

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

LE CINÉMA ALLEMAND

PAR

RENÉ JEANNE

LE CINÉMA NORDIQUE

PAR

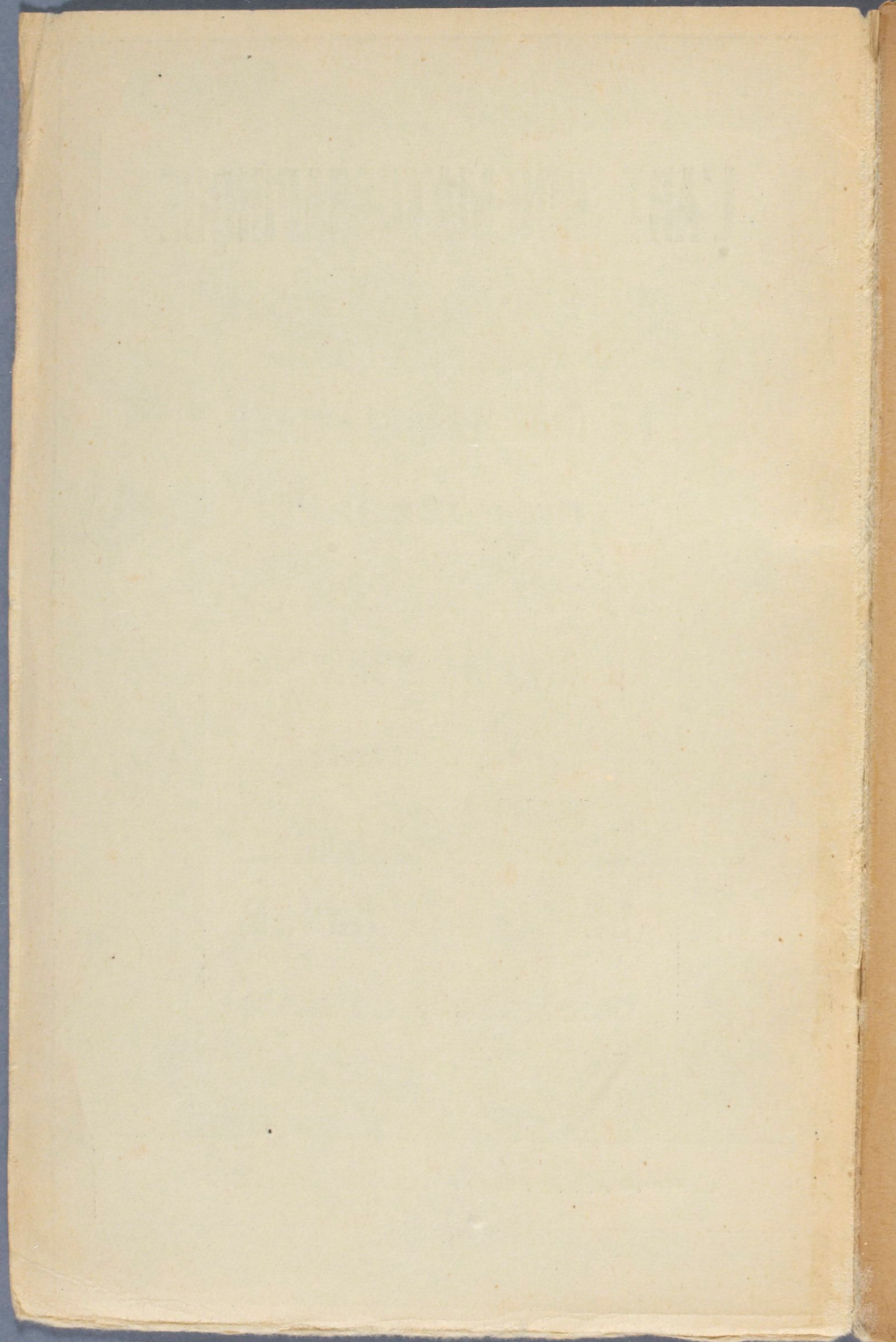
TURE DAHLIN

LE CINÉMA RUSSE

PAR

GEORGES ALTMAN

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN



L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

RP
753

René JEANNE — Ture DAHLIN
Georges ALTMAN

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

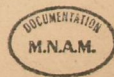
VIII

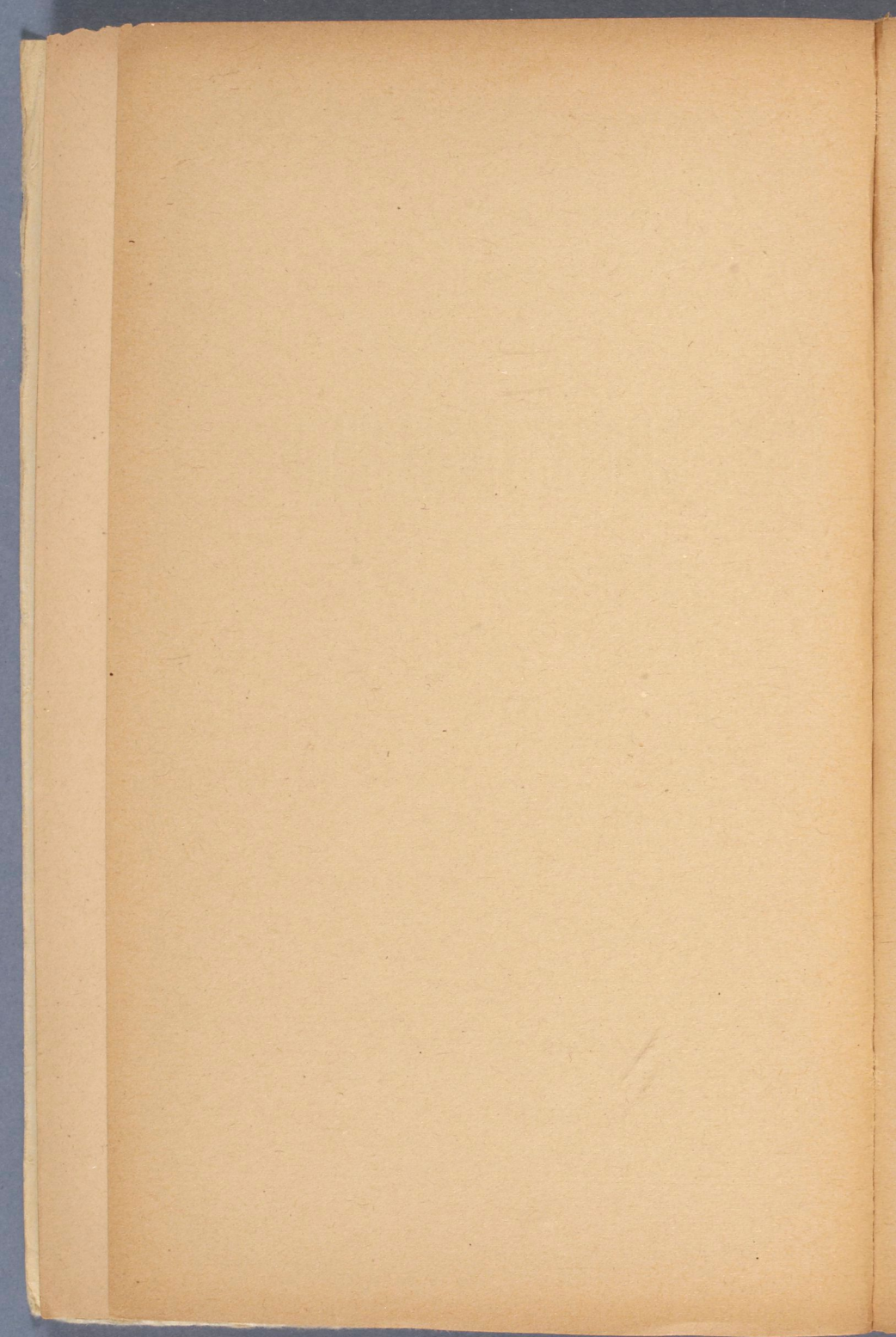


LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—
1931

Tous droits de reproduction et d'adaptation réservés





LE CINÉMA ALLEMAND

Par René JEANNE

L'avènement du cinéma parlant — même si l'on pense que le nouveau venu ne doive pas régner pendant bien longtemps sur les écrans à l'exclusion de tout film muet — aura du moins eu cet avantage de forcer chaque producteur de films à reprendre conscience des avantages qu'il y a pour un film à être national. Bien que ces avantages soient aussi évidents que ceux qu'il y a pour un homme à être complet et bien portant, les producteurs de films n'ont, de 1919 à 1929, pas eu d'autre idéal que de faire de l'internationalisme, sans se rendre compte qu'en matière cinématographique plus encore qu'en toute autre, seule est sensée la parole de M. E. Herriot : *Pour faire du bon internationalisme, faisons d'abord du bon nationalisme.*

Le cinéma parlant va, du moins pendant un temps, remettre les choses au point en

forçant un producteur de films allemands à faire des films allemands pour son public allemand, un producteur de films français à faire des films français pour son public français et un producteur de films américains à faire des films américains pour qui bon lui semblera, sauf pour un public français ou allemand.

Il semble que de cette obligation dans laquelle ils se trouvent, si le cinéma américain n'a rien à attendre de bon, le cinéma allemand et le français n'ont qu'à se féliciter et peut-être plus encore celui-là que celui-ci.

Plus gravement, en effet, que tout autre, le cinéma allemand a souffert dans ces dernières années de l'américanisation à laquelle il s'était cru astreint pour conserver sa place à travers le monde, et plus que tout autre aussi, l'usage de la langue allemande n'étant répandu que parmi des populations de culture germanique, il peut aujourd'hui, sans avoir rien d'autre à faire que se soumettre aux circonstances, retrouver sa personnalité et du même coup se revaloriser. Les années 1930-1931 doivent donc marquer un tournant très caractérisé et très significatif dans l'évolution du cinéma allemand.

*
* *

Si l'on en excepte les féeries de Georges Méliès et le premier *Quo Vadis*, réalisé en Italie, je ne crois pas qu'il y ait eu dans toute la production d'avant-guerre, de quelque origine qu'elle soit, un seul film dont l'auteur ait obéi à d'autres lois qu'à celles de l'empirisme le plus banal et le plus utilitaire. Ce n'est donc pas dans la production de 1900 à 1914 qu'il faut chercher les œuvres capables de nous fournir des éléments d'appréciation sûre concernant la personnalité du cinéma germanique et peut-être peut-on, sans crainte de passer trop rapidement et trop légèrement au déluge, affirmer que le cinéma allemand est né avec et de la guerre (1).

(1) Dans *Naissance du Cinéma* (Povolotzky, édit., Paris, 1925), Léon Moussinac établit comme suit la liste des étapes parcourues par le cinématographe de 1895 à 1925 : 1895 : *La sortie des Usines Lumière à Lyon* ; 1915 : *Forfaiture*, de C. B. de Mille, *Charlot Apprenti* ; 1916 : *Pour sauver sa race*, de Thos. Ince, *Série Mac Sennet* ; 1917 : *Les Proscrits*, de V. Sjöström ; 1918 : *Une Vie de Chien*, *Charlot Soldat*, *Une Idylle aux champs*, de Ch. Chaplin ; 1919 : *Le Lys Brisé*, de D. W. Griffith ; 1920 : *La Fête Espagnole*, de Louis Delluc et Germaine Dulac ; 1921 : *El Dorado*, de Marcel L'Herbier, *Fièvre*, de Louis Delluc, *Le Cabinet du Dr Caligari*, de R. Wiene, *Le Signe de Zorro*, de F. Niblo ; 1922 : *La Roue*, d'Abel Gance ; 1923 : *Cœur Fidèle*, de Jean Epstein ; 1924 : *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, de Lupu Pick.

Ce qui est né de la guerre, est presque toujours sans valeur et, lorsqu'il y a valeur, celle-ci est destructive. Avec le cinéma allemand il en va tout autrement et l'on peut affirmer que si celui-ci a eu pendant une dizaine d'années une personnalité si marquée, c'est à la guerre qu'il le doit.

De 1914 à 1918, l'Allemagne contrainte à vivre sur elle-même, n'a pas pu dans le domaine cinématographique produire d'œuvres utilisant un apport étranger si faible fût-il, ce qui revient à dire que ces œuvres étaient d'inspiration, comme d'expression, essentiellement et profondément nationales. Cette situation de fait se retrouve à l'origine du cinéma russe, né de la guerre, lui aussi, et de la Révolution, et elle a eu sur la production russe les mêmes heureux effets que sur la production allemande.

Dans *L'Impérialisme américain* (1), M. Octave Homberg note qu'au cours d'un des voyages qu'il fit en Amérique pendant la guerre, il vit projeter sur un écran new-yorkais un film allemand *représentant par anticipation la flotte allemande venue s'embosser*

(1) *L'Impérialisme américain* (Plon, éditeur).

devant New-York pour se faire livrer l'or des Alliés, et sous ses boulets les gratte-ciel tombant comme gigantesques châteaux de cartes, et il attribue à des films de ce genre une part importante de responsabilité dans la décision que le gouvernement américain prit en 1917 d'intervenir dans la guerre européenne.

Sans doute en réalisant des films comme celui dont nous parle là M. Octave Homberg, les producteurs allemands inspirés par le gouvernement impérial visaient-ils un tout autre but que celui qu'ils atteignirent; — ce n'est pas la seule erreur psychologique commise par l'Allemagne au cours de la guerre, surtout en matière de propagande — mais il n'en est pas moins indiscutable que, même lorsqu'ils étaient contraires aux espoirs allemands, les résultats obtenus par les films réalisés dans les studios berlinois étaient tels que leurs auteurs, leurs producteurs, leurs éditeurs, leurs commanditaires — et du même coup le Gouvernement — devaient être convaincus de l'importance du rôle que le cinématographe peut et doit jouer dans la vie d'un grand pays.

Cette leçon ne fut pas perdue, et alors que

nous voyons, en France, les pouvoirs publics ne penser au cinéma que pour gêner les auteurs et les producteurs en leur imposant une censure ridicule, dont les autres arts sont délivrés depuis longtemps, et les directeurs de salles de spectacle en leur infligeant des taxes prohibitives, mais s'en détourner avec une indifférence nuancée de mépris dès qu'il y aurait lieu de lui procurer les moyens matériels ou moraux de vivre ou de le défendre contre la concurrence déloyale d'un rival puissant qui ne recule devant rien, le Gouvernement allemand, conscient de la dette de reconnaissance qu'il avait contractée, a continué, la guerre finie, à s'intéresser, en grand et en détail, au cinéma.

Dans une de ces formules imaginées — et définitives — dont il a le secret, M. W. H. Hays, grand-maître du cinéma américain, celui-là que ses compatriotes eux-mêmes ont surnommé « Le Tzar du cinéma », a affirmé dans un discours prononcé, je crois, à un banquet de la Chambre de Commerce de New-York : *« On disait autrefois : Le commerce suit le pavillon. On pourrait dire aujourd'hui : Le commerce suit le film. »* Cette formule est significative, mais peut-

être aurait-elle pu l'être encore davantage sans cesser d'être aussi vraie si M. W. H. Hays, prenant la parole devant des hommes politiques au lieu de la prendre devant des commerçants, avait affirmé : « *Le pavillon suit le film* ». C'est cette importance-là que le Gouvernement allemand a donnée au cinéma dans ses préoccupations d'après-guerre et, même en pleine période de difficultés financières, il n'a jamais cessé de subventionner officieusement — et même officiellement — certaines firmes de production et certains groupements d'exploitation cinématographiques.

De leur côté, les hommes d'affaires allemands — banquiers, industriels et commerçants — ont naturellement imité l'exemple de leurs dirigeants à qui ils sont unis par tant de liens en tous genres.

« *En vertu des services qu'elle rend au commerce, à la communauté et en s'efforçant de façon consciente d'accomplir ses devoirs les plus élevés, l'industrie cinématographique a droit à l'appui complet de tous les hommes d'affaires pour assurer son libre développement. Tout effort fait pour entraver le progrès du cinéma est une tentative pour retarder le*

développement mental de la race et étouffer l'accroissement du commerce américain. »

Qui parle ainsi ? Encore M. W. H. Hays à un récent banquet de l'Office du Commerce de New-York.

Écoutons maintenant M. Paul David, ancien ministre français, déclarer, en 1929, lui aussi : « *Notre expansion économique est fonction de la prospérité de nos industries cinématographiques. Nos financiers seraient bien inspirés en leur apportant le soutien indispensable à leur développement* ».

Ces deux déclarations, — la première si orgueilleusement sûre d'elle-même, la seconde aboutissant à un timide conseil, — on pourrait croire que l'Allemagne les avait présentées dès 1922 ou 1923, époque où l'on vit des hommes comme Krupp, comme Stinnes, qui, dans d'autres domaines, avaient donné des preuves édifiantes de leur modernisme d'esprit, mettre leurs grandes qualités au service du cinématographe ou, si l'on préfère, demander au cinématographe, en échange de capitaux importants, son immense pouvoir de pénétration des masses et d'action sur les esprits. C'est dans ces conditions que la plus puissante société allemande, la

U. F. A., est née, disposant d'un capital de 25 millions de marks que lui avaient procurés le Gouvernement, Krupp et les principales banques.

Ainsi épaulé par le Gouvernement et par les puissances financières de son pays, le cinéma allemand possédait une force qu'il nous est difficile d'estimer exactement car les points de comparaison nous manquent. Mais cela ne lui aurait peut-être pas suffi pour occuper en tête de la production européenne la place à laquelle nous l'avons vu de 1921 à 1928, si l'art cinématographique n'avait pas des exigences dont mieux que bien d'autres peut s'accommoder l'esprit germanique.

*
* *

« La France n'est pas plus le pays du cinéma que de la musique. C'est le pays de la peinture et de l'architecture, du réel et de l'individuel. Elle ne cesse de repousser le mystère, par passion, dit-elle, de comprendre, mais plutôt par une myopie qui l'empêche de comprendre l'au-delà du visible », a écrit René Schwob, dans « Une Mélodie Silencieuse » (1). Les pays du

(1) *Une Mélodie Silencieuse* (B. Grasset, éditeur).

cinéma ce sont l'enfantine Amérique et la mystique Russie. »

Cette conclusion est trop absolue pour ne pas être exagérément restrictive et sans doute pourrait-on plus généralement et plus justement avancer que le cinéma n'est pas un art d'expression méridionale, les films suédois, que M. René Schwob a oubliés dans son ouvrage, suffisant à nous prouver que le génie septentrional se meut plus à l'aise que tout autre dans le domaine cinématographique.

Septentrional bien plus que méridional, le génie allemand l'est évidemment et sans avoir besoin de faire intervenir d'autres éléments que ceux sur lesquels M. René Schwob s'est appuyé pour affirmer que la France n'est pas le pays du cinéma, c'est-à-dire : la Musique et le Mystère, on peut affirmer que l'Allemagne a quelques droits à être regardée, presque autant que la « mystique Russie » et bien plus encore que « l'enfantine Amérique » comme le pays du cinéma.

