

MOUVEMENT

κίνημα

CINÉMATOGRAPHIE
LITTÉRATURE
MUSIQUE
PUBLICITE

REVUE MENSUELLE

Numéro 1

Juin 1933



MOUVEMENT

κίνημα

CINÉMATOGRAPHIE
LITTÉRATURE
MUSIQUE
PUBLICITE

REVUE MENSUELLE

Numéro 1

Juin 1933



FONDS
H. GOETZ

AP 584

FONDATEURS
ET
COMITÉ DE DIRECTION

MAURICE AUBERGÉ

Rédacteur en chef

RODOLPHE GERDER

MARCIA NE HEROLD

JEAN LEBEUF

PAUL RECHT

PIERRE VOISIN

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

25, rue de Richelieu

PARIS - 1^{er}

Louvre 47-81

— 47-82

Central 89-20

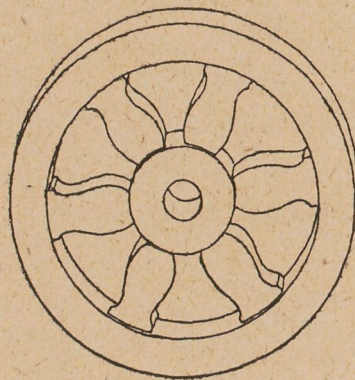
SOMMAIRE

MESSAGE		5
Feu de position	<i>Maurice Aubergé</i>	6
Signal light	—	8
Esprit de vérité	<i>Le Corbusier</i>	10
Ce jour-là	<i>Jules Supervielle</i>	14
Symboles animés	<i>Gregorio Prieto</i>	15
L'art est entré en cambrioleur...	<i>Fernand Léger</i>	17
Poétique du cinéma	<i>Jean Suberville</i>	19
Symboles animés	<i>Jacques Mercier</i>	23
Le cinéma et le revolver	<i>Max Jacob</i>	25
Le rêve au cinéma	<i>Jeannine Delpech</i>	26
Propos d'honnêtes hommes. <i>M. W.</i>		29
Picasso et la publicité	<i>Pol Nefti</i>	30
Mouvement et ligne	<i>Rolande Aubert</i>	32
Mâchoires		35
René Clair, suite et fin	<i>Paul Recht</i>	
Le colosse à la tête d'argile	<i>Pierre Voisin</i>	
Propos d'honnêtes hommes. <i>M. H.</i>		42
Art et réel	<i>Daniel Rops</i>	43
Action		47
Révélation du dessin animé dramatique	<i>P. N.</i>	
Dans le mouvement		49
Les sculptures mouvantes	<i>P. R.</i>	
Lady Lou	<i>La Camériste</i>	
Les Ballets 1933	<i>J. L.</i>	
Bon sens et contre-sens		52
Gags		55
Hors-texte :		
Les frères Karamazoff	<i>Alexeïeff</i>	
Sculpture mouvante	<i>Calder</i>	
Justificatif de Jean-Marie dos Santos		

Il a été tiré de cette revue 2.000 exemplaires dont 175 sur Alpha Navarre numérotés de 1 à 175, et 1.825 exemplaires sur bouffant numérotés de 176 à 2.000.

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

N° 101988



MESSAGE

Si l'on imagine ce que seraient les compétitions, les intrigues et les influences qui se ligueraient s'il fallait refaire les cathédrales, on conçoit aussitôt qu'elles seraient infaisables. La foi n'y suffirait sans doute plus, malgré ses miracles.

Un film est grand par essence, mais il n'existe pas sans une certaine foi commune, sans une vie efficace qui s'y intègre. Les films de propagande, qui sont tendancieux mais en quelque sorte unanimes, ont une puissance active incomparable. Une certaine foi les anime. Ce qui sape le cinéma par sa base artistique, s'il en a une, c'est son inhérence à l'argent. Il faudrait beaucoup de désintéressement, de compagnonnage, d'amateurisme et de mécénisme combinés pour le rendre humain, gratuit, libre, ineffable.

Mais, dans le monde du cinéma on ne trouve guère de héros jusqu'à présent, ni de martyrs : faudra-t-il les prendre ailleurs ?

Alors nous commencerons par demander à ceux qui firent leur chemin durement, qui sont des artistes ou des écrivains, ou des savants, connus pour leur rigueur et leur perfection, et leur dévouement à la chose de leur vie, quel est leur sentiment spontané, puis critique, sur le cinéma. Il nous importe peu que Le Corbusier nous parle d'Eupalinos et du cinéma, ou Valéry de la Poésie Pure et du cinéma, ou Fernand Léger des rapports de la peinture et du cinéma, ou Kurt Weill de l'opportunité des commentaires musicaux, ou Bergson des Sources de la Morale et du cinéma. Mais il nous importe que tous ces clercs ne trahissent pas et nous disent avec tous les esprits de l'élite en formation quelles sont les vraies prémisses et les vrais apports du cinéma.

FEU DE POSITION

Vous à qui nous pensons, spectateurs ou gens de métier, tous amis du cinéma, qui avez le droit d'être écœurés des spectacles qu'on vous propose, ou des méthodes de travail qu'on vous impose, soyez avec notre mouvement.

Si l'on vous dit : le cinéma est un Art... tel quel, c'est faux, c'est du commerce. *Ça n'a aucun rapport.*

Si l'on vous dit qu'il n'en deviendra jamais un, c'est encore plus faux : *il a pour lui* sa technique, utile, nécessaire, et *nous avons pour lui* l'indispensable, une âme, un souffle, un élément humain, de quoi donner la Vie à toute cette machinerie mobile et morte.

Et vous entendrez dire encore à tous les échos : le cinéma est malade. Les diagnostics sincères sont plus rares. A notre avis, c'est aveuglant : *le cinéma souffre d'une hypertrophie de sa technique.*

Entendons-nous, nous ne voulons pas aller contre la technique; ce serait dérisoire. Il faut, pour ne pas travailler dans le domaine spéculatif, l'accepter *comme donnée de fait.*

Si donc, il y a déséquilibre, c'est à notre manque d'adaptation, au développement par à-coups de la technique qu'il faut nous en prendre. *Nous subissons ses perfectionnements, nous ne nous les intégrons pas.*

Autrement dit, pour conserver l'équilibre vital entre les éléments substantiels de sa composition, il aurait fallu que le cinéma fût devenu subitement « fou de son âme ».

En avait-il seulement une ?

A la fin de la période muette... Peut-être... Charlie Chaplin... et après ?

La découverte de l'enregistrement des vibrations sonores et la ruée sur cette découverte, non pas son exploitation, mais son massacre, opérettes, adaptations de romans, adaptations de comédies, de tragédies. Le cinéma savait « causer », eh bien ! qu'il « cause », spectacles lamentables, diarrhées verbales cent pour cent, une déchéance. De la recherche de l'idée visuelle et de l'émotion visuelle, il n'était bien entendu plus question.

Le cinéma s'est, dans cette crise, déconsidéré et amoindri. Or, le mal est à l'état chronique et c'est plus grave : si l'on ne consent pas à s'apercevoir pratiquement que le lendemain de la découverte du son le cinéma est devenu *du mauvais théâtre*, il n'y a aucune raison pour que le lendemain de la découverte de la couleur, il ne fasse de *la mauvaise peinture* et le lendemain de la découverte du relief, de *la mauvaise sculpture*.

Je sais bien que, dans la suite, on s'est mis à écrire des scénarii prétendus spécifiquement cinégraphiques. Mais entre l'œuvre originale du scénariste et le film offert au spectateur, s'interposent les retouches du producteur, les inventions du metteur en scène, la sonorisation, la partition du musicien, le travail du monteur, le génie d'un superviseur (!), etc..., *sans aucun plan de coordination*.

Juxtapositions, radoubages, pièces et morceaux, pauvre statue qu'auront modelée dix sculpteurs, et qui n'aura pas de regard, et qui n'aura pas d'âme, heureux encore lorsqu'elle ne sera pas grossièrement difforme.

Eh bien ! la production cinématographique actuelle, c'est exactement cela, *et c'est une honte*.

Réagir sans défaillances contre ces énormités par une action continue.

Passer au moment opportun à une réalisation pratique, qui vous convaincra, vous, que nos seuls articles n'auront pas définitivement conquis.

Faire par dessus tout accéder au rang d'Art ce dernier né de l'Esprit humain : le cinéma, si vite grandi, si bien doué, si tôt entré dans l'âge ingrat, si décidé en apparence à n'en pas vouloir sortir et si plein de promesses qui avorteront demain si l'on ne réagit pas féroceement.

Susciter la formation d'une discipline, dégager ou créer des principes et des règles susceptibles de faire acquérir au cinéma cette vigueur classique dont les autres arts peuvent bénéficier, qui pourtant ayant moins d'aventures nouvelles à vivre ont à craindre des « pas de clercs » moins nombreux ou moins graves.

Une bonne séance de culture intellectuelle de cinquante pages par mois; notre conviction, votre soutien...

Nous réussirons.

7 mars 1933

MAURICE AUBERGÉ

SIGNAL LIGHT

Won't you be with us, all of you we are thinking of, spectators or professionals, all friends of the movies, who are rightly disgusted at the performances offered to you, or by the working methods imposed on you? Come along and join our efforts.

If you are told : motion pictures are an Art... in their present condition, it is untrue ! They are business. *Which* has no connection !

If you are told that they will never become an Art, it is still more untrue : *they have in their favour* their technical achievements, useful, necessary, and *we have for them* the indispensable element : a soul, a breath, a human feeling, with what to give life to all that moving and dead machinery.

And you will also hear the cry everywhere : moving pictures are very ill. Sincere diagnostics is less common. In our opinion, it is obvious : *movies are suffering from hypertrophie of technicality.*

Let us be clear; we are not up against technical progress; this would be ridiculous! If we do not want to work in a speculative field we must accept it as a *given fact*.

Therefore, if a lack of equilibrium still exists, we must admit that our failure to adapt ourselves to the jerking developments of technical progress is responsible for it :

We accept its improvements, we do not assimilate them.

In other words, in order to maintain the vital balance between the substantial elements which they are made of, it would have been necessary for moving pictures to have suddenly become « fou de son âme ».

Did they only have one ?

At the end of the silent films period !... May be... Charly Chaplin... and then ?

The discovery of the reproduction of sound vibrations and the rush on this discovery—not the use but the bungling of it—operettas, adaptations of novels, adaptations of comedies, of tragedies; pictures could “talk”, well, let them talk : pitiful shows, hundred per cent verbal flood, a debasement! Of the research of *visual creation* and *visual stir* there was of course question no more.

In that crisis moving pictures, have fallen into disrepute and

curtailed their possibilities. The disease has become endemic, and this is more serious : if we do not consent to realise that after the discovery of sound reproduction moving pictures became *bad theatre plays*, there is no reason why after the discovery of colour reproduction they would not become *bad painting*, and after the discovery of relief reproduction, *bad sculpture*.

I am fully aware that, later on, we began to write scenarios which were supposed to be specifically cinegraphic. However, between the original conception of the scenarist and the film offered to the audience there are the alterations made by the producer, the inventions of the stage manager, the sonorisation of some musician, the assembling work, the genius of a supervisor, etc... *and this, without any coordination plan.*

Juxtapositions, refittings, shreds and patches, poor statue that ten sculptors will have modelled, and which will be blind, and which will have no soul, fortunate enough when it is not clumsy and crooked.

Yes, this is a true picture of the cinematographic production in its present condition, *and it is a perfect shame.*

To react unfaintingly against such enormities.

When the proper time comes, to pass on to practical realisations. which will convince you, if our articles have not persuaded you definitely.

Above all, to obtain that be admitted as an Art this new-born child of human Spirit : the Cinema, growing so fast, so well gifted, so early reaching the difficult age, so decided apparently not to get out of it and so full of promises, that will faint away tomorrow if we do not react fiercely.

To provoke the formation of a discipline, to select or create principles and rules which may enable pictures to acquire that classical vigour by which other arts are benefitting, which however not having so many new adventures to live do not have to fear so numerous or so grave "pas de clerics".

A good show of intellectual culture of fifty pages a month, our conviction, your support...

We will succeed.

March 7th 1933

MAURICE AUBERGÉ

ESPRIT DE VÉRITÉ

Esprit de vérité !

Ici aussi, ici essentiellement. Au cinéma : esprit de vérité.

Je l'ai réclamé, instamment, pour l'architecture; et aux temps de préparation de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, en 1924, j'ai signifié par là, que l'art décoratif était sans droits — une pénible et encombrante baudruche gonflée.

La splendeur de la vie et son drame sont dans la vérité; et le cinéma, pour 90 % de sa production, est mensonge. Il exploite tout simplement un avantage technique prestigieux : la suppression des transitions, la suppression possible et facile des « points morts ». Ainsi, il nous berce d'images, attrayantes parfois. Et nous patientons, nous attendons.

Nous attendons la vérité.

Il est certain que tout, — et ici aussi, — est architecture, c'est-à-dire mise en ordre, établissement de rapports et, par le choix des rapports : *intensité*. Mais il n'y a possibilité de rapports intenses que si les objets considérés sont précis, exacts, aigües. (Un brouillard peut être fort bien considéré comme un événement précis.)

Il faut donc *concevoir* et puis, ici, il faut *voir*. Il faut avoir la *notion* de la vision. Or, chercher des hommes qui voient, c'est tenter l'expérience de Diogène.

Le théâtre et les gens de théâtre, qui racontent des histoires, ont mis le cinéma en perdition. Ces gens pleins d'emphase et de phrases se sont interposés entre nous et le véritable *voyeur* : l'objectif.

Puisque nous avons glissé si bas, il serait utile de se confier à nouveau, pour un temps, à la technique même, pour revenir aux choses essentielles. Aux éléments. Et d'aboutir ainsi à une reprise de conscience des possibilités du cinéma. Et, ainsi, pouvoir *découvrir la vie, dans ce qu'elle a de vrai*, dans ce qu'elle contient de si prodigieusement intense, varié, multiple.

La base, c'est cet appareil de physique, l'objectif de la camera, — un œil.

Un œil qui est impassible, insensible, implacable, sans pitié, sans émotivité. *Cet œil voit autrement que le nôtre* et voici pourquoi :

Il est probable que l'appareil enregistreur de notre vision humaine est le plus admirable et parfait engin d'optique. Mais ce qu'il voit n'est *perçu* que par notre entendement, lequel est le clavier innombrable de mesure de la totalité des sensations humaines. Nous voici limités dans l'enregistrement de notre vision par la présence simultanée d'autres perceptions intervenant au même moment, encombrant notre clavier, l'envahissant, le submergeant. Si tout est, chez nous, symphonique, synthétique, synchronique, tout aussi n'est que mesure moyenne, échelle humaine : une espèce de zone centrale, qui est notre entendement. Et nous savons combien il est limité. Et quels efforts doivent accomplir ceux qu'on appelle les savants ou les génies pour prolonger à gauche ou à droite quelque route plus lointaine.

Mais si, par une heureuse conjoncture, quelque découverte est intervenue, nous avons pu apprécier la lumière qu'elle projette au-delà des choses acquises. La Science et sa fille toute jeune, la Machine, ont étendu certains de nos moyens de perception, et ont jeté des ponts au-delà des zones infranchissables à nos sens et à nos moyens.

Ainsi les diverses machines à calculer, créées en ces derniers temps, ont-elles permis d'entreprendre des séries de calculs jusqu'ici *inaccessibles*, et projeté subitement très loin certaines investigations. Sans machine, de tels calculs étaient chimériques. Le savant qui tentait l'aventure subissait des semaines d'usure à obtenir l'un des termes d'une équation encore indécise. La fatigue était telle que l'imagination, l'élan spirituel, qui avaient déclenché l'entreprise, se dissipaient, s'évadaient, disparaissaient; le raisonnement était anéanti

dans sa marche vivante par les jours, les semaines et les mois engloutis dans des calculs épuisants.

Une création mécanique : la machine impassible et sans fatigue... et c'est la libération de la pensée. En quelques jours le savant boucle la courbe de son hypothèse; il conclut, énonce, formule. Une loi est née. Et d'innombrables conséquences peuvent en résulter dans la vie des hommes.

L'objectif de la camera est un de ces briseurs de fatigue.

Pendant que vous subissez l'effet des contingences, que vous avez chaud ou froid, que vous êtes fatigué ou distrait, que votre propre conscience est lourde d'événements intérieurs, que le tumulte ou le silence vous accablent, etc., etc., une lentille de verre et une pellicule sensible agissent brillamment.

Un œil de dieu, d'un démiurge, tandis que vous n'êtes, vous, qu'un pauvre bonhomme assailli par la vie.

