musique, la sculpture, la peinture, l'architecture, la danse, il n'est pas un art. Or, dans son essence même, il en est un très grand. D'où les transformations constantes et précipitées de son esthétique qui essaie, sans cesse et péniblement, de se dégager des interprétations erronées et successives dont elle est l'objet, pour se révéler enfin selon sa tendance propre.

Le cinéma est un art jeune. Tandis que les autres arts ont eu pour évoluer et se parfaire de longs siècles devant eux, le cinéma n'a eu que trente ans pour naître, grandir et passer des premiers balbutiements à un langage conscient, capable de se faire entendre.

A travers les formes que nous lui avons imposées, voyons sous quelle forme à son tour il a tenté peu à peu de s'imposer à nous.

Le cinéma, découverte mécanique faite pour capter la vie dans son mouvement exact, continu, et créateur aussi de mouvements combinés, surprit, lors de son apparition, l'intelligence, l'imagination, la sensibilité des artistes qu'aucun processus n'avait préparés à cette forme d'extériorisation nouvelle, et à qui suffisaient, pour créer et s'épancher, la littérature, art des pensées et des sensations écrites, la sculpture, art des expressions plastiques, la peinture, art des couleurs, la musique, art des sons, la danse, art des harmonies de gestes, l'architecture, art des proportions. Si beaucoup de cerveaux apprécèrent la portée curieuse du cinématographe, bien peu en saisirent la vérité esthétique. A l'élite intellectuelle, comme aux foules, il manquait de toute évidence un élément psychologique, indispensable au jugement, à savoir que la vision du mouvement pris sous l'angle : déplacement de lignes, pouvait susciter l'émotion et demandait, pour être compris, un sens nouveau, parallèle au

sens littéraire, musical, sculptural ou pictural.

Un appareil mécanique existait, promoteur de formes expressives et de sensations neuves, latentes en ses rouages : mais, en chacun, fût-il d'intelligence malléable, nul sentiment ne jaillissait spontané qui appelait le rythme d'une image mouvante et la cadence de leur juxtaposition comme un clavier de vibrations longtemps souhaitées, longtemps cherchées. Ce fut le cinéma qui lentement nous révéla, présent dans notre inconscient, un sens émotif nouveau nous amenant à la compréhension sensible des rythmes visuels, et non notre désir raisonné qui nous le fit accueillir comme un art attendu.

Tandis qu'inféodés à nos conceptions anciennes d'esthétique nous le retenions à notre niveau d'entendement, lui tentait, en vain, de nous élever vers une conception d'art inédite.

Il est assez troublant de constater la mentalité simpliste avec laquelle nous accueillîmes ses premières manifestations. Tout d'abord, le cinéma ne fut pour nous qu'un moyen photographique de reproduire le mouvement mécanique de la vie, le mot « mou-

vement » n'évoquant en notre esprit que la vision banale de gens et de choses animées, allant, venant, s'agitant, sans autre souci que d'évoluer dans le cadre d'un écran, alors qu'il eût fallu considérer le mouvement dans son essence mathématique et philosophique.

La vue de l'inénarrable train de Vincennes arrivant en gare suffisait à nous satisfaire, et nul, à cette époque, ne songea, qu'en elle, résidait, caché, un apport nouveau offert à la sensibilité et à l'intelligence pour s'exprimer, et ne s'avisa de l'aller découvrir au delà des images réalistes d'une scène vulgairement photographiée.

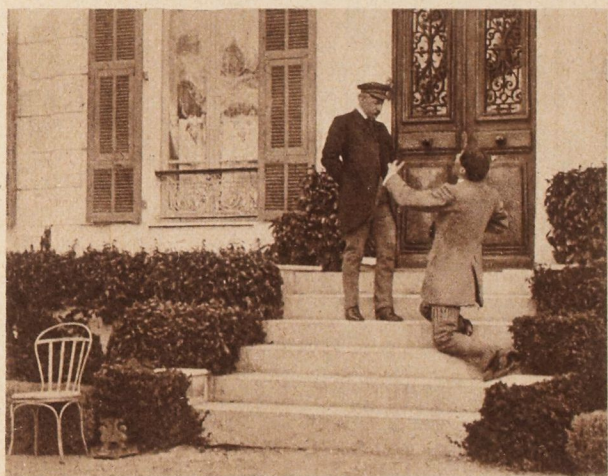
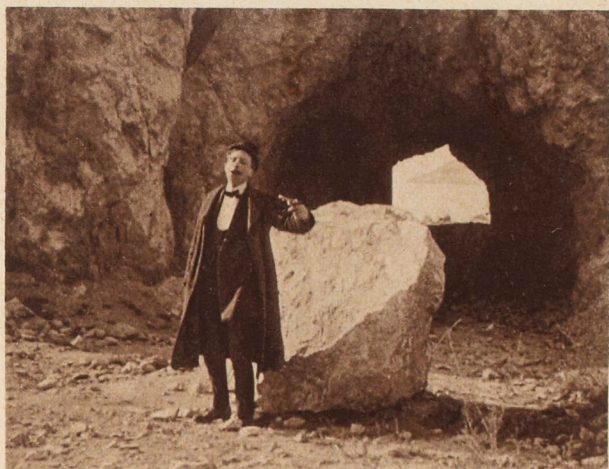
On ne chercha pas à connaître si dans l'appareil des frères Lumière gisait, tel un métal inconnu et précieux, une esthétique originale ; on se contenta de le domestiquer en le rendant tributaire des esthétiques passées, dédaignant l'examen approfondi de ses propres possibilités.

Au mouvement mécanique, dont on dédaigna l'étude sensible, on voulut joindre, dans un but attrayant, le mouvement moral des sentiments humains par le truchement de personnages. Le cinéma devint ainsi un exutoire de la mauvaise littérature. On se mit

à grouper des photographies animées autour d'une action extérieure. Et, après avoir été purement vécu, le cinéma entra dans le domaine du mouvement fictif de la narration.

Une œuvre de théâtre est mouvement puisqu'il y a évolution dans les états d'âmes, dans les faits. Le roman est mouvement puisqu'il y a exposé d'idées, de situations qui se succèdent, s'entrechoquent, se heurtent. L'être humain est mouvement puisqu'il se déplace, vit, agit, reflète des impressions successives. De déduction en déduction, de confusion en confusion, plutôt que d'étudier en elle-même la conception du mouvement dans sa continuité visuelle, brutale et mécanique, ignorant si là n'était pas la vérité, on assimila le cinéma au théâtre. On le considéra comme un moyen facile de multiplier les scènes et les décors d'un drame, de renforcer les situations dramatiques ou romanesques par des changements à vue perpétuels, grâce à l'alternance des cadres factices avec la nature.

A la captation du mouvement, pris à même la vie, succéda un étrange souci de reconstitution dramatique, faite de pantomime, d'expressions outrées et de sujets joués, où



*Expression cinématographique au premier stade.
Outrance du geste remplaçant la vie intérieure :*
LA PASSION DU JEU (1907)

(Film Gaumont)

les personnages devenaient les principaux facteurs d'intérêt, alors que, peut-être, l'évolution et les transformations d'une forme, d'un volume ou d'une ligne nous eussent procuré plus de joie.

On perdit tout à fait de vue la valeur significative du mot « mouvement » que l'on mit cinématographiquement au service d'histoires succinctes à raconter dont une suite d'images, évidemment animées, servaient à illustrer le thème.

Tout dernièrement on (1) eut l'heureuse idée d'opposer aux films de notre époque un film d'autrefois, nous montrant ainsi la caricature de ce cinéma narratif encore en honneur aujourd'hui sous une forme plus moderne : action photographiée si loin de la théorie qui point, après des années d'erreur, du mouvement pur créateur d'émotions.

Opposée à ces images pleines d'une puérité savoureuse, combien la prise de vue toute simple du train de banlieue entrant en gare de Vincennes semble plus proche du vrai sens cinématographique. D'un côté l'affabulation arbitraire, sans aucun souci visuel, de l'autre

(1) M. Tallier et Mlle Myrga, directeurs du studio des Ursulines.

la captation d'un mouvement brut, celui d'une machine avec ses bielles, ses roues, sa vitesse. Les premiers cinéastes qui crurent habile d'enfermer l'action cinégraphique dans une forme narrative, agrémentée de reconstitutions falotes, et ceux qui les encouragèrent furent les agents d'une erreur coupable.

Un train arrivant en gare donnait une sensation physique et visuelle. Dans les films composés rien de semblable. Une affabulation, une intrigue, sans émotion. La première entrave rencontrée par le cinéma dans son évolution fut donc cette préoccupation d'une histoire à raconter, cette conception d'une action dramatique jugée nécessaire, jouée par des acteurs, ce préjugé de l'être humain, centre inévitable, cette totale méconnaissance de l'art du mouvement considéré en lui-même. Si l'âme humaine doit se prolonger dans les œuvres d'art, ne le peut-elle qu'à travers d'autres âmes façonnées selon une cause ?

La peinture cependant peut créer l'émotion par la seule puissance d'une couleur, la sculpture par celle d'un simple volume, l'architecture par celle d'un jeu de propor-

tions et de lignes, la musique par l'union des sons. Point n'est besoin d'un visage. Ne pouvait-on considérer le mouvement sous cet angle exclusif ?

Les années passèrent. Les méthodes d'exécution, la science des metteurs en scène se perfectionnèrent, et le cinéma narratif, dans son erreur, atteignit la plénitude de sa forme littéraire et dramatique avec le réalisme.

La logique d'un fait, l'exactitude d'un cadre, la vérité d'une attitude constituèrent l'armature de la technique visuelle. De plus, l'étude de la composition intervenant dans l'ordonnance de ses images, créa une cadence expressive qui surprenait et que l'on assimilait au mouvement.

Les tableaux ne se succédaient plus indépendants les uns des autres, simplement reliés par un sous-titre, mais bien dépendants les uns des autres dans une logique psychologique émotive et rythmée.

A cette époque les Américains furent Rois. On revenait petit à petit par un détour au sens de la vie, sinon au sens du mouvement. On travaillait bien sur une affabulation mais on décantait les images

qui ne se présentaient plus alourdies de gestes inutiles ou de détails superflus. On les équilibrait dans une harmonieuse juxtaposition. Plus le cinéma trouvait de perfection dans cette voie, plus, selon moi, il s'éloignait de sa propre vérité. Sa forme attrayante et raisonnable était d'autant plus dangereuse qu'elle faisait illusion.

Des scénarii habilement construits, des interprétations splendides, des décors fastueux jetaient le cinéma à corps perdu dans les conceptions littéraires, dramatiques et décoratives.

L'idée « action » se confondait de plus en plus avec l'idée « situation », et l'idée « mouvement » se volatilisait dans un enchaînement arbitraire de faits que l'on rendait brefs.

On voulait être vrai. Peut-être oubliait-on que dans la présentation du fameux train de Vincennes, alors que nos esprits surpris par un spectacle nouveau étaient nets de traditions, l'attrait que nous y avions trouvé résidait moins dans l'observation exacte des personnages et de leurs gestes que dans la sensation de la vitesse (minime alors) d'un train fonçant droit sur nous. Sensation, action, observation, la lutte commença. Le réalisme

cinégraphique, ennemi des vains commentaires, ami de la précision, recueillit tant de suffrages que l'art de l'écran parut avoir atteint avec lui un sommet.

Cependant la technique cinégraphique, par un détour curieux, commençait à monter vers l'idée visuelle, au moyen du morcellement d'expressions qui présidait à la réalisation des scènes jouées.

Pour créer le mouvement dramatique il fallait opposer successivement des mimiques diverses et les intensifier par des plans différents, correspondant au sentiment promoteur...

Des plans intervenant, du morcellement nécessaire, la cadence s'imposa. De la juxtaposition naquit le rythme.

Carmen du Klondyke fut l'un des chefs-d'œuvre du genre.

Fièvre, de Louis Delluc, qui restera un des exemples les plus parfaits du film réaliste, en marqua l'apogée. Mais dans *Fièvre*, par delà le réalisme planait un peu de rêve qui dépassait la ligne du drame et rejoignait « l'inexprimé » au delà des images précises. Le cinéma suggestif apparaissait.

L'âme humaine commençait à chanter. Surpassant les faits, un mouvement impon-

dérable de sentiments se dessinait mélodique dominant gens et choses entassés pêle-mêle comme dans la vie. Le réalisme évoluait. Ce film de Louis Delluc ne reçut pas l'accueil qu'il méritait. Le public, toujours prisonnier d'une habitude, d'une tradition, éternelle entrave à laquelle se heurtent les novateurs, ne comprit pas qu'un événement n'est rien sans le jeu des actions et réactions lentes ou rapides qui le provoquent.

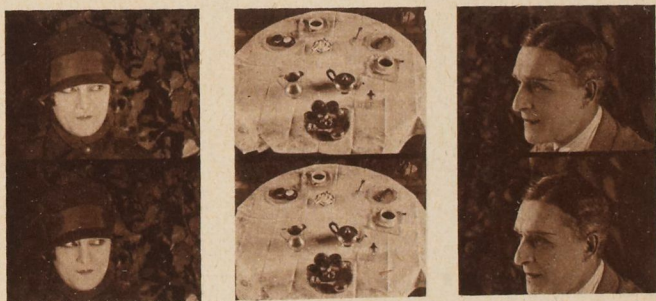
Déjà le cinéma tentait de s'évader des faits nettement formulés et recherchait dans la suggestion, le facteur émotif. *Fièvre*, d'abord, rencontra l'incompréhension de la foule. Et pourtant Delluc ne s'écartait guère des traditions. Il respectait la courbe d'une action littéraire, et par conséquent évoluait dans une ligne normale.