Mais peut-être, en cherchant un peu mieux, pourrait-on découvrir d'autres raisons à cette adaptation facile du génie allemand aux exigences de l'art cinématographique.

Bien plus, en effet, que tout autre art, le cinéma s'appuie sur des bases scientifiques et, qu'il le veuille ou non, il n'est pas un auteur de films, si génial ou si inspiré qu'il soit, qui puisse réaliser ses conceptions s'il ignore tout de l'optique et de la chimie ; or il n'est sans doute pas de pays au monde où la chimie et l'optique aient été aussi minutieusement étudiées et aient atteint un développement industriel aussi important qu'en Allemagne. Mieux que n'importe lequel de ses concurrents, le cinéaste allemand possédait donc, sans avoir besoin de faire appel à l'étranger, les collaborateurs scientifiques dont il pouvait avoir besoin.

C'est dans ces laboratoires d'optique et de chimie, à côté desquels se trouvaient les, ateliers capables de faire passer sans la moindre peine toutes les inventions du domaine de la théorie dans celui de la pratique la plus quotidienne et la plus commerciale, que fut mis au point l'outillage, non pas peut-être le plus important, mais, ce qui vaut mieux, le plus perfectionné et le mieux en mains de toute l'industrie cinématographique, outillage qui produisit des résultats d'autant meilleurs qu'il était utilisé

par des hommes ayant le goût inné du labeur scientifique qu'on attendait d'eux.

Cette faculté innée d'adaptation de l'esprit allemand à tout le côté matériel de l'art cinématographique se doublait d'un goût non moins naturel de l'âme germanique pour quelques-unes des qualités dont le cinéma devait se parer s'il voulait sortir de l'ornière où, à quelques exceptions près, les auteurs de films piétinaient encore au lendemain de la guerre.

En effet, une fatalité inévitable avait fait que l'appareil de prise de vues cinématographiques avait tout d'abord été braqué sur des scènes de la vie quotidienne, sur des faits divers et que les premiers spectacles que le cinéma nous avait offerts n'avaient été que des reproductions de la réalité : *L'arrivée d'un train*, *Un bateau quittant le port*, *La sortie des usines Lumière* et le fameux *Arroseur arrosé*. Tout naturellement, et en vertu de la loi du moindre effort, ceux qui s'étaient emparés de l'invention des Frères Lumière n'avaient vu en elle qu'un moyen — le plus simple et le plus fidèle — de reproduire la réalité : « *Une machine à imprimer la Vie* (1),

(1) Cette expression est, je crois, de M. E. Vuillermoz.

et ils avaient cru de très bonne foi acheminer l'art cinématographique vers ses destinées naturelles en le confinant dans cette besogne de reproduction de la réalité. Sans doute avaient-ils, à agir ainsi, des excuses valables. Le cinématographe étant né en 1895, les premiers films avaient été projetés à une heure où en littérature l'école d'Émile Zola régnait en maîtresse pendant que dans le domaine théâtral l'influence du créateur du Théâtre Libre se faisait sentir chaque jour plus absolue. « Hors du réalisme, pas de salut. » Tel paraissait être le mot d'ordre général.

Comment, dans ces conditions, s'étonner que ceux qui, un beau matin ou un vilain soir, s'étaient institués auteurs de films n'aient pas cherché à exploiter les admirables possibilités de l'appareil de prise de vues cinématographiques pour sacrifier au rêve, à la fantasmagorie, à la fantaisie, au mystère. Georges Méliès avait beau réaliser des bandes ingénieuses, dont les étonnantes qualités n'ont été vraiment reconnues qu'en 1928-1929, nul ne pensait à suivre ses traces et son exemple était perdu pour l'art cinématographique.

Mais ce qui est explicable aux environs de 1900 ne l'est plus en 1919. Au lendemain de la guerre, le réalisme a fait une faillite générale et définitive : en littérature, sans avoir besoin de s'enrôler sous la bannière surréaliste, on reconnaît à peu près unanimement que l'école de Zola est à peine un souvenir ; en peinture, le cubisme, s'il rencontre des résistances, est admis comme une indication nécessaire ; au théâtre, l'influence de Jacques Copeau et du Vieux-Colombier d'une part, celle de Max Reinhardt d'autre part, ont succédé à celle d'Antoine et du Théâtre Libre et vont peu à peu s'imposer avec des variantes plus ou moins heureuses mais qui, du moins, démontrent leur richesse et leur souplesse, non seulement sur les scènes d'avant-garde, mais encore jusque sur celles des music-halls.

Malgré ce mouvement à peu près universel, le cinéma continue à ne rien voir, aveuglé par les œillères du réalisme, et à ne pas s'écarter du sillon tracé pendant vingt ans, retenu qu'il est entre les brancards étroits et rigides de méthodes depuis longtemps périmées.

C'est alors que le cinéma allemand prend

conscience de ses possibilités, du rôle qu'il a à jouer, de la course qu'il peut fournir, de la place qu'il peut prendre.

*
* * *

Pourtant, les conditions mêmes dans lesquelles le cinéma allemand avait découvert sa puissance retardèrent quelque peu son évolution. C'étaient des films de propagande qui avaient ouvert les yeux aux producteurs allemands sur leur force, et ce fut à des films de propagande — plus ou moins déguisée — qu'ils consacrèrent tous leurs efforts pendant quelque temps : *Henry VIII*, *Fredericus Rex*, *Danton*, *La du Barry*, quatre films produits en 1919-1920, révélant à tous ceux qui commençaient à s'intéresser passionnément au mouvement cinématographique les noms d'Ernst Lubitsch, le réalisateur de *La du Barry* et de *Henry VIII*, de Dimitri Buchovetzky, le réalisateur de *Danton*, d'Emil Jannings, l'interprète principal de ces trois films, de Pola Negri, qui était sa partenaire dans *La du Barry*, de Conrad Veidt et de Werner Krauss qui tenaient les rôles de Robespierre et de

Marat dans *Danton*, d'Henny Porten qui était Anne de Boleyn dans *Henry VIII* (1). Ces quatre films, dont R. Canudo disait qu'ils étaient de « *l'histoire de France et d'ailleurs illustrée par le crayon pervers et sexuel des Allemands* », furent réalisés avec beaucoup de soins et de luxe et une grande abondance de moyens, suivant des procédés parfaitement au point et qui avaient fait leurs preuves ailleurs, notamment en Italie, mais sans aucune des innovations tant d'inspiration que d'expression qui n'allaient pas tarder à donner au cinéma allemand sa physionomie propre et sa valeur.

De la même époque datent encore : *La Femme du Pharaon*, film appartenant comme les précédents à ce genre de *spectacle somptueux et vide d'âme, mais exubérant de figuration, de décorations, de reconstitution* (2) ; *Othello*, qui, aux noms déjà cités de Lubitsch et de Jannings, ajoute celui de Lya de Putti ; et *La Princesse aux huîtres*, première tentative cinématographique dans le genre humoristique.

(1) Nous retrouverons ces différents noms tout au long de l'histoire du cinéma allemand de 1919 à 1930.

(2) R. Canudo.



Une scène du *Danton* de D. Buchovetzky,
de la grande série de films "historiques" allemands, née au lendemain de la guerre.
Au centre F. Jannings dans le rôle de Danton.

Et puis voici venir la grande année, — 1921, — celle où le cinéma allemand s'impose vraiment sur les écrans du monde entier avec des œuvres qui ne ressemblent à rien de ce que l'on a vu jusqu'à présent ; des œuvres qui portent si nettement et si profondément leur marque de fabrique, *Made in Germany*, que dès leurs premières images le plus étourdi des spectateurs a la certitude qu'elles ne pourraient avoir été conçues et réalisées ailleurs qu'en Allemagne (1).

C'est, en effet, en 1921 que Dimitri Buchowetzky donna *Les Frères Karamazov*, d'après l'œuvre de Dostoïewsky, avec Emil Jannings, Werner Krauss, Bernard Gœtzke, Fritz Kortner et Thiming comme principaux interprètes, pendant que Paul Leni donnait *L'Escalier de service*, avec Henny Porten et Fritz Kortner, et Robert Wiene *Le Cabinet du Docteur Caligari*, avec Werner Krauss, Conrad Veidt et Lil Dagover.

Ce dernier film fit pour la diffusion et la

(1) Avant même la fin de la guerre, les directeurs de salles de spectacle cinématographique français et anglais avaient pris l'engagement de ne projeter sur leurs écrans aucun film allemand pendant cinq ans. Le bruit fait autour du *Cabinet du Dr Caligari* et de quelques autres films allemands de la même époque leur fit heureusement oublier leur parole avant le terme qu'ils s'étaient fixé.

popularité de la cinématographie allemande plus que toutes les autres bandes de valeur qui le précédèrent ou le suivirent, et il faudra attendre *Variétés* et *Metropolis* pour retrouver une œuvre cinématographique venue d'outre-Rhin qui soulève un tel mouvement de curiosité, provoque de si vives discussions et un si ardent échange d'idées (1).

*
* *

Réalisé par Robert Wiene, sur un scénario de Carl Mayer, *Le Cabinet du Docteur Caligari* avait tout ce qu'il fallait pour produire sur les esprits une très vive impression et faire figure de symbole. Allant chercher au fond des esprits tout ce qu'ils contiennent de trouble et qui ne s'éveille qu'en présence de la folie, du dédoublement de la

(1) « La force expressive, hallucinante de ces visions, l'unité, la discipline et la cohésion de chacun de ces tableaux, leur équilibre étrange mais inébranlable, tout démontrait la supériorité écrasante d'une œuvre entièrement « composée », obéissant dans ses moindres détails à la pensée ordonnatrice d'un visionnaire et d'un créateur... Le décor expressionniste était né, il ne fit que se développer et s'enrichir. Et nous avons vu des œuvres, dont l'atmosphère est particulièrement réaliste et terre à terre, acquérir une intensité prodigieuse du fait d'une interprétation décorative de ce genre. » (E. Vuillemoz.

personnalité et des mystères de la vie subconsciente, le scénario de Carl Mayer pouvait plaire ou déplaire, être regardé comme un enfantillage et l'émanation d'un esprit malade ou comme une tentative hardie et pleine de talent que n'aurait désavouée ni Hoffmann ni Edgar Poë, mais il ne pouvait laisser personne indifférent. Quant à la réalisation de Robert Wiene, allant à l'encontre de tout ce que l'on avait fait jusqu'à présent, nous montrant l'opposé de tout ce que nous étions habitués à voir, elle tournait hardiment le dos au réalisme et se jetait dans les bras d'une nouvelle école, dite « expressionniste », qui, reprenant la vieille formule d'Émile Zola : *L'Art, c'est la Nature vue à travers un tempérament*, donnait une telle importance au tempérament, qu'elle ne voyait plus la Nature que comme l'expression que ce tempérament lui prêtait.

Cette formule volontaire fut accueillie avec enthousiasme par tous ceux qui étaient las du réalisme et sentaient plus ou moins nettement quel danger il représentait pour l'art cinématographique, mais les plus enthousiastes furent les peintres à qui ce film donnait l'espoir d'avoir désormais la première

place parmi les innombrables collaborateurs qu'exige la mise au point d'une œuvre cinématographique. Mais elle était trop arbitraire pour n'avoir pas dépassé les limites qu'elle se proposait d'atteindre. Il y avait en effet, dans *Le Cabinet du Docteur Caligari*, des tableaux dans lesquels le décor, parfaitement mis en valeur par l'éclairage et heureusement accordé avec les pensées, les sentiments, les gestes et les attitudes des personnages qui s'y mouvaient, semblait vivre, mais il y en avait d'autres d'où toute vie — et même toute illusion de vie — était exclue, et qui non seulement étaient contraires à toutes les exigences du cinéma, mais encore ne valaient guère plus qu'un mauvais et plat barbouillage d'écolier.

Malgré ces imperfections, la tentative était intéressante, tout d'abord parce qu'elle nous montrait que dans le domaine du cinéma, comme dans ceux de la peinture et de la littérature, il y avait des hommes qui se sentaient insatisfaits par tout ce que l'on avait fait avant eux et qui éprouvaient le besoin de quelque chose de nouveau, et aussi parce qu'elle contenait des indications extrêmement intéressantes pour ceux

qui voudraient les utiliser en réfléchissant.

Malheureusement, on ne vit pas assez nettement que la réussite du *Cabinet du Docteur Caligari* venait en très grande partie de ce que le scénario, ayant pour personnages principaux un fou et un somnambule, autorisait toutes les audaces et que cette réussite n'impliquait pas forcément le succès de tous les films qui utiliseraient les procédés découverts par Robert Wiene et ses collaborateurs.

Le Cabinet du Docteur Caligari lança donc le cinéma allemand sur une piste dangereuse, mais d'autant plus attirante que le vieil esprit germanique pouvait y satisfaire son goût naturel pour le fantastique et le macabre.

Ce goût du fantastique, du macabre, nous valut toute une série de films comme *Nosferatu le Vampire*, *Genuine*, *Les Trois Lumières*, *Figures de Cire*, *Le Docteur Mabuse*, *La Maison de la Mort*, dans lesquels les crimes les plus épouvantables et les moins explicables se succèdent, les cercueils, les fantômes et la Mort elle-même en étant les personnages principaux. Ces films répondaient à la conception romantique que l'âme allemande se fait du mystère, telle qu'elle apparaît déjà dans les vieilles ballades rhénanes et les

légendes de la Forêt-Noire, conception tout extérieure s'accommodant parfaitement des moyens d'expression mis à sa disposition par le cinéma. Ils répondaient aussi à ce besoin du frisson profond, — et tout physique, — de la secousse violente qu'éprouvait un immense public dont la sensibilité avait été émoussée par la guerre, la Révolution russe et les multiples bouleversements qui en avaient été les conséquences.

Mais les auteurs de ces œuvres et de quelques autres, comme *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, *Vanina*, *Le Golem*, *L'Assomption d'Hannelé Matern*, *La Rue*, *Le Rail*, *La Terre qui flambe*, avaient profité de la leçon du *Cabinet du Docteur Caligari* et, se dérochant à ce qu'il y avait d'arbitraire dans l'expressionnisme de ce film, ils avaient adopté des formules plus ou moins atténuées qui, sans diminuer l'importance faite au décor, ne répudiaient pas délibérément la collaboration de la nature et qui, sans éviter toujours de tomber dans le procédé, montraient du moins une volonté très nette de se créer un style.

Ce mouvement s'étendit sur une durée de quatre années. Il permit à des hommes comme

Paul Leni (*Figures de Cire*), comme F.-W. Murnau (*Nosferatu*, *La Terre qui flambe*), comme Karl Grüne (*La Rue*), comme Fritz Lang (*Les Trois Lumières*), comme Lupu Pick (*La Nuit de la Saint-Sylvestre*), de voir clair autour d'eux et en eux, et de se faire une place à côté de Lubitsch et de Buchowetzky, et il aboutit à des films comme *Le Dernier des Hommes*, *Nju*, *Les Niebelungen*, *Faust* et *Variétés*, œuvres qui présentent entre elles des différences telles que ces différences suffisent à faire sentir la vraie richesse de l'école cinématographique allemande des années 1924-1925.



Le Dernier des Hommes est un de ces films auxquels E. Vuillermoz fait allusion (1) quand il parle « d'œuvres dont l'atmosphère est particulièrement réaliste et terre à terre », et qui s'accrochent parfaitement d'une présentation ne devant rien au réalisme. Mais la plus grande audace que l'auteur du *Dernier des Hommes* ait montrée est dans le choix de

(1) Voir page 18.

son scénario. En 1924, on était très attaché au vieux préjugé — l'est-on moins en 1931 ? — d'après lequel le cinéma exigerait des scénarios compliqués et mouvementés avec des rebondissements nombreux. Le scénario du *Dernier des Hommes* est nettement psychologique (1). C'est la toute simple histoire d'un portier d'hôtel, très prussienement fier de sa fonction et de sa livrée qui, trop vieux pour conserver sa place, est chargé brusquement de la garde des lavabos et souffre de sa déchéance. Les faits se réduisent à cela, mais derrière eux c'est toute l'angoisse de la vieillesse que l'auteur avait réussi à nous rendre sensible, sans que la technique à laquelle il avait eu recours (souvenirs en rappels d'images, visions déformées, etc.) ressemblât jamais à de la virtuosité pure.

Purement psychologique aussi et dénué de toute complication de faits était le scénario de *Nju* (film qui a été présenté en France sous le titre : *A qui la Faute ?*).

(1) Il n'y a sans doute que *La Souriante Mme Beudet*, réalisée en 1920 par Mme Germaine Dulac, d'après la pièce de MM. Denys Amiel et André Obey, et *La Femme de nulle part*, de Louis Delluc, qui avant cette date aient réussi à s'imposer avec une telle simplicité de faits et par leur seule valeur psychologique.

Nju est l'histoire toute banale d'un ménage dont le mari, bourgeois et bon, ne sait pas retenir sa femme romanesque à la façon d'Emma Bovary. Dépourvu de tout effet apparent de technique, n'ayant jamais recours à l'expressionnisme, contre lequel il pourrait même être regardé comme une protestation, ce film, réalisé par Paul Czinner, est une minutieuse étude psychologique, dont chaque détail matériel, soigneusement étudié, a un sens et une valeur.

Les Niebelungen, de Fritz Lang, et *Faust*, de W.-F. Murnau, sont d'un tout autre genre et peuvent être regardés au contraire comme l'aboutissement logique et le triomphe dangereux des conceptions dont *Le Cabinet du Docteur Caligari* avait été la première manifestation.

Sentant sa personnalité énergiquement affirmée et certain de sa puissance, le cinéma allemand devait être fatalement amené à vouloir mettre cette personnalité et cette puissance au service de la patrie allemande, en produisant des œuvres importantes et essentiellement germaniques. Tirés des vieilles légendes rhénanes qui ont si heureusement inspiré Wagner, divisés en deux films : *La*

Mort de Siegfried et *La Vengeance de Kriemhild*, dont chacun suffirait à donner l'impression de puissance désirée, mettant en œuvre des moyens matériels considérables, *Les Niebelungen* sont bien une œuvre importante.