Le documentaire, surtout le scientifique (Painlevé, ou les films miraculeux sur la croissance des graines et des plantes), a révélé des mystères de l'Univers qui étaient hors de notre perception.

Mais je voudrais, ici, que l'objectif nous révélât l'intensité de la conscience humaine par le truchement des phénomènes visuels qui sont de nature si subtile et si rapide que nous ne sommes pas organisés pour les découvrir et les enregistrer; nous ne pouvons pas les observer, nous en ressentons simplement le rayonnement.

Jusqu'ici, en gros, le cinéma s'est égaré à nous donner de la conscience humaine, l'image transposée dans les formes artificielles de la mimique — méthode qui appartient au théâtre. Sur la scène, l'imperceptible est, bien entendu, inutilisable : une transposition est indispensable.

Pourtant, lorsque la joie d'un bonheur est en nous, *dedans nous*; lorsque l'inquiétude nous oppresse; lorsque l'angoisse occupe tous les plans de notre sensibilité, nous semblons dans la rue, comme chez nous, contenir tant d'événements divers, dans un moule, un vase — visages, gestes et attitude — à peu près indifférents. Pourtant, l'ami que nous rencontrons nous dit : « Tu as ceci ? Tu as cela ? » Il l'a su

à des signes perceptibles : la nuance, l'infinie nuance du jeu de la vie, en nous. Cette rencontre inattendue de l'ami représente précisément cette distance qui établit un rapport.

Je dis alors que l'objectif sans nerfs ni âme, est un voyeur prodigieux, un découvreur, un révélateur, un proclamateur.

Et par lui, nous pourrons entrer dans la vérité de la conscience humaine. Le drame humain nous est ouvert.

C'est cela qui nous intéresse.

D'une part, le spectacle du monde (et l'avion, le microscope, le ralenti, la lumière électrique, etc..., apportent au cinéma leurs ressources immenses), le spectacle du monde peut nous être donné.

D'autre part, la vérité de nos consciences peut être montrée, plus que cela, elle peut nous être révélée à nous-mêmes.

Nature et conscience humaine sont les deux termes de l'équation qui nous intéresse. Il n'en faut pas plus, tout est là.

Que l'on architecture sur ces réalités, sur ces vérités : composition, équilibre, rythme ! Que le lyrisme s'en empare pour porter cette enquête sur le terrain de l'œuvre créatrice !

Je crois avoir montré que le cinéma se situe dès lors sur son terrain propre. Qu'il devient une forme d'art en soi, un genre, comme la peinture, la sculpture, le livre, la musique, le théâtre, sont des genres.. Et que tout est ouvert à son investigation.

Il n'est plus décent alors de songer aux grandes mises en scène des studios, aux attirails ruineux, aux super-films et aux super-productions.

Le grand art emploie des moyens pauvres.

Le grand art n'est, en vérité, que rapports.

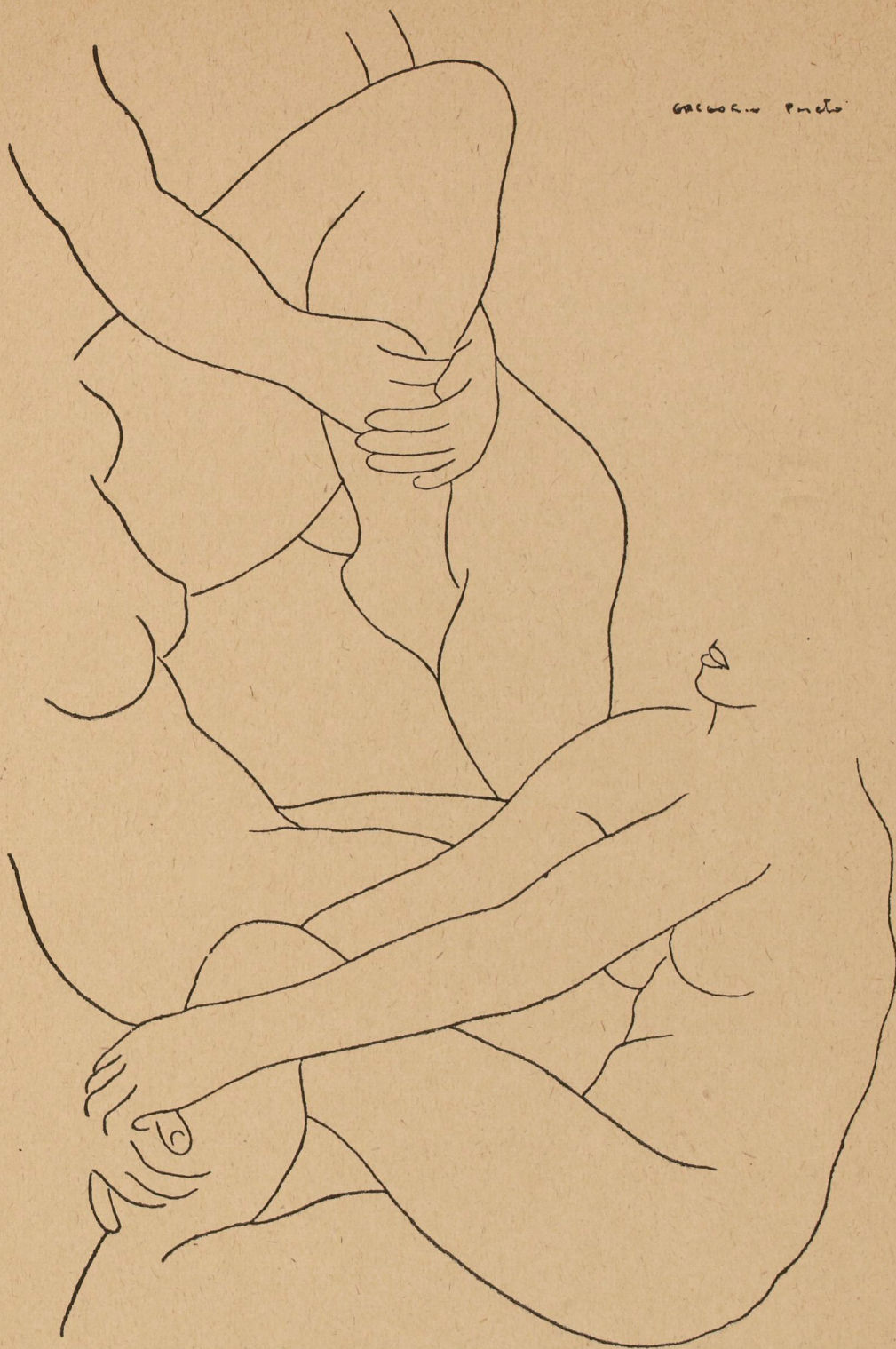
Le cinéma fait appel « à des yeux qui voient ». A des hommes sensibles aux vérités. Diogène peut allumer sa lanterne : inutile qu'il s'embarque pour Los Angeles.

LE CORBUSIER.

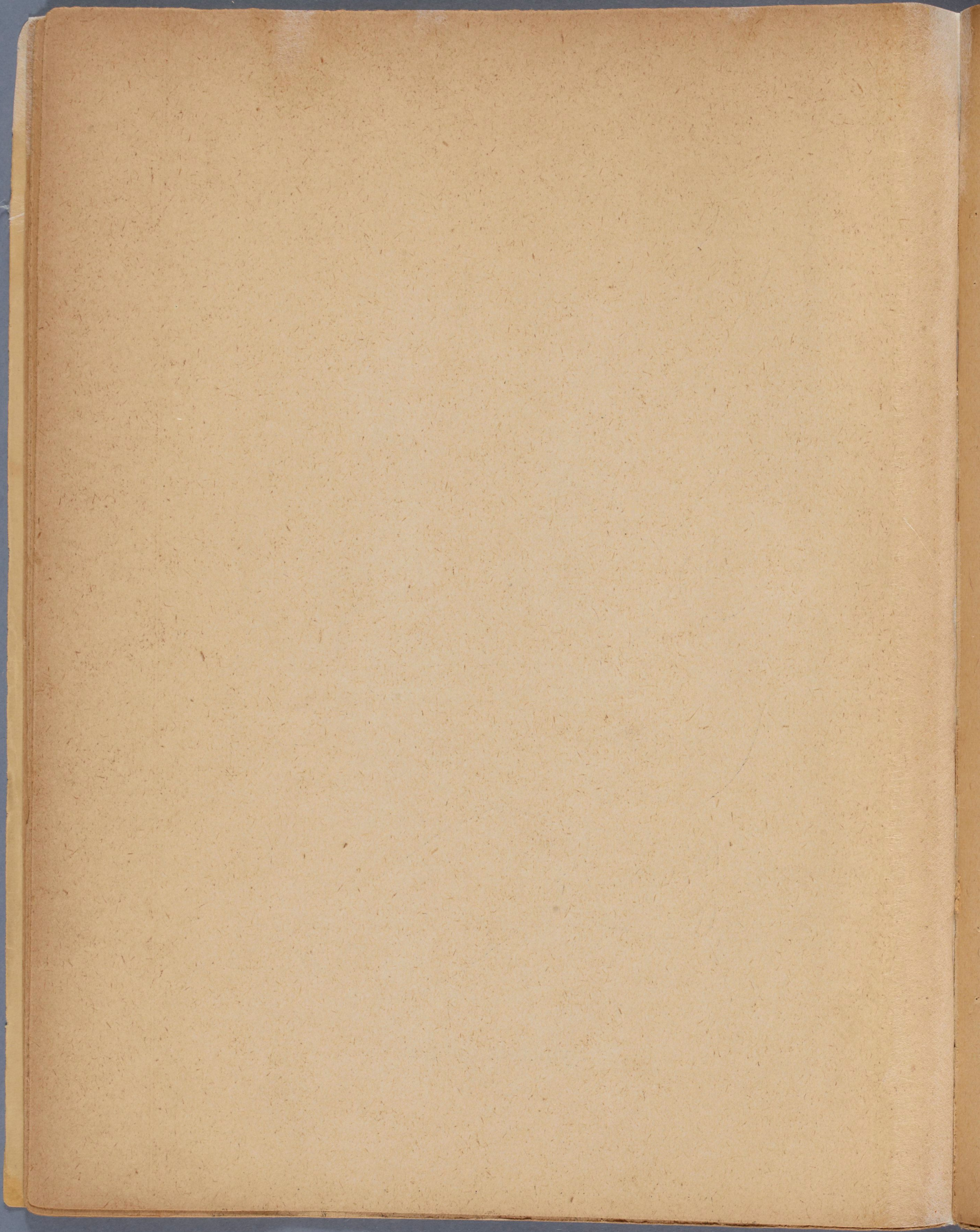
CE JOUR-LA

*L'antilope a la tête si fine
Dans le jour lumineux qui s'attarde
Qu'elle emporte du ciel à ses cornes
Et de loin les fauves la regardent.
Le lion, le premier, s'en effraie,
Il s'efface aux toisons des forêts,
L'antilope est bien trop protégée
Par ce peu de merveille à sa tête,
Elle avance et plus d'un veut la voir,
Les oiseaux de nuit, honteux le jour,
Furent soudain vers leurs grosses ténèbres,
Le serpent qui mordait les enfants
Se morfond de n'être qu'un serpent
L'antilope avance vers le tigre,
Le rassure et lui rend l'équilibre
Puis fuyant de faciles victoires,
Choisit l'air pour y porter ses pas.*

JULES SUPERVIELLE.



Symboles animés



L'ART EST ENTRÉ EN CAMBRIOLEUR

Le Cinéma est devenu un des éléments vitaux nécessaires comme l'eau et le feu.

C'est une nouvelle matière première « artificielle » que l'homme a inventée de toutes pièces.

Son prix modique, son plein-pied avec la rue en font un spectacle très différent du théâtre. Rue de Belleville, une place coûte moins cher qu'un bifsteack. On ira se « nourrir » d'images mobiles pendant trois heures.

Avec le sport, c'est devenu la plus grosse distraction du monde.

Les foules modernes sont « bloquées » entre ces deux pôles trépidants; elles ont l'air de travailler toute la semaine pour satisfaire à ces besoins nouveaux et tyranniques.

Comment voulez-vous que l'art entre en jeu dans ce conflit ?
Les nombres, les chiffres, les capitaux sont tels qu'il faut, sous peine de ruine, « viser les moyennes » et viser juste car le *Capital* inexorable et aigü supervise l'événement.

Les quelques bons films que l'on peut espérer voir dans l'année devront donc échapper à cette emprise. Alors, j'en suis persuadé, c'est *tout à fait par hasard s'il s'en trouve quelques-uns de réussis*. Ou on est parvenu à rouler le *capital-flic*, et c'est dur, ou alors on a dû faire tellement vite et complètement en dehors des prévisions que *l'inconnue a joué* et il nous arrive un chef-d'œuvre imprévu. Le Capital horrifié pousse des cris mais trop tard, il doit avaler la pilule et le film entre dans le circuit.

« L'art est entré en cambrioleur et par surprise. »

Qu'est-ce qu'il y a de beau en une année ?

4 tableaux,

4 femmes,

4 pièces de théâtre,

4 vitrines, 4 livres,

4 chevaux, 4 modèles de robes, etc...

La belle chose est *très rare*, souvent non intentionnelle. Je crois que le cinéma rentre dans cet ordre-là, il est comme la mer, comme un fleuve, c'est une vieille matière première incontrôlable et torrentielle.

Il fait beau tant mieux.

Le film est beau tant mieux.

Il pleut tant pis.

On sort quand même.

C'est du « spectacle » inégal et varié. En y allant, tâchez de trouver celui qui vous amuse, neuf fois sur dix il n'est et ne peut être qu'une distraction.

Si vous sortez de chez vous la tête dans les mains, l'inquiétude au cœur, et dans la bouche cet amer besoin de sublime, si vous arpen-
tez fiévreusement les boulevards à la recherche du chef-d'œuvre
inconnu ! allez vous coucher. Peut-être qu'un rêve....

Ne rien chercher, être libre et ouvert à tous les événements. Pas
de programme fait d'avance, observez la vie qui bouge sans cesse
autour de vous, la chose belle et émouvante que vous avez vainement
cherchée dans la salle obscure, elle est là devant vous, regardez, en
plein soleil !

Des beaux films, j'en ai vus dans des quartiers impossibles de
New-York et Chicago, des salles à 15 cents la place, où « ça pue le
nègre ». Des films sans vedette taylorisée, faits en vingt jours, montre
en mains, et qui ne passent que dans les bas quartiers et en province.

Le sentiment du Beau est tellement subjectif et personnel que
des personnes du même goût réagissent devant le même spectacle
dans des sens absolument opposés. Il est difficile d'envoyer des amis
voir un film qui vous a plu, on risque les pires erreurs. Chacun a son
déclat. Si un soir vous vous sentez « bon » pour Georgius à l'Euro-
péen, prenez-vous par la main et allez-y seul, c'est plus sûr !

Avenue des Gobelins, un Cinéma à 3.75 les réservées, un film
tellement usé qu'on a dû faire des coupes dans le montage, plus aucun
lien entre les épisodes. Un homme entre dans une chambre, s'assied,
tend la main..... et c'est un jardin qui apparaît.

Toute la bande s'est déroulée d'un bout à l'autre avec des inat-
tendus stupéfiants et magnifiques. A l'entr'acte, j'ai demandé au pro-
priétaire ce qu'en pensait son public. Il me répondit : « Il s'en fout,
regardez-les, *ils dorment tous* ».

Une clientèle de maçons italiens abrutis de travail et dont les
ronflements rythmés accompagnent le piano.

Quelques enfants, *émervillés*, regardent de tous leurs yeux
l'image en délire.

FERNAND LÉGER.

POÉTIQUE DU CINÉMA

Le mouvement que le moteur intègre dans la vie moderne, la photo mobile l'intègre dans l'art. Elargissement — accélération aussi — du rêve de Baudelaire :

*Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas...*

Vieux rêve humain, éternel besoin d'évasion. Seulement, au vingtième siècle, l'infini qui nous tourmente trouve sa satisfaction mécanique — et relative — dans l'accélérateur.

Mouvement, terme significatif de la jeune génération. Il s'agit de vous autres, nos frères cadets, ou nos fils, des sportifs comme nés pour le volant et le manche à balai.

Mouvement, signe d'un art nouveau; plus que celà : matière de cet art. Si la peinture est l'art de combiner la ligne et la couleur; la sculpture, la forme et le relief; la musique, les sons, le cinéma, dans la hiérarchie sacrée, est l'art du mouvement,

Il se distingue de la danse, autre art du mouvement, en ce sens que celle-ci présente le rythme des corps humains en chair et en os, tandis que lui n'en projette que le reflet. Mais alors que la danse

se limite au corps humain, l'immense cinéma nous donne toutes les images mobiles du monde.