Fièvre est maintenant une œuvre classique du répertoire de l'écran. Ceux qui sifflèrent le film à son apparition, l'admirent aujourd'hui, grâce au progrès de leur éducation cinématographique. Ils doivent à cette heure faire un juste retour sur eux-mêmes, en pensant que mieux vaut chercher dans une œuvre originale le renouvellement de soi que la critique. C'est ainsi que la vérité d'hier éblouit



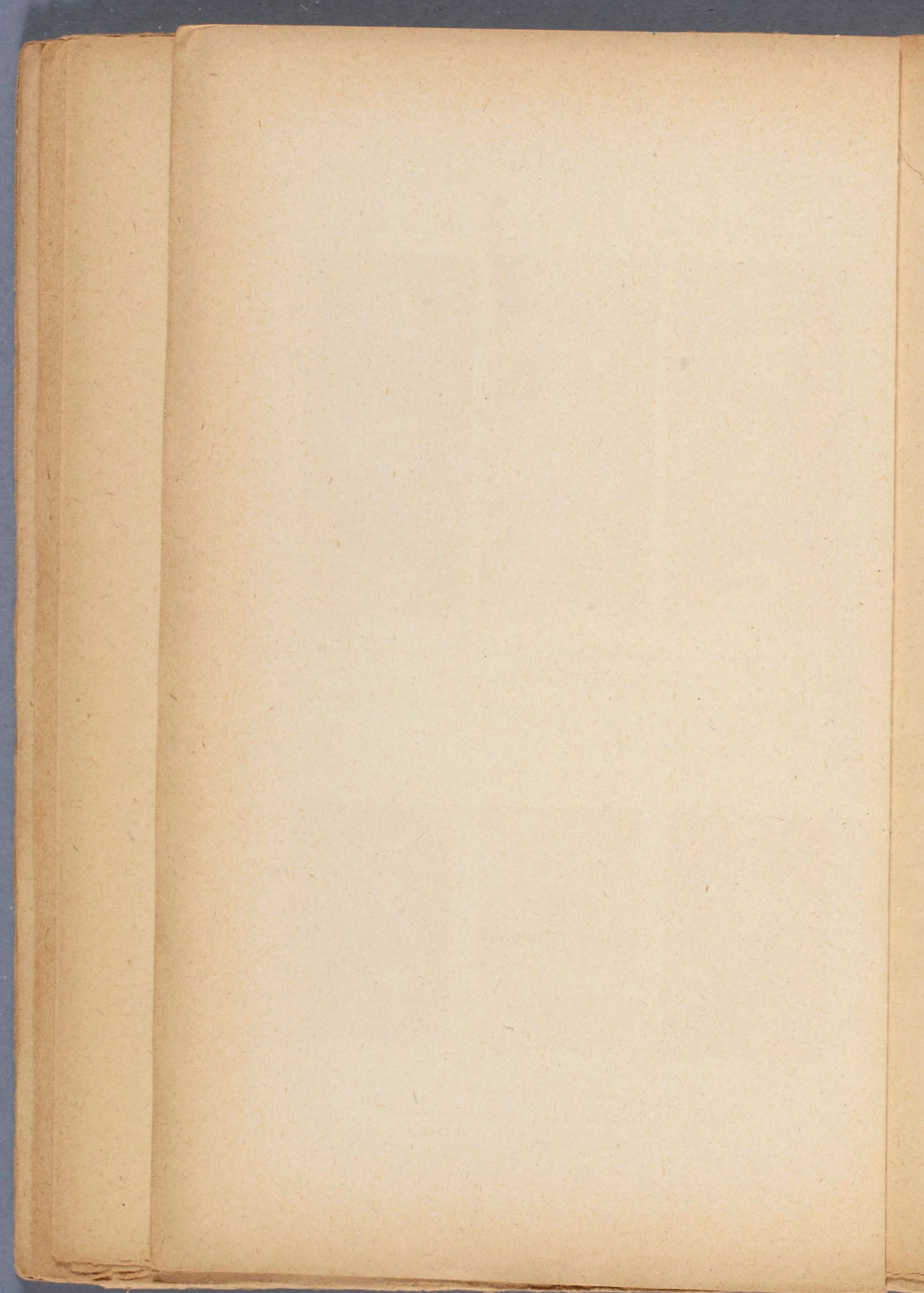
A) Jeux d'ombre et de lumière remplaçant l'état moral du personnage immobile.
LA MORT DU SOLEIL (1920)

Page 41



B) Scène complète en trois plans séparés,
la table servie expliquant l'expression des personnages.
ANTOINETTE SABRIER (1926)

Page 41



toujours, retardant l'éclosion de la vérité de demain.

Après la méconnaissance du terme : mouvement, la routine fut la plus grande entrave que dut subir le cinéma.

Vint une autre période, celle du film psychologique et impressionniste. Il sembla puéril de placer un personnage dans une situation donnée, sans pénétrer dans le domaine secret de sa vie intérieure, et l'on commenta le jeu de l'acteur par le jeu des pensées, et des sensations visualisées. Joindre aux faits précis d'un drame la description des impressions multiples et contraires ressenties, les actes n'étant que la conséquence d'un état moral ou inversement, insensiblement une dualité de lignes intervenait qui, pour rester harmonieuse, dut s'adapter aux temps d'un rythme, nettement marqué.

Je me souviens qu'en 1920, dans *La Mort du Soleil*, devant peindre la désespérance d'un savant qui reprend connaissance après avoir été terrassé par une congestion cérébrale, je fis jouer plus que la physionomie de l'artiste, son bras paralysé, les objets, les lumières et les ombres qui l'entouraient, donnant à ces éléments une valeur visuelle

mesurée en intensité et en cadence à celle de l'ambiance physique et morale de mon personnage.

Ce passage, bien entendu, fut coupé, les spectateurs ne supportant pas que l'action fût retardée par un commentaire sensitif. Cependant l'ère de l'impressionnisme commençait. La suggestion allait prolonger l'action, créant ainsi un domaine d'émotion plus vaste puisque non plus enfermé dans la barrière de faits précis.

L'impressionnisme fit envisager la nature, les objets comme des éléments concourant à l'action. Une ombre, une lumière, une fleur eurent d'abord un sens, en tant que reflet d'une âme ou d'une situation, puis peu à peu devinrent un complément nécessaire, ayant une valeur intrinsèque. On s'ingénia à faire mouvoir les choses, et, la science optique intervenant, à essayer de transformer leurs lignes suivant la logique d'un état d'esprit. Après le rythme, le mouvement mécanique, étouffé longtemps sous l'armature littéraire et dramatique, révélait ainsi sa volonté d'existence... Mais il se heurtait à l'ignorance, à l'habitude.

La Roue, d'Abel Gance, marqua une grande étape.

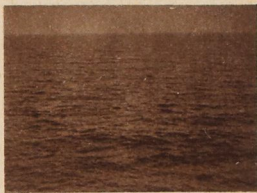
La psychologie, le jeu devenaient nettement dépendants d'une cadence qui dominait l'œuvre. Les personnages n'étaient plus les seuls facteurs importants, mais la longueur des images, leur opposition, leur accord tenaient un rôle primordial à côté d'eux. Rails, locomotive, chaudière, roues, manomètre, fumée, tunnels : un drame nouveau surgissait composé de mouvements bruts, successifs, de déroulements de lignes, et la conception de l'art du mouvement enfin rationnellement compris reprenait ses droits, nous conduisant magnifiquement vers le poème symphonique d'images, vers la symphonie visuelle placée hors des formules connues (le mot symphonie n'étant pris ici qu'en analogie). Poème symphonique où, comme en musique, le sentiment éclate, non en faits et en actes, mais en sensations, l'image ayant la valeur d'un son.

Symphonie visuelle, rythme de mouvements combinés exempt de personnages où le déplacement d'une ligne d'un volume dans une cadence changeante crée l'émotion avec ou sans cristallisation d'idées.

Le public n'accueillit pas comme elle le méritait *La Roue* d'Abel Gance et, quand les

cinéastes employèrent le jeu des rythmes variés dans lesquels, parfois, la rapidité d'une seule image, passant vive comme l'éclair, avait une valeur de cadence, j'allais dire de triple croche, rythmes d'analyse dans la synthèse du mouvement, les protestations jaillissaient parmi les spectateurs : protestations vaines métamorphosées plus tard en applaudissements. Pour la même cause, effets différents à quelques mois de distance. Le temps de l'accoutumance, entrave, perte de temps.

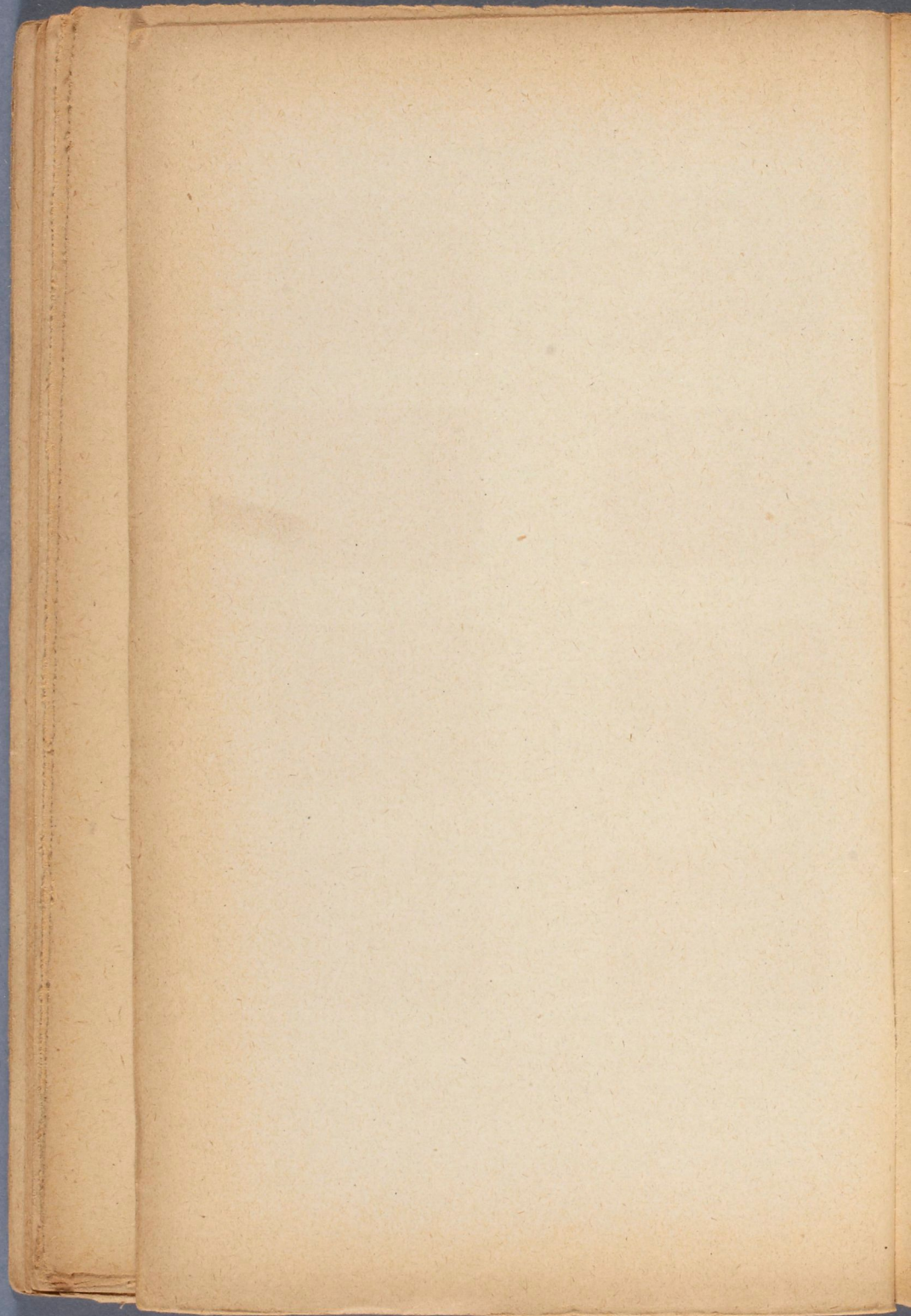
Le mouvement cinégraphique, les rythmes visuels correspondant aux rythmes musicaux, qui donnent au mouvement général sa signification et sa force, faits de valeurs analogues aux valeurs de durée harmoniques devaient se parfaire, si j'ose dire, des sonorités constituées par l'émotion contenue dans l'image elle-même. Ce fut là qu'intervinrent les proportions architecturales du décor, les scintillements de la lumière forcée, l'épaisseur des ombres, l'équilibre ou le déséquilibre des lignes, les ressources de l'optique. Chaque image de *Caligari* semblait bien être un accord jeté au cours du mouvement d'une symphonie fantastique et burlesque. Accord



Le chant du violon : jeune fille transposant la mélodie en rêverie personnelle.

Exemple de suggestion remplaçant l'action.

LA FOLIE DES VAILLANTS (1925)



sensible, accord baroque, accord dissonant dans le mouvement supérieur de la succession des images.

C'est ainsi que le cinéma, malgré notre ignorance, en se dégageant des erreurs premières et en transformant ses esthétiques, se rapprochait techniquement de la musique, amenant à cette constatation que d'un mouvement visuel rythmé pouvait jaillir une émotion analogue à celle suscitée par les sons.