Cette œuvre importante peut être regardée comme le triomphe de la composition et de la volonté. Tout le travail qu'elle a exigé a été fait en studio : pas une seule fois on ne s'est exposé à ce qu'il y a d'imprévisible et de dangereux dans le travail en plein air. Qu'il s'agisse de la prairie couverte de brume matinale ou de la forêt que traverse Siegfried, de l'étang au bord duquel s'ouvre l'ancre du Dragon ou des steppes à travers lesquelles se ruent les cavaliers d'Attila, décor, encore et toujours décor. De cet amas de plâtre, de bois, de toile peinte, de terre, d'arbres et d'herbes, transportés non sans peine et à grands frais, se dégageait une impression d'austérité un peu étouffante, mais c'est à juste titre que M. François Berge a pu écrire à ce sujet dans *Les Cahiers du Mois* : « *L'absence de fantaisie est ici garante d'absence de faiblesses. Tout est composition ; l'on arrêterait une image quelconque sur l'écran, ce serait un tableau merveilleusement équilibré*

de formes et de lumières. Aussi est-ce un des films qui laissent en notre mémoire le plus de visions nettes, précises et d'une beauté quelque peu statique. Mais plus encore que de la peinture, c'est de l'architecture animée. Ce sont des masses composées en vue d'un ensemble dont l'auteur ne se distrait jamais, masses que le cinéma saisit sous des faces variées pour construire cette synthèse artistique qui lui appartient bien en propre. »

Ces lignes gonflées d'éloges contiennent la condamnation de l'œuvre à laquelle elles s'appliquent, ou plutôt la condamnation des procédés mis en œuvre dans ces deux films : *Beauté statique*. La beauté statique n'est pas le but vers lequel doivent tendre les efforts de l'auteur cinégraphique.

La réalisation de *Faust* par Murnau fut évidemment inspirée par les mêmes raisons que celles auxquelles le cinéma allemand devait *Les Niebelungen*, mais ici, la réussite fut moins précise, sans doute parce que la personnalité de Murnau était peu faite pour s'adapter à un tel sujet, et sans doute aussi parce que l'œuvre de Goethe ne l'était pas davantage pour subir les procédés qui avaient fait leurs preuves dans *Les Niebelungen*.

Peut-être aussi *Faust* arrivait-il un peu trop tard, venant après *Variétés*.

Ce film, en effet, qui rendit populaire le nom d'E.-A. Dupont, ne peut évidemment être rattaché ni de près ni de loin, même de la façon la plus artificielle, à l'école de *Caligari*, et si l'on est irrésistiblement épris de classification, ce serait plutôt avec des films comme *Nju* ou comme *Fièvres*, de Louis Delluc, qu'il faudrait lui chercher des points de ressemblance ou plutôt de contact.

Variétés, qu'un chapitre d'un roman de Félix Hollander inspira à Dupont, produisit une impression comparable à celle qu'éprouvèrent les premiers spectateurs du *Cabinet du Docteur Caligari*, mais pour des raisons diamétralement opposées.

C'est, en effet, tout d'abord pour la simplicité et l'humanité du sujet — un drame de la jalousie se jouant entre les trois indispensables personnages — que *Variétés* est digne d'attention et aussi parce que son auteur, donnant pour la première fois au mot *cinéma* tout son sens et toute sa valeur, a hardiment arraché l'appareil de prises de vues à son immobilité, lui a ôté le poids qui le retenait au sol et lui a, pour ainsi dire,

donné des ailes. Dans *Variétés*, les acteurs n'ont plus à s'occuper de l'objectif, celui-ci se déplace avec et pour eux, il tourne autour d'eux, se place devant ou derrière eux, au-dessus et au-dessous, saisissant la moindre de leurs expressions, à la fraction de seconde où elle est la plus significative (1).

Le sujet de *Variétés* se prêtait admirablement à cette mobilité — elle l'appelait — les héros de l'intrigue étant des acrobates de cirque passant la moitié de leur vie sur leurs trapèzes. Naturellement, dans un tel film, il ne pouvait être question de décors expressionnistes — l'appareil se déplaçant trop pour pouvoir s'accommoder de la toile peinte, sans relief et sans air, de l'école caligarienne.

Quelques-unes des scènes de *Variétés* avaient même été réalisées dans un véritable music-hall : Dupont rejoignait là Mercanton qui, en 1920, dans *Miarka*, puis dans *Phroso* et dans *Aux Jardins de Murcie*, avait utilisé des « intérieurs » réels sans parvenir d'ailleurs à donner exactement l'impression de réalité qu'il cherchait. Dans *Variétés*, la

(1) A la même époque — 1925 — Abel Gance donnait, lui aussi, à l'appareil de prise de vues cinématographiques la plus grande mobilité au cours de la réalisation de *Napoléon*.

nature reprenait en partie la place que, de *Caligari* aux *Niebelungen*, elle avait perdue dans l'art cinématographique allemand, mais elle n'était pas abandonnée à elle-même et, entre les mains de Dupont, elle continuait à subir la légitime collaboration d'un tempérament, collaboration qui se traduisait de la façon la plus cinématographique que l'on pût imaginer et souhaiter, par l'animation que l'auteur communiquait à son appareil de prise de vues.

*
* *

Variétés peut, avec quelque apparence de raison, être considéré comme le « chant du cygne » du cinéma allemand. Mais, avant d'en venir à la période pendant laquelle il va perdre les qualités qui avaient assuré son succès et décliner, voyons quels ont été les bons ouvriers de sa grandeur.

En énumérant les œuvres qui marquent les différentes étapes parcourues par le cinéma allemand, nous avons donné les noms des hommes qui ont le mérite d'avoir conçu et réalisé ces œuvres : Ernst Lubitsch, Dimitri Buchowetzky, Paul Leni, Robert Wiene,

F.-W. Murnau, Karl Grüne, Fritz Lang, Lupu Pick, P. Czinner, E.-A. Dupont, G.-W. Pabst, Joë May, mais il serait injuste de ne pas dire quelques mots de quelques-uns des acteurs dont les noms sont inséparables des titres des films qui ont fait la grandeur du cinéma allemand.

« L'artiste cinégraphique n'est théoriquement que de la matière photogénique, intelligente ou stupide, selon que l'a choisie l'animateur ayant en vue les fins de son œuvre — et à la merci de celui-ci. Une telle matière peut très bien, d'ailleurs, selon les circonstances et les développements du film, n'avoir à de certains moments qu'une importance infime si on la compare à tel autre élément d'expression : décor, éclairage, mouvement, plan, etc. La qualité d'expression particulière est, pour ainsi dire, subordonnée à la qualité d'expression de l'ensemble. Elle rentre dans le tout, et par là concourt, pour sa part, à la réalisation de l'unité. Dans un orchestre, quelle que soit leur différence de valeur, les artistes, suivant l'instrument dont ils sont maîtres et l'emploi défini qu'a prévu d'eux le compositeur, concourent pour une part égale à la beauté expressive de l'œuvre, mais en s'absorbant aussi dans son

unité ; c'est pourquoi le cinégraphiste est aux différentes matières photogéniques qu'il emploie ce que le chef d'orchestre est aux musiciens ».

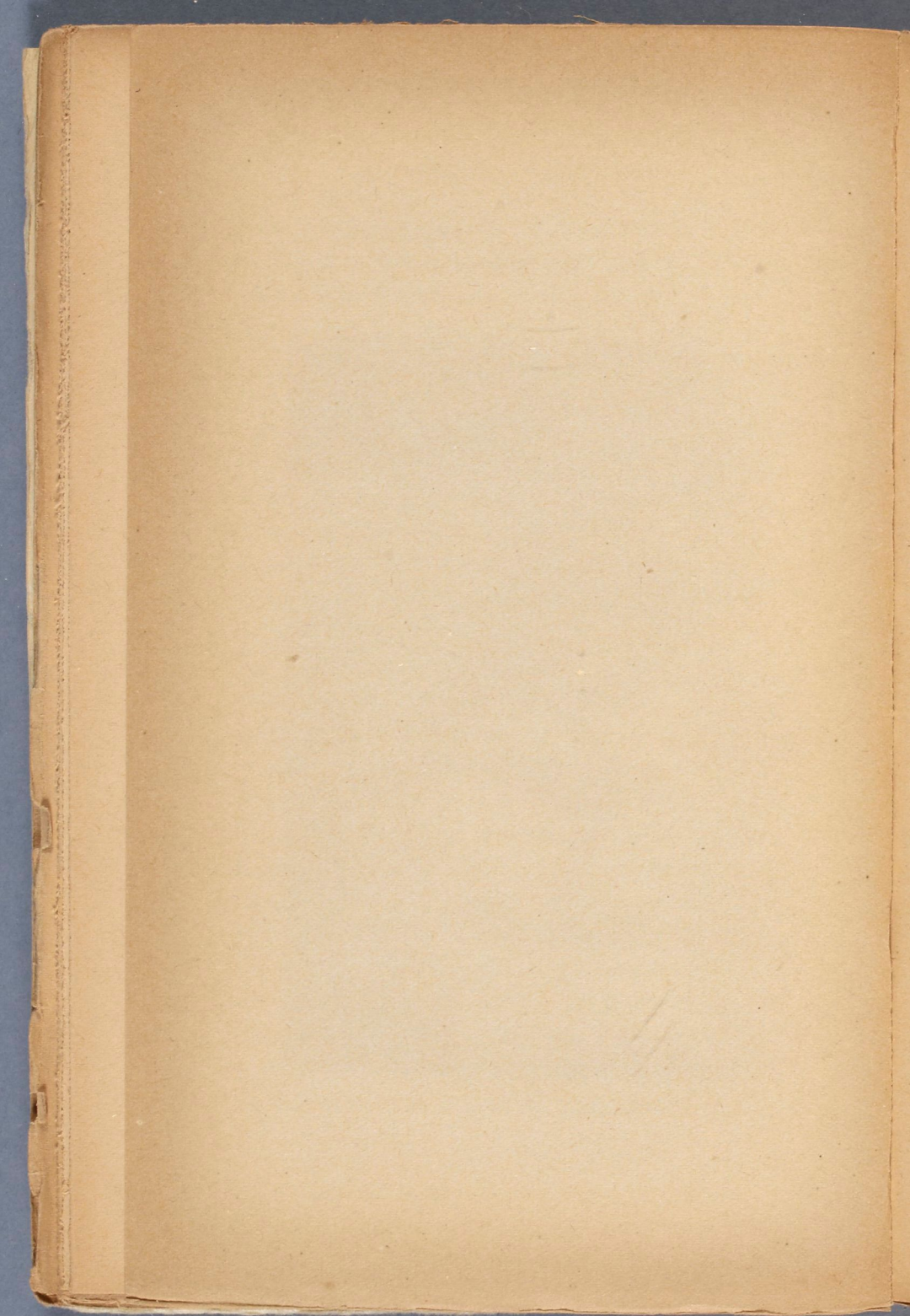
Ces lignes — elles sont de Léon Moussinac dans *Naissance du Cinéma* — ont dû paraître folles aux « Stars » américaines. Mais, sans être « Star », on peut les trouver un peu sévères quand on pense à tel ou tel grand artiste — et particulièrement à tel grand artiste allemand — qui a toujours tenu ses rôles de façon telle qu'il était vraiment un collaborateur pour ceux qui utilisaient son talent, et qui n'a commencé à devenir une vedette, avec tout ce qu'un tel mot comporte d'inconvénients, qu'à partir du moment où il a appartenu au cinéma américain.

C'est à Emil Jannings que nous pensons en écrivant ces lignes. Il est, en effet, bien certain qu'Emil Jannings n'est pas taillé conformément au gabarit commun à la plupart des acteurs et que, lorsqu'il tient un rôle dans un film, il est pour l'auteur de ce film un peu plus que ce que Léon Moussinac voudrait que les acteurs fussent : ce qu'a apporté Jannings aux auteurs de la plupart des films dans lesquels il a paru, cela s'appelle de la collaboration, et on peut bien affirmer que



Une scène du " Cabinet du Docteur Caligari " qui montre bien les tendances de l'école expressionniste.

(Photo Cosmograph)



cette collaboration n'a présenté aucun des inconvénients que rencontrent presque toujours les auteurs qui accordent trop d'importance à leurs vedettes.

Après avoir appartenu pendant quelque temps à une petite troupe de théâtre où il avait pour camarade Ernst Lubitsch, Emil Jannings fut remarqué par Max Reinhardt qui, en 1906, l'engagea et le fit débiter dans *Le Voiturier Henschel*. Chez Reinhardt il se lia avec Werner Krauss et Conrad Veidt qu'il devait retrouver tout au long de sa carrière cinématographique. En 1915, Lubitsch, qui depuis 1912 consacrait une partie de son activité au cinéma, l'orienta vers l'art muet, dans lequel il débuta par un petit film qui n'est jamais venu en France : *Lorsque quatre personnes font la même chose*. Puis il « tourna », sous la direction de Robert Wiene, *Fromont jeune et Risler aîné*, d'après le roman d'Alphonse Daudet, puis *Le Mariage de Louise Rohrbach*, où il était le partenaire d'Henny Porten. Encore quelques petits films, puis ce fut la série qui devait faire connaître Jannings sur tous les écrans : *La du Barry*, *Henry VIII*, *Danton*. Dès lors, à quelques rares exceptions près, toutes les œuvres dans

lesquelles il a tenu un rôle sont universellement connues et leurs titres sont sur toutes les lèvres. En 1924, il fut engagé par une firme italienne pour tenir le rôle de Néron dans *Quo Vadis?*, puis en 1926, au lendemain du grand succès de *Variétés*, il fut engagé par la Paramount pour aller travailler en Amérique.

Louis XV, Henry VIII, Danton, Othello, Dimitri Karamazof, Pierre le Grand, Haroun-al-Raschid (dans *Figures de Cire*), le mari bourgeois de *Nju*, le portier d'hôtel du *Dernier des Hommes*, l'acrobate de *Variétés*, Tartuffe, Méphisto (de *Faust*) : cette énumération suffit à faire comprendre qu'il y a en Jannings un don de transformation qui pourrait peut-être être comparé à celui que possédait Lucien Guitry — don qui est sans doute le seul sans lequel il n'y a pas de grand comédien. Il est difficile d'en dire davantage dans une étude d'ensemble telle que celle-ci, car si l'on commençait à dire tout ce qui devrait être dit d'un comédien de cette envergure, il faudrait un volume (1). Faisons simplement remarquer que l'on pourrait, avec

(1) Voir : *Emil Jannings*, par Jean Mitry (Édit. J. Pascal),

quelque apparence de raison, regarder Emil Jannings comme le symbole même du cinéma allemand. En effet, si l'on en excepte *Le Cabinet du Dr Caligari* et *Les Niebelungen*, films de l'interprétation desquels il ne fut pas, toutes les œuvres qui marquent une date — ou seulement tiennent une place — dans l'histoire du cinéma allemand le comptent au nombre de leurs interprètes; c'est son meilleur film *Variétés* qui peut encore aujourd'hui être regardé comme le chef-d'œuvre de l'art cinématographique allemand; c'est lorsque Emil Jannings quitte Berlin pour New-York — il n'y a évidemment là qu'une coïncidence — que le cinéma allemand s'engage sur la pente descendante, et c'est évidemment l'avènement du film parlant qui met fin à la carrière de Jannings en Amérique et ramène le grand artiste en Allemagne, comme on peut espérer et prévoir que ce sera l'avènement du film parlant qui permettra au cinéma allemand de retrouver sa vraie personnalité (1).

A côté d'Emil Jannings, les acteurs qui

(1) Le grand succès de *L'Ange Bleu*, réalisé par Josef Sternberg, avec Emil Jannings pour principal interprète, rend cette prophétie facile.

ont le mieux servi le cinéma allemand sont bien certainement Conrad Veidt, qui, loin de se renouveler comme le créateur de *Variétés*, soumet au contraire tous ses rôles à sa personnalité exceptionnelle et dont les meilleures créations sont : *Les Frères Schellenberg*, *Nju*, *L'Étudiant de Prague*, *Le Cabinet du Dr Caligari*, et surtout celle d'Ivan le Terrible dans *Figures de Cire* ; Werner Krauss, dont le nom reste attaché au souvenir que l'on garde du *Cabinet du Dr Caligari*, des *Frères Karamazov* et surtout d'*Othello* où il campa une étonnante figure d'Iago ; Fritz Kortner, qui fut un émouvant Beethoven et fit preuve d'un curieux don de composition dans maints films, notamment dans *Un Amant sous la Terreur* ; Bernardt Gøtzke, qu'aucun de ceux qui l'ont vu dans *Les Trois Lumières* n'oubliera ; R. Klein-Rogge, qui, après avoir tenu avec beaucoup de bonheur des rôles difficiles dans *Les Niebelungen* et dans *Metropolis*, est venu travailler en France, mais que le cinéma parlant va sans doute rendre lui aussi à l'Allemagne ; Heinrich George, Alfred Abel, Gustav Froehlich, Willy Fritsch, W. Dieterle, H. Brausewetter.

Pour peu que l'on ait le goût de la justice,

c'est certainement Henny Porten que l'on doit placer en tête de la nombreuse et brillante troupe féminine que le cinéma allemand a eue — et a — à sa disposition.

Henny Porten est une grande artiste qui n'a qu'un tort, c'est de n'avoir pas appartenu depuis 1924 à une des firmes dont les films paraissaient régulièrement sur les écrans français. Mais partout ailleurs qu'en France, Henny Porten, dont la carrière est longue et le talent varié, — elle tient avec une égale sensibilité et un égal bonheur d'expressions les rôles de drame et les rôles de comédie, — jouit de toute la considération, de toute l'admiration qu'elle mérite. En France nous l'avons vue dans *Maternité*, *I. N. R. I*, *Henry VIII*, *Baruch*, *Le Marchand de Venise*, *L'Escalier de Service*, qui datent de 1920 à 1924, et tout récemment dans *Dolorosa* et *Veillée suprême*.

A côté d'elle, il convient de placer Asta Nielsen (*Hamlet*, *La Rue sans joie*, *La Tragédie de la Rue*); Pola Negri, qui réussit à faire confier à Lubitsch la direction de son premier film : *Les Yeux de la Momie*, et qui, aussitôt après avoir « tourné » *Carmen* et *La du Barry*, fut engagée par la Paramount

et s'embarqua pour l'Amérique où elle n'a depuis lors cessé de travailler; Lya de Putti, qui tint le rôle de Desdémone dans *Othello* entre Jannings et W. Krauss et fut la partenaire de Jannings dans *Variétés*, et que l'Amérique enleva aussi à l'Allemagne; Élisabeth Bergner, qui ne fait au théâtre en faveur du cinéma que des infidélités trop rares au gré de ceux qui l'ont aimée dans *Nju* et dans *L'Histoire des Treize*; Lil Dagover, dont le charme fait merveille dans tous les rôles de grande coquette qu'elle tient sans rivale; Brigitte Helm, que *Metropolis* fit célèbre du jour au lendemain et qui n'a jamais retrouvé une si complète réussite; Betty Amann, Dita Parlo, Lilian Harvey, Xenia Desny, Liane Haid, Jenny Jugo, Magda Sonja, Ruth Weyher.



Avec *Variétés* s'est achevée, nous l'avons déjà dit, la grande époque du cinéma allemand. Mais c'est seulement avec un recul de quelques années que l'on s'aperçoit que *Variétés*, au lieu d'être un point de départ, comme ses étonnantes et neuves qualités

pouvaient le faire espérer, est un point d'arrivée, une conclusion. En 1925-1926, il y a en effet, à Berlin, un certain nombre d'hommes capables de nous faire illusion sur la situation véritable du cinéma allemand. Mais c'est en vain que ces hommes-là ont travaillé, nous nous en apercevons aujourd'hui, en vain qu'ils ont essayé de galvaniser un organisme qui n'était évidemment pas épuisé, mais qui d'une part portait en lui depuis quelque temps déjà les germes des maux qui devaient l'affaiblir et qui, d'autre part, subissait de l'extérieur des assauts que sa prospérité rendait chaque jour plus acharnés.