Il se distingue aussi du théâtre avec lequel on l'a trop confondu et dont il semble, aux yeux de beaucoup, le sosie maladroit, le frère adultérin. Ici, que de matière à réflexion ! Qui l'emporte, du théâtre ou du cinéma ? Nous n'avons pas à prendre dangereusement parti. Délimitons tant bien que mal les frontières. Le théâtre (Théâtre = spectacle), représentation de la vie humaine par des personnages en chair et en os, aura toujours pour lui — incomparable avantage — le magnétisme de la voix humaine, le sortilège de la présence vivante. Puis, par le texte dramatique, il tient et meut l'idée à vif. Le cinéma, même parlant, ne parle pas à l'âme comme le théâtre. Evidemment, il n'est qu'image.

Par contre, le théâtre a pour inconvénients d'être localisé et limité dans son expression. Les trois unités existent toujours pour lui. Et ne parlons pas du décor qui le condamne, sauf pour le plein air, au carton-pâte et à la toile peinte. Le cinéma, lui, tout en restant tributaire de la mécanique, autant et plus que le théâtre, est tout de même plus indépendant vis-à-vis de la matière, en ce sens, du moins, qu'il offre infiniment plus de possibilités d'évasion vers le rêve.

Dès à présent, que de magnifiques possibilités ! Ses vertus tiennent du miracle, le miracle de la science : succession rapide ou ralentie, instantanéité, simultanéité, surimpression des vues ; déplacements subits, transpositions, transformations indéfinies à travers le monde réel ou idéal. Le cinéma possède les propriétés des corps ressuscités ; c'est un art glorieux ! Il est affranchi des conditions restrictives de l'espace et du temps. Pour lui, pas de trois unités : par un simple jeu technique d'images, ses thèmes multiplient leurs aspects à l'infini et s'élargissent jusque dans l'irréel. Les cantons du temps — passé, présent, avenir — s'ouvrent aussi aisément que les portions de l'espace. Les personnages pensent, sentent, se souviennent, parlent, agissent en images claires. Le perpétuel devenir, l'écoulement de l'être essentiellement successif : vision sur l'écran. Aucun art n'est plus bergsonien que le cinéma.

Et que dire du décor ? Je ne parle pas tant des intérieurs dont

l'ampleur fantastique ou la fantaisie minutieuse débordent singulièrement le cadre du théâtre, que des extérieurs qui permettent tout à l'imagination inventive et décorative. « Viens, la nature est là... » La nature, réservoir inépuisable. Par elle, le cinéma miraculeux accapare toutes les images et toutes les musiques du monde.

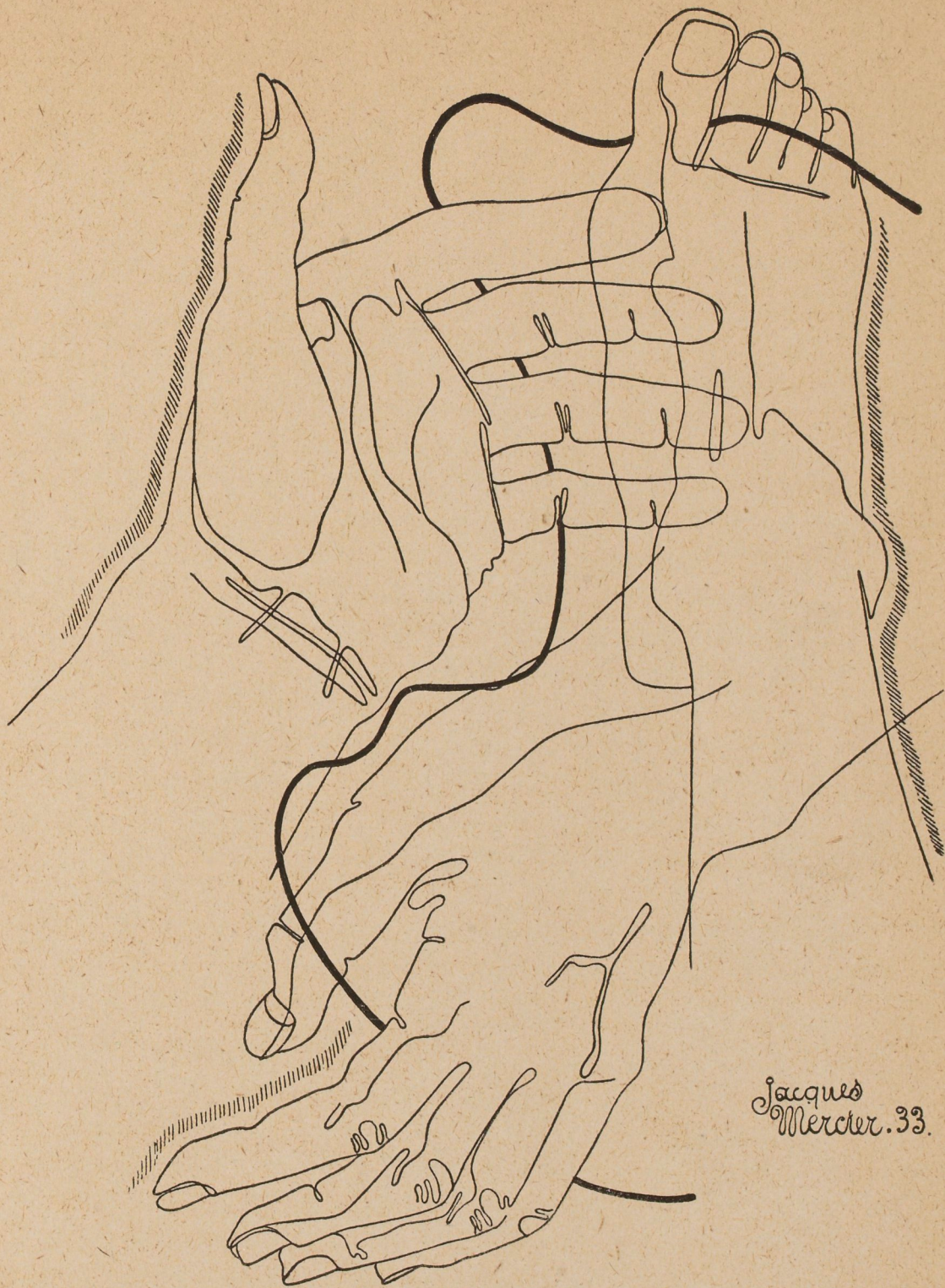
Mais qu'est-ce que tout cela, sinon poésie ? Sur quoi s'ouvrent ces perspectives du cinéma, sinon sur le propre champ de la poésie ? Le cinéma est l'art poétique par excellence, plus qu'un art dramatique peut-être. Parce qu'il est d'abord image, et sans limites. Or, la poésie, c'est l'idée en image, la signification révélée des choses, la transfiguration du monde. Brunetière, en définissant la poésie, a défini le cinéma : « La réfraction de l'univers au travers d'une âme de poète... L'art d'exprimer avec une clarté personnelle ce qu'il y a de mystère dans l'univers, dans l'homme et dans l'histoire ». Trop souvent on ne projette sur l'écran que la photographie de l'univers. Faites passer cette image à travers l'imagination et la sensibilité d'un poète, elle en sortira idéalisée, pathétique, c'est-à-dire chargée de rapports secrets et émouvants, entre les choses et nos âmes. Quel art plus que l'art des images mouvantes est capable d'illustrer le mystère du monde, de l'âme humaine, du passé ? Imaginez les possibilités du cinéma offertes au génie visionnaire de Victor Hugo ? De quels chefs-d'œuvre le septième art n'aurait-il pas été doté par l'auteur des *Rayons et des Ombres* et de la *Légende des Siècles* ! Tout ce qui est théoriquement et matériellement irréalisable au théâtre, tout ce qui n'est qu'idéalement exprimable en poésie, devient, réalité ou rêve, par un artifice d'images, représentable sur l'écran. Le jour où le poète adoptera le cinéma, ou plutôt, le jour où le cinéma acceptera le poète, ce jour-là, le cinéma aura une âme. Jusqu'à maintenant, à part des réussites exceptionnelles, il n'y a qu'une technique, d'ailleurs incomplète, mais en voie de progrès continu.

Pourquoi ce manque mortel d'âme ? Parce que le cinéma a été accaparé et exploité par les marchands du Temple, par des techniciens barbares. Il a eu trop de chance en naissant. Sa nouveauté d'abord. Il a gagné de l'argent avant de réaliser de la beauté. Il s'est développé sur le plan de la technique au mépris de l'art. Il en est arrivé à écarter l'élite intellectuelle et à n'être qu'un plaisir de la foule.

Il est temps de désencanailler le cinéma, de lui faire faire ses humanités. Tous les arts ont une âme : à quand une âme au cinéma ? Et pour nous limiter à l'effort français, à quand une âme française au cinéma français ? Attention ! Il y a des âmes nationales qui s'éveillent autour de nous : ce n'est pas le moment de mettre la nôtre en veilleuse. D'autant que l'âme française est la plus capable, pour la générosité et la source même de son inspiration, d'éveiller et de propager l'âme européenne, l'âme humaine ! Le monde attend que le pays de Racine et de Victor Hugo soit le pays du scénario, sinon de la technique. Il est urgent, pour cela, de rendre dans les studios la primauté à l'auteur, celui qui conçoit, porte et enfante l'œuvre. On nous objectera : « Que le poète apprenne à faire un film, et, dans ce dessein, qu'il vienne d'abord au cinéma ! » Parfait. Mais commencez par lui en ouvrir les portes. Quel écrivain, digne de ce nom, n'a pas été tenté de travailler pour le cinéma et n'a pas été arrêté au seuil de ce nouveau Sésame ? Nous avons tous des histoires lamentables à raconter là-dessus. Les portes de la cité sont bien gardées par les barbares qui l'ont conquise. Mais laissez faire. Ou ils ouvriront leurs studios aux animateurs, à ceux qui apportent l'idée, où ils crèveront dedans par manque d'inspiration.

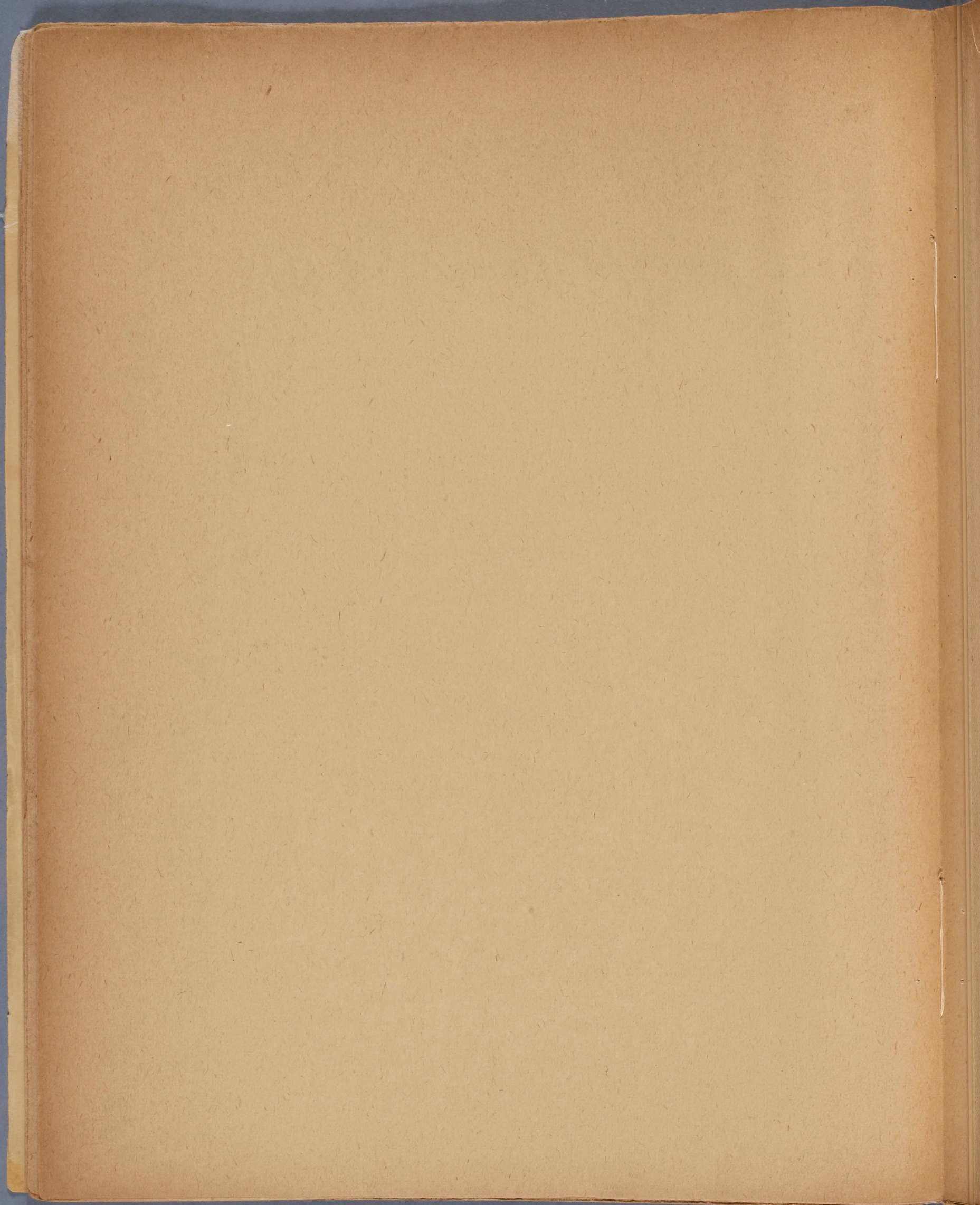
Il faut, entre le poète et le réalisateur, une collaboration vivifiante, subordonnée au verbe, porteur de l'idée. Comme au théâtre. Alors, éclatera le miracle de la création — *mens agitat molem*. La poésie transfigurera la technique. Une âme produira ce mouvement, qui ne sera plus mécanique, mais *animé* : ce sera le véritable cinéma.

JEAN SUBERVILLE.



Jacques
Mercier.33.

Symboles animés



LE CINÉMA ET LE REVOLVER

Je ne pense rien du cinéma parce qu'il n'y a pas de cinéma. Depuis trente ans on nous a promis un art cinématographique. Nous n'avons vu jusqu'à présent que des illustrations en mouvement.

On a répété des pièces de théâtre qui avaient déjà été données dans leur atmosphère sur des scènes et qu'il n'y avait pas de raison de défigurer par des réalités photographiques.

On nous a donné des illustrations de romans-feuilletons en limitant par la vue des héros que nous aimions mieux imaginer à notre guise. Le cinéma sonore surtout, qui prête à Fantomas ou à Monte-Christo une voix qui n'a plus rien d'héroïque. On a mis en photographies et en grosses paroles des Jules Renard qui ne valaient que par les finesses littéraires. Pourquoi ne pas mettre du Giraudoux en cinéma ? Ce serait le comble.

Remarquez que je ne nie pas l'utilité du cinéma au point de vue de l'instruction générale, au point de vue moral ou plutôt de l'immoral, au point de vue des connaissances.

Le véritable théâtre populaire tant demandé, le voilà. Mais l'art cinématographique on l'attend. Ce n'est pas faire de l'art cinématographique que de mettre de la poésie, fût-elle moderne, en images. La poésie est justement le contraire des évocations par trop concrétisées.

Je ne vois guère de nouveautés véritablement cinématographiques que dans les dessins animés. Les dessins animés sont peut-être un art pour les enfants. Mais c'est toujours ça.

Pour finir, une petite anecdote :

« Le fils de ma concierge, rue Gabrielle, était très malheureux. Il avait huit ans. Il m'a dit : « Je partirai, j'irai au Havre. — Comment feras-tu. Tu ne pourras pas prendre le chemin de fer. — J'irai à pied. — Comment feras-tu sur la route ? — J'aurai mon revolver ».

Cet enfant était évidemment un habitué des cinémas du dix-huitième arrondissement.

MAX JACOB

LE RÊVE AU CINÉMA

*Quatre-vingt-dix-neuf brebis sont ici,
Dit le Seigneur. — Où est la centième ?
Je veux la voir aussi !
C'est la brebis que j'aime.*

(Cantique de l'Armée du Salut.)

Le rêve ! seul refuge pendant longtemps d'hommes et de femmes accablés par leur laideur, leur impuissance; désireux de se fuir eux-mêmes, et avec raison. Le sommeil leur permettait enfin d'abandonner une enveloppe physique trop connue et détestée; le rêveur osait enfin embrasser son père sur la bouche, culbuter la première communiant sur un tas de charbon, se pavaner nu au milieu de la chaussée, méprisant les étalages qui, pendant le jour, avaient excité sa convoitise. Oubli, compensations miraculeuses, fastes d'une existence sans logique, sans frein, où la pesanteur et la crainte du qu'en dira-t-on n'existaient plus, chutes voluptueuses, vol plané : le rêve seul dispensait à l'humanité d'avant-guerre ces dons, grâce auxquels la vie demeurerait acceptable, malgré les robes entravées et les bouches de métro.