Insensiblement l'affabulation narrative, le jeu de l'artiste prenaient moins d'importance que l'étude des images et leur juxtaposition. Comme un musicien travaille le rythme et les sonorités d'une phrase musicale, le cinéaste se mit à travailler le rythme des images et leur sonorité. Leur valeur émotive devint si grande et leur lien entre elles si logique que leur expression seule valut sans le secours d'un texte.

Ce fut l'idéal qui me guida quand tout dernièrement je composai *La Folie des Vail-lants*, évitant la scène jouée pour ne m'attacher qu'à la puissance du seul chant des images, au seul chant des sentiments dans une action amoindrie, inexistante, mais toujours dynamiques.

Il nous est permis de douter que l'art cinégraphique soit un art narratif. Pour ma part, le cinéma me semble aller plus loin dans ses suggestions sensibles que dans ses précisions sans appel. Ne serait-il pas, comme je l'ai dit déjà, la musique des yeux, et ne devrait-on pas envisager le thème qui lui sert de prétexte comme semblable au thème sensitif qui inspire le musicien.

L'étude de ces différentes esthétiques tendant par leurs évolutions vers l'unique souci du mouvement expressif promoteur d'émotion, évoque logiquement un cinéma pur capable de vivre hors de la tutelle des autres arts, hors de tout thème, hors de toute interprétation.

Le cinéma trouve sa principale entrave dans la lenteur que met notre sens visuel à se développer, à chercher sa plénitude dans la vérité intégrale du mouvement. Des lignes qui se déroulent dans leur ampleur suivant un rythme subordonné à une sensation ou à une idée abstraite peuvent-elles émouvoir, sans décor, par elles-mêmes, par le seul jeu de leur développement ?

Dans le film sur la naissance des oursins, une forme schématique, par un mouvement de

rotation plus ou moins accéléré décrivant une courbe aux degrés différents, provoque une impression étrangère à la pensée dont elle est la manifestation, le rythme, l'amplitude du mouvement dans l'espace de l'écran devenant les seuls facteurs sensibles. Emotion purement visuelle, à l'état embryonnaire, émotion physique non cérébrale, égale à celle que peut procurer un son isolé. Imaginons plusieurs formes en mouvement qu'un souci artistique réunirait en rythmes divers dans une même image et juxtaposerait en une suite d'images, et nous arrivons à concevoir « la Cinégraphie intégrale ».

Un exemple, où s'introduit un peu de littérature, mais composé d'éléments bien simples : un grain de blé qui croît. Ce cantique heureux qu'est la germination du grain qui se tend dans un rythme lent puis plus rapide vers la lumière, n'est-ce pas un drame synthétique et total, exclusivement cinégraphique dans sa pensée et son expression ? Du reste, l'idée effleurée disparaît devant les nuances du mouvement harmonisées dans une mesure visuelle. Lignes qui se tendent, entrent en lutte ou s'unissent, s'épanouissent et disparaissent : Cinégraphie de formes.

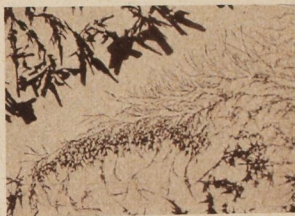
Autre expression de force brutale, la lave et le feu, cette tempête qui finit dans un tourbillon d'éléments se détruisant eux-mêmes dans leur vitesse pour n'être plus que zébrures. Lutte de blancs et de noirs voulant se dominer : Cinégraphie de lumière.

Et la cristallisation. Naissance et développement de formes qui s'accordent dans un mouvement d'ensemble par des rythmes d'analyse.

Jusqu'ici des documentaires réalisés sans idéal ni esthétique, dans le seul but de capter les mouvements des infiniment petits et de la nature, nous permettent d'évoquer les données techniques et émotives de la cinégraphie intégrale. Ils nous élèvent pourtant vers la conception du cinéma pur, du cinéma dégagé de tout apport étranger, du cinéma, art du mouvement et des rythmes visuels de la vie et de l'imagination.

Qu'une sensibilité d'artiste, s'inspirant de ces expressions, crée, coordonne selon une volonté définie, et nous touchons à la conception d'un art nouveau enfin révélé.

Dépouiller le cinéma de tous les éléments qui lui sont impersonnels, rechercher sa véritable essence dans la connaissance du



*Phénomènes de cristallisation, jeux de volumes, de lignes, de lumières.
Acheminement vers la symphonie visuelle.*

(Film Pathé)

Page 48

mouvement et des rythmes visuels, telle est la nouvelle esthétique qui apparaît dans la lumière d'une aube qui vient.

Ainsi que je l'écrivais dans *Les Cahiers du Mois* : « Le cinéma qui prend tant de formes variées peut aussi demeurer ce qu'il est aujourd'hui. La musique ne dédaigne pas d'accompagner des drames ou des poèmes, mais la musique n'aurait jamais été la musique si elle s'était cantonnée à cette union des notes avec des paroles et une action. Il y a la symphonie, la musique pure. Pourquoi le cinéma n'aurait-il pas son école symphonique ? le mot symphonie n'étant employé ici que par analogie. Les films narratifs et réalistes peuvent user de la souplesse cinégraphique et poursuivre leur carrière. Mais que le public ne se méprenne pas : le cinéma ainsi considéré est un genre, mais non le cinéma véritable qui doit chercher son émotion dans l'art du mouvement des lignes et des formes.

« Cette recherche du cinéma pur sera longue et pénible. Nous avons méconnu le sens véritable du septième art, nous l'avons travesti, rapetissé, et maintenant, le public, habitué à ses formes actuelles charmantes et pleines

d'agrément, s'est créé de lui une idée, une tradition.» Il me serait facile de dire : « La force de l'argent seule arrête l'évolution cinégraphique. » Mais ceci n'est que fonction de cela et *cela* englobe le goût du public et son accoutumance à une manifestation d'art qui lui plaît ainsi. La vérité cinégraphique sera, je crois, plus forte que nous et, bon gré mal gré, s'imposera par la révélation du sens visuel. Musique, cinéma technique semblable, jusqu'ici inspiration dissemblable. Deux arts causant l'émotion par des valeurs suggestives.

Le cinéma, septième art, n'est pas la photographie de la vie réelle ou imaginée comme on a pu le croire jusqu'à ce jour. Ainsi considéré il ne serait que le miroir d'époques successives, restant incapable d'engendrer les œuvres immortelles que tout art doit créer.

Prolonger ce qui passe est bien. Mais l'essence même du cinéma est autre et porte l'éternité en elle puisqu'elle ressort de l'essence même de l'univers : le Mouvement.

FORMATION DE LA SENSIBILITÉ

par M. Lionel LANDRY

I. — LE CINÉMA, SYNTHÈSE DES CAVERNES

Au début du septième livre de *La République*, Platon propose l'allégorie suivante :

« Imagine une caverne, et dans cette caverne, des hommes enchaînés dès l'enfance, hors d'état de changer de place ni de tourner la tête, et ne pouvant voir que les objets situés devant eux. Derrière eux, à une certaine distance et à une certaine hauteur, est un feu dont la lumière les éclaire. Entre le feu et les captifs est un chemin escarpé, caché par une cloison analogue à celles que les charlatans mettent entre eux et les spectateurs pour leur dérober le feu et les ressorts secrets des merveilles qu'ils leur montrent... Dans ce couloir passent des figures d'hommes et d'animaux... dont les ombres vont se peindre sur le fond de la caverne... »

Il est remarquable que, si longtemps d'avance, Platon ait pu donner une description exacte d'une salle de cinéma. Tout y est, ligne par ligne : les habitués à qui il est devenu impossible de ne pas retourner au même fauteuil chaque mardi soir ; l'inconfort des sièges, l'obscurité générale, le projecteur ; le couloir où passe le film, la cloison qui isole l'opérateur, le film lui-même, et sa projection sur l'écran.

La prescience de Platon paraîtra plus merveilleuse encore quand on sondera tout ce que contient le symbole de la caverne. Car, si nous écoutons « l'appel de l'Orient », nous trouvons d'autres cavernes que celle de Platon : celle notamment où Ali-Baba dépista quarante voleurs. Il n'y a pas de voleurs dans les milieux du cinéma : ou tout au moins s'il s'en trouve ils sont mis en prison tout comme ceux qui appartiennent à d'autres milieux ; mais il y a tant d'hommes débrouillards, de *businessmen*, de courtiers déguisés ; le cinéma apparaît si souvent comme le sous-produit d'activités étrangères, telles que la prostitution ou la publicité journalistique, que peut-être la caverne d'Ali-Baba représentait un endroit plus sûr...

D'autres lointaines cavernes sollicitent encore notre pensée. Ce sont celles qui portent de si beaux noms : Combarelles, Font de Gaume, Cap Blanc, et où, sur les rives de la Vezère, il y a quelques milliers d'années, des chasseurs de bisons jetaient les fondements, peut-être immuables, de notre sensibilité esthétique, et réalisaient une synthèse des arts dont toutes celles que nous pouvons tenter, y compris celle dont l'écran formerait le centre, ne sont que des rappels.

Revenons à notre première caverne, à Platon et à ses idées. Elles ont conservé sur l'esthétique une singulière influence ; elles suscitent des formules telles que « le cinéma doit être du cinéma ». Analysons celle-là ; il est bien évident que « cinéma » sujet et « cinéma » attribut y sont pris dans des sens différents ; que la phrase doit être ainsi traduite : le cinéma, tel qu'il existe concrètement, doit se conformer au CINÉMA, idée platonicienne.

Essayons de réaliser, selon nos idées physiologiques et psychologiques, une telle conception. Elle revient à admettre qu'il existe dans nos cerveaux des circonvolutions verrouillées, inutilisées, jusqu'au moment où

quelque inventeur en trouve la clef, Mozart celle de la « musique pure », par exemple, ou les frères Lumière celle du cinéma. Une telle conception est inadmissible ; autant se figurer que la langue française ou l'architecture gothique sont apparues armées de toutes pièces, en un certain point du temps et de l'espace. C'est une vue simpliste de l'histoire ou de l'art à laquelle il est impossible de se rallier.

II. — LE COUPLE ARTISTIQUE : ANIMUS ET ANIMA

Comme presque toutes les activités humaines, l'art se présente sous l'aspect d'un complexe qu'il est à la rigueur possible de réduire à un couple, antagoniste ainsi que beaucoup d'autres. Les éléments de ce couple, M. Paul Claudel a bien voulu, pour nous, les baptiser : *Animus* et *Anima*. *Anima* a beaucoup de choses à dire, mais elle est muette, sauf pour *Animus* qui se charge, par les moyens les plus divers, de traduire son discours au monde extérieur. Mais *Animus* s'intéresse tellement aux moyens qu'il em-

ploie, il finit par concevoir pour ces moyens et pour lui-même une telle admiration qu'il continue parfois à s'en servir même quand il a épuisé le contenu de son message ; et le monde extérieur ne s'en aperçoit pas tout de suite. Et toujours *Animus* continue, continue, jusqu'à ce qu'on sente autour de lui qu'il n'a plus rien à dire, et qu'il le sente lui-même. Il se retourne alors vers *Anima* pour l'écouter, s'inspirer de nouveau de son chant ; et c'est ainsi que se succèdent les romantismes et les classicismes.

Les activités pures de l'art correspondent à des moments où le « quoi ? » amenuisé, réduit à l'essentiel, subsiste encore ; ensuite, quand il ne reste plus que le « comment ? », on tombe dans le pur formalisme. Ainsi ces tubes lumineux dont l'éclat est d'autant plus vif que le gaz est plus raréfié ; mais si l'on faisait le vide complet, tout s'éteindrait ; le moyen artistique qui s'est constitué enfin meurt s'il ne peut, à un moment quelconque, reprendre contact avec la vie.

L'exemple le plus frappant nous sera fourni par la musique. Il n'existe pas d'activité musicale autonome ; ce qu'on peut appeler la masse, le corps de bataille de la musique,

vit, se nourrit, progresse en entretenant de continuel contacts avec les autres activités artistiques (poésie, danse, peinture même), avec les éléments vitaux dont elle imite directement le dynamisme. Les activités musicales pures se détachent, comme des éclaireurs, du gros de la troupe ; elles ne suivent pas la route, elles s'écartent à droite et à gauche, montent sur des sommets, et y demeurent, jalonnant le progrès continuuel de la musique tout court.

C'est là une vue, nous le savons, qui n'est pas habituelle. En général, c'est la conception platonicienne qui prévaut, et l'on se représente la musique, le discours, la danse, par exemple, comme des activités distinctes, dont l'union réalise une sorte d'adultère contraire au principe de la « spécificité de l'art ». C'est, en un autre ordre d'idées, l'erreur des ethnographes anglais quand ils examinent sérieusement le rôle du « principe de causalité » dans la formation de ce que M. Lévy-Bruhl appelle « la loi de participation » sans se rendre compte que notre idée de la causalité, en tant qu'elle va au delà de la simple constatation d'une séquence invariable, constitue une simple évolution,

une réduction à l'aspect philosophique de l'antique notion de la participation.

Une histoire de la musique, où il ne serait pas tenu compte du rôle capital joué dans l'évolution de la sensibilité musicale par des œuvres « à sujet » comme les *Passions* de Bach, la IX^e *Symphonie* et *La Messe en Ré*, les drames de Wagner, *Pelléas*, *Le Sacre du Printemps*, *Le Roi David*, *Pierrot lunaire*, comporterait de singulières lacunes !