Celui qui lutta le plus courageusement et qui réussit le mieux à nous donner l'illusion que la grande époque du cinéma allemand se prolongeait, fut sans doute Fritz Lang, à qui nous devons *Metropolis*. Plus peut-être qu'en Allemagne, ce film fit en France figure d'œuvre de combat par tout ce qu'il laissait voir de volonté précise chez son auteur de ne pas céder à la vague de cosmopolitisme facile qui entraînait la plupart des auteurs de films; mais, alourdi par un scénario, bourré de situations empruntées à *L'Ève future* de

Villiers de l'Isle-Adam, aux *Misérables* et à *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, aux *Condamnés à Mort* de Claude Farrère et à deux ou trois romans d'Émile Zola, *Metropolis*, malgré un très louable souci de composition et d'interprétation plastiques, une très adroite mise en évidence du rôle joué par la machine dans la vie moderne, ne répond certainement pas aux espoirs de son auteur, et sa plus certaine conséquence aura sans doute été de révéler et de lancer sa principale interprète, Brigitte Helm (1).

Sans doute, un homme comme G. W. Pabst, que le cinéma allemand retint à Berlin après son grand succès de *La Rue sans joie*, essaya-t-il, lui aussi, de remonter le courant en produisant des films comme *Le Cas du Professeur Mathias*, œuvre inspirée des théories freudiennes et destinée à les vulgariser, comme

(1) Fritz Lang a, depuis *Metropolis*, produit encore deux films : *Les Espions* et *La Femme sur la Lune*. Bien qu'il soit difficile à ceux qui ne l'ont vue qu'en France, où elle n'a été projetée qu'après avoir été mutilée par la Censure, de juger la première de ces deux bandes, il semble bien que les défauts qui avaient empêché *Metropolis* d'être la grande œuvre qu'aurait dû produire l'auteur des *Trois Lumières* et des *Nibelungen* — et notamment tous ceux que l'on pouvait reprocher à son scénario — se sont retrouvés accentués dans *Les Espions* et dans *La Femme sur la Lune*.

Crise, Prisonniers de la Montagne, Loulou et Trois pages d'un journal, dont les versions françaises ont été si cruellement et stupidement mutilées par les éditeurs parisiens avant de l'être par la Censure qu'on ne peut se permettre de les juger, mais dont ce que nous en connaissons indique chez leur auteur une possession de son art et de son métier assez rare en Europe.

Sans doute peut-on encore, au cours des années 1927 et 1928, trouver des bandes dignes de quelque attention : *La Montagne sacrée*, d'Arnold Franck; *Un Amant sous la Terreur*, de Sandberg; *L'Histoire des Treize*, de P. Czinner; *Les Coupables*, de J. Mayer; *Dans la Rue*, de Leo Mittler, et surtout *Le Chant du Prisonnier*, de Joë May. Sans doute, *Les Aventures du Prince Ahmad*, de Mme Lotte Reiniger, et *La Symphonie d'une Grande Ville*, de W. Ruttmann, indiquent-ils une volonté de renouvellement, une compréhension des possibilités cinématographiques et une originalité très sûre dont il y a beaucoup à espérer; il n'en est pas moins évident que le cinéma allemand suit une courbe descendante dont la pente est devenue de plus en plus rapide.

Les raisons de cette chute sont d'ailleurs faciles à déterminer.

La première de ces raisons, la seule pourrait-on dire, est l'internationalisme — ou plutôt le cosmopolitisme — auquel les dirigeants du commerce et de l'industrie cédèrent, forçant les créateurs artistiques à y céder à leur tour. Cette internationalisation du cinéma allemand s'est manifestée de plusieurs façons :

1^o Les dirigeants du commerce et de l'industrie cinématographiques américains, qui n'aiment pas plus collaborer avec leurs confrères européens que leurs diplomates n'aiment prendre part aux conférences et aux congrès, mais qui ont partout de bons observateurs, ne furent pas longtemps avant de s'apercevoir que si quelque danger pouvait un jour ou l'autre menacer leurs prétentions à une hégémonie cinématographique universelle, ce danger leur viendrait de l'Allemagne, celle-ci représentant une force beaucoup plus organisée et disciplinée que tout autre pays producteur de films et disposant d'un personnel beaucoup plus entraîné et beaucoup plus lancé publicitairement que tout autre. L'Amérique cinématographique entreprit donc sans tarder une offensive de

grand style contre le cinéma allemand, en essayant de s'immiscer d'une façon plus ou moins détournée dans les affaires de production, d'édition et d'exploitation allemandes. Sa réussite ne fut pas aussi complète qu'elle l'espérait, et l'Allemagne cinématographique qui ne voulait pas se laisser manger riposta en instituant un contingentement auquel l'Amérique fût bien obligée de se soumettre, quoiqu'il fût beaucoup plus sévère que celui auquel la France voulait avoir recours et qu'elle abandonna finalement, cédant aux protestations et aux menaces américaines.

Mais dans le même temps où elle essayait de prendre pied dans les affaires cinématographiques allemandes, l'Amérique, attaquant sa rivale sur un autre terrain, lui arrachait les plus sûrs éléments de son succès en engageant l'un après l'autre les metteurs en scène et les acteurs ayant le plus de talent et ayant le mieux su conquérir la faveur du public. C'est ainsi que Pola Negri, Lubitsch, Emil Jannings, E.-A. Dupont, Lya de Putti, Murnau, Conrad Veidt, Erich Pommer, et quelques autres franchirent successivement l'Atlantique.

Les films dont ces vedettes de l'art ciné-

matographique allemand furent les auteurs ou les interprètes en Amérique valent-ils ceux qui leur avaient valu leur engagement? Procurèrent-ils aux firmes américaines qui les lancèrent des bénéfices intéressants? Peu importe. Le but poursuivi par l'Amérique était atteint à partir du jour où auteurs et acteurs allemands avaient mis le pied sur le paquebot qui devait les emporter loin de la patrie allemande : le cinéma allemand était privé de ses forces vives.

2^o Le cinéma allemand qui, né de la guerre, avait vécu pendant un temps sans avoir recours à aucune collaboration étrangère, se dénationalisa peu à peu par l'arrivée dans son personnel artistique, technique et administratif d'éléments étrangers, chaque jour plus nombreux. Ces éléments peuvent se diviser en deux catégories :

a) Les Russes, que la Révolution avait amenés à Berlin plus nombreux qu'en aucune autre ville d'Europe et qui demandèrent au cinéma les moyens de vivre. Les uns fournirent aux compagnies allemandes un personnel d'acteurs, de figurants, d'opérateurs, de régisseurs intéressants et dévoués, mais qui, tout naturellement, enlevait à ces troupes

une part de leur caractère germanique. Les autres se groupèrent, formèrent des troupes véritables et produisirent des films pleins de qualités — mais de qualités slaves — qui, bien que portant la marque de fabrique d'une firme allemande, ne sont pas plus allemands que ne sont françaises les bandes que produisirent en France tels ou tels éléments de ces troupes ;

b) Les Juifs et les métèques, qui, attirés par ce qu'il y a d'international dans les affaires cinématographiques, réussirent assez rapidement à prendre une place importante dans l'industrie et le commerce cinématographiques allemands. Sous leur influence, la production, sous prétexte qu'elle devait pénétrer partout et plaire à tous les publics, — ce qui est le plus sûr moyen de ne plaire finalement à personne — se banalisa, perdit tout caractère germanique, si bien que bientôt, lorsqu'on assista à la projection d'un film on se trouva, neuf fois sur dix, dans l'impossibilité absolue de distinguer s'il était allemand ou américain. L'influence de ces nouveaux venus se manifesta encore d'une autre façon qui devait hâter la dénationalisation du cinéma allemand. Les relations qu'ils possé-

daient de chaque côté de toutes les frontières leur fournissant des occasions d'échanges d'affaires, bientôt et tout naturellement, ils n'eurent qu'un désir : profiter de ces occasions. Peu leur importait qu'un film réunît à côté d'acteurs allemands des Français, des Anglais, des Italiens ; qu'un autre eût simultanément deux auteurs dont l'un porterait la responsabilité du film en Allemagne, et l'autre en France, afin que ledit film pût en Allemagne être regardé comme un film allemand et profiter des avantages réservés aux bandes nationales, et qu'il en fût de même en France où il aurait toutes les apparences d'une œuvre française : ce qu'ils voulaient c'était uniquement assurer à leurs productions — exactement comme s'il se fût agi de savon ou de conserves alimentaires — le plus grand nombre de débouchés rapides et rémunérateurs.

3^o Si l'on ajoute à ces raisons précises — dont souffre tout aussi cruellement le cinéma français — la tendance qu'ont tous ceux qui travaillent pour le public à répondre aux goûts de la majorité de ce public, c'est-à-dire à ses goûts les plus bas, on comprendra facilement pourquoi, alors qu'en 1921 il

produisait *Le Cabinet du Dr Caligari* et *Les Frères Karamazov*, en 1923 *Figures de Cire*, en 1924 *La Nuit de la Saint-Sylvestre* et *Le Dernier des Hommes*, en 1925 *Variétés*, le cinéma allemand en 1928 et 1929 a surtout produit des comédies se déroulant dans des restaurants de nuit et des dancings où des girls évoluaient autour d'une ingénue prompte à montrer ses jambes sans cesser d'être innocente et pure, suivant les plus pures traditions de New-York et d'Hollywood.

*
* *

Cet abaissement du niveau de la production cinématographique allemande est d'autant plus regrettable que, le cinéma italien et le suédois n'ayant plus guère qu'une existence théorique, le cinéma anglais prenant à peine conscience de sa personnalité, et le cinéma français ne se défendant que bien faiblement, Berlin représentait le plus sûr rempart protégeant cinématographiquement l'Europe contre l'Amérique.

La Russie est mal traitée par la plupart des gouvernements européens qui,

pour mieux voir le danger russe, ferment les yeux devant le danger américain. Mais on aura à la compter dans la lutte que le cinéma européen devra un jour ou l'autre entreprendre contre le cinéma américain.

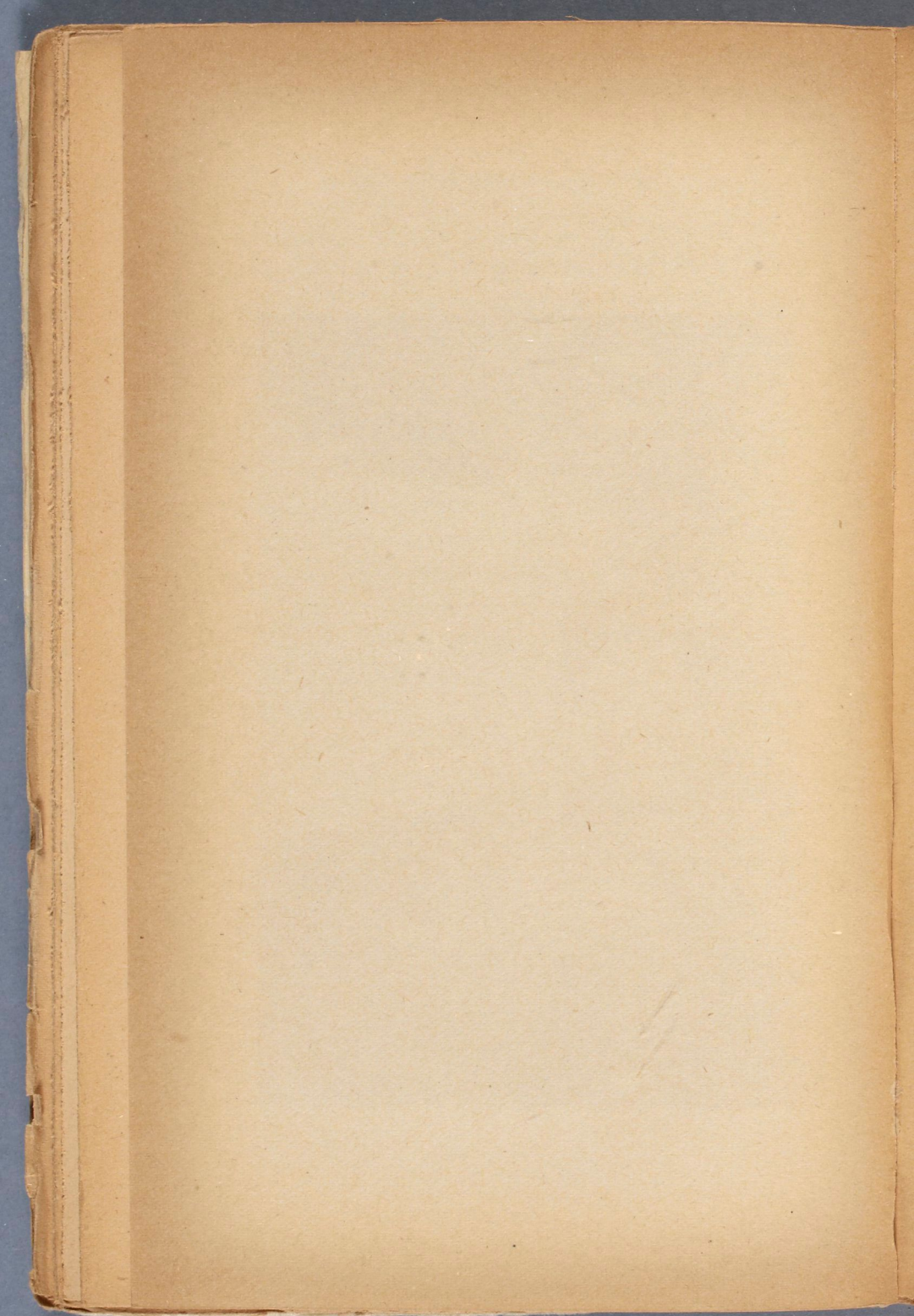
L'avènement du film parlant, s'il doit rendre à chaque cinéma national le sentiment de sa personnalité artistique, ne supprime pas la nécessité de cette lutte du cinéma européen contre le cinéma américain, lutte qui doit être menée par l'Allemagne et la France étroitement unies.

L'Allemagne a tenu une place trop importante dans l'histoire du cinéma de 1918 à 1928, son influence a été trop grande sur l'évolution de l'art cinématographique, pour que l'on puisse supposer une seule seconde que, quelle que soit l'influence de New-York sur les cerveaux allemands, ceux-ci puissent accepter que cette influence s'exerce, au point de la supprimer, sur un art dans lequel l'Allemagne était si rapidement arrivée au premier rang, un art qui l'a si puissamment aidée pendant dix années difficiles à maintenir son prestige à travers le Monde.



Une scène de *Métropolis*
qui laisse nettement voir le style de Fritz Lang.

(Photo U. F. A.)



LE CINÉMA NORDIQUE

Par Ture DAHLIN

Le Cinéma Suédois

Aujourd'hui, l'ascension du film sonore et parlant a totalement renversé les conceptions hier régnautes au sujet de l'art cinématographique. L'avenir seul dira si ce chapitre nouvellement commencé doit n'être rempli que par le nouveau venu, ou si le cinéma muet reprendra sa vigueur comme art nouveau et indépendant.

En dehors de cette question pendante, puisque je traite spécialement du cinéma suédois, je dois, en écrivant son histoire, le faire sous forme de nécrologie. Je l'entendrai comme un honneur rendu à un grand disparu.

Le cinéma suédois a eu son époque de grandeur au moment où il puisait dans la source de la vérité : la vie nationale. Mais, depuis quelques années, il est entré dans

l'engrenage des combinaisons dites « du film international », et ses grands animateurs sont eux-mêmes « américanisés par le dollar », comme l'écrit Léon Moussinac.

Certes, en dehors des pastiches, des cocktails internationaux où l'on avait abouti, on trouve des essais encore imprégnés de l'esprit qui animait, il y a une douzaine d'années, les cinéastes suédois. Mais le ciné lui-même, sa technique et la compréhension de ses propres moyens d'expression ont tellement évolué depuis, que, pour une renaissance éventuelle, il faut tourner nos regards vers la seule nouvelle génération, qui est née en même temps que le cinéma et qui n'est pas obsédée par le théâtre, comme le sont la plupart des cinéastes suédois encore en fonction.

Ce ne fut qu'en 1909 que le premier tour de manivelle d'un appareil enregistreur fut donné en Suède ; et ceci dans une petite ville de province, par la S. A. Svenska Biograf-teatern, dont le directeur était Charles Magnusson, qui est resté à la tête de l'industrie cinématographique en Suède jusqu'en 1928. Le genre alors fut celui des images chantantes, c'est-à-dire qu'un phonographe

enregistrait les paroles en même temps que le cinéma les gestes. C'était le premier effort vers le cinéma parlant. Dès l'automne de la même année, le premier film suédois fut projeté en public.

A la même époque, on commença à produire aussi, sans l'adjonction du phonographe, des films dont les sujets déjà étaient bien suédois ; entre autres *Les Gens de Värmland*, motif populaire, repris depuis et montré en France il y a quelques années. Ce film mesurait à ce moment 600 mètres, ce qui fut trouvé trop long. On le diminua d'un tiers, et cela fut encore jugé trop.

La Société Svenska Biografteatern, stimulée par ce succès — tout national bien entendu — engagea l'année suivante le premier metteur en scène du Théâtre Royal, Muck Linden, pour une période de trente jours. Il se déclara prêt à produire huit films pendant ces quatre semaines. Mais Magnusson, qui avait déjà un peu plus d'expérience, protesta, se déclarant satisfait de trois. Remarquons que le scénario d'un de ces films, *L'Émigrant* (Emigranten), fut écrit directement par un de nos meilleurs auteurs, Henning Berger, et que, dans un autre,

l'excellent acteur Ivan Hedquist, faisait ses débuts dans l'art muet. Notons, en passant, que ce film implique une scène de viol, et que l'on évita d'alarmer la censure pudique en faisant suivre le baiser passionné par le sous-titre : « Deux minutes d'intervalle ».

Les affaires ne furent pourtant guère brillantes. En 1911, la Svenska Biografteatern essaya comme remède une méthode qui s'apparente déjà à celle du « film international ». L'action, dans plusieurs de ces films, se passait en partie en Suède et en partie à l'étranger. Pour la partie suédoise, les mêmes scènes furent tournées dans plusieurs villes de province. Quand une copie du film était envoyée à une certaine ville, on y mettait les scènes tournées dans cette ville, essayant ainsi d'exploiter le patriotisme local.

Cette même année, notons en outre que la Svenska Biografteatern engagea celui qui depuis s'est montré notre meilleur opérateur, Julius Jaenzon (ou J. Julius), et que le premier studio cinématographique véritable fut construit près de Stockholm. On avait déjà, à ce moment, pensé à engager Mauritz Stiller comme metteur en scène, mais comme

à cet emploi, pour des raisons d'économie, s'ajoutait celui de jeune premier, on dut l'écarter.