Mais ces rêves, trop influencés par un courant d'air, une mauvaise digestion, duraient peu. On se réveillait le matin avec l'impression douloureuse de ne ramener à la surface que des souvenirs incomplets, tronqués, s'effaçant dès qu'on voulait les préciser, de cette excursion au pays des mirages atteints, des satisfactions plus belles que les désirs. Pis encore, quelque démon malicieux, ne jouant pas le jeu, reprenait parfois, pour l'amplifier jusqu'au cauchemar, la petite souffrance, la blessure d'amour-propre éprouvées la veille et qu'on croyait bien avoir chassé de sa conscience. Qui de nous n'a connu l'angoisse de se trouver, avec des pieds soudain devenus de plomb, au milieu d'une bande d'hommes ailés, qui, joyeux, volaient

dans le ciel, puis se posaient sur une branche pour vous narguer. Qui de nous n'a dû subir les baisers mouillés et infinis d'une créature remarquée le jour dans l'autobus à cause de sa laideur surprenante ? Dans bien des cas, le rêve ne remplit plus son rôle de libérateur, il emprunte à la réalité ce qu'elle a de vaguement désagréable pour le rendre odieux, et vous laisse au réveil humiliés, timides, remplis d'appréhension.

Et puis, on rêve tout seul, et tant de gens goûtent seulement les plaisirs partagés, dont on peut discuter après les avoir pris (le golf, le bridge, et même les femmes). Or, vos rêves intéressent si peu le voisin qu'il faut payer très cher le psychiâtre pour les écouter, et vous en donner une explication qui, après une lecture superficielle de Freud, vous déçoit sans vous convaincre.

Pour les êtres évolués de l'après-guerre, traqués par des réminiscences douloureuses que le rêve changeait trop souvent en cauchemars, incapables de s'évader sans prétextes coûteux, et pourtant obsédés par le désir de fuir une conscience troublée, le cinéma fut véritablement un présent des dieux enfin émus de compassion. Moins onéreux que l'opium et la voiture de course, exigeant moins d'efforts que la danse ou la musique, accessible à tous, et pourtant considéré comme « manifestation d'art », le cinéma était au rêve ce que le yo-yo est à la marelle. Pourtant, que d'analogies entre le dormeur et le spectateur du Paramount ! Tous deux, muets, les membres détendus, sont plongés dans l'ombre, dans une atmosphère raréfiée propice à l'intoxication (il y a peu de Français moyens qui laissent « les mauvais brouillards de la nuit », comme disait ma nourrice, pénétrer dans leur chambre à coucher). Dès que l'écran s'anime, le spectateur oublie tous ceux qui, à la recherche de la même griserie, l'entourent. Si sa voisine est spécialement décidée à exercer son sex-appeal, il se trouve alors dans le cas d'un mari poursuivi jusque dans son sommeil par les pieds froids de son épouse. Il est, comme le dormeur, précipité dans un univers où tout est noir et blanc. Nous n'avons pas besoin de souligner la similitude du film en couleurs et du cauchemar, mais remarquons que le « parlant » a beaucoup enlevé au cinéma de son pouvoir hypnotique. Les personnages des films ressemblaient bien davantage à ceux des rêves lorsqu'ils accomplissaient sans bruit les actions les plus violentes.

Pendant deux heures, alors que le plus beau rêve dure quelques secondes, le spectateur va pouvoir enfin changer son apparence banale ou même répugnante contre une beauté standard. Il se met, selon son sexe, dans la peau du héros ou de l'héroïne, il est beau, jalouxé, jeune, triomphant. Alors que dans l'ordinaire de la vie il lui faut dans tous ses actes prendre en considération l'avenir, si vite compromis par une minute de faiblesse, il ne vit que dans le présent, avec une telle intensité, un tel mépris pour les contingences, que l'in vraisemblable ne le choque plus, qu'il oublie régulièrement à la sortie de s'interroger sur le sort de la courtisane arrachée à la débauche par l'amour pur de l'ingénieur aux yeux cent pour cent parlants.

Depuis l'avènement du cinéma, ces êtres au destin médiocre, sans espoir, connaissent, en regardant deux ou trois fois par semaine des héros vivre sur l'écran, les grandes passions, les aventures que l'existence leur refusera toujours. Certains accomplissent d'une façon quasi-mécanique les gestes de leur métier, rêvant tout éveillés du sourire de Chevalier, de la bouche de Joan Crawford, cette bouche semblable à une anémone de mer happant ses victimes au passage sans rien perdre de sa grâce onduleuse.

Malheureusement, du point de vue de la confusion du spectateur avec l'acteur qu'il regarde, les types, les situations dramatiques, sont limités, et il est difficile au public d'admettre que le metteur en scène ne peut pas toujours lui offrir du nouveau. Après avoir possédé Greta Garbo (papillon de nuit qui éteint les lumières au lieu de s'y brûler); Marlène Dietrich (bas noirs, feux de la rampe et haut de forme); le Don Juan aux oreilles décollées, aux mains moites, qui s'essoufflera en montant ses quatre étages, sera bien difficile à contenter. Aussi un metteur en scène digne de ce nom ne lui offrira-t-il pas qu'un morceau, fût-il de choix, et vingt-quatre, quarante-huit, soixante girls, viendront à la rescousse avec leurs agréments variés. Si c'est un délicat, méprisant les femmes trop connues, notre spectateur pourra, quelle joie ! découvrir dans la petite du deuxième rang, à droite, la prochaine vedette de « Jouissance d'Empereur », ou « Brebis Egarée ».

En dehors des maniaques du cinéma, de ceux qui, deux ou trois fois par semaine, vont y chercher l'oubli et y trouver l'abrutissement, il existe heureusement d'autres spectateurs poussés par d'autres mobiles. Ce sont les rares êtres qui demandent à l'art, à l'amour, de les

exalter, qui veulent se développer plutôt que se perdre, et répugnent à demeurer passifs, engourdis, même quand il s'agit de leurs plaisirs. Ils ne se jugent pas lésés par la réalité, et ne demandent pas au rêve, ni au cinéma, la satisfaction de leurs désirs frustrés. Ils se montrent sévères pour la production actuelle, et ils en ont le droit, car ils ont confiance en eux. Peut-être se trouvera-t-il encore des metteurs en scène, des capitalistes, des acteurs, qui partageront cette confiance et leur donneront de meilleurs films, sans craindre de passer au-dessus du public, de troubler sa digestion béate. Ceux qui, comme Charlot, ont misé sur l'intelligence et la sensibilité du public, au lieu de tableer sur sa sottise et sa sensiblerie, n'ont pas eu à le regretter.

JEANINE DELPECH.

PROPOS D'HONNÊTES HOMMES

ENTRETIEN avec M. W. ex-proprétaire de "l'Éclair"

Il attribue à l'inflation la médiocrité du cinéma actuel: facilité de crédit, exagération des traitements. On ne s'occupe pas de la valeur des artistes mais de la faveur du public à leur égard et de la recette qui en résulte. Les salles de spectacles sont elles-mêmes à l'instar du reste et contribuent à fausser définitivement le goût du public.

A noter que des industries plus anciennes, comme l'auto et l'avion, ne sont pas encore considérées tout à fait sérieusement, elles ne sont pas classées comme la sidérurgie ou les chemins de fer. L'automobile n'est pas sortie de la phase de la combine. Elle se classera peu à peu. Bien plus tard, ce sera le tour du cinéma.

PICASSO ET LA PUBLICITÉ

S'il est vrai que les recherches d'esthétique sont généralement d'intention pure, il est également vrai que leurs applications à la vie pratique, jadis improbables, sont devenues fréquentes. La publicité est la plus forte consommatrice de nouveautés puisées de toutes parts et l'on ne peut encore déterminer si elle est motrice ou génératrice.

Sans doute sommes-nous au point où l'équilibre est indifférent.

On peut admettre dans ce domaine où la liberté des chercheurs coïncide avec le harcèlement des praticiens que souvent l'organe précède la fonction. Des « pierres à toucher » comme les avait conçues Apollinaire sont encore restées sans emploi. Sans doute est-ce en raison de ce que le tactilisme, et l'art qui en peut naître, est un jeu secret et non susceptible d'affecter à la fois des masses d'individus.

Mais cependant on peut admettre que celui qui préfère le velours à la panne est déjà un tactile qui s'ignore, mais se découvre (pour des raisons équivalentes à ce bruit aigre du ravaleur de façade « pansant » la pierre à contre grain, et qui suscite la salivation).

Les marchands de tissus n'ont jamais songé à ces nuances pour aveugles, un peu comme le sonnet des voyelles pourrait s'adresser aux manchots, pas aveugles de naissance!

A, noir, corset velu des mouches éclatantes,
E, candeur des vapeurs et des tentes,
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles,
O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
U, cycles, vibrations divins des mers virides.

Encore que l'épiderme entier soit en somme plus ou moins tactile, mais il ne l'est infiniment qu'à l'extrémité des phalanges.

De même on peut remarquer l'intégration qui s'est faite, dans certaine peinture et dans certain film, de « clous » publicitaires frappant l'attention, souvent en toute bonne foi, c'est-à-dire pas seulement pour la surprendre, mais pour la retenir jusqu'au point où l'on peut admettre et concevoir la nouveauté de l'œuvre présentée.

Il y a en quelque sorte de l'auto-publicité et je crois bien que l'on en trouverait fort loin dans l'Histoire de l'Humanité.

Certains miracles furent de la publicité religieuse et le Paradis n'est pas le moindre palais des mirages.

Ce qui est curieux, c'est la conception de l'Olympe, les dieux croyant au Paradis. Quel publiciste il leur dut falloir !

Les costumes et la mode avec tout ce qu'elle a de fantaisiste et d'arbitraire et souvent de « remarquable et de distingué » aux mauvais sens de ces mots, est en somme auto-publicitaire, sans quoi comment admettre l'exaspération du goût : les coiffures et les vêtements de l'an 1000 à la fin du XVIII^e siècle, la royauté publicitaire !

Chaque individu est sa propre affiche, et il s'affiche plus ou moins. Les cheveux longs du poète et du rapin sont passés, quelle pseudo-perruque vont-ils inventer ? Le physique de l'emploi est une publicité qui se perd.

Les cubistes et leur grand prêtre, Picasso, tout spécialement, ont fait des recherches dont les plus récentes sont les plus sensationnelles et les plus conjecturales d'ailleurs. Il y a une telle érosion de l'esprit à notre époque (par le nervosisme et le bobardisme) que le sens critique tombe lui-même en porte à faux : il exagère dans un sens puis dans l'autre, il ne laisse pas agir le recul ; on veut « mûrir » artificiellement comme on vieillit le kirsch de l'année !

Une dame, qui réside je crois encore dans cet immeuble du boulevard Raspail qui a été construit autour d'un arbre plus ou moins planté par Victor Hugo, et qui fut une réelle Aspasia pour Jarry, Apollinaire, Larionow (les Soirées de Paris) et Picasso, disait de ce dernier qu'il aurait dû faire entre autres la fortune d'un marchand de porcelaine car les dessins cubistes permettent de dissimuler les ébréchures ! Cette vue à la Alphonse Allais n'exclut pas d'autres applications inédites et l'art de l'affiche a souvent recours au cubisme. Sans doute est-ce là sa forme populaire, mais comme cette forme n'admet semble-t-il que le style adouci et même abâtardi, on peut penser que les recherches les plus récentes de Picasso trouveront un jour leur apothéose dans des enseignes animées ou non, mais sans doute étonnantes.

Tout tend au mouvement, de même que tout tend à l'immobilité. Il faut des machines mentales pour passer d'un état à l'autre et assurer la répartition des richesses dont sont partisans pour « le bonheur des hommes » les économistes politiques.

POL NEFTI

MOUVEMENT ET LIGNE

— Rien ne se perd, rien ne se crée.

— Comme c'est faux, répond l'autre. Pour quoi comptez-vous le progrès ?

— Il n'y en a pas, dit l' « homme qui sait tout ». Il y a une évolution des choses, il y a d'autres moyens pour les mêmes effets. Voilà.

— Parfait, d'autant que je ne comprends pas...

— Faites un effort, devenez intelligent, écoutez : le cinéma existait déjà sous Phidias...

— Les journalistes de cette époque laissaient vraiment à désirer. Personne n'en a jamais rien su.

— Personne, peut-être, vous sûrement pas, mais moi, oui... Par cinéma, je veux dire le mouvement. Je m'explique : pourquoi le métope du Parthénon nous fait-il penser à un mouvement cinématographique ? Parce qu'il y a une pureté de lignes, une synthèse de la vie animée que l'œil exercé des artistes de cette époque savait découvrir, et qu'ils reproduisaient ensuite, dans l'art qui leur était personnel. Phidias, le maître des sculpteurs, tout comme l'ensemble de ses élèves, possédait donc un organe dont la perfection visuelle avait atteint ce qu'aujourd'hui nous avons retrouvé avec l'appareil cinématographique, c'est-à-dire par un moyen mécanique. Le progrès nous ramènerait donc à la nature, par une voie détournée, qui nous détourne aussi du beau. Voilà le point de chute. Les anciens, eux, avec leur amour de la perfection, auraient frémi de voir les outrages au beau que l'on nous force à contempler. Le beau mouvement seul

est beau, mais que cela signifie-t-il pour la plupart des cinéastes ? Jusqu'à Baudelaire qui avait prévu cela, en écrivant :

« Je hais le mouvement, qui déplace la ligne. »

Mots certainement destinés par le poète aux vedettes à l'épaule en détresse, au genou indécis, à la cheville accentuée, dont on nous accable parfois. Mais ces sculpteurs de mouvement que sont les metteurs en scène, ou plutôt les réalisateurs comme on les appelle maintenant, veulent créer une race de héros dans le public qui hante les salles de cinéma. Il n'épargnent rien pour cela et vont même jusqu'à faire apparaître la jeune première par le fond du décor; ainsi s'accusent l'angle et les zig-zags de sa démarche cahotée. Voudrait-on guérir par l'absurde ? Homéopathie, peut-être. Quand la vedette est attrayante, on la laisse dans l'ignorance des principes élémentaires de l'eurythmie, on ne pratique plus l'utilité de l'immobilité. Deux ou trois réalisateurs, seuls, ont compris l'importance du beau mouvement, mais les autres, paix à leur vie.

Une jolie démarche est une expression chorégraphique, comme le sont un déboulé, un jeté battu, bien que traduisant un autre sentiment. Les artistes qui évoluent dans les décors du studio doivent rêver aux fortunes mal et vite acquises, et subir une convoitise qui influence la calme souplesse de leur ligne, qui n'est plus en harmonie avec leur sentiment, avec leur expression, et qui n'est pas à l'échelle du tout.

De la mesure, Mesdemoiselles, de la mesure.

Je vous entends dire : « C'est l'enfance de l'art ». Evidemment, mais s'il en est ainsi, pourquoi agit-on différemment ? La supériorité de l'ancien film muet américain était créée par le mouvement général, en accord avec la mimique personnelle de l'acteur. A chacun sa manière. Ce n'est que par la douceur et par la lenteur que s'épanouissent sur un visage les expressions, dans leur pleine intensité.

Le ralenti a donc sa valeur, s'il est bien mesuré ! Malheureusement, berceuses ou élégies, même soutenues par un dialogue comique, finissent toujours par un profond sommeil, dans l'obscurité moite des salles. Pensez à ces productions américaines, où les fonds sont occupés par ces groupes de girls à la cuisse docile et musclée.

Elles ravissent le spectateur par le synchronisme harmonieux de leurs mouvements. Une démarche aisée, une attitude complétant le vêtement, tiennent de la chorégraphie. Mais cette chorégraphie sautillante des vedettes aux noms toujours nouveaux, et aux expressions sans nom, est faite pour donner le frisson.

L'aptitude à se mouvoir en désordre faisait déjà éclater la haine de Baudelaire. Il sentait venir le cinéma, et les faux mouvements dont il est trop souvent fait. Le mouvement, au cinéma, doit toujours être naturel. Rien n'échappe à la pellicule qui ne pardonne pas. Le visage de la vedette ne suffit pas à lui gagner le public. La ligne de sa silhouette et l'usage qu'elle fait de son corps pour interpréter, lui sont aussi utiles que son visage.