Le lecteur se demandera pourquoi nous insistons tant sur les questions d'esthétique musicale. C'est qu'il importe de bien débayer ce domaine avant d'aborder celui du cinéma ; dans l'esthétique musicale, en effet, abondent les idées préconçues, sévit la tendance à considérer les systèmes comme antérieurs aux faits ; de là sont parties nombre d'erreurs acceptées pour argent comptant par les cinégraphes.

L'esthétique musicale est — en principe — une chose fort simple. Il existe un plaisir physique extrêmement intense, celui que donne le son pur. Réduit à l'audition d'un son isolé, il dure à peine quelques secondes ; varié par des procédés de toutes sortes, dont la plupart n'ont pas de rapport

spécial avec les faits acoustiques, il se prolongera pendant des minutes, des quarts d'heure ; un temps proportionnel au génie du musicien et à la diversité des procédés qu'il emploie, une symphonie pouvant s'étendre sur une heure au plus, un oratorio, *La Passion selon saint Matthieu*, par exemple, sur deux, un drame wagnérien, où l'emploi simultané de tous les procédés permet non pas tellement une action plus puissante qu'une *relève* continuelle des sensations d'ordres, variés, quatre heures et davantage.

Il en est de même dans tous les domaines affectifs. La dinde truffée, le pâté de foie gras sont choses excellentes ; qui de nous pourrait en manger une demi-heure de suite ? Combien d'entre nous, assis seuls dans un restaurant, devant un menu de son choix, s'attarderont plus d'une heure à table ? Qu'on introduise des éléments étrangers à la sensation gustative, des associations d'idées, celles que représente par exemple le « menu régional », le charme de l'entretien, un joli profil, une belle ligne d'épaules devant nos yeux, un voisin d'un entretien agréable — mais pas trop absorbant — le charme du menu pourra être savouré deux ou trois fois

plus longtemps. Dans un autre ordre d'idées cette activité infiniment complexe qu'on appelle l'amour n'apparaît pas autrement que comme une organisation savante et subtile destinée à étendre sur de longues périodes, l'idée en étant associée avec toutes sortes d'autres activités, l'espérance ou le souvenir de plaisirs en eux-mêmes très vifs, mais très fugaces.

III. — COMBINAISONS SONORES ET COMBINAISONS VISUELLES : LE CINÉMA-MUSIQUE

Revenons à la sensation du son ; elle ne résulte pas du développement mélodique, de l'expression de l'harmonie ; la première note, immobile, de *L'Or du Rhin*, celle de l'Ouverture de *Coriolan*, celle d'*Egmont*, nous la donnent d'emblée, avant qu'il y ait ni rythme, ni sujet. Avons-nous pour l'écran un point de départ analogue, un effet de lumière pure ? Certes non ; que nous dit l'écran éclairé en blanc ? Prenons l'*adagio de la IV^e Symphonie* de Beethoven, voyons ce que tire le musicien du simple balancement

de deux notes ; essayons d'en faire autant à l'écran, avec des ombres et des lumières ; nous aurons un signal Morse qui impressionnera peut-être l'audience si elle se figure qu'il se lit S. O. S. et signifie qu'il y a un navire en détresse ; mais ici nous entrons dans la littérature !

En réalité pour que l'image nous émeuve, pour qu'elle « engrène », il faut qu'elle représente quelque chose ; et de ce fait le cinéma se rapproche des arts plastiques : peinture, sculpture (1) — ou narratifs : roman — ou plastico-narratifs : théâtre plus que de la musique.

Cette différence entre l'action de la musique et celle des arts plastiques a été parfaitement décrite par Helmholtz :

« Quand différents auditeurs cherchent à rendre l'impression produite sur eux par de la musique instrumentale, il arrive souvent que les situations ou les sentiments qu'ils supposent représentés dans les mêmes morceaux sont très différents entre eux. Le profane se répand alors en railleries sur ces

(1) Une couleur, une combinaison de couleurs peut être agréable à l'œil sans rien représenter. Pour qu'il y ait émotion il faut qu'il y ait langage, représentation, soit d'un objet extérieur, dans la plupart des cas, soit exceptionnellement d'une disposition intérieure.

enthousiastes, et cependant ils peuvent tous avoir plus ou moins raison, parce que la musique ne dépeint ni des situations, ni des sentiments, mais seulement des dispositions de l'âme, que chaque auditeur ne peut désigner autrement que par la peinture des événements extérieurs qui déterminent ordinairement en lui des dispositions analogues (1) ».

La musique, donc, agit directement sur l'attitude mentale ; le cinéma ne peut agir qu'en présentant des images. Lorsque résonnent les quatre notes initiales de la *Symphonie en ut mineur*, le mouvement intérieur est immédiat, simultanée, unanime, aussi bien chez ceux qui sont informés que ces quatre notes représentent « le Destin frappant à la porte », que chez ceux qui se contentent d'y voir une anacrouse martelée précédant une puissante tenue. A l'écran l'effet ne peut être immédiat ; il faut que la perception de l'image ait eu lieu ; elle ne sera pas simultanée ; et l'image ne suscitera pas chez tous les spectateurs le même mouvement intérieur. Certes, à cet égard, les images susceptibles de provoquer l'« appel du sexe »,

(1) Théorie physiologique de la musique (T. I), p. 331.

comme dit la pudique Amérique, sont susceptibles d'une action puissante, mais peut-être pas unanime. Car même à supposer que l'apparition à l'écran d'Hélène de Troie provoquât un même élan dans le cœur de tous les hommes, rien n'assure que les femmes n'auraient pas quelque chose à observer dans sa coiffure, quelque chose à critiquer dans son vêtement, ou bien n'éprouveraient pas quelque déplaisir de l'admiration unanime des hommes (1).

Les unanimités les plus sûres s'obtiennent à l'écran avec les paysages, les gestes qui ne comportent pas d'interprétation psychologique complexe, les gestes des enfants, des animaux, les gestes, si l'on peut dire, des machines.

Les plus beaux thèmes cinématographiques ont été obtenus ainsi. La locomotive dans *La Roue*, la glace dans *Way Down East*, ou encore effet d'unanimité certain mais désagréable, la Mort dans *La Charrette fantôme*. Ces thèmes,

(1) C'est du moins ce que prétend Goethe. Dans le cinéma américain, le *primo uomo* fait prime par rapport à la *prima donna*, parce que c'est la femme qui décide de la salle ou ira le couple, marié ou fiancé, et le sportif, le *he man* fait sur prime comme intéressant à la fois le bovarysme masculin et la sexualité féminine.

une fois nettement affirmés, rien n'empêche de les rappeler, de les combiner comme des thèmes musicaux, soit par des alternances, soit par des contrepoints : la surimpression est le contrepoint de l'écran. Toutefois les plus beaux thèmes cinématographiques n'ont pas la légèreté, la rapidité d'effet des thèmes musicaux : ils n'ont pas, en outre, la propriété d'offrir, même s'ils ne semblent pas comporter de signification explicite, une signification implicite, informulée, acquise au cours de millénaires par l'incessante fréquentation des formes poétiques, dramatiques, orchestrales.

Une tentative très intéressante pour passer de la musique au film est celle que M. André Obey n'a pu conduire malheureusement, faute de mécène, que jusqu'au scénario (1). Le danger d'un essai de ce genre, c'est la différence de vitesse, signalée plus haut, entre les perceptions sonores et les perceptions visuelles : l'exécution simultanée de la transposition visuelle et de la musique originale obligerait sans doute à ralentir celle-ci (tout comme les maîtres de ballet sont souvent

(1) Cf. Léon Moussinac, *Naissance du Cinéma*, p. 44.

obligés de ralentir les mouvements des morceaux sur lesquels ils composent des danses).

On pourrait aller plus loin, laisser tomber le thème sonore primitif comme on laisse tomber un scénario, et présenter la combinaison de thèmes plastiques ainsi obtenue ou bien sans musique, ou bien avec un fond musical neutre, répondant à la simple condition d'être, selon la formule de M. Jean Epstein, un simple « anesthésiant des bruits du dehors ».

Ou bien encore, comme l'ont fait Mme Germaine Dulac dans un passage de *La Folie des Vaillants* et Charlie Chaplin dans *La Ruée vers l'Or* (1), partir d'une donnée musicale, en elle-même secondaire, pour en renforcer plastiquement, si l'on peut dire, les résonances psychologiques ; ainsi se trouverait rétabli, entre les deux ordres d'intérêt, un dosage à peu près analogue à celui que concevait Gluck — mais cette fois en parlant de la musique et non plus du drame.

Voici bien des détours, bien des considérations étrangères au cinéma ; et ce n'est

(1) Cf. l'excellent commentaire qu'a donné de ce passage M. Raymond Petit dans la *Revue Musicale* d'octobre 1925.

pas fini, car, ainsi qu'il a été expliqué dans les pages précédentes, le cinéma, en tant que sensibilité tout au moins, est pareil au Dieu hégélien dont parle Renan ; il n'existe pas, mais nous le créons, et, tout comme le créateur biblique, c'est à notre image, c'est-à-dire en utilisant les matériaux et les formes qui se trouvent déjà dans notre esprit.

IV. — AUTRES CHAMPS D'EXPLOITATION DU CINÉMA :

LE THÉÂTRE, LA PANTOMIME, LA DANSE

Ne pleurons pas sur la profonde originalité que décelaient *L'Arrivée du train* et *L'Arroseur arrosé*, ainsi que sur la période d'emprunt qui a suivi. Le tout petit enfant déploie une originalité première qu'il ne peut que perdre jusqu'à ce qu'il se soit composé, à force d'emprunts digérés et assimilés, une originalité seconde et durable ; de même pour l'art de l'écran.

En France, en Allemagne plus tard, la grande personne, dont la réussite a impressionné le cinéma naissant, c'est le théâtre. Et certes les rapports sont nombreux entre

les deux formes d'art. Chez l'un comme chez l'autre, la durée est donnée.

Un tableau doit plaire, qu'on le regarde trente secondes ou cinq minutes ; un jardin, qu'on s'y promène une heure ou un après-midi ; un livre, que la lecture s'en espace sur une journée ou sur un mois ; un film, ou une pièce sont des unités, des qualités dynamiques immuables, des ordres de sensations réparties sur des temps déterminés.

Qu'on suive d'autre part le travail du metteur en scène, au théâtre ou à l'écran ; avec des différences d'échelle, de perspective, le fond en est le même : partir d'un texte, réaliser une action. Au théâtre l'action est réalisée en respectant le texte (théoriquement tout au moins) ; au cinéma, il y a fonte à cire perdue, le texte doit disparaître (théoriquement aussi).

Les différends des écoles théâtrales se retrouvent à l'écran ; ceux qui préfèrent le théâtre réaliste louent l'écran de sa vérité ; ceux qui, à la scène, sont expressionnistes, de ses possibilités de mensonge ; Léon Moussinac qui croit à la « spécificité » des arts invite les cinéastes à s'inspirer de Gordon Craig.

On ne peut séparer du théâtre la pantomime qui en est l'un des aspects, et qui est aussi une des avenues menant au cinéma. C'est celle qu'a suivie Charlie Chaplin ; dans quelles conditions ? l'apologue suivant permettra peut-être de le saisir.

Lorsque Mehemet-Ali se décida à la difficile entreprise d'attaquer les Wahabites, il convoqua en un diouân ses principaux officiers, et leur montrant un grand tapis placé au milieu de la salle, et au milieu du tapis, une pomme : « Cette pomme, leur dit-il, c'est le Nedjed, qu'il s'agit de réduire ; ce tapis, c'est le désert, où une armée ne peut vivre. Je donnerai le commandement de mes forces à qui prendra la pomme sans mettre le pied sur le tapis. »

Après divers essais infructueux, le prince Ibrahim s'avança, s'agenouilla tranquillement au bord du tapis, le roula, et lorsqu'il n'en resta plus qu'une lisière étroite, saisit la pomme d'un geste aisé.

Laissons à d'autres le soin de tirer de ce récit des enseignements politiques ou militaires ; dans l'ordre artistique, la signification en est claire : on n'obtient ce que l'on cherche qu'en partant de ce que l'on possède.

Charlie Chaplin n'a pas essayé de créer de toutes pièces un art nouveau ; il est parti de ce dont il était certain : les moyens expressifs de la pantomime ; peu à peu il a roulé le tapis, étendu dans le sens de ce qu'il convoitait les moyens dont il était maître, et il a cueilli la pomme, qui est *Opinion publique*, et la *Ruée vers l'Or*. Et il a fait cela sans savoir l'histoire du tapis d'Ibrahim, de même qu'il a provoqué le rire sans connaître l'ouvrage de Bergson, ce qui est bien décourageant pour les philosophes et les esthéticiens.

La danse à son tour, dérive de la pantomime ; c'est au fond une pantomime dont un certain nombre de figures, choisies comme particulièrement significatives, ont été « mises au carreau », déterminées par des rapports numériques plus ou moins exacts, et répétées de manière à obtenir le bénéfice des insistances rythmiques.

La sensibilité orchestrale a été souvent évoquée à l'écran soit pour renforcer l'effet dramatique de certains passages (*Way Down East*, *Kean*, *Le Lion des Mogols*) soit pour produire des effets physiologiques analogues à ceux des danses accélérées (derviches tourneurs, Aissaouas).

V. — LE ROMAN

Si, en France, c'est le théâtre qui a fourni ses premières inspirations au cinéma naissant, en Amérique, c'est plutôt le roman.