L'année suivante, la Svenska Biograf-teatern l'engagea définitivement comme metteur en scène, ainsi que l'autre grand homme du cinéma suédois, Victor Sjöström. Tous les deux venaient du théâtre, où ils avaient remporté beaucoup de succès dans des rôles de composition. Même s'ils n'ont jamais pu se libérer entièrement de l'influence théâtrale, ils ont très vite compris que l'art nouvellement né avait un tout autre jeu d'effets que le théâtre.

Sjöström débuta comme acteur sous la mise en scène de Stiller. De leur première collaboration résulta, entre autres, *Les Masques noirs* (De svarta maskerna), un film tout au goût de temps : on voyait Sjöström traverser une rue sur un fil de fer à la hauteur d'un cinquième étage ! Cette production, plus sensationnelle qu'artistique, reçut pourtant un bon accueil à l'étranger, inaugurant ainsi excellemment l'exportation du film suédois.

Ce ne fut pourtant qu'en 1913 que le cinéma suédois marqua de vraies tendances

à se trouver lui-même, surtout par le film *Ingeborg Holm*, mis en scène par Sjöström. Le rôle principal fut tenu par celle qui, quelques années plus tard, devint l'inoubliable Madame Holm dans *La Charrette fantôme* : Hilda Borgström. Stiller monta *Une Querelle de Frontière* (Gränsfolken) vers la même époque, où il commença à sortir ses griffes.

Notons, comme curiosité, que la succursale suédoise de la maison Pathé Frères commença de produire quelques films en 1913.

Les deux années suivantes, rien de remarquable, sauf l'entrée de Lars Hanson et Mary Johnsson dans l'art muet.

1916 marque l'ouverture de l'époque de grandeur des films suédois. Sjöström produit *Terje Vigen* d'après un poème d'Ibsen, où il crée lui-même le rôle principal. Ici on trouve déjà les éléments qui amenèrent la production suédoise à son apogée : une profonde humanité, vraie par ses racines nationales, l'utilisation des qualités photogéniques de la nature, une photo irréprochable. Mais aussi une faiblesse : le manque de scénarios originaux forçait les metteurs en scène à puiser dans la grande littérature, de laquelle les

Suédois n'ont jamais su dégager entièrement des valeurs purement cinématographiques.

Wolo (Balettprimadonnan) de Stiller, créé la même année, fut plus conventionnel, mais dépassait, cependant, de beaucoup la moyenne. Ici, Jenny Hasselqvist faisait ses débuts, à côté de Lars Hanson, dans le cinéma.

Les premiers films américains de grande époque, dits « Triangle », furent alors présentés pour la première fois en Suède, émerveillant le public par leur technique et leur mise en scène. Stiller, le plus international des deux grands metteurs en scène suédois, en profita et produisit, en 1917, une excellente comédie, *Le Meilleur Film de Thomas Graal* (Tomas Graals bästa film), avec Victor Sjöström comme protagoniste. Par contre, Sjöström, metteur en scène, continua à puiser ses sujets dans la vie nordique en mettant en image *Les Proscrits* (Berg Ejvind och hans hustru) de l'Islandais Johann Sigurjonsson et *La Fille de la Tourbière* (Flickan från Stormyrtorpet) de Selma Lagerlöf.

Cette femme illustre, très suédoise par ses sujets, souvent puisés dans les légendes de notre pays, et par son mysticisme, fit ainsi ses débuts dans l'art muet, qui, depuis,

enregistra à jamais sur son livre d'or les plus importantes de ses œuvres.

Voici enfin que le film ne se borne plus à distraire le public pendant quelques instants, mais, en art vivant, inspire des pensées et remplit une mission dans la vie de l'humanité et dans la culture mondiale.

Stiller, suivant ce chemin, produit *Dans les Remous* (Sången om den eldröda blomman) en 1918, année où Sjöström s'attaquait au roman *Jérusalem* de Selma Lagerlöf, en filmant les deux seuls premiers chapitres sous le nom de *La Voix des Ancêtres* (Ingemarsönerna).

Une société nouvellement constituée, la Skandia, engagea, comme metteur en scène, John W. Brunius, qui, pour ses débuts, tourna *Le Chat botté* (Mästerkatten i stövlar). Le rôle principal fut tenu par Gösta Ekman, qui, à part quelques essais dans l'enfance du cinéma, fit ainsi ses véritables débuts cinématographiques.

En 1919, les œuvres de Selma Lagerlöf fournirent des thèmes à trois films de trois metteurs en scène : Stiller fit *Le Trésor d'Arne* (Herr Arnes penningar), qui reste peut-être son meilleur film ; Sjöström con-

tinua *Jérusalem* avec *La Montre brisée* (Karin Ingemarsdotter), tandis qu'Ivan Hedquist débutait comme metteur en scène avec *Le Mariage de Joujou* (Dunungen). Ces trois films portaient la marque de Svenska Biografteatern. Mais la Skandia aussi garda ce caractère éminemment scandinave dans sa production. Brunius produisit *La Petite Fée de Solbakken* (Synöve Solbakken) d'après le grand auteur norvégien Bjørnstjerne Bjørnson et *Durété d'Ame* (Thora van Deken) d'après le romancier danois Henrik Pontoppidan, et Rune Carlsten débuta avec *Quand l'Amour commande* (Ett farligt frieri), également d'après Bjørnson. En outre, Stiller produisit un deuxième film sur un motif suédois, *La Vengeance de Jacob Vindas* (Jakob Vindås maka). Seul Sjöström sortait du cadre nordique dans son deuxième film de l'année, *Le Monastère de Sendomir* (Klostret i Sendomir), d'après un roman de l'auteur autrichien Franz Grillparzer. Cette œuvre fut le premier véritable drame cinématographique fait en Suède.

En automne 1919, les deux grandes maisons, Svenska Biografteatern et Skandia, se fusionnaient en Société Svensk Filmindustri,

qui, depuis, est connue à travers le monde sous la marque « Svenska ». La nouvelle grande firme prouva immédiatement sa bonne volonté et quitta ses anciens studios, plutôt rudimentaires, pour prendre possession d'établissements modernes et spacieux à Råsunda et Långängen, tous deux près de Stockholm.

Par suite, 1920 vit la plus forte production suédoise connue jusque-là : une quinzaine de grands films. Le plus important fut *La Charrette fantôme* (Körkarlen), où Selma Lagerlöf et Victor Sjöström arrivèrent, peut-être, à l'apogée de leur collaboration indirecte. Le metteur en scène réussissait avec des moyens techniques alors nouveaux — surtout des surimpressions remarquablement utilisées — à interpréter les idées profondément humaines de l'auteur d'une manière si saisissante et cinématographiquement si vraie, que ce film restera une des rares œuvres classiques du cinéma muet. Stiller nous donna encore une œuvre dramatique de souche scandinave, *A travers les Rapides* (Johan), mais pour la première fois il sacrifia aussi au « genre Cecil B. de Mille » dans *Vers le Bonheur* (Erotikon), très habi-

lement d'ailleurs. Pourtant, cette concession à un goût dit international, mais simplement commun et sans profondeur, est un premier signe du déclin du cinéma suédois, dont la force et l'originalité furent d'avoir des racines si profondes dans l'âme primitive des Nordiques.

Brunius, de son côté, débuta cette même année dans un genre qu'il cultiva par la suite avec un certain succès, le film historique, en produisant *Le Chevalier errant* (En lyckoriddare). Des deux films de Hedqvist, *Le Pèlerinage à Kevlaar* (Vallfarten till Kevlaar, d'après Heinrich Heine) fut un chef-d'œuvre de poésie et de mysticisme religieux. Il marque un premier pas vers les bandes sans sous-titres en ce sens qu'on n'y laissa figurer que les vers du poème. Il faut aussi signaler le début dans les rangs des metteurs en scène de la « Svenska » de Gustaf Molander et surtout du Danois — né de parents suédois — Carl Th. Dreyer, qui dans *La Quatrième Alliance de Dame Marguerite* (Prästänkan) montrait déjà son amour pour le vrai en tournant dans des intérieurs authentiques.

Cet effort extraordinaire ne donna malheureusement pas le résultat économique

escompté. La « Svenska » réduisit sa production considérablement par la suite et renonça de plus en plus, dans le choix de ses sujets et de ses interprètes, à ce qui était suédois. *L'Épreuve du Feu* (Vem dömer ?) de Sjöström et *La Sorcellerie à travers les Ages* (Häxan) du Danois Benjamin Christensen, contenaient pourtant de grandes beautés cinématographiques. Stiller recidiva d'abord dans le « film international » avec *Les Émigrés* (De landsflyktiga) pour revenir ensuite à Selma Lagerlöf en tournant *Le Vieux Manoir* (Gunnar Hedes Saga) avec Einar Hanson, sans arriver pourtant à la hauteur de *Trésor d'Arne*. Sjöström, d'autre part, employait en partie des interprètes anglais (Meggie Albanesi et Matheson Lang) pour ses films *Le Vaisseau tragique* (Eld ombord) et *La Maison cernée* (Det omringade huset), ce qui fut une erreur déjà pour le premier film, un scénario signé de Hjalmar Bergman et essentiellement suédois, et doublement pour *La Maison cernée*, car Pierre Frondaie n'est pas un auteur pour Sjöström.

Des entreprises plus modestes ne se laissaient pourtant pas intimider par les difficultés de la « Svenska ». On commença à

fabriquer un peu partout des films en série, surtout des comédies populaires d'après des pièces de théâtre et des livres en vogue. De tout ceci retenons seulement qu'en 1922, très modestement, débuta comme metteur en scène Gustaf Edgren, qui depuis s'est montré le meilleur dans un genre non sans mérite mais qui, par son caractère non seulement national mais surtout local, peut difficilement intéresser en dehors des frontières suédoises. Signalons en passant que la même année une petite farce, *Le Vagabond Pierre* (Luffar-Petter), à la manière de Mac Sennet, fut agrémentée par des « bathing girls ». Une des trois — car il n'y en avait que trois — fut une petite vendeuse récemment promue élève à l'école dramatique du Théâtre Royal à Stockholm, Greta Gustafsson. Elle a fait son chemin depuis. Elle s'appelle maintenant Greta Garbo...

En 1923 Victor Sjöström partit pour l'Amérique pour devenir Victor Seastrom.

Stillér s'essaya encore une fois à interpréter Selma Lagerlöf, mais il choisit une œuvre qui n'était guère cinématographique : *La Légende de Gösta Berling* (Gösta Berlings saga). Certes, il y avait longtemps que les

directeurs suédois s'intéressaient à ce chef-d'œuvre littéraire, mais ils reculaient devant des difficultés énormes. Stiller a eu la témérité de s'attaquer à cette tâche gigantesque, qui d'avance était vouée à l'insuccès. L'interprétation fut pourtant excellente avec Lars Hanson et la grande tragédienne Gerda Lundeqvist en tête. Greta Garbo y avait son premier rôle d'une certaine importance, ainsi que Mona Mårtenson, sa camarade au Théâtre Royal. *La Légende de Gösta Berling* fut le dernier vestige du bel âge du film suédois !

Brunius tourna *Johan Ulfstjerna*, avec Ivan Hedqvist, d'après une pièce de théâtre de Tor Hedberg et reprit un *Charles XII* qui d'abord devait être tourné avec une collaboration allemande et avec Lupu Pick comme co-metteur en scène.

Rien de sérieux dans les autres camps. La « Svenska » persista de son côté dans son erreur en faisant tourner un film, *Chevaux de Bois* (Karusellen), en Allemagne, par un metteur en scène russe, Dmitri Buckowetzki, et avec des interprètes de nationalités diverses.

L'année 1924 fut témoin d'une rare activité : la Suède produisit une vingtaine de

films montés par huit ou neuf metteurs en scène différents. Mais la qualité ne correspondait pas à la quantité. Presque seul, *La Vie à la Campagne* (Livet pålandet) de Hedqvist, d'après le roman connu de Fritz Reuter, gardait un peu des qualités qui, une fois, furent la force du film suédois. *Charles XII*, de Brunius, avait quelques autres mérites. Stiller ne fit rien cette année, perdant son temps dans des pourparlers infructueux avec une maison allemande. Edgren ne réussit pas trop mal dans l'ancien genre, dit paysan, avec *Le Roi de Trollebo* (Trollebokungen), tandis que quelques autres essayaient de varier le genre en traitant la vie des bohémiens suédois ou celle des contrebandiers d'alcool, une catégorie de gens très à la mode après la guerre à cause des restrictions.

L'exode vers l'Ouest commença sérieusement l'année suivante. Le film suédois perdit d'un coup Mauritz Stiller, Lars Hanson, Greta Garbo et Einar Hanson — et aussi, si vous le voulez, le Danois Benjamin Christensen, qui avait tourné *La Sorcellerie à travers les Ages* pour la « Svenska ».

Avant son départ, Lars Hanson « tourna » pourtant pour Gustaf Molander, qui avait

osé reprendre *Jérusalem* où Sjöström l'avait laissé. Il en fit deux parties : *Ingemarsarvet* et *Till österland*, qui furent montrées en France réunies sous le nom de *Les Maudits*. Gustaf Molander revenait ainsi à l'auteur principal et au genre de l'époque héroïque du film suédois. Mais le temps avait évolué. Certes, Molander montra, surtout au commencement du premier film, que l'évolution technique du cinéma ne l'avait pas laissé indifférent. Mais il n'avait pas su donner une expression entièrement nouvelle et personnelle à un thème ancien, traité en maître par un Sjöström, un Stiller. Notons en passant que l'Allemand Conrad Veidt y jouait à côté de Lars Hanson, Ivan Hedqvist, Jenny Hasselqvist et Mona Mårtenson.

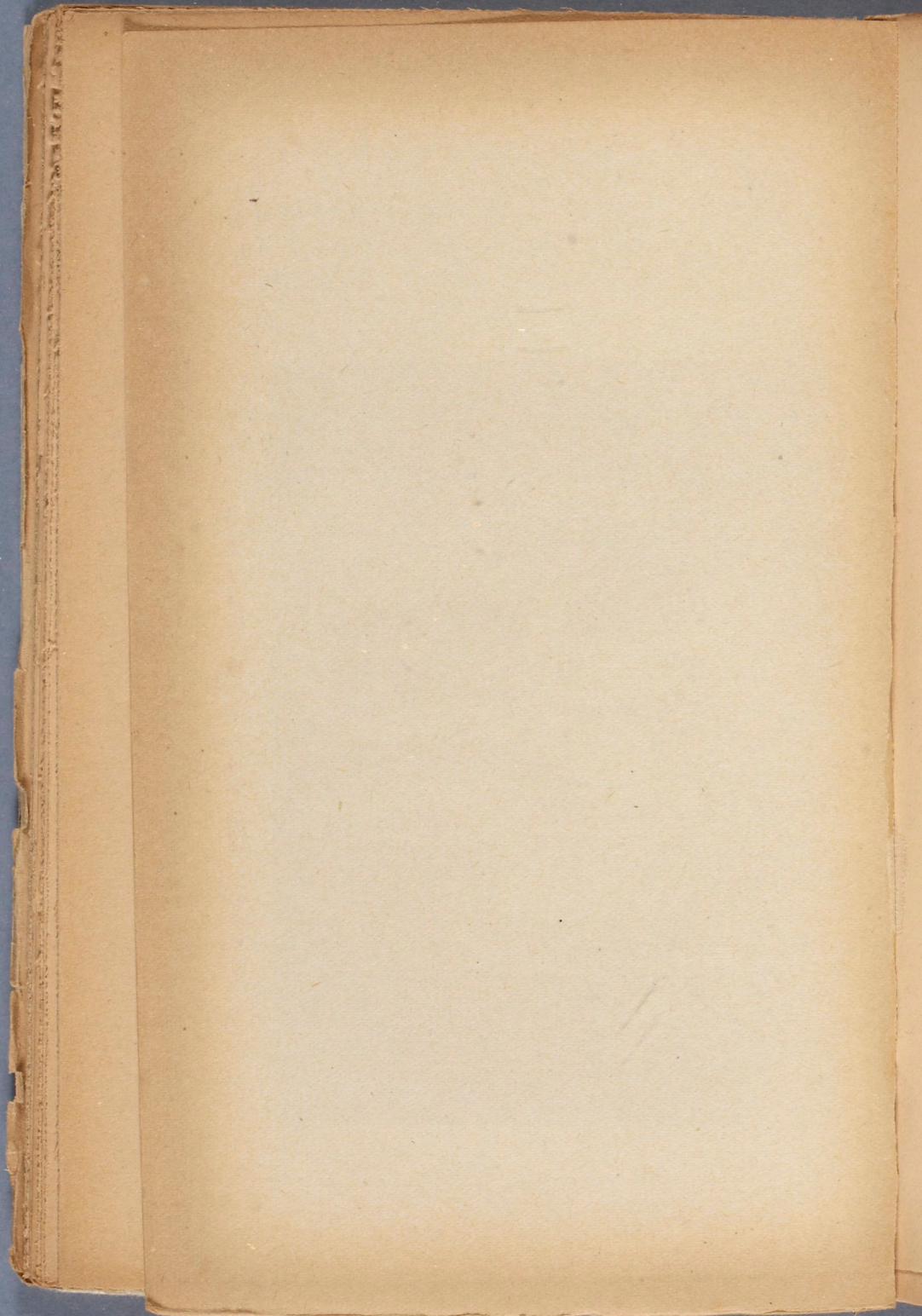
Brunius donna une suite à son *Charles XII* en reprenant l'histoire jusqu'à la fin.

Un débutant de l'année 1925 fut le frère de Gustaf Molander, Olof. Tous les deux appartiennent au Théâtre Royal de Stockholm. Olof Molander (ou Olof Morel) montra tout de suite qu'il avait su encore moins que son frère se libérer du théâtre : il commit l'erreur fondamentale de tourner *La Dame aux Camélias* entièrement en Suède et en



GRETA GARBO dans une scène de "La Légende de Gosta Berling"
son premier grand succès.

(Photo Svenska-Films)



n'employant que des artistes suédois. Il filma également une pièce de Strindberg, *La République des Femmes* (Giftas). Des expériences avaient cependant déjà montré que ce maître du dialogue, ce scrutateur impitoyable de son propre cœur n'est guère photogénique.

Écartons les autres œuvres de moindre importance et constatons que le meilleur film suédois de l'année 1925 fut tourné en Amérique ! Sjöström avait su rester fidèle à lui-même en donnant *L'Empereur de Portugalie* (Kejsaren av Portugalien) d'après Selma Lagerlöf ; seul le dénouement heureux fut une concession au goût du pays des dollars.