Assurément, c'est le rôle de la mise en scène, nouvelle école ! La mise en scène y est complètement dépouillé par la vitesse même de l'action (300 m. en 15 minutes), ce qui ne développe plus qu'une longue suite de mouvements, assouplis par la concluante nécessité d'enchaîner et de soutenir l'ambiance, tout comme au théâtre. Mais pourtant, tout autrement. Et c'est le mouvement dans le cinéma...

La beauté du mouvement, à toutes les époques, a provoqué l'admiration des hommes. Elle prend, aujourd'hui, avec le nouvel art, une force nouvelle. De même que le visage mobile de nos belles artistes s'assouplit et s'adapte pour traduire au maximum chaque sentiment, le mouvement du corps doit, au cinéma, suivre le mouvement !!

ROLANDE AUBERT.

"A PROPOS DE L'OPÉRA DE QUAT'SOUS"

Un procès assez retentissant outre-Rhin a séparé les deux réalisateurs du film l' « Opéra de quat' sous », Pabst et Kurt Weill. Nous publierons dans le prochain numéro une analyse des raisons esthétiques de ce procès qui soulève des points nouveaux d'un haut intérêt d'actualité sur les rapports étroits de la musique et du film.

MACHOIRES

I

René Clair suite et fin

Dans un concours où l'on recherchait le meilleur sosie de Charlot, Charlie Chaplin ne fut classé que troisième. Si l'on instituaient une semblable épreuve afin de choisir le triomphateur d' « A la manière de René Clair », on verrait bien René Clair classé premier hors concours. Tant mieux pour Chaplin et tant pis pour René Clair.

Nous pourrions aussi bien chanter un péan à la gloire de René Clair défunt, comme jadis feu Jacques Rivière fit dans la N. R. F. l'éloge de Dada, fond du sac, limite d'une tendance, seuil d'un autre monde. Ainsi peut-on amicalement s'imaginer l'infini comme une suite ou un dédale de destins et de manières épuisés. La fin de l'un coïncide avec le début de l'autre. C'est la loi de Newton, la gravitation universelle, l'inverse du carré des distances.

Tout cela est en somme bien naturel.

Revenons à nos prémisses. L'art ne serait-il qu'un effet de l'art ? Séduisante formule. Sortons du spécieux.

La découverte d'une technique n'est pas comparable à celle d'une certaine vision naturelle. Un peintre recherche surtout l'expression de sa vision particulière et plus elle est audacieuse, moins elle touche d'abord d'amateurs sincères.

Peu à peu l'éducation se fait et les peintres les plus novateurs du dernier demi-siècle s'intègrent dans notre vision immédiate.

Mais cela est un phénomène consécutif à la culture, en outre tout homme cultivé n'est pas sensible visuellement.

La première question fondamentale est de savoir si le public pourra jamais être spontanément sensible aux recherches et aux trouvailles artistiquement neuves. Citer à propos de divertissements : Cézanne, Seurat, Léger, Picasso, cela n'intéresse encore que ce qui fut en somme le public de Diaghilew ou du Théâtre Juif de Moscou. Quelle serait la jouissance populaire aux batteries des « Noces » et même à ce complet tableau rétrospectif « Parade » ? Sans doute fort mince et en tout cas pas exactement nuancée comme celle de l'amateur averti.

Allez à Aix-en-Provence, vous y retrouverez cette atmosphère que nul ne rendit avec l'acuité de Cézanne. L'air qu'on y respire est comme imprégné de sa manière. Mais demandez aux Aixois, qui connaissent Avignon et Toulon, s'ils ressentent des différences, sauf les amateurs de peinture, nul ne réagira.

Rembrandt, le boucher et le bœuf écorché.

Or, le rythme propre du cinéma est tout autre que celui résultant de la contemplation statique d'une peinture.

« 14 juillet » se déroule à une cadence de ralenti avec accompagnement de valse lente... bien entendu. On attend autre chose qu'une variante de « Sous les toits de Paris ». Or, c'est du sous « Sous les toits... » On espère qu'à chaque instant si l'action ne meurt pas d'elle-même elle va du moins, comme le dit à peu près Cocteau, laisser paraître l'âme à partir d'un certain ralenti.

« 14 juillet », réunion des personnages habituels au plaisir des esthètes socialisants. En somme, film de défense dédié à la clientèle bourgeoise en quête de divertissement populaire. Entrée des chauffeurs, entrée des agents, entrée des commis (sans oublier le veston volé, leitmotiv *claironnant*), tout l'arsenal des anciens ballets de Lulli : le Roi et les tapissiers, madrigal à J.-B. Poquelin, mais il y eut aussi le Malade Imaginaire et M. de Pourceaugnac, et la diatribe efficace contre

les médecins. Ne s'en prendre qu'aux petits fonctionnaires, quel ennui ! Il faut du juste, même dans l'erreur. Le populaire ne peut guère s'éloigner du simple et de la nature, d'où les limites de la fantaisie qu'on y puise. Et cependant Petrouchka, les nourrices et les cochers, prophylaxie du communisme (aucun rapport avec l'unanimisme à répétition de Jules Romain), le problème échappe dans la fièvre des marionnettes, l'homme désarme au seuil du tréteau forain, où la parade a suscité les enchantements. Le peuple ici n'est plus le peuple, il est frappé par ce que recèle de raffiné, de supérieur à la réalité commune, le jeu auquel il est pris. A cet instant surgit la silhouette de Barbette : divertissement complet où les non instruits de l'amphibisme du trapéziste admirent son indifférence et où les initiés se plaisent au jeu mental du vrai gymnaste qui s'ignore, grâce au travesti. En somme un contrepoint savant pour les amateurs de fugue à deux voix.

Sans doute la position de René Clair peut se comparer à cette fugue. On peut imaginer que le sens immédiat des scénarii est pour flatter la clientèle complaisante et pâmée tout ensemble et que d'autre part l'auteur voit sublimement la même histoire. Mais cette vision sublime n'est qu'un postulat bien fragile. S'il nous faut à l'avenir accepter de René Clair les tirages à blanc, nous dirons que son crédit est épuisé. Il nous faut une nouvelle provision : Eclairez !

PAUL RECHT.

II

LE COLOSSE A LA TÊTE D'ARGILE

Je suis allé l'autre soir dans un Temple de l'Esprit.

Je vais vous dire comment on s'y prend pour faire un Temple de l'Esprit : on bâtit un garage — un super-garage, avec ascenseurs, rampes en pente douce, accessoires bariolés, Esso, Castrol — comme ça pendant six étages.

Quand c'est fini, on s'aperçoit qu'il reste un immense sous-sol qui ne sert à rien. Alors on installe un golf miniature : ça, c'est un truc. Je ne saurai dire d'où est venue la mode du golf miniature, mais je peux dire que c'est un truc. Pendant un an, tout ce que Paris contient d'épaules Alba assiège le bar, cependant que l'élite féminine se fait des grâces à croupetons sur trois marches de carton vert.

Poussière, hélas ! Tout est poussière. Et le golf miniature va rejoindre Faubourg du Temple les ceintures de chasteté.

Voulant se prémunir contre la désolante versatilité de l'élite, la direction réfléchit. Une fois n'est pas coutume. Et elle trouva. Car enfin, que fait le marchand de lacets en faillite, où retrouvons-nous le parlementaire maladroit, le colonial brûlé, et ce monsieur discret que l'on n'avait plus vu depuis cinq ans, pour raisons de santé, qu'il dit ? Mais évidemment, monsieur, ils « s'occupent de cinéma ». Ça, c'est un autre truc. Ça, c'est du bon commerce. La populace, mon cher, ça bouffe de tout.

Les petites tables et les fauteuils poussent sur le gazon démodé. Un écran surgit parmi les orangers en pénitence. Les ampoules rougissent pudiquement et descendent au rang de veilleuses. On baptise

le tout d'un nom poétique et bien français : Talkie-Garden, par exemple. On va chercher un pauvre type au smoking râpé — l'intelligence ne nourrit pas son homme — et on l'intronise directeur des débats. Un petit roulement de tambour pour les snobinettes à l'affût. Et voilà comment on s'y prend pour faire un Temple de l'Esprit.

On discute ce soir sur les mérites respectifs des cinémas allemands et français. C'est ce qui s'appelle poser un problème. Une obscurité propice au libre jeu de la Pensée submerge les consommations. Quelques scènes de « la Dernière Compagnie ». « Berliner Alexander Platz » intégral. Et le spectacle commence.

Le pauvre type au smoking râpé se plante au milieu du public et veut savoir au préalable s'il est bien vu de tout le monde. Mais oui, mon vieux, mais oui. Puis, ne sachant au juste que faire de ses mains, et paraissant souffrir beaucoup, mais alternativement, du pied droit et du pied gauche, ayant toussoté, il nous dit à peu près ceci :

« Le cinéma est une grande chose. C'est une grande chose que le cinéma. Mais on ne peut pas dire que le cinéma n'est pas une grande chose. Vous êtes tous ici des amateurs éclairés du cinéma. Alors nous allons parler cinéma. Vous venez de voir deux films représentatifs de la production allemande. Vous semblent-ils supérieurs aux films représentatifs de la production française, et pourquoi ?

Vivement applaudi, il donne la parole à un monsieur évidemment désireux de placer quelques idées. « Je suis, dit-il, un spectateur moyen ». Le cher homme, dire qu'il aurait pu nous cacher cela. « Je trouve le cinéma allemand morbide et nébuleux, lourd et indigeste. Il trouve partout matière à philosopher et à socialiser. Le Français est individualiste et grégaire, et il aime s'amuser. Moi, je vais au cinéma pour passer la soirée et je suis très heureux de voir des films gais et bien français, comme « L'Ane de Buridan » ou « Les Vingt-Huit Jours de Clairette ». C'est spirituel et pas fatigant. Qu'on laisse aux Boches leurs complications et leur profondeur. » Ce qui est un point de vue.

Alors paraît Regor. Il ne paraît pas, il jaillit. Il n'expose pas ses idées, il les impose à coups de gosier. Il ne parle pas, il vocifère, hurle, gueule. C'est lui le défenseur du cinéma français, c'est lui le régénérateur, c'est lui l'apôtre.

C'est lui qui a raison.

Il connaît la question mieux que personne. Cela fait cinq ans qu'il défend la cause. Cinq ans qu'il se heurte à la Bêtise, à la Lâcheté, à la Gabegie. La Gabegie ! Une honte ! Il connaît les studios. C'est effarant ! Il connaît les producteurs. Des requins ! Il connaît les Américains. Des dieux ! Il connaît les tripatouillages. Il connaît les effets et les causes. Il connaît la routine, le gâchis, l'indifférence. Il connaît tout.

« Mais, lui fait remarquer doucement quelqu'un, nous sommes réunis pour parler du cinéma allemand. »

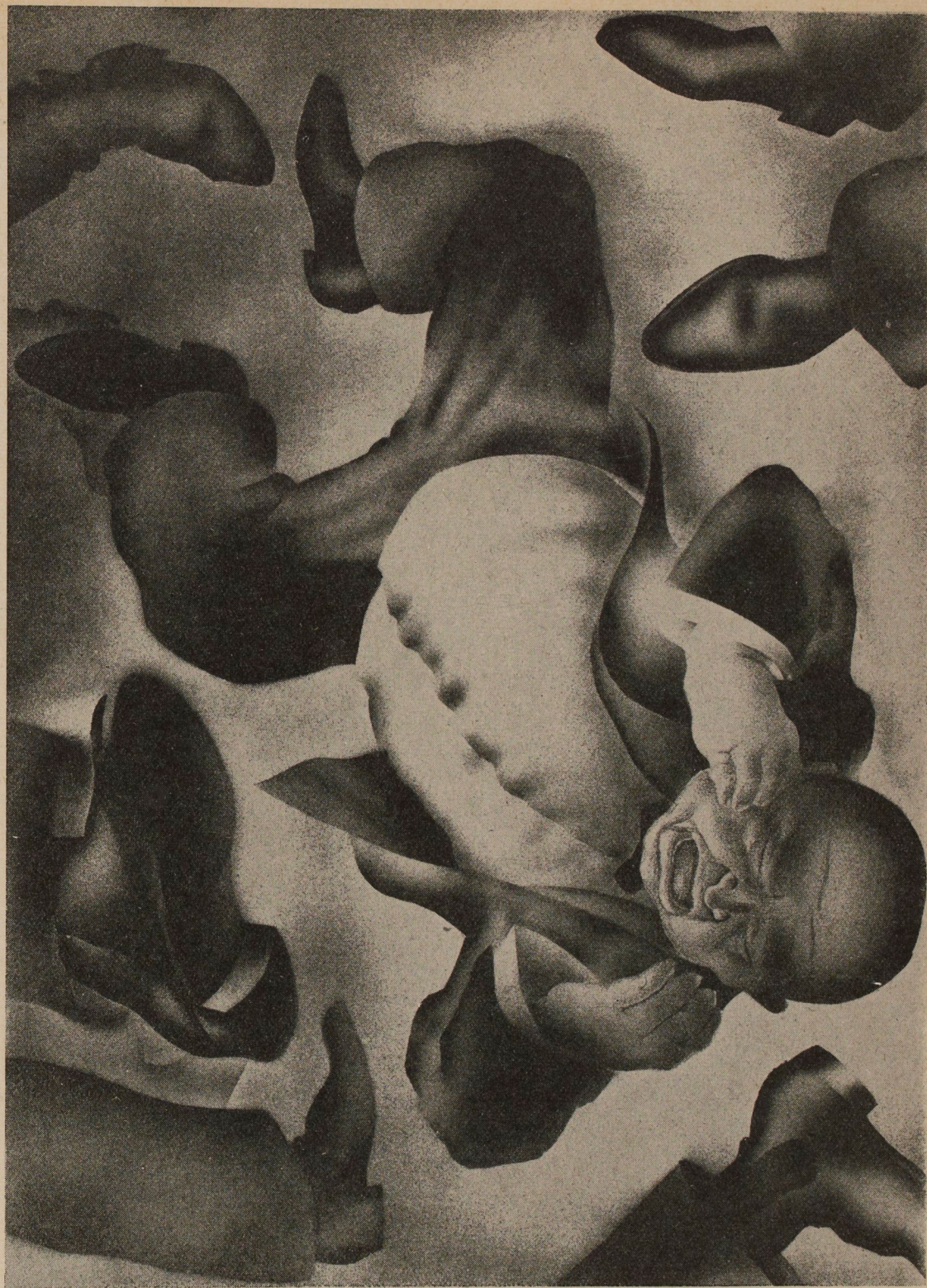
Il s'en moque. Il s'est fait le champion du cinéma français. Le public doit savoir la vérité. On l'écouterà jusqu'au bout.

Quitte à passer pour un peu mufle, j'avouerai tout crûment que je n'ai pu tenir jusqu'au bout. Je me suis enfui, secoué de tics annonciateurs des plus graves désordres neurologiques.

Ainsi donc, voilà où nous en sommes. Quelques individus qui se rangent modestement dans ce qu'ils appellent l'élite — glou-glou — se retrouvent régulièrement pour échanger ces pauvretés. Au sortir de ces plates réunions, leurs cerveaux en délire ronronnent à la même cadence. Le monsieur satisfait, parce qu'il est toujours satisfait. Regor, parce que ses vociférations n'ont pu être étouffées qu'après trois quarts d'heure de pavane et de roue. Et je ne parlerai même pas de l'étranger plein de finesse qui a découvert ce soir « que René Clair est tout ce qu'il y a de plous français ».

Cinéma allemand ou cinéma français ? Sinistre gageure. Il n'y a qu'un cinéma, exprimé différemment par l'âme allemande, l'âme russe, l'âme américaine. Il n'y a qu'une recherche : l'Art. Il n'y a qu'une vérité : le néant du cinéma français, qui n'exprime rien. Car on ne me fera jamais admettre que « Nu comme un ver » ou « Les Vingt-Huit Jours de Clairette » sont de la quintessence d'âme et d'esprit français. Car la France, en somme, c'est tout de même un peu la patrie de Racine et de Verlaine.

Des cinémas ? Des climats humains différents dans la forme, identiques quant au fond, qui ont trouvé dans cet Art nouveau, dans cet Art visuel, un magnifique tremplin où ils ne s'affrontent qu'en apparence. Et c'est pourquoi « Le Chemin de la Vie » et « Le Cui-



Episode des « Frères Karamazow », par Alexeïeff

rassé Potemkine », « Million Dollar Legs » et « Back Street », « Mädchen in Uniform » et « Liebelei » sont de purs chefs-d'œuvre. C'est pourquoi « Le Million » et « A nous la liberté » autorisaient les plus grands espoirs, s'il n'y avait eu « 14 Juillet ».

Mais pourquoi, pourquoi pas nous ?