Ceci a donné lieu à quelques méprises : le roman dont s'inspirait le cinéma américain, ce n'était naturellement pas celui de Hawthorne, ou même — au début — de Hergesheimer ; c'était celui qui florissait dans les magazines populaires, fabriqués en série par des manœuvres dont le nom même est sans intérêt. Mais en voyant apparaître sur les écrans des œuvres empreintes d'une sensibilité qui leur était complètement nouvelle, nombre de cinégraphes français s'écrièrent : « Voici enfin la vraie sensibilité de l'Ecran ! » Louis Delluc obtint un effet de surprise quand il écrivit, dans *Cinéa*, que la plupart des films américains étaient faits d'après des romans ; mais à vrai dire c'était généralement d'après des romans que l'on aurait juré être le développement de scénarios de films. Il suffit de relire, si on en a sous la main, quelques magazines populaires américains de la période pré-

cinématique, pour y trouver les sujets, les types, les manières de voir et de présenter que l'écran américain nous a rendues familières.

Tout comme le romancier, le cinéaste possède une liberté complexe dans le choix du sujet, du cadre. Il peut décrire de près comme de loin, minutieusement ou par grandes lignes. Il peut — faculté précieuse dont il n'a pas encore usé autant qu'il conviendrait — modifier la vitesse, le déroulement de ses images.

La différence essentielle entre les deux arts est que le livre décrit le monde extérieur et le monde intérieur en termes de conscience claire, nous laissant *imaginer* l'un, nous permettant de nous *représenter* l'autre ; tandis que pour l'écran, c'est le contraire, le monde extérieur est *représenté* ; le monde intérieur ne peut être que *suggéré* par des gestes, par des manifestations d'ordre spatial. Une autre infériorité du cinéma est la lenteur relative d'*évocation* de l'image par rapport au mot. Un mot comme *hiver* est perçu en une demi-seconde ; l'image correspondante n'est perçue qu'en cinq ou six secondes. Impossible donc d'égaliser à l'écran

la rapidité kaléidoscopique de certaines évocations poétiques.

Qu'on relise la fin du *Bateau Ivre*:

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où, vers le crépuscule embaumé,
Un enfant accroupi, plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.
Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de coton,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes
Ni nager sous les yeux horribles des pontons. (1)

Comment réaliser à l'écran en vingt-cinq secondes, — c'est à peu près le temps qu'il faut pour les lire, — aussi éblouissante succession d'images ?

Ainsi donc par rapport aux autres arts dynamiques — musique, poésie — le cinéma est encore affecté d'un coefficient d'immobilité. C'est qu'il subit inéluctablement l'attraction de la sensibilité picturale.

VI. — LA PEINTURE

Entre le cinéma et la peinture, il y a sans doute des communautés d'origine ; car si les arts du discours, à commencer par Homère

(1) Cf. Jules de Gaultier, *La Vie mystique de la Nature*.

et Pindare, dérivent du théâtre, les arts plastiques qui procèdent peut-être d'autres origines, ont fortement subi l'influence scénique.

C'est à la tragédie grecque que la peinture antique — nous pouvons nous en faire une idée d'après les vases — a demandé ses premières inspirations ; et pendant toute l'époque classique au ^{xvi}^e, au ^{xvii}^e, au ^{xviii}^e siècle, la plastique théâtrale et la plastique picturale n'ont cessé d'agir l'une sur l'autre.

La peinture a certainement fourni des inspirations au cinéma, assez discutables quand elles aboutissent à des copies de tableaux comme nous en avons vu trop souvent d'exemples (qu'on se rappelle notamment dans l'un des films adaptés de *Don César de Bazan*, des Vélasquez américanisés fort comiques) ; fort intéressante quand elle enseigne à utiliser, à diriger la lumière. C'est à Carrière qu'on peut faire remonter le « flou » qui en rendant acceptables les premiers plans, a donné de nouveaux moyens d'expression à l'écran ; l'influence de Rembrandt sur les cinéastes nordiques, suédois et allemands, est incontestable, et souvent heureuse.

L'inconvénient d'appliquer au cinéma

notre sensibilité picturale, c'est que celle-ci nous demande de nous arrêter pour regarder toutes les fois que le spectacle nous plaît. Il y a donc contradiction avec l'idée de mouvement. Et c'est ici qu'intervient efficacement la sensibilité dramatique qui, elle, veut qu'on marche.

Est-ce à la sensibilité picturale qu'il faut rattacher celle qui nous porte à regarder les mouvements imprévus de couleurs et de lumières offerts par les feux d'artifice, les fontaines lumineuses, les kaléidoscopes ? On peut se demander quelle est la valeur esthétique d'une telle sensibilité. Le chatouillement d'un kaléidoscope, d'une fontaine, d'un écran lumineux amuse les yeux, mais en soi n'exerce pas d'action *immédiate* sur la vie intérieure ; pour y parvenir, il faut que le meneur du jeu arrive à donner aux variations lumineuses valeur de langage, s'en serve pour établir communauté de sentiments, émotion collective entre lui-même et son public. Les divers spectacles purement lumineux qu'on nous a montrés ne retiennent l'attention que lorsqu'ils arrivent à des formes où l'on croit reconnaître quelque chose à des couleurs qui rappellent quelque chose,

(le rouge, par exemple, qu'on interprète comme la stylisation d'une flamme).

Il n'est d'ailleurs nullement certain que la valeur expressive des diverses couleurs ne provienne pas d'associations analogues (le rouge signifiant le *feu* et le *sang*, le jaune, l'*or*, le brun, la *terre*, le noir, la *nuite*, le vert, les *arbres*, les *champs* et les *prés* [1]). S'il en est ainsi, la célèbre théorie d'après laquelle le peintre ne met pas du vert sur sa toile parce qu'il veut représenter un arbre, mais y représente un arbre parce qu'il veut y mettre du vert ne signifie plus rien, puisque le vert procède de l'arbre !

En tout cas, et quelles qu'en soient l'origine et la valeur, le plaisir que nous prenons aux successions de tableaux colorés existait avant l'invention du cinéma, et c'est un plaisir facile à obtenir en dehors du cinéma, par des projections directes, par exemple. Le transfert des successions colorées sur une pellicule n'aurait que l'intérêt commercial de constituer un feu d'artifice du pauvre, facile à regarder à domicile et même par les

(1) De cette théorie on peut rapprocher celle suggérée par M. Jules de Gaultier, d'après qui nos perceptions seraient le résidu passé dans l'ordre de la connaissance, d'émotions, de joies ou de souffrances anciennes.

temps pluvieux. On s'en voudrait de décourager les chercheurs qui voient dans de pures combinaisons mobiles de lignes et de couleurs le cinéma de l'avenir ; mais il semble que s'il y avait dans les spectacles de cet ordre la possibilité de former un public, de créer une force psychique collective et de la conserver pendant une certaine durée, cette forme d'art aurait été créée depuis longtemps (1).

Et ceci nous suggère d'ailleurs une remarque — confirmée par le peu de place que tient à l'écran le dessin animé. Si intéressant qu'il soit mécaniquement, le problème de la projection est secondaire ; il ne se serait certainement pas posé si l'on n'avait eu à projeter que des dessins animés ou des formes coloriées. S'il s'est posé, s'il a été résolu, c'est qu'on avait autre chose pour alimenter le « moulin à images » : les séries continues de photographies par lesquelles Muybridge et Marey avaient doté du mouvement l'in-

(1) L'exemple que nous fournit, des images de Man Ray, le volume *Cinéma* évoque trop nettement une cathédrale pour qu'il soit permis de parler d'« images sans sujets ». Quand au film composé par M. Chomette sous les auspices de M. de Beaumont, la seule lecture du copieux programme dont il fait l'objet — on y nomme jusqu'aux femmes du monde dont les visages sont évoqués — nous renseigne à cet égard.

vention de Daguerre. La sensibilité autour de laquelle sont venues se grouper les diverses sensibilités évoquées par le cinéma, c'est la sensibilité photographique mobilisée dans le temps.

VII. — LA PHOTOGRAPHIE

L'intervention de la photographie dans le cinéma revêt deux formes. D'une part, elle permet la production des images, leur diffusion étendue et économique ; c'est à ce titre que l'écran intéresse les hommes politiques, en tant que théâtre du pauvre. Certes le cinéma est un merveilleux instrument de propagande internationale — à condition de savoir s'en servir, et surtout de ne pas le laisser voir — mais ce n'est pas à ce titre qu'il intéresse l'esthétique ; on peut même affirmer que plus un film est « écrit » dans une langue internationale, plus il ressortit à l'« esperanto » de l'écran, moins il est intéressant du point de vue artistique : on n'entend guère de cinéaste s'extasier sur la portée internationale de l'écran que pour s'excuser d'avoir produit un film dénué d'intérêt et de personnalité.

C'est là le côté industriel de la réalisation cinématique ; il s'applique tout aussi bien à des dessins animés, à des films « décoratifs », à des films conçus selon la formule expressionniste, et qui ne sont, au fond, que du théâtre photographié.

Mais un autre élément intervient lorsque l'écran reproduit pour nous des images naturelles susceptibles d'être fournies par la seule photographie.

La sensibilité photographique n'a pas toujours porté ce nom ; là encore il n'y avait pas de circonvolution réservée ; elle s'appelait autrefois le goût de la ressemblance et du réalisme et justifiait le succès de minutieux observateurs de la nature (certains peintres hollandais) ou de dessinateurs documentaires tels Saint-Aubin, Debucourt, etc. Cet instinct, la photographie dont la chambre noire, la chambre claire, le physionotrace ont été des précurseurs l'a satisfait quant à deux dimensions de l'espace ; mais elle ne donnait ni le mouvement, ni la couleur, ni le relief.

La lacune de beaucoup la plus grave était le manque de mouvement ; elle a été comblée par la découverte du cinéma et peut-être

ne faut-il pas souhaiter de voir trop vite combler les autres ; les lacunes de tout art imitatif, du fait qu'elles obligent notre imagination à suppléer, à prendre un rôle actif, sont des facteurs importants dans l'établissement des états psychiques collectifs. Ainsi s'est constituée, prolongement de la sensibilité photographique, la sensibilité photocinétique ; elle trouve sa satisfaction la plus complète dans les documentaires, et, lorsqu'il s'agit d'un film autre qu'un documentaire, dans les éléments d'ordre documentaire.

Faut-il s'abandonner à cette tendance, bannir de l'écran tout ce qui n'est pas documentaire ou conçu selon la formule documentaire ? On ne voit pas l'intérêt de telles excommunications. Cet élément documentaire prépondérant dans *La Brière* à l'état statique, dans les films de Jean Epstein à l'état dynamique est presque absent de films comme *Les Niebelungen*, ou les premiers de Charlie Chaplin qui sont des chefs-d'œuvre : il voisine dans les films d'Abel Gance, avec l'élément musical, dans certains films de Léon Poirier (*Jocelyn*) avec l'élément poétique ; dans les films suédois, avec l'élément



Deux scènes de LA BRIÈRE, film de M. Léon POIRIER
où la sensibilité photocinétique
trouve sa satisfaction dans les éléments d'ordre documentaire.

dramatique (*les Proscrits*). Le cinéma est une maison où il y a, où il est bon qu'il y ait un très grand nombre de chambres.

VIII. — CONCLUSION

Nous voyons maintenant de quels éléments complexes s'est formée en nous la sensibilité cinématique : non seulement deux films font appel à des lambeaux de sensibilités différentes, mais encore un même film n'est pas compris de la même manière par tous ceux qui le voient.

Le cinéaste a tendance à ignorer cette complexité ; il est volontiers porté vers l'orgueil technique qui l'incline à considérer comme seul intéressant le « comment ? » et à mépriser le « quoi ? ». Et notons que par « quoi ? » on peut entendre les choses les plus diverses : une intrigue développée et multiple, un milieu social, un caractère d'homme, une danse, un geste, ou même — comme les entrelacs des mosquées — une rêverie mystique. Mais il faut qu'il y ait quelque chose ; et surtout il ne faut pas que certains éléments — le « sujet » par exemple —