D'ailleurs, par la suite, les qualités qui autrefois ont fait l'intérêt des films suédois transparaissaient dans certains autres films de Sjöström, tels que *La Lettre rouge* (The Red Letter), avec Lars Hanson et Lilian Gish, et surtout *Le Vent* (The Wind), où, à ces deux acteurs, s'en adjoignit un troisième, celui qui dans les grands films suédois jouait souvent un rôle primordial, je veux dire : la Nature. Ici il s'agit d'une tempête de sable, qui domine le sujet.

Le cinéma s'internationalisant de plus en plus, la Suède commença de se lier sérieusement avec l'Allemagne. La production au point de vue national et partant humain ne pouvait qu'en souffrir. Bruniuss essaya bien de tirer quelque chose des chansons que le grand poète finlandais J. L. Runeberg avait écrites sur la guerre entre la Suède et la Russie en 1808-1809, et il s'attaqua aussi à l'histoire de Gustave Wasa ; le résultat dans les deux cas ne fut qu'une série de tableaux. Et Théodor Berthels n'était pas de taille à faire un chef-d'œuvre de *Arnoljot* d'après un opéra de Pettersson-Berger, traitant la vie des Vikings.

Marquons un point d'histoire : une Française, Gina Manès, tourna en 1928 à côté de Lars Hanson, revenu d'Amérique, dans *Passion* (Brott och brott), que Gustaf Molander avait tiré d'une pièce de Strindberg.

La production suédoise de ces dernières années ne compte que des films « internationaux » sans caractère aucun, ou de pâles copies des œuvres, déjà classiques, de Sjöström et Stiller, ou encore des comédies et farces populaires d'un intérêt restreint, qui ne sont que des essais de transplanter en terre

suédoise l'idée de la farce américaine. Celle-ci ne pouvait cependant trouver un sol plus ingrat. La meilleure de ces farces est, sans doute, *Durand artificiel* (Konstgjorda Svensson), tourné par Gustaf Edgren en 1929, où, à côté de la très belle ingénue Brita Appelgren, on voit Fridolf Rhudin, un comique burlesque de grande valeur.

Notons, pour finir, quelques points d'histoire : que Mauritz Stiller, retour d'Amérique, est mort le 8 novembre 1928 (Hollywood avait tué ce « Stanislawski du cinéma », a dit Emil Jannings) ; que la même année Charles Magnusson, le Nestor de l'industrie cinématographique suédoise, a quitté la direction de la « Svenska », dont il avait créé l'embryon en 1908 ; que Sjöström a eu 50 ans le 20 septembre 1929 ; et que le premier film suédois sonore et chantant, *La Mélodie du Bonheur* (Säg det i toner), a été produit la même année par le jeune acteur Edvin Adolphson. Ce dernier fut également, par la suite, le premier à tourner un film suédois 100 pour 100 parlant, *Le Trou dans le Mur* (När rosorna slår ut), et ce pour Paramount, en France.

En attendant l'avenir, constatons que le

film muet suédois — le vrai, le grand — est mort, bien mort. Et des œuvres comme *Le Royaume du Seigle* (Rågens rike), tourné en 1929 par un débutant, Ivar Johanson, ne sont que des reflets prouvant bien qu'il faut une renaissance absolue. Il n'y a que des génies qui puissent secouer la routine actuelle. La Suède les attend, et les temps qui viennent, seuls, montreront si le cinéma suédois retrouve sa grandeur dans le parlant ou dans le muet.

Le Cinéma Danois

Le plus méridional des quatre pays nordiques, le Danemark, adopta avant tous ses voisins le nouvel art venant de France.

Le tout premier film y fut tourné dès 1898. Bien qu'il s'agisse d'un film documentaire, le fait est assez remarquable pour être rapporté ici.

Un photographe de la Cour, P. Elfelt, s'intéressant aux « images mouvantes », s'était fait construire — sur les données des frères Lumière — un appareil d'enregistrement et un de projection par un petit menui-

sier de campagne, I. P. Andersen, réputé comme homme universel. Appelé un jour d'été de 1898 à venir photographier la famille royale et ses hôtes distingués au château Bernstorff, M. Elfelt y amena son appareil cinématographique et « filma », probablement pour la première fois, non seulement toute la famille royale danoise, mais aussi le tsar Nicolas, le roi Georges de Grèce et la reine Alexandra d'Angleterre.

Ce ne fut pourtant pas avant 1906 que la première maison cinématographique vit le jour : Nordisk Films Kompagni. Le directeur, Ole Olsen, fut un homme plein de ressource et d'invention. Il apprit qu'un vieux lion, au jardin zoologique à Copenhague, allait être abattu. M. Olsen l'acheta, ainsi qu'un vieux cheval et quelques plantes exotiques, et amena le tout dans une île près de la côte danoise, où il improvisa une chasse au lion qui fut dûment enregistrée sur la pellicule. Ceci fut le commencement de « Nordisk Films », dont la marque, l'Ours blanc, acquit vite une réputation mondiale. Pathé Frères domina à ce moment le marché mondial, mais de cette situation sans concurrence sérieuse résultèrent une routine et une monotonie qui

facilitèrent la tâche du nouveau venu. D'autre part, la maison danoise présenta de nouveaux artistes de grande valeur. Ainsi celle que l'on a appelée « la Duse du Cinéma », Asta Nielsen, débuta pour « Nordisk Films » en 1910 dans *L'Abîme* (Avgrunden) d'Urban Gad. Une autre débutante de marque fut Betty Nansen, peut-être la plus grande comédienne danoise de nos jours.

La grande ère ne commença pourtant qu'en 1911, lorsqu'on tourna *A la Porte de la Prison* (Ved Fengslets Port). On jugera du succès par le fait que 253 copies furent vendues à travers le monde. La popularité de ce film est due principalement à Valdemar Psilander, le prototype d'un Rudolph Valentino ou d'un John Gilbert, qui y débuta à côté de la charmante Clara Pontoppidan.

En 1913 la mode vint à un métrage supérieur — 2 et 3.000 mètres — et la production, qui, l'année d'avant, était montée à 100 films, tomba à 81. Dès cette époque on tourna une première version d'un *Mariage sous la Terreur* (Et Revolutionsbryllup), d'après la pièce de Sophus Michaëlis, qui, quinze ans plus tard, fut reprise par l'excellent metteur en scène A. W. Sandberg. Dans la première

version, Valdemar Psilander et Betty Nansen tiennent les rôles qui plus tard furent confiés à Gösta Ekman et Diomira Jacobini. Un autre sujet qui depuis a été repris — et deux fois même, en Allemagne (par le Danois Sandberg) et en Amérique (par l'Allemand Murnau) — fut *Les Quatre Diables* (De fire Djaevle) d'après un roman de Herman Bang.

L'Amérique commençant à conquérir le marché cinématographique en Europe, « Nordisk Films », pour parer à la concurrence, augmenta sa production en tournant 104 films en 1914, 135 en 1915 et 121 en 1916. De cette époque héroïque datent des œuvres comme *A bas les armes* (Ned med vapnen), d'après le roman célèbre de Bertha von Suttner; *Atlantide* (Atlantis), d'après Gerhardt Hauptmann, *Pax Aeterna*, ainsi qu'une première version de *La Favorite du Maharadja* (Maharadjans alsklingshustru). D'autre part il serait injuste d'oublier une série de petites farces où Buch, Stribolt et Alstrup montrèrent le côté le plus sympathique du caractère danois. Elles eurent par là un cachet national que de plus grandes productions n'offraient pas. Parmi les débutants de ces années on trouve les jeunes

premiers Olaf Fönss et Gunnar Tolnaes (qui est norvégien mais qui a fait toute sa carrière cinématographique au Danemark).

Dans une nouvelle firme, Dansk Biograf Kompagni, Benjamin Christensen fit ses débuts en 1913 comme metteur en scène en tournant *L'X mystérieux* (Det hemlighetsfulle X-et), film policier. A ses côtés se trouvèrent deux jeunes gens qui, depuis, ont fait leur chemin dans le cinéma danois : A. W. Sandberg, plus tard le metteur en scène le plus en vue, et Laurids Skands, qui, par la suite, élaborera la plupart des meilleurs scénarios pour « Nordisk Films ».

Pourtant, la guerre et la concurrence américaine rendirent impossible le maintien d'une telle production de la part d'un tout petit pays, qui pour son propre usage n'en pouvait guère employer que 2 pour 100. En outre, Valdemar Psilander, suivi de Clara Pontopidan, quitta en 1916 « Nordisk Films » pour fonder sa propre maison. Ainsi la grande maison précurseur au Danemark périclita. Sa brillante époque — qui avait été d'importance mondiale — fut pour jamais finie.

Psilander, d'autre part, n'avait pas de chance ; à peine avait-il commencé le premier

film pour son propre compte que la mort le frappa.

Vers la fin de la guerre, un autre acteur de « Nordisk Films », Olaf Fönss, fonda sa propre compagnie, Astra Film, mais sans réussir à remonter le courant.

En 1920, « Nordisk Films » retrouva une seconde vie en s'attachant des metteurs en scène comme A. W. Sandberg et Carl Th. Dreyer. Mais le charme était pour ainsi dire rompu. L'industrie cinématographique s'était développée énormément dans les autres pays, parmi lesquels la Suède apporta une note nationale tout à fait nouvelle. Le Danemark ne réussissait pas à se renouveler artistiquement. Certes, beaucoup des films danois d'après la guerre sont de bonne ou même d'excellente qualité au point de vue du métier, mais il n'y en a guère qu'un qui ait su éveiller un intérêt tout à fait exceptionnel et braver la concurrence de pays tels que la France, l'Amérique, l'Allemagne, la Russie, la Suède : c'est *Le Maître du Logis* (Du skall ära din hustru) de Carl Th. Dreyer, tourné en 1925 pour Dansk Filmindustri.

Il ne faut pourtant pas passer sous silence tous les autres films danois. Quand s'exerça

la nouvelle activité, Dreyer essaya, non sans succès, de faire un pendant européen à *Intolérance* de Griffith en tournant *Feuilles du Livre de Satan* (Blad ur Satans bok) pour « Nordisk Films ». A. W. Sandberg inaugura la même année, et pour la même maison, sa série de films d'après les œuvres de Charles Dickens. Le premier fut *Notre ami commun* (Our Common Friend), qui l'année d'après fut suivi par *Grandes Espérances* (Great Expectations). Le mieux réussi de tous fut pourtant *David Copperfield* (1922), tourné entièrement au Danemark et avec des artistes comme Frederik Jensen, Gorm Schmidt, Bodil Ipsen, Karin Winther, Karina Bell, Paul Reumert (qui a joué en représentation sur les scènes du Théâtre-Français et de l'Odéon), l'Allemande Margarethe Schlegel et le petit prodige Martin Hertzberg, également d'origine allemande. *Petite Dorritt* (Little Dorritt) ne fut pas de la même qualité, et Sandberg abandonna Dickens par la suite.

Carl Th. Dreyer — véritable oiseau voyageur parmi les metteurs en scène, changeant toujours de maison et même de pays — tourna en 1922 pour une entreprise privée : *Il était*

une fois... (Det var en gang), d'après la pièce charmante de Holger Drachmann. Clara Pontoppidan fut une princesse délicieuse et Sven Mendling un prince plein d'ardeur, tandis que Dreyer — qui a un faible pour les vieux (vous vous rappelez *La Quatrième Alliance de Dame Marguerite*, tourné pour la « Svenska ») — avait réussi à persuader l'acteur octogénaire Peter Jernsdorff de débiter dans l'art muet, en lui confiant le rôle du bon vieux roi.

Vers cette même époque, les deux comiques Schenström et Madsen, plus connus en France sous le nom de Doublepatte et Patachon, commencèrent une heureuse carrière. Leurs films, portant la marque « Palladium » et tournés la plupart sous la direction de Lau Lauritzen, ont trouvé sur le marché européen, entre tous les films danois d'après-guerre, le plus grand succès commercial. Ces acteurs sont les meilleurs comiques d'Europe, sans toutefois parvenir à la taille de leurs modèles américains.

Sandberg, en 1922, s'essaya au genre qui avait fait la fortune — artistique — du film suédois, la vie des paysans. Le résultat fut *La Revanche du Ciel* (Moraenen), film triste

par son sujet mais magnifique par ses paysages du nord de la Norvège.

Signalons aussi qu'en 1923, « Nordisk Films » tourna le premier film islandais d'après la pièce bizarre *Hadda Padda*, de Gudmundur Kaman. L'auteur fut son propre metteur en scène et à côté des artistes danois il y eut aussi quelques Islandais, dont les noms ont la résonance des vieilles Sagas, tels que Gundrun Indridadotter.

En 1925, Sandberg traita la vie des artistes scandinaves à Rome vers 1850 dans *Piazza del Popolo*, joli film avec Karina Bell, Olaf Fönss et le Suédois Einar Hanson, prématurément mort en Amérique. Il reprit en outre *La Favorite du Maharadja*, où Gunnar Tolnaes retrouva son rôle de maharadja, qu'il avait déjà créé il y a une dizaine d'années.

Les deux années suivantes, Sandberg adopta le genre « international » en engageant le Français Maurice de Féraudy et le Suédois Gösta Ekman pour jouer à côté de Karina Bell, dans *Le Clown* (Clownen), et Gösta Ekman, l'Italienne Diomira Jacobini et l'Allemand Fritz Kortner pour tourner la deuxième version de *Un Mariage sous la Terreur*.

Mais, malgré tous ces efforts, l'Ours Blanc

ne retrouva pas sa vogue d'antan et « Nordisk Films » déclina de plus en plus. Sandberg quitta la firme et avec lui la plupart de ses artistes. D'autres maisons (sauf « Palladium » avec Doublepatte et Patachon) ne firent que naître et disparaître et ne laissèrent rien d'intéressant.

En 1929, « Nordisk Films » fut entièrement reconstituée tout en gardant le même nom. On attend encore ses preuves.

Le Cinéma Finlandais

Le cinéma finlandais n'a pas conquis de place particulière dans la production mondiale. Non que les Finlandais aient manqué de bonne volonté, mais ils ne disposaient pas de capitaux suffisants pour lutter avantageusement contre leurs concurrents sur le marché international du film. D'autre part, dans le choix des sujets et dans la manière de les traiter, ils ont été trop dociles à l'influence suédoise. Ils n'ont pas su élever leur production sur un plan purement national et original, ce qui aurait pu les tirer de pair et épargner à leurs productions de trop ressembler à celles de leurs voisins de l'Ouest.

Le film finlandais a cependant une histoire. On y peut noter que le premier, *Les Fabricants d'eau-de-vie clandestins* (Lönnbrännare); a été tourné vers 1908. Négligeons divers essais d'amateurs. La production digne d'intérêt ne commença que vers 1915. Alors l'acteur Konrad Tallroth tourna *Quand le Bonheur trahit* (När lyckan sviker). Peu après il fut engagé par une compagnie suédoise pour laquelle il réalisa huit films. L'échange artistique entre les deux pays fut d'ailleurs copieux. L'élite intellectuelle et artistique en Finlande est héritière de la culture suédoise et parle suédois. Des metteurs en scène suédois tournèrent en Finlande pour des maisons finlandaises.

De plus, des artistes russes vinrent en 1919 réaliser en Finlande un film de propagande, *Sous le joug du bolchevisme* (Under bolsjevismens ok), d'après une esquisse de l'auteur russe Chevatowski.

A la fin de la guerre, plusieurs maisons cinématographiques virent le jour, mais leur travail était gauche. Dans un de leurs films on voit presque tout le temps sur l'écran le metteur en scène et même des batteries de lampes.

Aussi bien comme en Suède, la production fut vite dominée par une seule maison, Suomi Filmi O. Y., fondée en 1919 par les acteurs Teuvo Puro et Erkki Karu. Cette maison ne fournit qu'en 1921 un travail d'une certaine importance : la mise en scène d'une pièce de théâtre, *Les Fiançailles* (Förlovingen), de l'auteur finlandais Alexis Kivi, considéré comme le premier auteur de littérature moderne et l'innovateur du réalisme en son pays. Une autre des pièces de ce dernier, *Les Bottiers de Province* (Socken-skomakarna), fut de même tournée en 1923. La vedette y fut Axel Slangus, le plus célèbre acteur du cinéma finlandais.

Le premier film de valeur véritable fut *Anna Lisa*, tourné en 1921, d'après la pièce d'une femme auteur célèbre nommée Minna Canth, qui ici avait visiblement subi l'influence de l'œuvre de Tolstoï, *La Puissance des Ténèbres*. Le personnage principal, une jeune fille-mère ayant commis un infanticide, éprouve des remords et s'accuse elle-même à la fin pour expier son crime. L'actrice vedette fut dans ce film Helmi Lindelöf, une des meilleures artistes du Théâtre national finlandais.

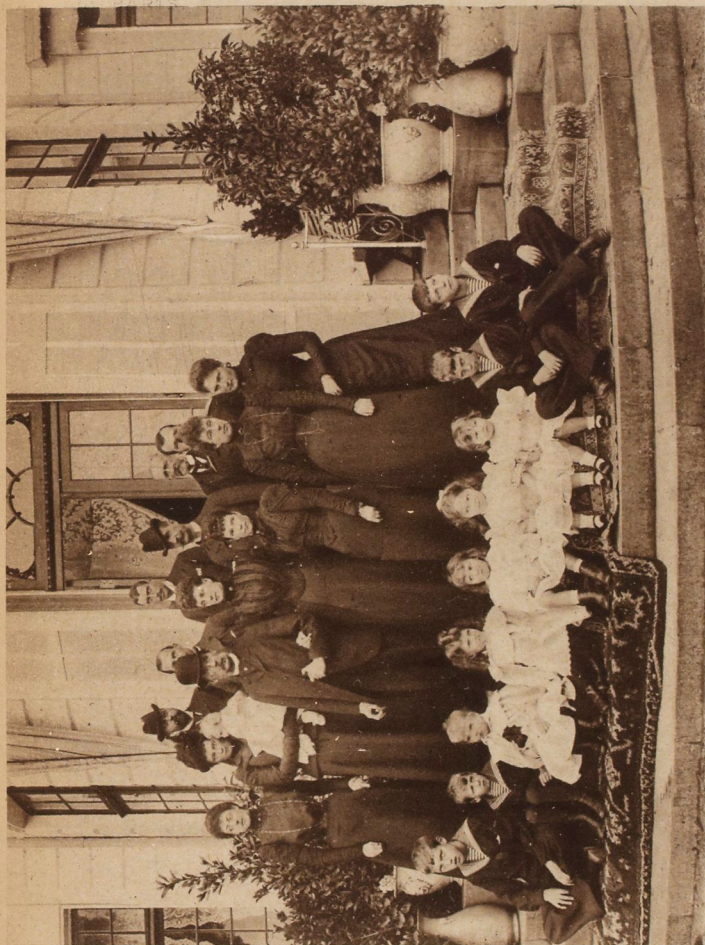
En 1922, Konrad Tallroth fut engagé par la Suomi Filmi. Son premier travail fut fait d'après un scénario signé de lui-même, *La Toute-Puissance de l'Amour* (Kärlekens allmakt), qui inaugurait l'effort finlandais vers les œuvres de « goût international », de courte durée d'ailleurs. Ce film était assez maladroit et manquait de caractère.