Il se fait dans les studios un gâchis effroyable. Désordre, Je m'en fichisme. Gabegie. Pertes de temps, pertes d'argent, travail par à-coups, travail inorganique. Oui, Regor.

Invasion sans cesse croissante de vedettes de théâtre qui jouent théâtre, de music-hall qui jouent music-hall, d'opérette qui jouent opérette. Tout cela sans direction et sans espoir. Oui, Regor.

Metteurs en scène muselés par des producteurs « commerciaux », qui croient encore, malgré les réussites étrangères, que plus c'est bête, plus ça plaît. Oui, Regor.

Mais pourquoi, pourquoi tout cela ?

Parce qu'on ne s'improvise pas artiste. Parce que l'art est une chose difficile, qui demande désintéressement, courage et foi. Parce que l'artiste a une âme, et le producteur un portefeuille. Parce qu'on ne va pas loin en visant bas. Alors le découragement et le dégoût envahissent nos studios livrés à des quincailliers, cependant que les dits quincailliers s'écroulent les uns après les autres, tout stupéfaits de l'injustice du sort.

Tout de même, le public est-il si bête que cela ? Il est veule, oui. Qu'il ait supporté un « Signe de la Croix » est un critère bien affligeant. Mais il a applaudi « Mädchen », le public, et « Emile », et « Le Chemin de la Vie », et il en redemande, le public. Faut-il que votre cœur soit dur, ô producteurs français !

Eh ! bien, moi, je vais vous dire. Je suis un tantinet écœuré. Oui, oui, écœuré du vaudeville insipide et bête, écœuré de la pièce de théâtre avec boîte de nuit et poursuite en auto lamentablement raccordées, écœuré de l'opérette qui voudrait être attendrissante et qui fait pleurer de vraies larmes, de rage.

Parce que moi, je vais vous dire : j'ai foi dans l'avenir du cinéma. Et je ne suis pas le seul.

Le cinéma, c'est quelque chose d'unique. Cela ne ressemble à rien de ce qui a existé avant lui. Ce n'est ni du théâtre, ni du roman, moins encore de l'opérette ou du vaudeville; c'est différent. Et il ne s'agit pas de savoir si le cinéma français est supérieur ou inférieur au cinéma allemand, mais bien de savoir s'il existe.

C'est, hélas ! un grand corps sans âme, un colosse dont la tête serait d'argile. Cette âme qui lui manque si évidemment, quel chef d'orchestre la lui donnera ?

PIERRE VOISIN.

PROPOS D'HONNÊTES HOMMES

ENTRETIEN avec M. H.

ancien ministre de l'Instruction Publique

M. H... remarque d'abord que depuis le cinéma parlant nous avons perdu le peu de terrain jadis péniblement gagné, car le cinéma parlant français s'exporte mal. Ça n'est pas le cas des Américains, ni même des Allemands. Il résulte que nos films, déjà handicapés par cette situation linguistique, sont d'un prix de revient d'autant plus élevé que le nombre de ses consommateurs est plus réduit. Une seule chance nous resterait : la qualité. Mais c'est justement aussi ce qui manque le plus !

D'autre part, au point de vue marché intérieur, nous sommes en France de faibles consommateurs, car la population rurale ne compte presque pas à ce titre. Dans les pays où de grosses populations urbaines assurent un débit adéquat : Allemagne, Angleterre, Amérique, la situation est inversée. Il résulte aussitôt de là que les prix de vente des films américains et allemands sont de beaucoup inférieurs aux nôtres et rapidement amortis. Donc, même si la qualité redevenait le signe distinctif des films français, il n'en resterait pas moins que leur prix les ferait reléguer jusqu'au jour où leur diffusion et leur réputation à nouveau rétablie permettra un équilibre actuellement perdu.

Il faut, en un mot, refaire des films « marchands ».

Quant à l'éducation du public, c'est une question de longue haleine. Il faudra sans doute plusieurs générations pour en élever le niveau.

ART ET RÉEL

Le mot de « réalisme », dont nos contemporains font grand usage, est de ceux qui peuvent le plus abuser des esprits peu soucieux d'exactitude. Pour beaucoup, le réalisme est une attitude de la conscience humaine en face du fait, aboutissant à ne reconnaître pour valable que ce qui se manifeste dans ce fait. C'est à peu près ce qu'on entend par une politique *réaliste*, une économie *réaliste*. Autant dire que c'est alors un synonyme de ce que, plus honnêtement, on désignerait comme un matérialisme, si le plus petit souci d'explication philosophique hantait le cerveau de ces *réalistes*. Il y a là une propension très nette du monde contemporain, aspect significatif de la dégradation spirituelle dont il offre maints témoignages, à lier la notion de réel à celle de fait matériel, à rompre cette union du charnel et du spirituel en laquelle s'accomplit la véritable réalité.

Cette tendance est d'autant plus singulière que, simultanée, se manifeste une autre, qui pousse à la destruction même de ce réel sur lequel on prétend s'appuyer. Cependant que la psychologie moderne, en particulier le système freudien, aboutit à une désagrégation radicale de toute réalité psychologique, la science, sur un autre terrain, met en doute l'existence de toute réalité matérielle, au sens usuel du mot. Il y a donc là une contradiction dont l'évidence n'a pas encore éclaté aux yeux de tous, mais qui posera demain à l'humanité un problème ardu.

Ces deux brèves remarques nous mettent au cœur même du débat des arts contemporains. Il est de toute évidence, aujourd'hui,

que l'art est en crise; dans la mesure où l'art doit exprimer une réalité, il dépend de cette réalité, c'est-à-dire de la conception que l'artiste en a. Et ici interviennent les deux causes signalées, pour engager l'art dans deux voies sans issues.

Ou bien, en effet, ne reconnaissant pour valable, dans sa vision du monde, que ce qui se manifeste en fait matériel, l'artiste se prive de tout moyen d'accéder à un plan supérieur de connaissance. Que ce soit en peinture ou en littérature, cette attitude est à l'origine de tant d'œuvres modernes où nous avons l'impression d'errer parmi des monstres empaillés, d'où toute vie est absente, parce que toute responsabilité spirituelle y fait défaut.

Ou bien, sensible surtout à ce qu'il y a de nouveau, d'étrange, voire de pathétique, dans le spectacle de la désagrégation de la réalité psychologique, l'artiste moderne nourrit son œuvre de ce spectacle même. Ici alors, toute réalité authentique disparue, l'œuvre d'art ne nous livre plus que des fantômes, et tout tragique, tout *inté-rêt* au sens profond, cède, ne laissant la place qu'à une vaine curiosité.

C'est une notion bien oubliée que celle-là : un art ne naît que dans la contrainte, et la seule valeur réside dans le conflit créateur. De deux façons différentes, le monde contemporain tend à annihiler ce conflit, à le rendre inefficace. D'où l'incapacité de nos arts à nous *intéresser*, c'est-à-dire à engager de nous autre chose que nos surfaces. Parfois avec génie, comme c'est le cas pour Marcel Proust, l'artiste contemporain ne met en œuvre qu'une conscience qui se défait et se nie, et pour qui la lucidité ne saurait être une absolition.

L'intelligence même ne peut justifier une telle attitude : au contraire, à un certain degré, une intelligence qu'on a vidée de tout irrationnel, éloignée de plus en plus de la connaissance intuitive, de toute spontanéité, constitue un péril. Elle dessèche, elle schématise. Elle ne reconnaît plus le réel que sous la forme de pièces anatomiques, conservées dans l'alcool. Et les techniques perfectionnées dont la civilisation moderne nous comble, bien loin de faciliter cette tâche première de l'art qui est la communication de la conscience au réel, la rend de plus en plus difficile. L'art moderne croit avoir tout fait quand il a démonté les rouages, perfectionné ses méthodes, amélioré

sa technique : il a trop souvent laissé perdre le plus pur de son essence, sa seule raison d'être, ce que saisissait, avec d'infiniment moins « d'intelligence » et une technique rudimentaire, le sculpteur anonyme du portail royal de Chartres.

Mettant tout contre nous, isolant de plus en plus notre création de la réalité essentielle, nous aboutissons forcément à un art déshumanisé, où l'application à saisir un réel défini de travers, illusoire, trahit l'âme même, l'esprit, en fin de compte l'authentique réel.

Ces réflexions, est-il besoin de le dire, s'appliquent de la façon la plus légitime au cinéma. Cet art nouveau tend à l'homme le piège d'une technique admirable, en voie de perpétuel perfectionnement. Il le tente d'autant plus qu'il semble reconnaître une conception du réel évidente, une conception matérialiste. L'intervention de l'homme est limitée à cette notion fragile, le choix, et il est aisé de croire que, l'élaboration technique étant due uniquement à la machine, l'homme n'a qu'à se soumettre au fait tangible, à la pure et simple « réalité ».

C'est à cette conception radicalement fausse qu'on doit tant de films d'une imagerie désolante, mais aussi, ce qui est plus grave, maints essais intelligents, d'une froideur et d'un ennui sans bornes. Le cinéma n'a pas encore compris, sauf rares exceptions, que ce n'est pas dans la copie fidèle d'une réalité uniquement matérielle que réside sa destinée, mais dans une *récréation* de la véritable réalité.

On parle beaucoup des pouvoirs d'évocation du cinéma. Je suis presque toujours frappé de la pauvreté de cette évocation.

Platement copiée, dans ce qu'elle a de plus anecdotique, de plus extérieur, la réalité se venge en disparaissant derrière sa vaine image. Combien de documentaires donnent cette impression désolante ! La nature même, trahie, fuit. Au contraire, pour qui sait la saisir non seulement dans son aspect extérieur, mais dans son intention métaphysique, elle suffit à donner une âme à la photographie animée. Qu'on pense aux Povodkine, aux Ekk, aux Eisenstein, à tous ces grands metteurs en scène russes, on comprendra le sens du rôle que

la nature, devenue élément même, élément central de l'action, peut assumer.

La conception du film « à vedettes » part d'un point de vue aussi erroné et d'ailleurs analogue. L'emploi, toujours par les Russes, d'acteurs non professionnels, choisis en fonction de leur caractère moral, de leur réalité profonde, est infiniment plus justifié. On ne saurait trop admirer la vérité de cette phrase que le manifeste du Goskino (Cinéma d'Etat de l'U. R. S. S.) a proclamée : « Nous devons nous attacher à interpréter pour l'écran notre propre vie, selon nos propres aspirations... » Que les grands films russes, comme *Le chemin de la vie* dépassent et nient le matérialisme théorique du léninisme et infirment dans un certain sens la doctrine qu'ils croient servir, peu importe ici. Leur exemple nous fait comprendre pourquoi tant de nos films occidentaux et américains donnent une si totale impression de vide; c'est qu'ils ne supposent aucune interprétation de la vie, mais visent seulement à en décalquer la plus vaine apparence, qu'ils ne correspondent à aucune aspiration.

DANIEL-ROPS.

ACTION

Des paroles seulement ? Non !

Des idées nouvelles ? Oui !

Mais aussi et surtout de l'action.

Nous ne voulons pas rester confinés uniquement dans le domaine spéculatif. Il faut construire après avoir élagué. Des actes, des faits, vous seront communiqués. Et par là, nous espérons pouvoir contribuer activement à la recherche des voies nouvelles du cinéma naissant.

Notre position est rigoureuse. Nous avons commencé par présenter le film crucial de M. René Clair, dont les apports furent parmi les plus heureux et les plus dorénavant traditionnels.

Nous avons revu ce qui subsiste comme définitivement excellent du « Voyage Imaginaire » et nous avons vu aussi que, depuis, un artiste de l'importance de René Clair n'a plus dépassé les trouvailles initiales. Il est devenu un primitif conventionnel, et son exemple est typique de ce que le cinéma est surhumain pour un seul homme.

RÉVÉLATION DU DESSIN ANIMÉ DRAMATIQUE

Jusqu'à présent le dessin animé ne s'était révélé que sous l'angle humoristique, ajoutant des « gags » visuels aux « hots » du jazz.

Mais ce langage féérique des images mouvantes n'aurait-il pas déjà pu susciter un mode d'expression inédit en poussant ses effets jusqu'au vrai drame symbolique ?

C'est d'abord un changement de plan d'inspiration à provoquer, c'est ensuite pousser plus avant les effets visuels obtenus déjà et que la partie truquée des films ordinaires a si bien préparés : surimpression, emploi de maquettes, effets automatiques ou fantomatiques, substitution de visages pétrifiés à des visages de chair, mais couronnant de véritables corps vivants, toutes choses que le surréalisme a montrées, mais épuisées, car il faisait appel à des trucs comme à des exercices de haute voltige, tout à fait gratuitement, sans autre but que de faire se disjoindre les notions classiques de la continuité de l'action. Il y avait là des effets purement qualitatifs. Une sorte d'alphabet des émotions.

Mais après tout cela, qui ressemble aux mystères et aux chansons de gestes, on voit luire à nouveau les feux de la Pléiade et dans un ciel constellé s'animer les nébuleuses et les astres porteurs de messages et de destins.

De tels mouvements se dessinent et nous savons déjà plusieurs artisans qui, sous leur force, créent ce nouveau langage dramatique. Pour n'en présenter qu'un aujourd'hui nous choisissons M. Bartosch, qui termine le montage de son premier film.

On y perçoit ce qui reste à dire et à montrer de congénital aux dessins animés émancipés de leur rythmique dansante. D'abord simplement tout ce que la lanterne magique apporte du flagrant délit ou de cette émotion que provoque un événement arrêté tout à coup et pris en instantané (Mahagony de Kurt Weill), ensuite la sensation des plans et du volume, les paysages étant solides et pénétrables visuellement en perspective, les personnages aux gestes discontinus se déplaçant dans ce monde à trois dimensions et comme si, à chaque instant, des illustrations s'animaient dans un livre. Des passages à peine invraisemblables montrent des métamorphoses symboliques que la mythologie n'avait que péniblement exprimées. Des astres s'insinuent dans des esprits et les hantent. Chiromancie objective. Un côté — procès de Jeanne d'Arc — que Péguy eut aimé sans doute, donne à l'héroïne de ce film une vertu invulnérable, on pense à Shaw, mais ici la perfidie du verbe ne vient pas contrarier tout ce qui est efficace dans l'attitude de l'héroïne immunisée par une sorte de grâce qui lui fait répondre à des questions par des gestes ou par des paraboles visuelles.

Jean Cocteau, dans le « Sang du poète », avait approché de cette formule, mais avec un esprit dont la morbidité compromettait l'effet. Il ne faut pas oublier que l'esprit des choses perd en profondeur ce qu'il gagne en singularité. L'inspiration s'exprime d'autant plus profondément qu'elle trouve pour cela des moyens adéquats et qui l'élèvent en lui résistant.

Ce qui est essentiellement auguste et tient à l'œuvre de l'artisan émane du film de M. Bartosch, que nous espérons pouvoir bientôt convier nos lecteurs à apprécier. Nous voyons enfin ici la forme naissante d'un art, dont le cinéma serait le moyen.