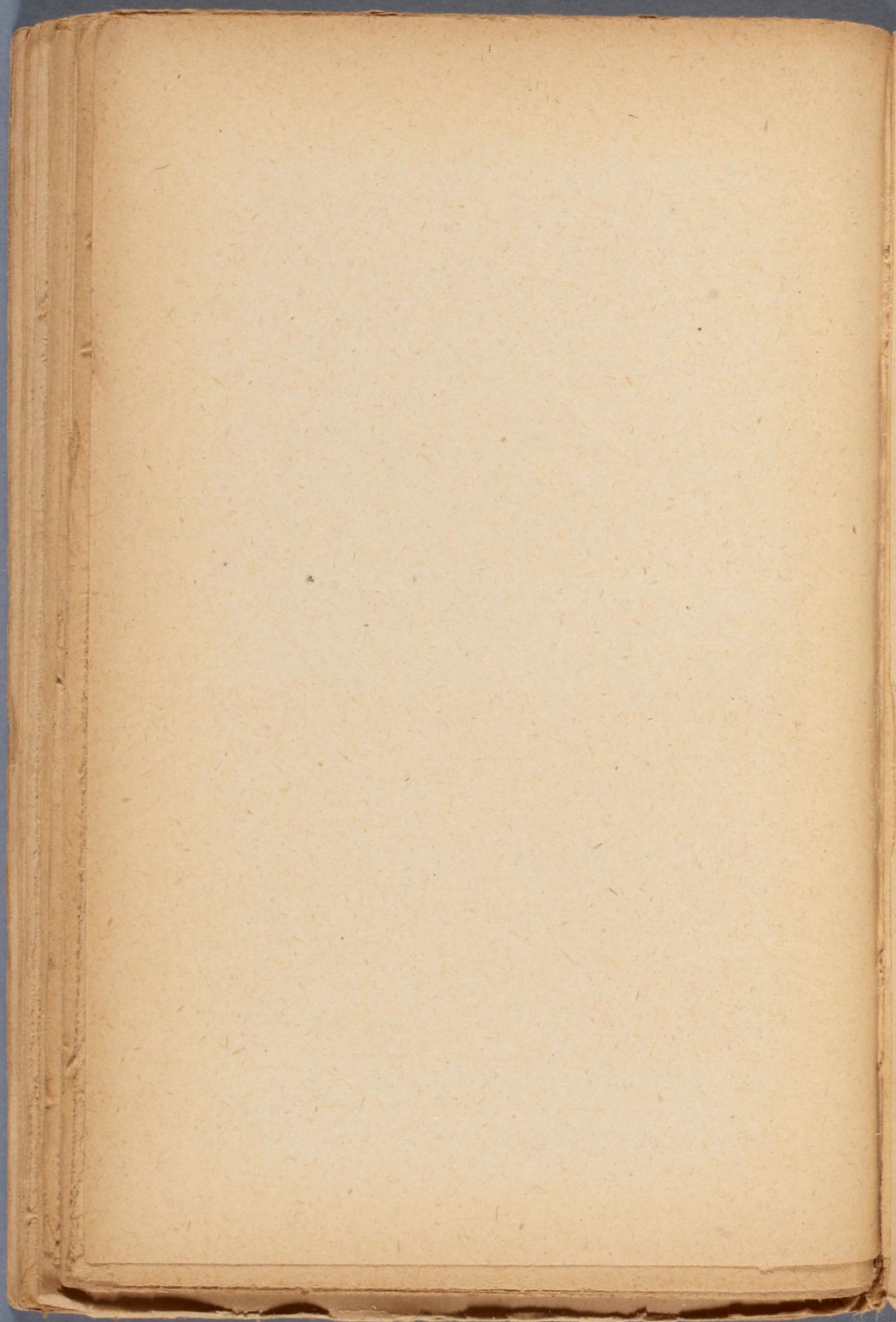
soient considérés comme indifférents et susceptibles d'être impunément sabotés (1).

Il est facile de dire : « On peut *tout* mettre à l'écran. » Nous connaissons des musiciens qui ont dit : « On peut tout mettre en musique. » Les faits leur donnent-ils raison ? On n'ose pas dire que la musique de Rameau a perdu de s'être attachée à des livrets médiocres ; mais il est certain que celle de Gluck a gagné au choix de ses textes. Le seul bon livret qu'ait traité Saint-Saëns — celui de *Samson et Dalila* — est aussi celui qui l'a le mieux inspiré ; et l'on n'est pas sûr qu'on n'en puisse pas dire autant pour M. Vincent d'Indy et *Wallenstein*. Nos cerveaux ne sont pas divisés en sections étanches, affectés à des activités spécialisées ; la nullité ou la médiocrité du livret de film est, en fait, aussi pénible, gêne autant pour en apprécier les qualités purement photographiques qu'une rage de dents pour goûter *Pelléas*, ou la conversation d'un butor pour savourer un bon dîner.

Peut-on espérer que, par une fusion, un dépouillement progressif, un « frayage »

(1) Léon Moussinac, *op. cit.*, p. 47, ne réagit pas assez contre cette tendance.

inconscient d'associations, il se créera une sensibilité cinématique pure comme il s'est créé — en apparence tout au moins — une sensibilité musicale pure ? En tout cas, il ne faut pas compter que le cinéma pur puisse se manifester autrement que dans des œuvres de caractère exceptionnel. A l'écran comme dans tout autre art, une forme pure ne peut surgir que comme une efflorescence ; et la souche dont elle sort ne peut vivre et durer, et produire de telles efflorescences, qu'à la condition de conserver le contact avec la vie, et avec les activités spirituelles et matérielles qui en fournissent d'autres interprétations.





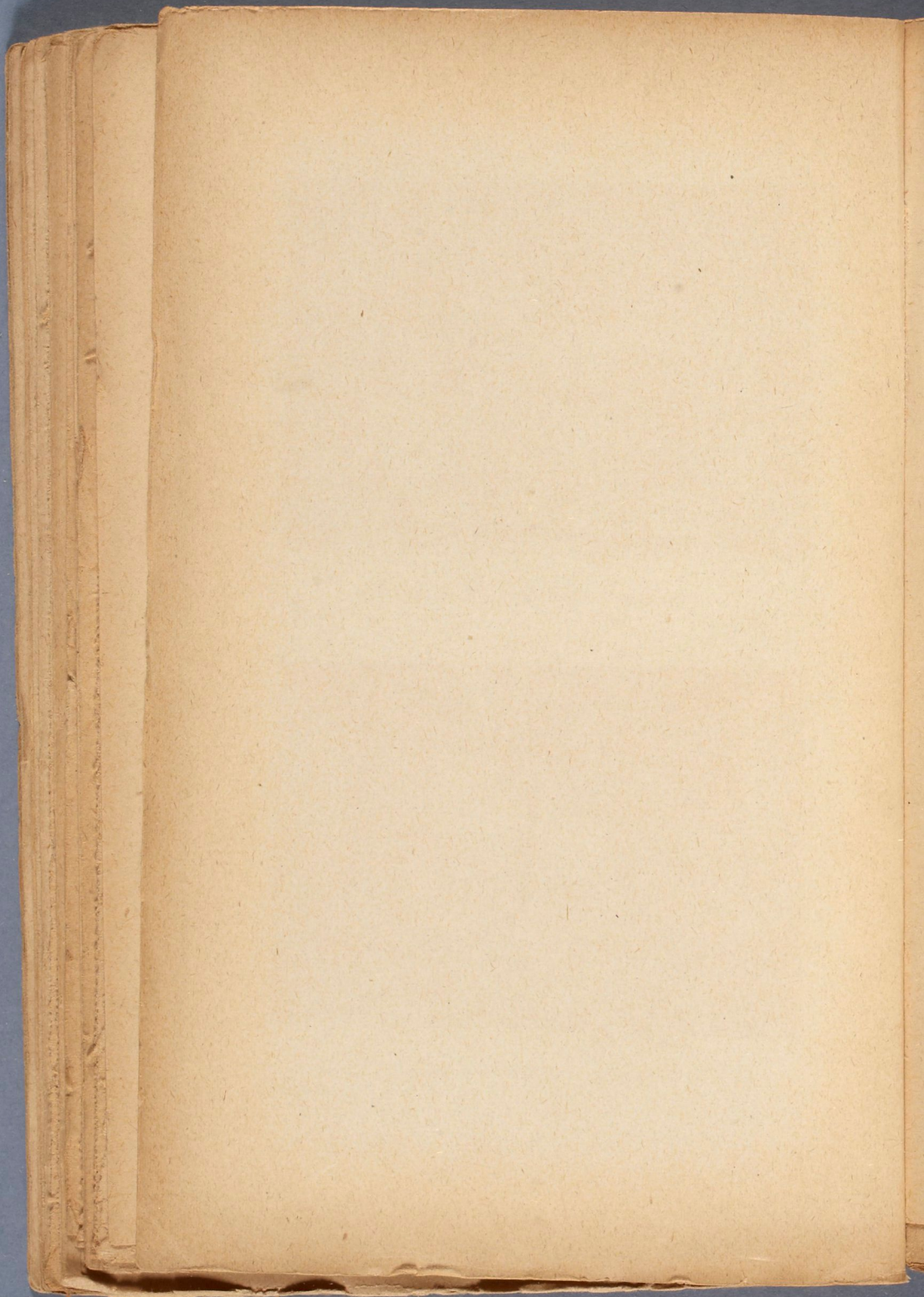
A) Scène de danse dans KEAN, d'A. VOLKOFF

Page 68



B) Une scène de NAPOLÉON, d'Abel GANCE

Page 82



LE TEMPS DE L'IMAGE EST VENU!

par M. Abel GANCE

Au cours de l'une des leçons qu'il faisait au Collège de France, Claude Bernard a dit :

« Je suis persuadé qu'un jour viendra où le physiologiste, le poète et le philosophe parleront la même langue et s'entendront tous. »

Je veux penser que son intuition jouait pour nous son admirable rôle de « mémoire de l'avenir » et qu'il pressentait notre nouveau langage.

Il y a deux sortes de musique : la musique des sons et la musique de la lumière qui n'est autre que le cinéma ; et celle-ci est plus haute dans l'échelle des vibrations que celle-là. N'est-ce pas dire qu'elle peut jouer sur notre sensibilité avec la même puissance et le même raffinement ?

Il y a le bruit et il y a la musique.

Il y a le cinéma et il y a l'art du cinéma qui n'a pas encore créé son néologisme.

« Jamais, en aucun temps, aucune œuvre de la pensée humaine n'a pu bénéficier d'une diffusion aussi vaste et aussi rapide. »

Ces propres paroles sont empruntées à l'éminent directeur du Bureau de la coopération intellectuelle, M. Luchaire, qui ajoute :

« Environ 150 millions de personnes voient un grand film. Une statistique d'autre part établit que 6 pour 100 de spectateurs fréquentent les salles et que 94 pour 100 de Français ne vont pas encore au cinéma. Ces 6 pour 100 donnent déjà 100 millions de recettes. Est-ce la peine de montrer ce que deviendra le cinéma lorsque ces 6 pour 100 seront devenus 25 pour 100 par exemple. »

Et maintenant laissez-moi vous dire, un peu au hasard — car, élaborées dans le maëstrom de *Napoléon*, je n'ai pas eu le temps de mettre beaucoup d'ordre dans mes idées — laissez-moi vous dire à bâtons rompus quelques idées personnelles.

Je ne cesse de le dire : les paroles dans notre société contemporaine ne renferment plus leur vérité. Les préjugés, la morale, les contingences, les tares physiologiques ont enlevé aux

mots prononcés leur véritable signification. C'est le plus habile et non le plus vrai qui s'exprime avec les meilleurs mots, et on en arrive à croire moins les paroles que les silences. Seuls les actes sont encore assez d'accord avec notre psychologie. Nous ne poussons que rarement notre hypocrisie à en dénaturer le sens. Nos actes reflètent assez nettement notre psychologie de surface. Le cinématographe en synthétisant les actes et en supprimant la parole met la vérité et la sévérité des actes à la disposition des nouveaux psychologues, et ce n'est pas là le moindre de leurs atouts.

Il importait donc de se taire assez longtemps pour oublier les anciens mots usés, vieillis, dont les plus beaux même n'ont plus d'effigie et, laissant rentrer en soi l'afflux énorme des forces et connaissances modernes, de trouver le nouveau langage. Le cinéma est né de cette nécessité, mais les artistes de valeur hésitent, et les écrans attendent, les écrans, ces grands miroirs blancs toujours prêts à renvoyer dans les foules attentives le grand visage silencieux de l'Art au sourire méditerranéen.

Mais déjà quelques Christophe Colomb de la lumière se dessinent... et le bon combat

des noirs et des blancs va commencer sur tous les écrans du monde. Les écluses du nouvel Art sont ouvertes. Les images innombrables se bousculent et s'offrent, multiples, à nos possibilités. Tout est ou devient possible. Une goutte d'eau, une goutte d'étoiles ; l'Architecture sociale, l'Epopée scientifique, la vertigineuse vision de la quatrième Dimension de l'existence avec l'accélééré et le ralenti. Les choses les plus inanimées accourent à nous comme des femmes désireuses de tourner, et nous les regardons dans la lumière magique comme si nous ne les avions jamais vues.

Le cinéma devient un art d'alchimiste duquel nous pouvons attendre la transmutation de tous les autres si nous savons toucher le cœur : le cœur, ce métronome du cinéma.

Le Temps de l'Image est venu !

Comme à la tragédie formelle du ^{xvii}e siècle, il faudra en effet assigner au film de l'avenir des règles strictes, une grammaire internationale. Ce n'est qu'enserrés dans un corset de difficultés techniques que les génies éclateront. Au lieu de donner des myriades de feuilles comme il le fait en ce moment, l'écran produira des fruits. Il y aura alors un style, et le style obéit à des lois. Il faut

à notre Art une loi dure, exigeante, rejetant l'agréable ou l'original à tout prix, négligeant la virtuosité et la facile transposition picturale : la loi qui régit la tragédie racinienne avec un cadre strict d'où l'évasion ne devient plus possible. Ne pas plaire à l'œil, mais courir droit au cœur du spectateur, laisser ceux qui n'en ont pas pour prendre plus de soin de ceux qui veulent bien ouvrir le leur et avec ceux-ci converser profondément.

Cervantès dit à Sancho à travers Don Quichotte, cette phrase admirable :

« Voilà la vie, mon ami, hélas ! avec cette différence qu'elle ne vaut pas celle que nous voyons au théâtre ! »

Quelle plus sublime défense de l'Art en général, du nôtre en particulier ? Comme le reflet du feu dans un cuivre est plus beau que le feu, l'image d'une montagne plus belle dans une glace, l'image de la vie est plus belle à l'écran que la vie elle-même. Les valeurs s'affirment et s'affinent à la fois par le cadre qui les isole en les sélectionnant de ce fait.