Tout autre fut *La Femme du Radelier* (Forsfararens brud), tiré d'un roman de Kataja et mis en scène par le directeur, Erkki Karu, qui avait passé une partie de sa vie parmi les floteurs de bois et pouvait donner une vérité toute finlandaise à ce film. La parenté de cette œuvre avec les films suédois *Dans les Remous* et *A travers les Rapides* est visible mais non étonnante, car les scénarios sont tirés d'œuvres finlandaises et Mauritz Stiller lui-même, le metteur en scène, était d'origine finlandaise.

Généralement, on n'a tourné en Finlande que deux ou trois grands films par an, mais ils étaient plus fidèles à l'esprit du pays que les derniers films suédois.

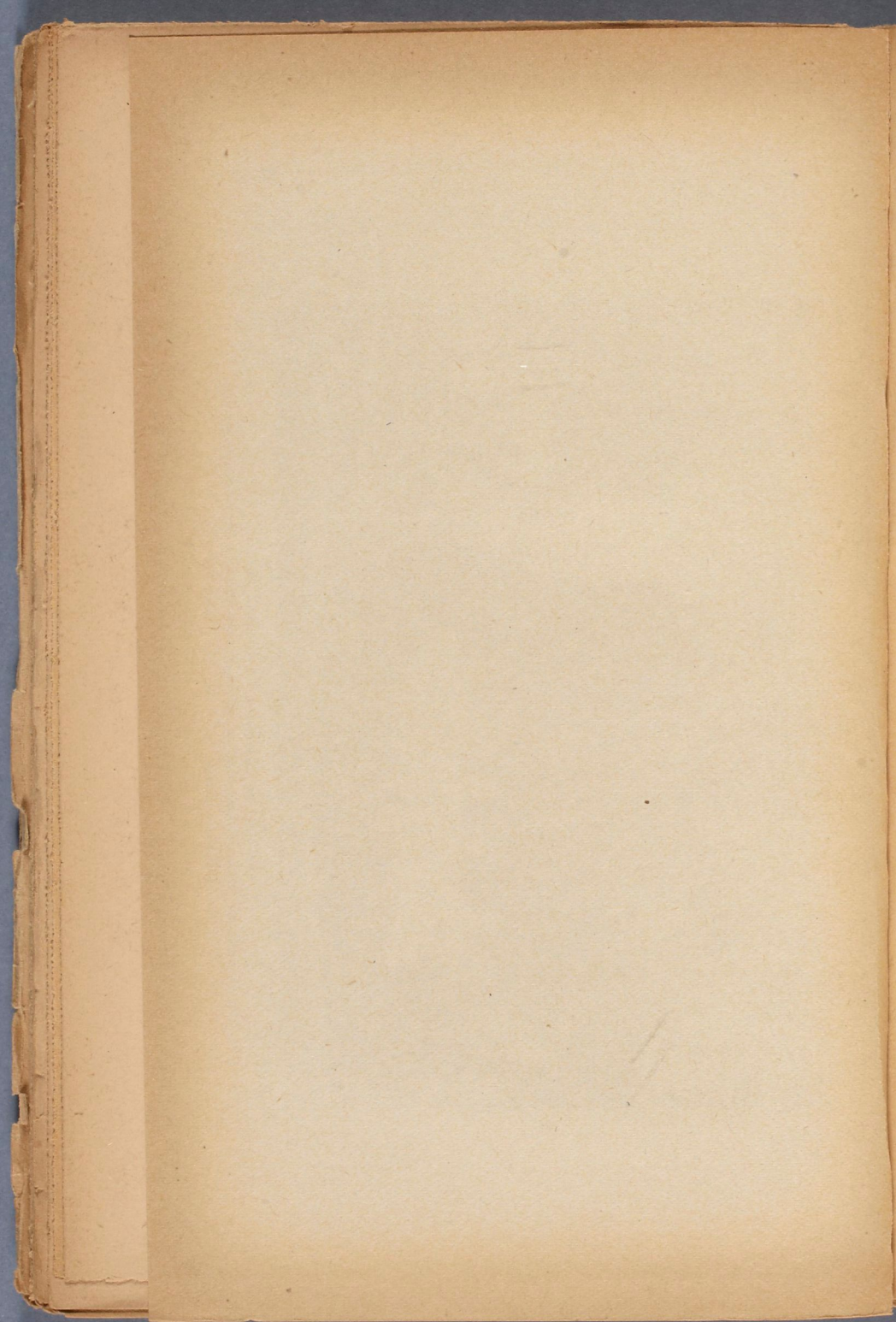
Signalons pour mémoire quelques-uns de ces films :

En 1923, *Le Mariage à Suursalo* (Bröl-



Une image du premier film "d'actualités" danois :
La famille royale de Danemark entourée de ses enfants et petits-enfants parmi lesquels on reconnaît
la reine Alexandra d'Angleterre, le Tzar, la Tsarine et le Tzarevitch.

(Document dû à l'obligeance de M. Tage Helf)



lopet på Suursalo) fut mis en scène par Konrad Tallroth avec la belle Keidi Korhonen, qui d'ailleurs avait déjà fait ses débuts dans *La Femme du Radelier*, où, à cause de ses prouesses dans les rapides, elle fut nommée « la Jenny Hasselquist finlandaise ».

En 1924, fut créé *Le Pêcheur de Stormskär* (Fiskaren på Stormskär), qui décrit la vie des contrebandiers d'alcool et leur lutte avec les douaniers.

En 1925, un nouveau metteur en scène, Jalmari Lahdensuo, traite à son tour un sujet paysan, *Les Gens d'Österbotten* (Österbottningar).

A noter que beaucoup de films finlandais contiennent des scènes de bataille au couteau, ce qui s'explique par la grande vivacité du tempérament national.

En 1926, on tourna un nouveau film d'après Minna Canth, *Vol par effraction* (Inbrottet), et l'année suivante vint une œuvre sur la sorcellerie.

Puis n'ont été produites que des œuvres répétant de vieux sujets — c'est-à-dire décrivant la vie du paysan, du radelier, du forestier, du pêcheur — et non sans mérite, mais elles viennent trop tard, après les films suédois.

Dix ans plus tôt, elles auraient marqué une époque.

Le Cinéma Norvégien

Mais oui ! Il existe des films norvégiens ! L'ignorance en est pourtant bien excusable, car bien peu de monde en dehors de la Scandinavie — et même de la Norvège — a vu des échantillons d'une production si restreinte.

Ce ne fut qu'en 1917 que quelques auteurs norvégiens prirent l'initiative d'opposer une production cinématographique nationale à l'invasion des films américains. Il n'en resta malheureusement guère que... cette initiative.

La première société cinématographique véritable fut la Christiania Film Co, créée à la fin de la guerre. Mais tout était à faire. Tandis que les pays voisins avaient déjà l'expérience d'un travail assidu pendant une dizaine d'années ou plus, la Norvège ne possédait ni studios, ni metteurs en scène, ni photographes, et ses quelques bons artistes cinématographiques travaillaient à l'étranger, tel Gunnar Tolnaes. D'autre part, les villes et les grandes localités avaient communalisé

les cinémas, entravant ainsi l'initiative individuelle. Peu de gens avaient donc le goût de risquer leur argent dans une entreprise aussi problématique qu'une production cinématographique nationale.

C'est ainsi que le travail des Norvégiens prit tout de suite un caractère d'amateurisme qui y laisse encore sa marque. Des acteurs de théâtre ou des journalistes s'improvisaient metteurs en scène ; beaucoup d'amateurs furent engagés pour les rôles, et seuls des photographes furent empruntés en Suède ou au Danemark. Mais on n'a jamais eu les moyens pour construire des studios. Encore aujourd'hui, en 1931, la Norvège ne possède pas un studio cinégraphique véritable !

Pourtant la bonne volonté y était. Inspirée par le succès suédois, la Norvège essaya tout de suite de faire des « films nationaux ». Elle avait vu les effets qu'ont pu tirer les metteurs en scène suédois du paysage nordique. Alors, il fallait utiliser la grandeur de la nature norvégienne et le pittoresque de ses paysans ou pêcheurs.

Ainsi, après un début tout à fait modeste, deux films d'une certaine valeur furent tournés en 1920, *Le Bravache d'Overland*

(Kaksen paa Överland) et *Anne la Bohémienne* (Fante-Anne).

L'année suivante on s'attaqua à *La Récolte de la Terre* (Markens gröde) de Knut Hamsun. Comme metteur en scène fut engagé le Danois Gunner Sommerfeldt et comme photographe un Finlandais habitant le Danemark, George Schneevoigt. Celui-ci avait déjà photographié *La Quatrième Alliance de Dame Marguerite*, que Carl Th. Dreyer tourna en 1920 en Norvège pour le compte de la « Svenska ». Il avait ainsi l'habitude de photographier dans de vrais intérieurs, ce qui était nécessaire à cause du studio inexistant. Un rôle important fut joué par la grande actrice norvégienne Ragna Wettergren, connue surtout pour ses interprétations d'Ibsen. Mais la plupart des acteurs furent encore des amateurs. La gaucherie inévitable fut pourtant rachetée en partie par la note de sincérité qu'apportaient ces artistes d'occasion, car le rôle d'un maître de forges fut tenu par un maître de forges authentique, le rôle d'un garde champêtre, par un vrai garde champêtre, etc. Un jeune fils de l'auteur, Almar Hamsun, faisait également partie de cette troupe.

La même année, un autre film de Christiania Film, *Mam'selle Fidèle* (Jomfru Trofast), traita la vie des marins et des pêcheurs.

Kommunernas Filmcentral, nouvellement constitué, tourna de son côté un autre roman de Hamsun, *Pan*, où Gerd Egede Nissen fut remarquable dans le rôle difficile d'Edvarda. Le jeune acteur norvégien Harald Schwenzen, qui avait tourné chez Sjöström dans *Maître Samuel* (Måsterman), y débuta comme metteur en scène.

En 1922, *Le Dernier de sa Famille* (Den sidste av sin Slaegt) continua les jeunes traditions — dans le bien et dans le mal.

Le succès économique ne venait toujours pas. D'ailleurs, beaucoup de critiques norvégiens disaient carrément : « Il vaut mieux pour la réputation nationale que ces films ne sortent pas des frontières. » Aussi, pas de production l'année suivante.

Un journaliste, Harry Ivarson, débuta en 1924 avec *Dans les Montagnes* (Till Sâters), qui fut enfin jugé digne d'être vu par un public international. Le niveau s'éleva par la suite, et par exemple *Le Nouveau Commissaire* (Den nye lensmanden), tourné par Leif Sinding en 1926 pour la nouvelle maison

« Svale Film », avait beaucoup de mérite.

Pourtant, les Norvégiens eux-mêmes disaient que la nature grandiose de leur pays n'avait jamais été aussi bien utilisée que dans *Synøve Solbakken*, ce film tourné en 1919 par le Suédois Brunius et avec des acteurs suédois, pour le compte de la « Svenska ». En 1927 enfin, à ce point de vue, Walter Füst arriva à rivaliser avec ce film suédois par le magnifique *L'Élan ensorcelé* (Trollälgen), bien que le photographe, le Suédois Ragnar Westfelt, y fût pour quelque chose.

Signalons en outre que, la même année, un premier essai sérieux fut fait pour sortir du « film paysan » par *Élisabeth*. Le milieu restait bien norvégien, mais la vie représentée était celle des touristes et non des indigènes.

Le summum du film norvégien fut atteint avec *Laila*, tourné en 1929, d'après le roman de J. A. Friis, traitant la vie des Lapons dans le Nord. Il faut pourtant que la Norvège en partage les honneurs avec les pays voisins. Le sujet, le cadre et le photographe furent fournis par le pays aux fjords, mais la mise en scène revint au Finlandais-Danois, cessant d'être un simple photographe, George Schneevoigt, et deux des rôles principaux

furent tenus par la Suédoise Mona Mårtenson et le Danois Peter Malberg.

Formulons pourtant, au sujet de la dernière production norvégienne, la même remarque que pour celle de la Finlande : elle ne nous fait pas oublier les beaux films suédois d'il y a une dizaine d'années.

Apport de la Suède dans la production mondiale

Les œuvres d'un Sjöström, d'un Stiller, d'un Hedqvist apportaient, certes, une note nouvelle dans la production cinématographique : la vérité nationale. A ces légendes, ce jeu, ces vérités ethnographiques d'un caractère si profondément suédois, il faut ajouter la *nature* nordique — rieuse et mélancolique à la fois — qui servit ici non seulement de décor et de fond, mais eut encore sa part dans le développement de l'action, qu'elle contribuait à expliquer et motiver.

Ce nouvel apport fut remarqué et apprécié par les compétences et les critiques dans différents pays. Est-ce que Mme Maeterlinck ne répondait pas récemment, en son

nom et en celui de son mari, à un interviewer : « ... Je n'ai vu qu'un film qui m'ait vraiment intéressé, et il y a de cela quelques années, c'était un film suédois... »

Mais est-ce que le cinéma suédois a exercé une influence quelconque sur la *production* dans les autres pays ?

C'est probable et même certain. Ne nous arrêtons pas aux pays voisins, la Finlande et la Norvège, qui ont simplement copié la manière suédoise.

Pensons à la France où l'on a vu quelques films qui ne semblent être que des imitations, *L'Homme du Large* de Marcel L'Herbier et *La Brière* de Léon Poirier par exemple. Feyder a aussi certainement subi des impressions suédoises avant de tourner *Visages d'Enfants* et peut-être *L'Image*, mais ici l'apport personnel du metteur en scène prédomine.

Mais où vraiment le cinéma suédois semble avoir eu une grande importance comme inspirateur, — sans pour cela être copié le moins du monde, — c'est en Allemagne et plus récemment en Russie.

Les films d'un Lupu Pick, d'un Dupont il y a cinq ou six ans sont marqués par la

même sincérité, la même humanité, même quand les sujets et la manière de les traiter divergent. Dans la réalisation, il y a déjà cette différence que les Allemands laissent les décors jouer le rôle que les Suédois confiaient à la nature, celui de donner non seulement l'ambiance extérieure mais aussi d'expliquer en partie et psychologiquement l'intrigue elle-même.

L'apogée du cinéma allemand semble pourtant, par une évolution logique, résulter de l'apogée du film suédois.

Est-ce que le cas est le même pour le cinéma russe ? Ceci est un problème plus difficile à résoudre, à la fois en raison de l'éloignement de la Russie et des barrières qui la séparent de l'Europe occidentale. Pourtant les Eisenstein, les Poudovkine et autres Kosintsoff ont dû voir quelques-uns des films suédois de la grande époque et, artistes comme ils sont, ils ont dû reconnaître leur originalité.

Bien que les Russes aient trouvé opportun de donner un sens nettement politique à leurs productions, l'affinité entre les films russes et les films suédois est apparente au point de vue social. On y apporte des deux parts autre

chose que le seul plaisir des yeux, destiné à durer quelques instants.

De l'autre côté de l'océan, les films suédois n'ont jamais rencontré de succès, et si Sjöström et Stiller ont été appelés là-bas, ce n'a été que pour éviter aux Américains une concurrence gênante. Il est tout à l'honneur de ces grands artistes d'avoir réussi — ou presque — à rester eux-mêmes dans ce formidable creuset qu'est Hollywood. Et c'est ainsi que Seastrom surtout a su apporter une petite note de sincérité suédoise, de vérité humaine dans la production nivelée des Américains, et cela au moyen de films tels que *La Lettre Rouge*, *Le Vent* et *L'Empereur de Portugalie*.

Mais il y a un autre apport suédois dans la production mondiale : les artistes. Les Suédois sont remarqués pour la sobriété de leur jeu, exprimant pourtant des sentiments profonds. Le Suédois semble avoir des qualités tout à fait photogéniques, et la proportion des artistes suédois travaillant ou ayant travaillé à l'étranger est édifiante, car le pays lui-même n'a que six millions d'habitants.

Laissons à part les artistes nés en Amérique

et de souche suédoise, tels que Gloria Swanson et Gertrude Olmstedt, et même ceux qui sont arrivés là-bas tout enfants ou jeunes encore et ayant fait toute leur carrière aux États-Unis, comme Anna Q. Nilsson et Warner Oland. Mais nommons les vedettes utilisées ces dernières années : Lars Hanson, son jeune homonyme Einar, précocement victime d'un accident d'automobile, Nils Asther, ainsi que celle qui actuellement domine presque toute la production américaine, parmi les femmes du moins, Greta Garbo. Nous omettons de citer quelques noms de moindre importance.

Tous ces artistes avaient déjà été appelés en Allemagne, et c'est surtout par la production qu'ils fournirent dans ce pays, qu'ils attirèrent l'attention de l'Amérique. D'ailleurs, tous les Suédois travaillant en Allemagne ne passèrent pas l'Atlantique. C'est le cas de Mary Jonsson, Jenny Hasselquist, Margit Manstad, Vera Schmitterlöw, Uno Henning, Paul Seelig, Van der Osten et Eric Barclay qui seul, soit dit en passant, a paru dans plusieurs films français.

Quant aux autres Scandinaves qui ont acquis une réputation par leur travail hors

des frontières de leur pays, citons le metteur en scène danois Carl Th. Dreyer, « oiseau migrateur », qui après ses débuts à la « Svenska » a tourné des films au Danemark, en Allemagne et en France, où sa *Passion de Jeanne d'Arc*, œuvre originale et sincère, reste dans toutes les mémoires.

Désignons de plus Asta Nielsen, la grande actrice danoise, qui, après avoir débuté avant la guerre dans son pays, a exclusivement travaillé en Allemagne, où son influence fut grande jusque vers 1925. A titre de Norvégiennes, les sœurs Nissen ont tourné et en Allemagne et en Amérique. Leur compatriote Olaf Fjord a paru dans plusieurs films en France et en Allemagne.

Et j'en oublie...

Comme on le voit, l'apport scandinave, notamment suédois, a été assez grand dans la production mondiale des films muets. Maintenant que débute le film parlant, commence un tout autre chapitre. L'obstacle des langues interdit aux petits pays de jouer un rôle d'importance dans le concert international.

LE CINÉMA RUSSE

Par GEORGES ALTMAN

Le cinéma russe, ce témoignage, jetait une lueur vive sur un pays encore obscur, sur les tendances de son art, sur le mouvement qui le bouleversait. Le cinéma russe ne trompait pas son monde et sur le cadre limité de l'écran, au rythme des images noires et blanches, il voulait être une propagande pour des idées données. Si l'on veut, le cinéma russe se présentait en tant que cinéma à thèse, animé par une idée directrice — très simple et la même — exaltant les mêmes mobiles, porteur des mêmes conclusions.