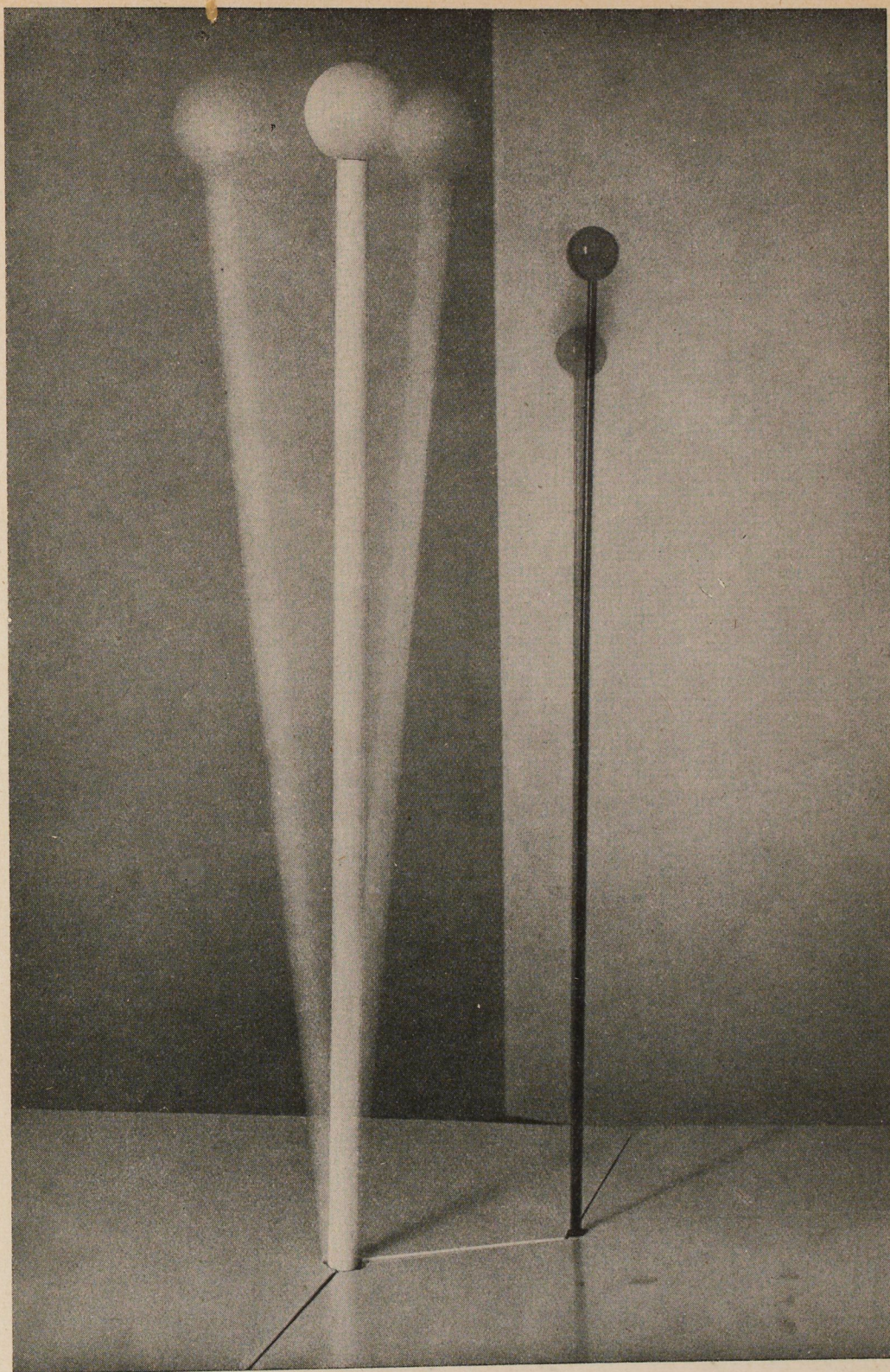
P. N.

UN VOYAGE IMAGINAIRE

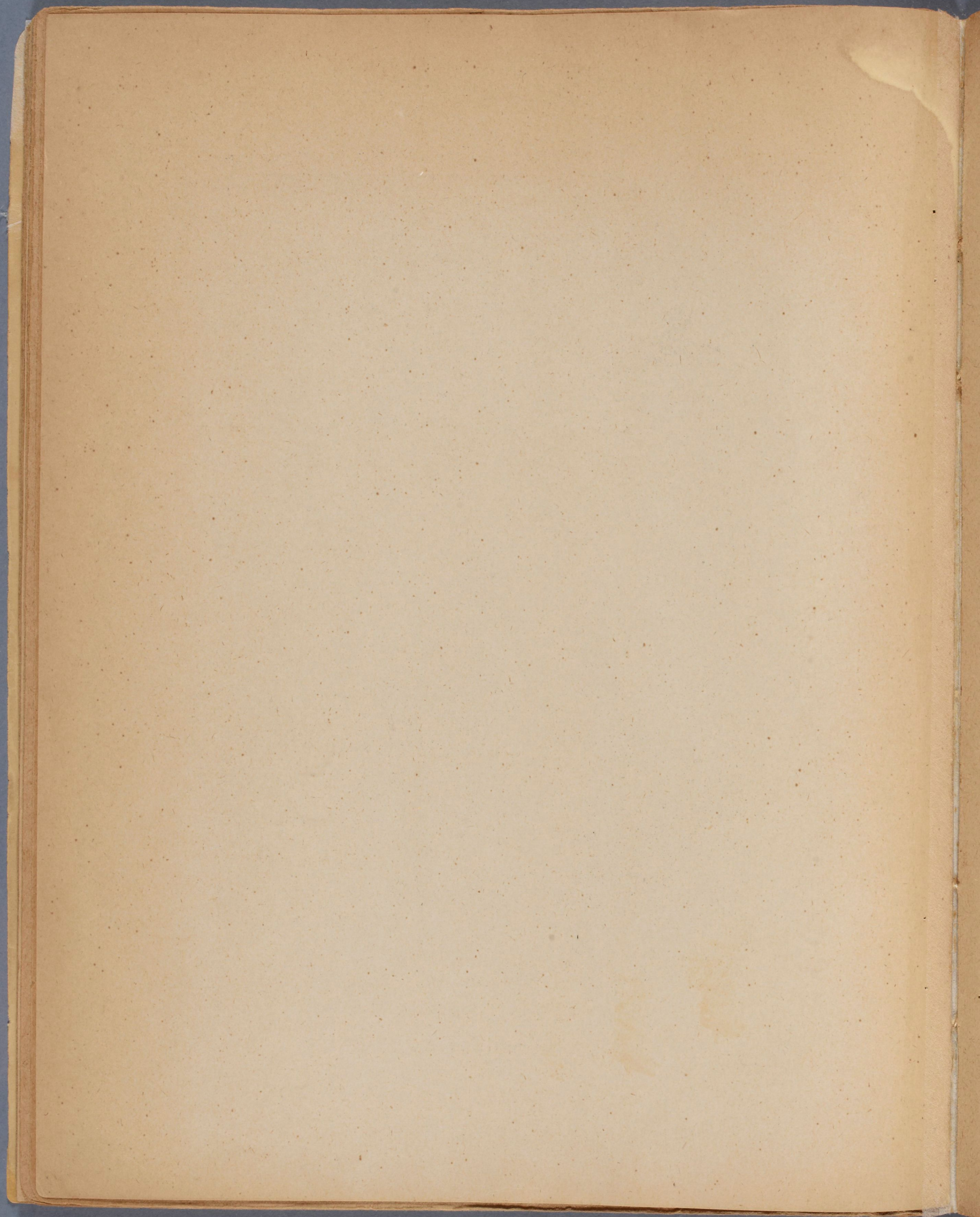
Notre première manifestation publique a été la reprise du « Voyage Imaginaire », de René Clair, au Studio de l'Etoile.

Une salle particulièrement brillante applaudit cette bande comme une découverte. On remarquait dans l'assistance :

Duchesse de Gramont, Comte Gabriel de Gramont, Baron Robert de Rothschild, M. Maurice de Rothschild, M^{me} Lecomte du Noüy, M^{me} Gentien, M. Le Corbusier, M. et M^{me} Jules Supervielle, Vicomte Stanislas de la Rochefoucauld, M. et M^{me} Claude Chéreau, M. et M^{me} Daniel Dreyfus-Recht, M^{me} Albaran, M. et M^{me} d'Arellano, Baronne d'Alméida, Baronne de Neuflize, Comtesse Jean de Neubourg, Baronne de Vandœuvre, Lady Davies, etc...



Sculpture mouvante de Calder.



DANS LE MOUVEMENT

LES SCULPTURES MOUVANTES

L'influence américaine sur la civilisation moderne a ceci de prodigieux qu'elle restitue au vieux monde ses concepts symboliques et ses coutumes après les avoir concrétisés, aussi matériellement que la science actuelle de l'homme le permet. Les intentions de certains paysages animés de Fernand Léger ou de Georges de Chirico sont assez suggestives à priori. Cependant on voit qu'à leurs mirages des esthéticiens n'ont pu résister. Ils en sont venus à réaliser de toutes pièces des morceaux de ces univers enchantés. Chez Pierre Colle viennent d'être présentées les œuvres de l'Américain Calder. Ce sont des systèmes articulés qui, sous l'effet d'une simple impulsion manuelle, s'épanouissent comme des fleurs. Ces formes que le parachute ou le flip-flop nous avaient révélées sont ici comme des éléments de compositions. On voit aussi des menhirs coiffés de boomerangs et le tout animé d'un mouvement à double rotation qui est si ralenti que l'effet vous obsède comme celui du cours des aiguilles d'un vaste cadran d'horloge quelques minutes avant un supplice.

Certains ensembles sont tout à fait déconcertants de liberté : on voit deux boules, une petite et une grosse, fixées respectivement à des fils de longueurs très inégales et eux-mêmes fixés aux deux extrémités d'un bras de balance pendu au plafond. La grosse boule est animée d'un mouvement pendulaire et rotatif, elle entraîne la petite qui décrit des volutes tout à fait imprévues et qui se multiplient par les chocs aux objets ambiants. Ce sont là des variations visuelles prodigieuses sur le thème de la fatalité, avec comme moyens la pesanteur et la force centrifuge.

Il y a encore chez Calder toutes sortes de tableaux pleins de conjonctions célestes où l'œil attentif à la périodicité des cycles est sans cesse devant d'autres coïncidences. Voici deux simples cannes, une blanche et une noire, qui sont mues par un moteur invisible, mais bourdonnant comme un essaim; cela rappelle l'approche des Ménades. Ces cannes vibrent, se haussent, se rejoignent presque, puis s'abandonnent, avec tour à tour la grâce, l'incertitude et la timidité d'êtres schématisés et élémentaires. On est tout à fait magnétisé.

Au début de juin, Calder exposera à la Galerie Pierre avec Arp, Hélion, Miro, Pevzner, Seligmann.

P. R.

LADY LOU

LADY LOU (She Done Him Wrong). Mise en scène de Lowel Sherman, d'après la pièce de Mae West « Diamond Lil »; scénario de Harwey Thew et John Bright; lyrics et musique de Ralph Rainger.

Quel matériel humain incomparable, quelle rétrospective des façons surannées et quelles « intelligences » (traduit de l'anglais). On ne peut séparer une telle représentation d'un milieu, de ce « milieu » réel lui-même. Comment placer « Tumultes », un sujet aussi humain, aussi éternel, auprès de « Lady Lou », d'une qualité sans hasard et où la vedette est donnée surtout à l'action qui court comme le furet d'un type à l'autre ? C'est une humanité si chargée d'absolu que l'on peut à peine s'y soustraire. La composition poussée de ce film dépend directement de l'art; cette composition se présente pour chaque rôle comme le maquillage nécessaire aux visages, mais ici appliqué à toutes les actions, à tous les gestes, à tous les objets, pour « passer l'écran », comme on passe la rampe.

Les Américains sont, d'ailleurs, comme les Russes et les Allemands, extrêmement minutieux et variés dans le choix de leurs protagonistes. On ne peut dans « Lady Lou » ressentir aucune sensation prévue comme au théâtre, grâce à l'inattendu des visages et des attitudes; le tout est rendu à peine familier par le côté-charge que comporte l'ambiance sociale de la pègre autant que l'époque (fin du XIX^e siècle à New-York).

Il faut spécialement admirer des détails : les puissants verres de bière que Manet a éternisés et que la Pinacothèque de Munich nous prêta l'an dernier, et tout le « beuglant » avec ses airs de bateau en détresse quand il est vide, et de bateau ivre quand il est plein.

On pense à l'Alhambra de jadis et cela est un prodige puisque pour les Américains d'alors, justement, l'influence anglaise était encore profonde. Si l'on veut faire des réserves on peut se demander quelle allure aurait eu le tout, avant la période gangster et bootleggers. En quoi on peut trouver des nuances et aussi leur absence par l'influx de ce rythme antérieur.

Il y a aussi la musique de jazz qui, sauf erreur, n'était pas populaire ni établie sur les modes actuels en 1890. Le final des garçons de café est un peu René Clair, mais avec une certaine opportunité, sans leit-motiv. Le chanteur à voix est une perfection. A noter aussi que les premiers airs importés d'Amérique à la fin du dernier siècle étaient encore construits sur la gamme des touches noires d'origine écossaise.

Que dit M. Paul Morand de « Lady Lou » ? Nous nous proposons de le lui demander, lui qui remit 1900 à la mode, après que Ravel puis Sacha Guitry aient déterré Winterhalter.

Il est amusant au reste de noter ici, comme à l'Exposition des Arts Décoratifs sous la III^e République, au Pavillon de Marsan, l'émotion du public d'amateurs contemporains de ces temps encore si proches, mais déjà révolus. Il y a pour eux

une ouverture de vannes, un épanchement dont la salle se sature comme du parfum échappé d'un coffret de santal empli de fleurs fanées.

Ce n'est pas un mince hommage que celui des témoins devant une reconstitution.

Cela ne peut être qu'un effet de l'art, car sur les réalités immédiates on sait bien que les témoins ne sont jamais d'accord.

LE CAMERISTE.

LES BALLETS 1933

Grâce à l'activité déployée par M. Edwards James, grâce à sa générosité et à celle de deux mécènes qui sont aussi parmi les femmes les plus en vue et les plus charmantes de la société parisienne, les « Ballets 1933 », héritiers des ballets de Diaguilew, donnent cette année une série de représentations au mois de juin. Boris Kochno et Georges Balanchine, apôtre du dynamisme, nous présentent cette année « Mozartiana » de Mozart et Bérard, « Fastes » de Sauguet et Derain, « Les Songes » de Milhaud et Derain, « Errante » de Schubert et Tchelitcheff, « Apollon et Daphné », de Strauss et Emilio Terry et « Les Sept Péchés Capitaux » de Kurt Weill et Neher avec Lotte Lenya. Tamara Toumanova et Jasinski que nous avons applaudi l'année dernière, seront les principaux interprètes avec Tilly Losch.

Parmi les ballets annoncés, on peut prévoir que celui de Kurt Weill affirmera l'évolution des spectacles si riches d'humanité coutumiers à ce compositeur. Il s'agira, nous pouvons l'espérer, d'un ensemble de moyens réunis avec une rigueur que seule la liberté la plus innée dans le talent des dosages explique. Kurt Weill, depuis son concert à la Sérénade, il y a quelques mois, a rendu impatient de nouvelles réalisations tout un monde d'admirateurs sincères. Car, si Mahagony n'était pas un lieu, mais un mot, le snobisme reste une épreuve, mais ne devient aussi qu'un mot, emporté par la vogue populaire du génie de Kurt Weill.

En même temps une exposition dans une galerie proche de la Madeleine réunira les maquettes des décors et des costumes réalisés pour ces spectacles.

J. L.

FRENCH UNITED ARTISTS...

Nous apprenons qu'un groupement d'Artistes Associés Français comprenant de grands acteurs devenus vedettes depuis Hollywood et de grands auteurs dramatiques est sur le point de se constituer pour tâcher de réagir contre la misère morale du cinéma français. A la base existerait une sorte de statut libéral qui essaierait de faire dépendre de leur financement la qualité des œuvres et leur interprétation. ne plus faire dépendre de leur financement la qualité des œuvres et leur interprétation.

BON SENS ET CONTRESENS

Nous présentons dans cette rubrique des extraits d'articles parus dans la presse, de préférence non spécialisée, et offrant un intérêt par leur rapprochement contradictoire. On peut observer fréquemment des coquilles morales, dont les effets risquent d'avoir une portée qui dépasse les intentions des auteurs. On voit aussi et simultanément des courants d'idée de même origine qui se perdent faute de réunion.

Bon sens et contresens doit y parer.

L'abondance des matières risquant, faute de rigueur, d'être envahissante, nous ne citerons que des textes apportant une nouveauté tangible ou une aide à leur réalisation.

Extrait de PLANS — Janvier 1931

Un jour, sans doute, la musique inspirera des films, ce qui, après tout, serait moins illogique que le film inspiré par les livres, étant donné qu'il y a entre le cinéma et la musique plus de rapports qu'entre le cinéma et la littérature.

Allons plus loin. Le film sonore peut très bien achever la musique, la compléter en lui donnant un sens réel.

Car la musique est, actuellement, l'art qui a le moins de sens réel. L'œuvre sortie du cerveau et du cœur de l'artiste n'arrive jamais semblable à l'entendement des auditeurs. Cette œuvre se multiplie autant de fois qu'il y a d'interprétations que d'auditeurs. Seul, le sens donné par l'auteur qui est le véritable sens, qui est l'œuvre, reste ignoré.

La plupart des hommes ont l'imagination et la mémoire, avant tout, visuelles. Seuls, les musiciens ont l'imagination et la mémoire plus auditives que visuelles. Chez eux, la musique peut, dans une certaine mesure, être reçue comme elle a été émise. Mais, chez la plupart, elle se borne à susciter des images ou des impressions différentes pour chacun. La musique n'a pas une représentation réelle, concrète, perceptible d'une façon identique à la totalité des auditeurs. Le cinéma sonore la lui donnera peut-être.

Un même sentiment artistique est, selon la nature du talent de l'artiste, susceptible d'expression différente : que ce soit la musique ou la parole, l'art graphique ou l'art chorégraphique, il s'agira de la même réalité dans l'un de ses aspects. Il existe, il ne peut qu'exister entre ces expressions différentes d'une chose identique, des rapports parfaits, réversibles qui, si nous les connaissons, permettraient de les traduire l'un par l'autre.