Je vais me permettre de citer intégralement et sans commentaires, tant la persua-

sion les fleurit, quelques phrases de M. Vuillermoz, l'un, pour ne pas dire le meilleur, de nos critiques qui s'est essayé le premier à écouter l'écho de nos images :

« Le cinégraphiste peut, à son gré, faire parler ainsi les natures mortes, donner un scurire ou des larmes aux choses. Il sait également tirer de l'harmonie mouvante d'un visage humain des effets d'une puissance et d'un charme extrêmement nuancés. Il dispose de toute la gamme d'expressions des arbres, des nuages, des montagnes et de la mer. Aucun élément de beauté ou de passion n'est soustrait à son regard perçant. Il peut suggérer, évoquer, envoûter ; il peut opérer d'audacieuses associations d'idées par le rapprochement des images. Il peut enchevêtrer des contrepoints visuels d'une force irrésistible, imposer d'âpres dissonances ou tenir de larges accords. Il peut développer complaisamment un sentiment ou le laisser deviner avec une discrétion et une légèreté de touche qui n'appartiennent qu'à lui. Il sait voler du scherzo à l'andante avec une souplesse incroyable, butiner comme une abeille le suc de toutes les fleurs et le distiller dans les alvéoles du film. Il ne connaît

d'impossibilités ni dans le temps ni dans l'espace.

« Est-ce faire œuvre d'artiste ou d'artisan que d'ordonner intelligemment toutes ces forces féériques pour recréer un univers vu « à travers un tempérament » ? Est-ce faire œuvre d'artisan que de découper et souder adroitement les mille petits éclats de réalité qu'on arrache aux forces vivantes pour en constituer une superréalité trompeuse, plus intense que la vraie ? Est-ce faire œuvre d'artisan que de réunir cent « minutes » dispersées de la douleur ou de l'amour d'une femme, fixées au vol, à l'instant fugitif de leur paroxysme expressif, et de les « additionner » sur l'écran pour obtenir un mouvement, une gradation, un crescendo dont le théâtre ignore la puissance ? »

Quelle plus belle apologie ferai-je après cela ?

Tout au plus ouvrirai-je quelques paragraphes psychologiques en corollaires.

Nous nous sommes trompés jusqu'à présent. Ni théâtre, ni roman, mais cinématographe. Comment les différencier ? Voici :

Le cinéma ne veut pas d'évolution. Il veut des actes avec des héros évolués. Il

veut le sixième acte d'une tragédie et le livre qui suivrait la fin du roman psychologique. Il prend ses personnages en entité, acceptés avec leur psychologie d'emblée par l'œil et l'explication et le conflit des actes. Pas de retentissements psychologiques sur les évolutions, car grave danger. On rumine trop peu avec les yeux ; on n'en a pas le temps. Les chansons de geste prenaient des personnages très définis avec leurs contours psychologiques très délimités, et les actes commençaient aussitôt, et par les actes nous comprenions la psychologie mieux qu'avec les paroles.

Autre chose :

La réalité est insuffisante. Une jeune fille pleure parce que celui qu'elle aime vient de mourir. Son désespoir, ses larmes ne me suffiront pas. Avec d'artificiels moyens : musique, peinture, poésie, j'essaierai de faire tomber dans cette âme qui souffre réellement du drame que je lui demande de vivre, une goutte d'art, goutte de musique ou de rose, sonorité ou parfum, contact d'un poème ou vision d'un tableau qui n'amplifieront pas le réel, mais lui donneront son éclatant vêtement d'art que la vie elle-même ne saurait lui donner, et nous aurons ainsi une vérité ciné-

graphique très supérieure à la même vérité humaine, par la transmutation esthétique que l'Art aura apportée à cette vérité.

Que manque-t-il au cinéma pour être plus riche ? De la souffrance. Il est jeune, il n'a pas pleuré. Peu d'hommes sont morts de lui, par lui, pour lui. Le génie travaille dans l'ombre de la douleur jusqu'à ce que cette ombre soit redevenue de la lumière. Le cinéma n'a pas eu d'ombre de cette sorte, et c'est pourquoi il n'a pas encore ses grands artistes.

Trop de personnes en parlent et peu semblent y voir clair. Il y a des gens qui ont trop de flair et qui dépassent le but, comme ces chiens qui en cherchant un lièvre découvrent l'amant de leur maîtresse. Ils vont à la chasse des ennemis du cinéma, mais c'est lui qu'ils blessent à chaque coup de feu.

Dans notre corporation, les cris : « Unissons-nous ! » retentissent à chaque pas, mais quels échos profonds éveillent-ils ? Quand on se rend compte combien peu on est soi-même son ami, on ne s'étonne plus de se trouver si seul au monde.

Ce n'est pas en faisant des effets de soleil à l'écran qu'on lui fait fabriquer de la lumière.

La flamme que l'artiste a en lui à la seconde où il prend la scène passe bien plus entière à l'écran que celle qu'on essaie de voler au soleil lui-même.

Essayez de lire des vers célèbres à l'écran. Vous serez en général extrêmement déçus, comme si leurs défauts brusquement grossissaient au détriment de leur qualité. Que les critiques en fassent impartialement l'expérience. Ceci ne veut-il pas laisser entendre que l'écran est plus redoutable encore que la cimaise ou que le livre et qu'il demande des fleurs parfaites ou de beaux fruits mûrs, afin que tout ce qui n'a pas fleuri dans une âme d'artiste paraisse immédiatement et indélébilement falsifié.

L'image n'existe qu'en représentation de puissance de celui qui la crée, mais cette représentation peut être plus ou moins visible et cependant agissante de la même façon, ce qui veut dire que si je crée une image et que si un autre crée *exactement* la même image, l'impression sur le spectateur ne sera pas de même essence quoique la « qualité » de l'image soit absolument identique. Elles ont deux vies différentes selon le potentiel animateur. Là est le secret

qu'aucun critique ne me semble avoir saisi. Et là est l'admirable côté « psychique » du cinéma qui est en train de naître.

Le processus de construction d'un scénario est à l'inverse du roman ou du drame de théâtre. Là tout surgit de l'extérieur. D'abord des brumes flottent, puis une ambiance se précise qui vous arrête et d'où viendra le drame ; la terre est formée, les êtres ne le sont pas encore. Des kaléïdoscopes s'établissent ; la sélection s'opère parmi eux et des détails restent, méchants, dorés, doux ou perfides, qui portent en eux les germes ou les déclics du drame.

Des antithèses s'établissent ; un paysage de neige appellera en contraste un paysage de suie ou de rail ; les complémentaires se lient, dès lors le drame est né dans l'atmosphère. Il est sur cette crête ou sur ce torrent, dans ce bouge ou dans ce désert, sur ce bateau ou sur cette *Pacific*. Il ne nous reste plus qu'à créer les machines humaines qui le vivront.

Des êtres passent, habitants nécessaires de ces ambiances choisies. Ils sont fluides à vrai dire et se distinguent si peu de leur milieu qu'on ne sait pas encore si ce sont

eux ou les choses qui parleront le mieux. Ils en ont la couleur, le parfum, la voix.

Voici que l'attention, la poésie et la souffrance créatrice sur eux se précisent, les happent et les arrêtent, et voici qu'à l'instant où je les regarde ils existent, et ils existent d'autant mieux qu'ils sont les fils des choses sur lesquelles ils vont s'appuyer.

Le drame prend corps, la psychologie s'installe, le cœur peu à peu bat, les machines humaines sont prêtes. L'Art du Cinéma commence.

Le cinéma dotera l'homme d'un sens nouveau. Il écouterà par les yeux. « *Wecol naam roum eth nacoloss : Ils ont vu les voix* », dit le Talmud. Il sera sensible à la versification lumineuse comme il l'a été à la prosodie. Il verra s'entretenir les oiseaux et le vent. Un rail deviendra musical. Une roue sera aussi belle qu'un temple grec. Une nouvelle formule d'opéra naîtra. On entendra les chanteurs sans les voir, ô joie, et la *Chevauchée des Walkyries* deviendra possible. Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma, car leurs royaumes seront à la fois mêmes et plus vastes. Renversement fou et tumultueux des valeurs artistiques,

floraison subite et magnifique de rêves plus grands que tous ceux qui furent. Non seulement imprimerie mais « fabrique de rêve », eau régale, teinture de tournesol, pour modifier à volonté toutes les psychologies.

Le Temps de l'Image est venu !

Il y a d'abord une erreur initiale : celle de croire qu'il n'y a que les aveugles qui ne voient pas clair. Une grande partie du public garde encore sur les yeux une taie dont nous ne ferons pas ici l'analyse psychologique pour ne pas révéler cette infirmité à ceux de mes lecteurs qui voudraient à tort s'en croire atteints.

Et nous mettons toute notre force, tout notre enthousiasme devant nos images, et derrière nous plaçons toute notre faiblesse ou notre mélancolie désespérée. Nous les faisons le moins transparentes possible pour qu'on ne devine que la force, mais des yeux exercés pourraient nous distinguer souvent agenouillés derrière elles.

Tous les jours, des curieux de tous les mondes viennent au studio où je « tourne » *Napoléon*. Entrés le sourire aux lèvres et babillant comme dans un music-hall, ils en ressortent le plus souvent graves et réflé-

chis, pour ne pas dire méditatifs, comme si quelque dieu caché venait brusquement de leur ouvrir une porte d'or. C'est qu'ils ont vu de près comment se fabrique le drame, avec plus de peine et de souffrance que la réalité même ne nous en apporte dans nos maisons. Ils ont vu comment les yeux deviennent des rosaces de vitrail où les âmes brûlent et flamboient, comment les « close up » deviennent soudain les grandes orgues de l'émotion, et comment d'un studio on peut, avec de la foi, faire une véritable église de lumière !

En vérité, le Temps de l'Image est venu !

Toutes les légendes, toute la mythologie et tous les mythes, tous les fondateurs de religion et toutes les religions elles-mêmes, toutes les grandes figures de l'histoire, tous les reflets objectifs des imaginations des peuples depuis des millénaires, tous, toutes, attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer. Toute la vie du rêve et tout le rêve de la vie sont prêts à accourir sur le ruban sensible et ce n'est pas une boutade hugolesque que de penser qu'Homère y aurait imprimé l'*Iliade*, ou peut-être mieux l'*Odyssée*.

Le Temps de l'Image est venu !

Expliquer ? Commenter ? A quoi bon ? Nous marchons à quelques-uns sur des chevaux de nuage, et quand nous nous battons c'est avec une réalité pour la contraindre à devenir du rêve.

La baguette de coudrier est dans tout appareil de prise de vue et l'œil de Merlin l'Enchanteur s'est mué en objectif.

Copier la réalité ? Pourquoi faire ? « Ceux qui ne croient pas à l'immortalité de leur âme se rendent justice », a dit Robespierre ; ainsi de ceux qui ne croient pas au cinéma. Ils ne verront jamais que ce qu'ils peuvent voir et contesteront l'or même de l'évidence.

Que de spectateurs dans *La Roue* n'ont vu que des histoires de locomotives et de catastrophes de trains dans les images ; que n'ont-ils vu entre celles-ci la catastrophe des cœurs autrement élevée et douloureuse !

Un plan flou fait dire à ce même public : « Quelle jolie photographie ! » ou : « Ce n'est pas net. » Alors que cela ne veut souvent être qu'un plan embué par les larmes. Les yeux confondent trop ce qui bouge avec ce qui tressaille, ce qui remue avec ce qui vibre ; les cœurs sont encore trop loin des yeux pour notre règne, et cependant à des signes cer-

tains auxquels il faut qu'on s'habitue, je reconnais que le temps de l'image est venu.

Le cône lumineux distille la joie ou la douleur aux antipodes à la même seconde, et il recommencera des années, des siècles peut-être, cette même distillation sur de nouvelles générations. Jamais l'œuvre d'art n'aura mieux démontré son omnipotence dans l'Espace et dans le Temps.

Oui, un Art est né, souple, précis, violent, rieur, puissant. Il est partout, en tout, sur tout. Toutes les choses courent à lui, plus vite que les mots ne se rangent sous la plume lorsqu'une pensée les appelle. Il est si grand qu'on ne le peut voir en entier, et qui voyant ses mains, qui ses pieds, qui ses yeux, s'écrie :

« C'est un monstre auquel il manque une âme. »

Aveugles ! Un couteau de clarté élargit peu à peu vos paupières. Regardez bien. Des ombres adorables et bleues jouent sur la figure de Sigalion : ce sont les Muses qui dansent autour de lui et le célèbrent à l'envi.

Le Temps de l'Image est venu !

Schiller écrivait à Humboldt :

« Il est dommage que la pensée doive d'abord se diviser en lettres mortes, l'âme s'in-

carner dans le son pour apparaître à l'âme. »

Est-il besoin d'un meilleur commentaire pour notre défense ? Et vraiment, sérieusement, avons-nous besoin d'être défendus contre les aveugles ?

L'artiste est un temple ; les douleurs y rentrent femmes, elles en sortent déesses. Nos images doivent tendre à diviniser nos impressions pour qu'elles se fixent indélébiles dans le temps.

Trente ans que la lumière du jour est notre prisonnière et que nous essayons de lui faire redire la nuit sur nos écrans ses chants les plus éclatants. En vérité, quels plus magnifiques buts pourraient nous être demandés ?

Le cinéma observe silencieusement les autres Arts et, sphinx redoutable, se demande quelles parties vitales il en dévorera.

Regardez l'œil d'acier de l'appareil rôder autour d'une femme nue. L'objectif utilisant toutes ses magiques ressources va nous offrir en quelques secondes toute la flamme des possibilités plastiques et picturales de Praxitèle à Archipenko, mais le miracle ne sera pourtant pas encore commencé. Où Aladin apparaît, c'est quand l'objectif quittant l'épiderme rentre dans le cerveau de

cette même femme nue et nous permet subjectivement de voir tout ce qu'elle ressent et ce qu'elle pense.

Ceci me fait songer à une page du grand Séverin-Mars qui dit ceci :

« Quel art eut un rêve plus hautain, plus poétique à la fois et plus réel ? Considéré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d'expression tout à fait exceptionnel, et dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que des personnages de la pensée la plus supérieure aux moments les plus parfaits et les plus mystérieux de leur course. Cette fixation dans l'éternité des gestes humains avec la prolongation de notre existence et toutes les émouvantes, jolies et terribles confrontations qu'elle suppose du passé et de l'avenir, est une chose miraculeuse. »

D'autre part, le cinéma nous ramène à l'idéographie des écritures primitives, à l'hiéroglyphe, par le signe représentatif de chaque chose, et là est probablement sa plus grande force d'avenir.

Le cinéma fera penser beaucoup plus directement, avec plus d'exactitude. Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenus sur le plan d'expression des Egyptiens qui

doivent être tenus pour grands entre nos grands ancêtres. Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, de culte pour ce qu'elles expriment. La majorité du public n'est pas encore prête. Il lui faut des spectacles de transition, et c'est notre abdication quotidienne mais volontaire que de rester au-dessous de nos désirs afin de mener la foule au-dessus de sa nonchalance.

J'écrivais il y a quelques années :

« La poésie peut comme une fée entourer l'écran de ses bras transparents ; elle y pénétrera très difficilement, car c'est là le grand et redoutable problème ; la fixons-nous dans nos images ou reste-t-elle entre elles, présente, et cependant toujours invisible, liée par un pacte secret aux autres Arts qui lui interdisent de nous apparaître objectivement ? »

Je ne connaissais pas assez ce jeune dieu du silence, et j'ai compris depuis que la poésie était de toutes les muses sa préférée.

Un grand film ?

Musique : par le cristal des âmes qui se heurtent ou se cherchent, par l'harmonie des retours

visuels, par la qualité même des silences ;
Peinture et sculpture par la composition ;
Architecture par la construction et l'ordon-
nement ;

Poésie par les bouffées de rêve volées à
l'âme des êtres et des choses ;

Et Danse par le rythme intérieur qui se
communique à l'âme et qui la fait sortir de
vous et se mêler aux acteurs du drame.

Tout y arrive.

Un grand film ? Carrefour des arts ne se
reconnaissant plus au sortir du creuset de
lumière et qui renient en vain leurs origines.

Un grand film ? Evangile de demain.
Pont de rêve jeté d'une époque à une autre,
Art d'alchimiste, grand œuvre pour les yeux.

Le Temps de l'Image est venu !

TABLE DES PLANCHES

I. — Le Cinéma, moyen d'expression du fantastique: deux scènes des <i>Trois Lumières</i> , film allemand, 1921.....	25
II. — A) Le Cinéma, moyen d'expression du fantastique : <i>Le Monde perdu</i> , film FIRST NATIONAL, 1925.....	25
B) Le Cinéma, moyen d'expression de la personnalité de l'auteur : <i>Entr'acte</i> , film René CLAIR, 1924.....	26
III. — Expression cinématographique au premier stade. Outrance du geste remplaçant la vie intérieure: <i>La Passion du jeu</i> , film GAUMONT, 1907.....	35
IV. — A) Jeux d'ombre et de lumière remplaçant l'état moral du personnage immobile: <i>La Mort du soleil</i> , 1920.....	41
B) Scène complète en trois plans séparés : la table servie expliquant l'expression des personnages : <i>Antoinette Sabrier</i> , 1926.	
V. — Le chant du violon : jeune fille transposant la mélodie en rêverie personnelle. Exemple de suggestion remplaçant l'action : <i>La Folie des vaillants</i> , 1925.	45

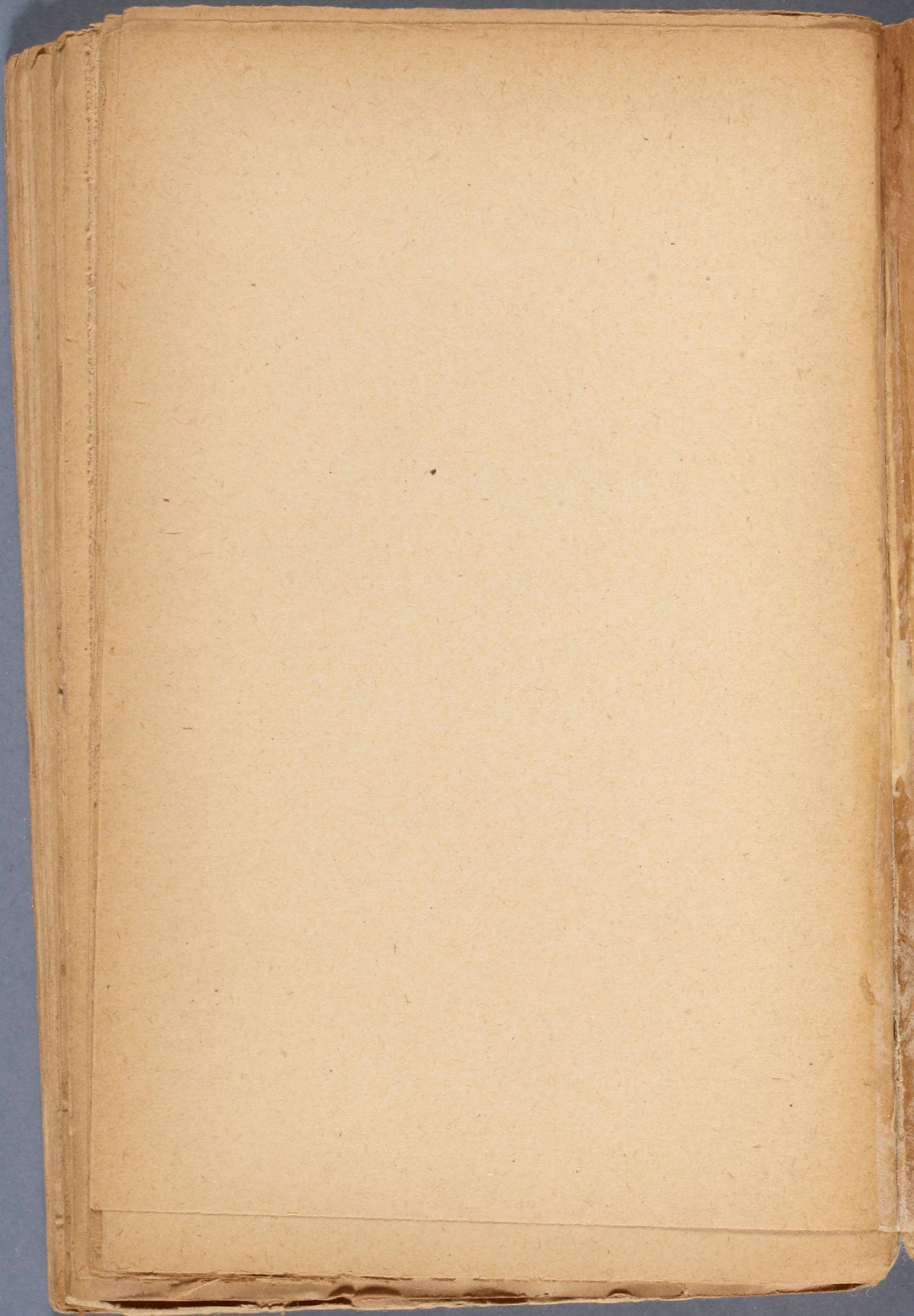
- VI. — Phénomènes de cristallisation, jeux de volumes, de lignes, de lumières. Acheminement vers la symphonie visuelle, film PATHÉ 48
- VII. — A) Scène de danse dans *Kea* d'A. VOLKOFF. 68
B) Une scène de *Napoléon* d'Abel GANCE. 82
- VIII. — Deux scènes de *La Brière*, film de M. Léon POIRIER où la sensibilité photocinétique trouve sa satisfaction dans les éléments d'ordre documentaire..... 78
-

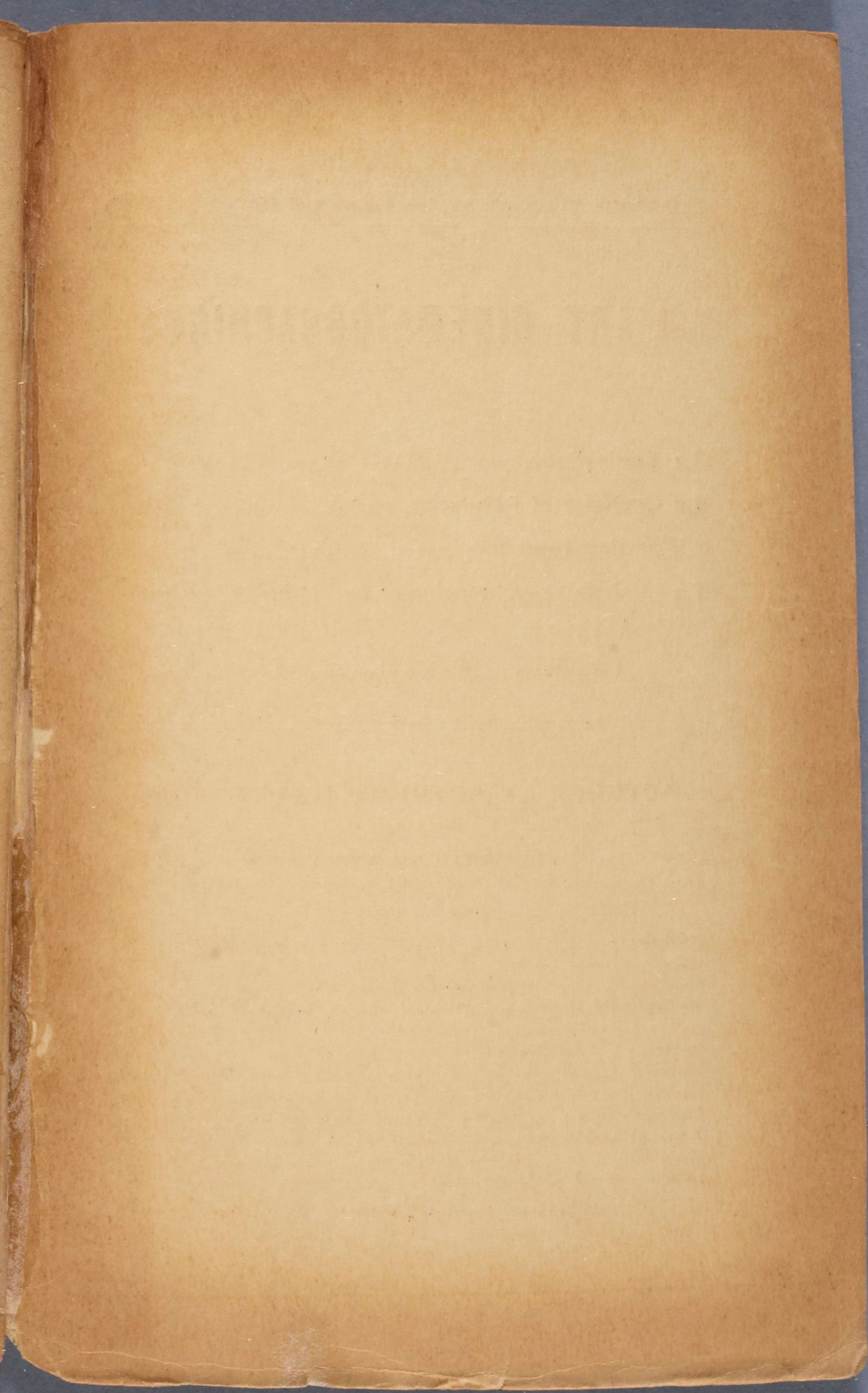
TABLE DES MATIÈRES

Signification du cinéma, par Léon PIERRE- QUINT.	1
Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale, par Mme Germaine DULAC	29
Formation de la sensibilité. par Lionel LANDRY.	51
Le temps de l'image est venu ! par Abel GANCE.....	83



Imp. des *Presses Universitaires de France*, Paris. — 1926. — 0.65f





LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN, 108, boulevard St-Germain, PARIS-6°

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

I

Le Fantastique, par P. MAC-ORLAN.

Le Comique et l'Humour, par A. BEUCLER.

L'Émotion humaine, par C. DULLIN.

La Valeur psychologique de l'image, par le
D^r ALLENDY.

Un volume in-16 avec planches, 12 francs.

ACTEURS ET AOTRICES D'AUTREFOIS

DOCUMENTS ET ANECDOTES

Publiés sous la direction de M. Louis SCHNEIDER

Ouvrages parus :

Mélingue, par J. TRUFFIER, de la Comédie-Française, professeur au Conservatoire.

Samson, par Pierre VEBER, auteur dramatique.

Mademoiselle Molière, par Henry LYONNET, auteur du *Dictionnaire des Comédiens français*.

Bocage, par Paul GINISTY, ex-directeur de l'Odéon.

Frédéric Lemaitre, par SILVAIN, doyen de la Comédie-Française

Rachel, par Louis BARTHO, de l'Académie Française.

La Dugazon, par Hugues LE ROUX et Alfred LE ROUX.

Adrienne Lecouvreur, par Georges RIVOLLET, auteur dramatique.

Marie Dorval, par Nozière.

La Champmeslé, par Emile MAS.

Volumes in-8° écu, avec planches en phototypie.