Cette science est ignorée ou perdue. Les rapports demeurent, quoique n'ayant pas ou plus d'instruments d'expression. Avant la découverte de la T.S.F., les ondes

hertiennes existaient. Chacune de nos paroles et de nos pensées avaient un retentissement à travers tout l'univers sensible. Il ne manquait que les appareils susceptibles de rendre perméables à nos sens grossiers ces phénomènes permanents.

Il ne nous manque également que des instruments pour déceler et reproduire exactement l'expression verbale ou musicale d'une expression graphique et réciproquement. Le film sonore est peut-être le premier de ces instruments.

La musique peut, cessant d'être incomprise ou massacrée devenir elle-même, entrer dans la réalité, être, comme le cinéma et avec lui, une force vraie, unanime, collective, non plus soumise aux revisions anarchiques des individualités, mais s'appliquant de toute sa force à une foule transportée.

ARTHUR HONEGGER.

Extrait de la DÉPÊCHE DE TOULOUSE — Mars 1933

L'audience incommensurable dont ont bénéficié sur-le-champ les arts de l'image et du son a tenté immédiatement les industriels et les financiers dont le rôle n'est pas de moraliser le monde. Autant le métier d'éditeur de livres, à l'abri de trop gros bénéfices et de trop graves revers, réclame de culture, de finesse, autant le métier de producteur de films requiert le goût du risque et, disons le mot, le cynisme. Tant va la cruche à l'eau...

Le bas trafic de pellicule où se sont complus, pour la plus grande part, depuis des années, des commerçants sans conscience est à l'origine directe de la crise du cinéma. De lui-même, l'écran s'est perfectionné, civilisé. Il réclame plus que jamais des auteurs. Les vieux cadres de la production pelliculaire, frappés de panique par ce retour offensif de l'esprit, ont été incapables d'y répondre. Le bon film demeure un cas d'espèce, un acte isolé. A qui la faute? A l'opinion publique. Elle a été domestiquée, chloroformée. Elle n'a jamais bénéficié pour l'avertir, la prémunir, l'éclairer, de la liberté critique dont ont toujours disposé le théâtre et les livres.

.....

Les temps vont-ils changer? *Une critique relativement dogmatique, timidement pénétrée de principes normatifs et d'exigences doctrinaires* va-t-elle se substituer à l'aveugle et dangereuse complaisance dont la presse quotidienne et spécialisée a entretenu avec platitude la coutume? Quelques symptômes avant-coureurs montrent que l'on commence à attacher de l'importance à la nécessité pour un film d'être conforme aux lois de l'expression cinématographique, à la nécessité également de subordonner toute virtuosité à l'idée spectaculaire ou dramatique.

.....

Il reste que le cinéma manque d'ouvrages de fond, traitant avec indépendance et compétence les conditions esthétiques du phénomène cinématographique.

Les nouvelles possibilités sonores et parlantes ont singulièrement élargi le champ d'action de l'écran. Mais ont-elles modifié la nature esthétique du spectacle? Nous ne le croyons pas. La bibliographie cinématographique française est aussi pauvre que possible.

Depuis *Photogénie*, de Louis Delluc, et *Cinéma*, d'Epstein, petits livres délégués en éclaireurs, trop tôt, dans un monde déjà trop vieux, quels ouvrages criti-

ques comptons-nous en France? *Le Panorama du cinéma*, de Charensol, qui a le mérite d'ébaucher une hiérarchie et une classification. Il est incroyable que le plus influent et le plus répandu des divertissements bourgeois et populaires ait fait couler si peu d'encre.

GEORGES HILAIRE.

Extrait de MARIANNE — Mai 1933

Je vais étonner et scandaliser un certain nombre de cinéastes. La matière cinématographique — en soi, dans le sens absolu — n'existe pas. Tout est matière cinématographique et rien, c'est affaire de mode et surtout d'opportunité. Je m'explique :

Au début du cinéma, au temps héroïque de l'avant-guerre, toute entrée de personnage était complète, c'est-à-dire on voyait le monsieur marcher dans la rue, ouvrir une grille, traverser le jardin, s'essuyer les pieds, monter l'escalier — on ne nous faisait grâce d'aucune marche — sonner à la porte et entrer. A cette époque heureuse, tout mouvement humain ou animal était matière à prétexte cinématographique, parce que tout cela était nouveau. Je me souviens encore de l'enthousiasme que soulevaient les premières chevauchées de cow-boys.

Il a fallu quelques bonnes années pour calmer cet enthousiasme, après quoi ce fut l'âge des accidents. Dans les bons films on ne voyait plus monter les escaliers ou alors le monsieur se cassait une patte. Les chemins de fer déraillaient, les maisons flambaient, les forêts brûlaient, les bateaux s'enfouaient, les avalanches balayaient, les revolvers claquaient, les canons faisaient boum et puis éclataient au nez des servants. C'était l'âge d'or de la catastrophe, qui a duré dix, quinze, vingt ans, qui n'est pas encore fini.

Aujourd'hui, la matière cinématographique n'est plus dans l'accident, dans le mouvement, ni dans le paysage. Où est-elle ? Partout et nulle part, comme la matière scénique et romanesque, dans quelques situations qui intéressent le cœur humain.

Le côté purement visuel du cinéma tend à s'atténuer, à s'user. Il ne disparaîtra jamais tout à fait, et fort heureusement, mais dans les bons films, il sera subordonné à l'élément sentimental.

Il est évident que la matière cinématographique pure, visuelle, si chère aux cinéastes purs, s'épuise, se rétrécit tous les jours, comme la peau de chagrin, sous l'avalanche de films nouveaux qui la mettent à contribution. Qu'il le veuille ou non, le cinéma rejoint le théâtre et deviendra intellectuel, c'est-à-dire l'idée et les mots domineront l'image, qui ne sera plus qu'un moyen d'expression précieux mais accessoire.

Exprimer les choses, les situations optiquement, tel est l'Evangile de nos cinéastes... Rien de mieux, optiquement, mais à condition que l'expression optique soit plus rapide et plus saisissante que la parole. Or ceci, hélas, est le cas rare, très rare. L'image est souveraine pour créer une atmosphère, pour indiquer un état d'âme d'une simplicité élémentaire — l'amour, la haine. — Ceci fait, l'action engagée, les choses se compliquant, l'image devient un moyen d'expression lent, elle entrave l'action au lieu de la précipiter.

ALFRED SAVOIR.

GAGS

FILM ET BISTOURI

Films mondains. — Quelques extraits d'un compte rendu :

Le cinéma d'amateur passionne depuis quelque temps déjà les gens du monde. Mais le dernier cri, le fin du fin de l'élégance, est actuellement de présenter chez soi, devant une assistance d'élite, des films chirurgicaux. Inutile de discuter sur l'opportunité qu'il peut y avoir à se mettre en habit et en robe de grand soir pour voir inciser un ventre malade ou extraire quelque monstrueuse tumeur; il n'y a qu'à s'incliner puisque c'est chic.

.....

Pour qu'on fût tout de suite dans l'ambiance désirée, le spectacle commença par un cancer de la langue. Aucun détail de l'opération ne fut épargné. Il y eut d'abord quelques cris féminins, horrifiés et distingués. Après quoi, chacun put donner la pleine mesure de son esprit :

— Et dire qu'on a envie de manger de la langue de veau après ça!

.....

— Il est mort deux heures après. Choc opératoire.

On se cala davantage sur les coussins et les dames appuyèrent leur joli dos dénudé sur les genoux complaisants de leurs compagnons.

.....

Récréation. — Buffet. — Evanouissement. — Ether. — Couleur locale (résumé).

.....

La récréation finie, on eut droit à voir amputer un bras. L'odeur de l'éther grimpait aux narines et les gens qui ont déjà été anesthésiés commençaient à avoir un tantinet mal au cœur. On regarda donc très peu l'écran, par prudence, et, pour achever de se donner du cran, on bavarda beaucoup et bruyamment en riant avec conviction.

Mais les réjouissances ne se bornent pas là. S'il est chic de voir entre amis des films chirurgicaux, il ne l'est pas moins de voir des films qui, par mesure de décence, ne peuvent être projetés dans les cinémas. On vit donc, succédant sans

transition aux pinces hémostatiques, au bistouri électrique et aux gants de caoutchouc, des dames nues qui gambadaient auprès de poétiques rivières.

.....

Les Français sont et demeureront toujours gens de goût.

CHARLES ODET.

(*CANDIDE*, mai 1933.)

La nièce du Pape est une grande vedette de cinéma... Son oncle, chef de la Maison Ratti, lui a donné la permission de faire du cinéma et lui a choisi lui-même son pseudonyme : SANDRA RAVEL.

(*INTRANSIGEANT*.)

LE POÈTE AU CINÉMA

Vous seriez d'avis d'appliquer des alexandrins au cinéma?

— Certes non; ceux que l'on y a entendus ont été découpés comme des macaronis dans des œuvres déjà écrites. A mon avis, c'est le vers de huit pieds qui convient le mieux au cinéma; c'est celui de la conversation. Mais on ne peut pas toujours s'y tenir.

.....

— Ainsi, vous pensez que le vers peut s'adapter à toutes les situations cinématographiques? Mais dans le cinéma, si moderne, la poésie — archaïque aux yeux de beaucoup — n'est-elle pas une sorte d'anachronisme?

— Les grands couturiers actuels ne s'inspirent-ils pas des étoffes antiques? Ainsi que je vais le dire dans un instant devant le micro : « La poésie est une coquette qui suit la mode et s'habille suivant les époques... »

GUILLOT DE SAIX et M. EPRON.

(*EXCELSIOR*.)

On nous télégraphie d'Hollywood :

« J'en ai assez des pièces de Sacha. Signé : Charlie Chaplin. »

REMÈDE A LA CRISE

L'animateur de l'une des salles, tour à tour claire et obscure, de la rive gauche suggère que pour occuper les dames, les pianos mécaniques, l'industrie linière et aussi pour maintenir le bon goût on passe dorénavant des films perforés en broderie anglaise.

MOUVEMENT

κίνημα

PARAIT TOUS LES MOIS

Quelques rubriques qui commenceront dans le prochain numéro :

**LE CINÉMA A TRAVERS LES AGES
LA PUBLICITÉ ou d'un nouveau LANGAGE
LE CINÉMA ET L'EXPOSITION DE 1937
LE CINÉMA ET LA GUERRE
LES SCÉNARII DANS LA LITTÉRATURE
LE CINÉMA ET LA 4^e DIMENSION**

FRANCE :	Le Numéro	5 francs
	» (Edition de Luxe).....	10 francs
	Abonnements 12 Numéros...	45 francs
	» (de Luxe) » ...	90 francs

ETRANGER :	Le Numéro	8 francs
	» (Edition de Luxe).....	15 francs
	Abonnements 12 Numéros...	65 francs
	» (de Luxe) » ...	130 francs

**EN VENTE DANS LES PRINCIPALES LIBRAIRIES
LES SALLES SPÉCIALISÉES, LES PRINCIPAUX
KIOSQUES ET 25 RUE DE RICHELIEU**

Jour de réception : Jeudi de 4 heures à 6 heures

MINOTAURE

(La couverture de ce numéro est spécialement composée par PICASSO).

FRONTISPICE : Minotaures, eaux-fortes de PICASSO

SOMMAIRE

CHRONIQUE

CHRONIQUE : PIERRE REVERDY, PAUL ELUARD, MAURICE REYNALD,
ANDRÉ BRETON, E. TÉRIADE, RENÉ CREVEL, MARCEL JEAN.

Les présages, ballet, par ANDRÉ MASSON	
Le Fronton Corfou	
Picasso dans son élément	ANDRÉ BRETON.
Crucifixions	
Une Anatomie	PABLO PICASSO.
Note éternelle du Présent	PIERRE REVERDY.
Variété du corps humain	MAURICE RAYNAL
Valeur plastique du mouvement	E. TÉRIADE.
Notes sur le Baroque	MAX RAPHAËL.
Dramaturgie de Sade	MAURICE HEINE.
Sujet de « Zélonide »	D.A. F. DE SADE.
Massacres	ANDRÉ MASSON.
Le Miroir de Baudelaire	PAUL ELUARD.
Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante « L'Angélus » de Millet.	SALVADOR DALI.
Le problème du style et les formes para- noïaques de l'expérience.. .. .	Dr. LACAN.
Les Sept Péchés capitaux	KURT WEILL.
Suite de dessins préparatoires de Henri-Matisse, pour « L'Après-midi d'un faune » de Stéphane Mallarmé.	
Danses funéraires Dogon	MICHEL LEIRIS.

N° 1

(NUMÉRO SPÉCIAL)

25, Rue La Boétie - PARIS

Prix : 25 Frs

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

SOMMAIRES DES NUMÉROS DE

MAI 1933

Le dict de Padma

traduit du Thibétain par

GUSTAVE-CHARLES TOUSSAINT

ANDRÉ GIDE Feuillets
JULES SUPERVIELLE . . . Les Bonshommes de cire
ANDRÉ SUARÈS Napoléon (I)
VALÉRY LARBAUD . . . Le Gouverneur de Kerguelen
ANDRÉ MALRAUX . . . La Condition Humaine (V)

JUIN 1933

Deux poèmes de Mallarmé

introduits par

ALBERT THIBAUDET

ANDRÉ SUARÈS Napoléon (II)
JEAN VAUDAL Epures sur le sable
P. C. Mort de Judas
ANDRÉ MALRAUX . . . La Condition Humaine (*fin*)

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

PUBLIERA TRÈS PROCHAINEMENT

UN NUMÉRO D'HOMMAGE A

GOBINEAU

ET UN

TABLEAU DE LA POÉSIE EN FRANCE

BULLETIN D'ABONNEMENT

Veillez m'inscrire pour un abonnement de *un an, six mois*, à l'édition *ordinaire, de luxe*, de
LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, à partir du 1^{er} 193

Ci-joint mandat — chèque de	FRANCE	Union postale	Autres pays	
Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de	100 fr.	115 fr.	125 fr.	Edition de luxe : UN AN
Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de	56 fr.	65 fr.	72 fr.	Edition ordinaire : UN AN
(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile)	30 fr.	35 fr.	38 fr.	SIX MOIS

....., le 193
Nom SIGNATURE

Adresse Rayer les indications inutiles.

Détacher le bulletin ci-dessus et l'adresser à M. le Directeur de LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE,
5, rue Sébastien-Rottin, anciennement 43, rue de Beaune, Paris-VII. Compte Ch. Post. : 169.33.
Téléph. : Littre 28-91, 92 et 93. Adr. télégr. : Encrefene Paris. R. C. Seine 35.807.

FORMES

Revue Internationale des Arts

Paraissant dix fois par an
en deux éditions française et anglaise

Directeur artistique :
Waldemar George

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

Prix du numéro: **20** Francs

Abonnement : France **175** Francs — Étranger **220** Francs

ÉDITIONS DES QUATRE CHEMINS

18, Rue Godot-de-Mauroy — PARIS (IX^e)

Le confort,
la sécurité
et la vitesse

s'acquièrent en
même temps
qu'une

HISPANO SUIZA

Le Studio de l'Etoile

*a déjà fait connaître en
France les films suivants*

Sur le Pavé de Berlin

Emile et les Détectives

Liebelei

... et il va continuer.

Studio de l'Etoile

14 Rue Troyon

P A R I S

CINÉDOCUMENT

*Bulletin Mensuel des Méthodes Nouvelles
de l'Enseignement Public par le Cinéma.*

*Édité par la Commission Permanente des
Congrès Nationaux, sous le contrôle des
Offices Laïques du Cinéma Éducatif.*

REPRODUIT LES TRAVAUX DE

La Commission Permanente des Offices
du Cinéma Éducatif;

La Commission Pédagogique de l'Associa-
tion des Amis de la Cinémathèque de la
Ville de Paris;

Du Comité Français du Phonographe dans
l'Enseignement.

Les méthodes modernes d'éducation
y font l'objet d'enquêtes approfondies.

"CINÉDOCUMENT" publie des études, comptes rendus, documents et confé-
rences, relatifs aux applications pédagogiques du cinéma et autres moyens
mécaniques propres à l'éducation.

SPÉCIMEN GRATUIT SUR SIMPLE DEMANDE

O F F I C E
DE PUBLICITÉ

CINÉDOCUMENT

94, RUE SAINT-LAZARE - PARIS - TÉLÉPH. : TRINITÉ 04-03

CHERUIT

Madame WORMSER

21 PLACE VENDOME



R O B E S
MANTEAUX
FOURRURES
PARFUMS



Mis en page et imprimé
par
L'Agence Lebeuf
25, rue de Richelieu, 25
Paris (1^{er})

Cinq francs