Dans la succession même des quelques sommets de ce cinéma, il y a comme une logique, un plan. Du *Potemkine*, de *La Mère* et d'*Octobre* d'une part, à *La Ligne générale*, *Turksib* et *La Terre* de l'autre, il y a les étapes d'un pays qui passe du tumulte anarchique

de la guerre aux travaux haletants mais organisés de la paix. Un art donc qui, schématisé dans sa conception, veut être l'image collective d'un pays, un art où l'élément individuel tient peu de place et dont les possibilités collectives sont étudiées et tendues au maximum. L'objection contre un tel concept, le refus, sont trop courants, mais les adversaires de principe même — et cela explique l'importance considérable du cinéma russe — n'ont pu nier l'enrichissement technique et humain que le cinéma d'U. R. S. S. apporta au développement du film. C'est à ce titre que nous l'étudierons.

Comment, malgré cette volontaire contrainte, cette soumission absolue et première à des principes *étrangers à l'art*, comme on dit, la production russe, par quelques chefs-d'œuvre, est-elle arrivée à s'imposer dans le monde? Pourquoi, si on ne la considère que sur le plan objectif de la recherche et de la réalisation cinématographiques, quelques grandes œuvres de Russie sont-elles désormais classiques à l'égal des grandes œuvres du cinéma américain, allemand, français et scandinave? Comment, cinématographiquement et humainement, se caractérisent-elles?

Pourquoi Eisenstein et Poudovkine prennent-ils rang à côté des Griffith, des Sjöström, des Stroheim, des Sternberg, pionniers du cinéma mondial ? Quelle place le film russe occupe aujourd'hui dans le monde, quelle influence il exerce et comment il s'intègre à la marche en avant d'un art qui, enrichi du son, du mot, de la couleur, est peut-être l'art complet de l'avenir : voilà quel doit être le but d'une étude de l'effort russe dans le domaine du cinéma : rien n'évolue et ne se déplace si vite que les problèmes du cinéma. Cette période de transition où semble mourir l'ère muette du film qui laisse cependant derrière elle quelques œuvres achevées, cette époque du sonore et du parlant, riche mais confuse, est propice aux bilans.

Tandis que le cinéma cherche ses nouvelles conquêtes, en faisant le point des conquêtes du passé, on ne peut, alors, omettre celles du cinéma d'U. R. S. S.

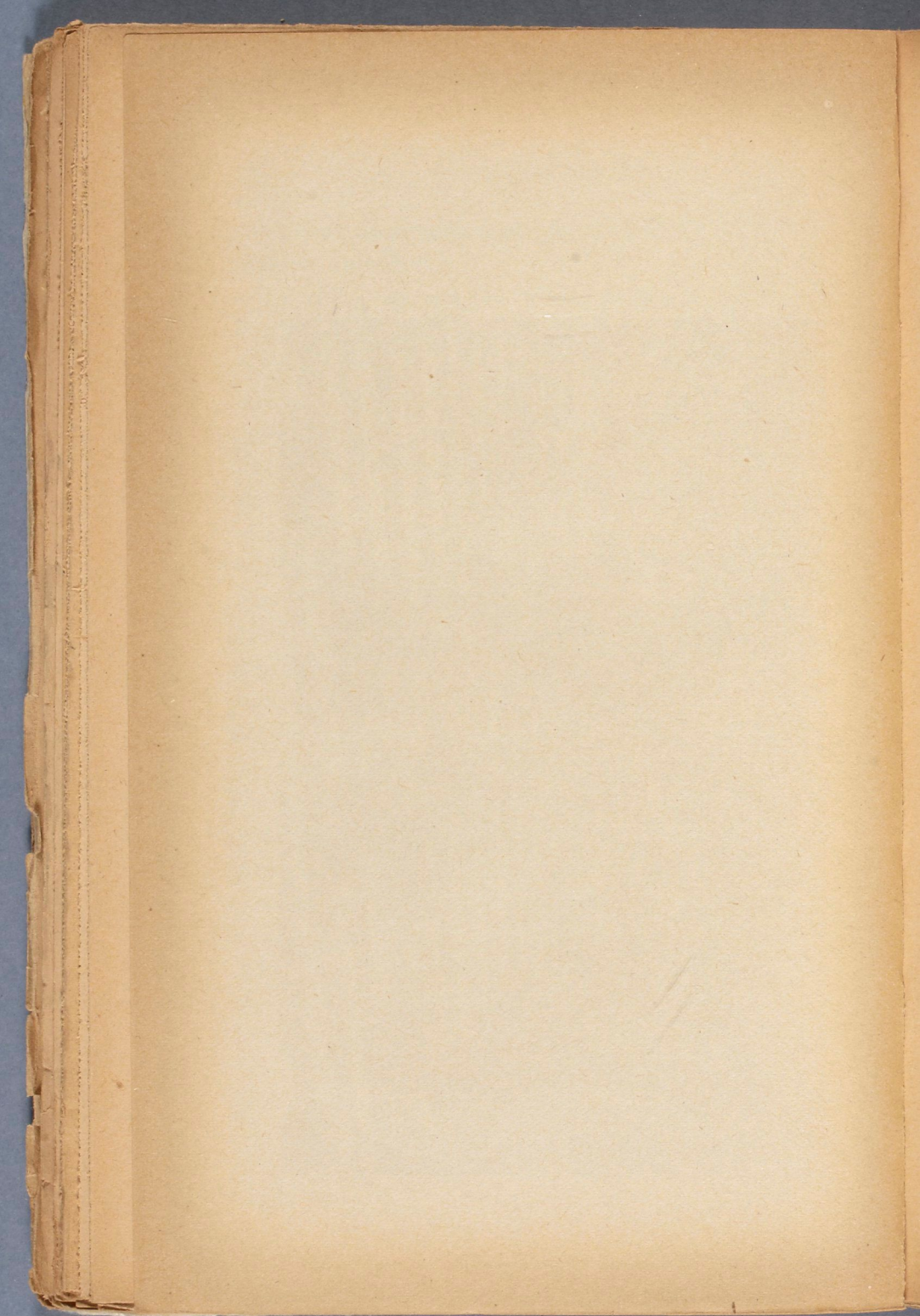
Le grand public n'a pu connaître, en raison du veto de la censure française les œuvres véritables du cinéma russe : *Potemkine*, *La Mère*, *La Ligne générale*, *La Terre*, à notre sens quatre sommets du cinéma. Ces films projetés seulement en représentations pri-

vées sont désormais au répertoire classique du cinéma mondial.

Le film soviétique s'est présenté publiquement à nous par des œuvres qui ne faisaient pas prévoir la grandeur de celles que nous devions connaître plus tard. Nous songeons à l'un des premiers films connus en France, *Polikouchka*, tiré d'une émouvante nouvelle de Tolstoï ; le grand acteur Moskvine imposa à ce film sa puissante personnalité dans le rôle symbolique du moujik écrasé de misère. Réalisé dans des conditions techniques difficiles, *Polikouchka* présentait déjà des qualités certaines de photographie, un effort vers la sobriété, mais l'expression proprement cinégraphique ne surgissait pas encore de ce récit transposé à l'écran par les moyens de la mise en scène théâtrale. Parmi les films projetés en public, *Le Démon des Steppes*, avec des qualités de mouvements, n'offrait encore qu'une figure confuse du cinéma russe de même que *Le Tsar Ivan le Terrible*, servi par d'excellents acteurs, ne sortait pas du vieux genre des films à reconstitution historique. Rien dans tout cela ne pouvait faire prévoir la force neuve, l'originalité puissante du nouveau cinéma de Russie.



Une des scènes centrales du "*Potemkine*":
la fusillade de la population d'Odessa par les troupes, et qui atteint une horreur écrasante et "ramassée".



Jusqu'à la véritable révélation que fut, pour les cinéastes, les techniciens et l'avant-garde cinématographique, la projection privée à Paris, par le Ciné-Club de France, du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, en octobre 1926, et de *La Mère* de Poudovkine en octobre 1927. L'étude de ces deux œuvres, qui sont des dates dans l'histoire du cinéma, va nous permettre déjà de dégager quelques principes et quelques caractères en même temps qu'elle nous renseignera mieux sur deux grands réalisateurs, Eisenstein et Poudovkine.

RÉVÉLATION DU « POTEMKINE »

On peut le dire : c'est avec *Potemkine* que le cinéma soviétique prend devant le monde sa vraie figure. Au moment où l'on connut cette œuvre, il y avait déjà eu de grands films. Il y avait eu les révélations américaines, scandinaves, allemandes, il y avait eu et il y a toujours Charlie Chaplin, miracle isolé dans le cinéma. Il y a peut être dans la cinématographie mondiale des films aussi émouvants que *Le Potemkine*, il n'y en eut pas qui donnât en son temps et qui garde encore cette impression d'œuvre sans faille, de bloc auquel on ne saurait rien

enlever. Cette œuvre eut le privilège de réunir l'unanimité des critiques. Avec Eisenstein et son *Potemkine* apparaissent pour la première fois sur l'écran les qualités primordiales du cinéma soviétique qui expliquent sa place et l'influence qu'il exerce : le dynamisme irrésistible, l'utilisation au maximum de l'expression la plus directe, le retour aux éléments de nature, l'abandon volontaire et délibéré de la vedette, l'expression puissante du groupe, de la collectivité, du mouvement de foule, le désir de rendre par l'image une âme collective ; toutes volontés qui représentaient un apport nouveau et quelque peu bouleversant. Le choix des thèmes répondant au but évident de propagande permit cependant au talent d'Eisenstein de réaliser là une œuvre qui ne comporte aucun poncif. Pas de doctrine, pas de théorie, en un mot pas de moralité imposée avec une insistance simpliste : des faits uniquement traités par la langue cinématographique, une œuvre qui ne devait rien à la littérature et au théâtre : un film qui était intégralement *du cinéma* et qui par là représente une date dans l'effort de création d'une langue purement cinégraphique.

La leçon qu'apportait le *Potemkine* était avant tout une leçon de simplicité, de dépouillement allant parfois jusqu'à la sécheresse, de choix très sûr dans les différents éléments qui composent l'œuvre artistique. De quoi s'agissait-il ? Il fallait traiter un événement historique connu, la mutinerie, en 1905, du croiseur russe *Potemkine*, dont l'équipage arbore le drapeau rouge et jette ses officiers à la mer, cependant que la population du port, Odessa, sympathise avec les rebelles. Tel est le thème dont on comprend la valeur de propagande. Thème mince si on le considère au simple point de vue de l'anecdote, mais qui prend dans l'œuvre filmée une sorte de force explosive. Un problème se posait là : faire vivre un navire, hommes et choses, matelots, canons et tourelles, montrer comment, sur ces grandes machines de précision que sont les navires de guerre, l'homme fait corps avec l'usine flottante, comment l'un et l'autre s'interpénètrent, s'influencent. Le décor, il était fourni par les lieux mêmes où se passa le drame : Odessa et sa rade. L'ambiance : la mer. De cela il fallait tirer l'essentiel : bannir l'esthétisme et le poncif, si l'on voulait faire prendre à cette œuvre une valeur de

documentaire criant de vie. Eisenstein y arrive par des procédés qui ne sont qu'à lui et au cinéma : invention hardie dans les prises de vues, souci constant du rythme interne, construction rigoureuse, raccourcis saisissants et *laconisme* dans l'expression plastique qui donnent la violence nécessaire aux effets cherchés. Ainsi, la mer : décor facile s'il en est. On voit tous les effets qu'un cinéaste doué mais travaillant selon les règles habituelles aurait tirés d'un film maritime : levers et couchers de soleil, rochers assaillis, jeu des vagues, mouvement d'un port, etc. Dans *Potemkine* la mer est réduite aux éléments essentiels qui peuvent souligner ou intensifier l'action ; elle ne donne jamais l'impression d'être là comme élément pittoresque ou descriptif ; en quelques brefs détails, elle « participe au jeu ». Le film s'ouvre simplement par la ruée d'une vague sur l'écran, ruée furieuse, mais courte et vite retombée en poudre d'écume, symbole ici réduit à l'essentiel et qui *est* la révolte. Sommeil inquiet des matelots dans leurs hamacs : quelques têtes en gros plan, mais nullement plus typiques l'une que l'autre, des hommes : l'équipage. La vie du bateau est réduite aux

points centraux : rassemblement, repas, sommeil. Ces éléments qui participent au rythme général n'ont pas de valeur en eux-mêmes ; la tête tendue du jeune clairon qui sonne, la vibration du pavillon flottant au grand mât, la ruée des hommes hors des hamacs, tous ces gestes semblent s'unir dans un même élan qui s'accroît en intensité dramatique.

Et maintenant la cause de la révolte : la mauvaise nourriture. Ici se place une des audaces du film. Tenant toute la surface de l'écran, apparaît soudain un énorme morceau de viande grouillant de vers. Rien que cette immonde géographie grise parcourue, vallonnée, creusée par un million de vers ; affreuse image de vie en putréfaction. L'image surgie pour faire crier de dégoût : son but. Totale-ment atteint. Parti de la réalité, Eisenstein en fait une sorte de monstrueuse transposition plastique, qui est plus profondément encore la réalité même, qui nous force à nous mettre dans l'état de réceptivité nécessaire pour comprendre la révolte.

Tout va désormais se dérouler selon le rythme d'une logique inexorable : de son lorgnon, le médecin du bord se penche sur la viande pourrie et la déclare mangeable ; œil

braqué du groupe des matelots qui l'entourent écrasant en eux la colère, le refus de quelques-uns : « Nous ne mangerons pas ».

« Que ceux qui trouvent la nourriture mauvaise sortent des rangs », dit le commandant à l'équipage rassemblé. Quelques vaillants se décident. Les protestataires couverts d'une bâche, — linceul, déjà —, on les place sur la plage avant du croiseur. Devant eux, la ligne des fusils braqués qui va les foudroyer. Quand soudain la bâche se soulève au cri qu'on entend et qui s'enfle chaque fois : *Frères ! Frères ! Frères !* Fusils jetés, l'orage des matelots révoltés balaie le pont, poursuit dans les cales la panique des officiers ; un angle magistral montre le pope du navire qui allait bénir l'exécution jeté à bas de l'observatoire qu'il occupait. Scènes d'émeute à l'inoubliable frénésie, fixées en quelques détails : un pied écrasant le clavier d'un piano, quelques faces qu'on voit haleter, la trouée que font dans l'eau les corps jetés ; il semble que le navire est soulevé par l'élan unanime de ses hommes qui clament leur triomphe vers le pavillon neuf battant là-haut. En dehors de toute tendance partisane, il était impossible de résister à

cette fougue rythmée avec un art savant ; une puissance élémentaire de colère longtemps couvée, de vengeance jaillissait de l'écran, soulevant le spectateur dans un souffle d'ouragan. Souffle d'épopée, mais d'épopée concise, ramassée.

Il y a dans l'œuvre un autre sommet : la fusillade des habitants d'Odessa par les soldats. Ici, par la synthèse de quelques éléments ramassés, essentiels, une scène d'une puissance cinégraphique inégalée. Descendant un spacieux escalier, la ligne des soldats avance, massacrant devant eux les civils ; on ne voit d'abord que le pas des soldats, un pas unique, inexorable ; en éclairs réguliers, les visages de soldats, comme de marbre, alternant avec la vision des pas, et le geste mécanique, convulsivement régulier, chargeant le fusil, tirant, rechargeant. Pas, — éclairs des visages, — mains qui chargent, — corps qui s'écroulent. Rythme à quatre éléments. Massacre mécanique, travail de mort d'une machine à tuer bien réglée et qui impose à l'œil, comme à l'oreille presque, cette sorte d'hallucination cadencée : *Un ! Deux ! — Feu ! — Un ! Deux ! — Feu !*

La vie humaine pantelante et sanglante

que broie cette machine, la voici en l'enfant dont la cervelle éclate sous la balle venue de la muraille d'acier qui marche implacable, la voici dans cette mère dont, à voir le visage convulsé, on croit entendre le hurlement inhumain, dans cette voiture d'enfant vide qui descend en cahotant dans un balancement ivre, désordonné, l'escalier rectiligne que balaie le feu ordonné et rectiligne des soldats. La tragédie grecque donnait seule une telle impression d'horreur fatale, de destin implacable qui s'accomplit.

Et cela, on ne saurait trop le répéter, reste toujours du cinéma. Il n'y a pas une minute de déclamation. Le miracle d'un tel film c'est que nous ne pouvons plus désormais l'imaginer ailleurs qu'à l'écran. D'Eisenstein d'ailleurs Poudovkine écrit : « *On ne saurait ni décrire ni représenter son œuvre sur la scène, on ne peut que la montrer sur l'écran.* » Le miracle, il est aussi dans une technique qui d'apparence ne semble rien apporter de neuf. Léon Moussinac, à qui nous devons de connaître en France le cinéma soviétique, analyse ainsi avec force la puissance de l'art d'Eisenstein : « Eisenstein utilise une technique à la fois très savante et très simple, dans la

mesure des moyens matériels dont il dispose : la science se fait oublier sous la vigueur de l'expression. Il s'applique à faire oublier le jeu des interprètes et la composition artificielle en studio du blanc et du noir pour se rapprocher le plus possible du document d'actualité, image saisie sur le vif et interprétée par l'objectif et le mécanisme de l'appareil cinématographique. De là la variété des angles de prises de vue, de là ces changements de plans opposés ou successifs qui donnent tant de vie à certaines suites d'images. Ainsi montre-t-il assez rarement une vue générale d'un ensemble, préférant la suggérer comme mécaniquement par la présentation des détails les plus caractéristiques. » (Léon Moussinac, *Le Cinéma Soviétique*) (1).

DEUX CRÉATEURS

Ainsi l'analyse nécessaire du *Potemkine* nous permet-elle de déceler les qualités principales d'un de ces metteurs en scène qui *firent* le cinéma soviétique ce qu'il est. Il y eut, depuis, d'autres œuvres, mais aucune à notre

(1) 1 vol. Éditions de la *Nouvelle Revue française* (*Documents bleus*), le premier et le seul ouvrage d'ensemble sur le cinéma d'U. R. S. S. paru en France.

avis n'est plus caractéristique de la manière d'un créateur neuf sur une matière neuve.

Si, devant le *Potemkine* d'Eisenstein, nous plaçons maintenant *La Mère* de Poudovkine, nous avons l'autre aspect de la réalisation russe au cinéma en même temps que ce film nous fait connaître le deuxième grand metteur en scène soviétique, Poudovkine. Moussinac dit : « *Un film d'Eisenstein ressemble à un cri, un film de Poudovkine évoque un chant* ». Et certes il y a là deux tempéraments bien différents, comme deux créations dont les démarches ne se ressemblent pas.

Il y a dans l'expression cinégraphique d'Eisenstein une sorte de sécheresse rationaliste.

Il ne cherche pas à frapper le spectateur par des qualités d'émotion et de sensibilité, par un lyrisme quelconque; il veut *démontrer*, à l'aide de matériaux qu'il manie souverainement. Il construit rationnellement et systématiquement des symboles pour exprimer les conceptions les plus complexes. Il tente, selon son expression, *d'unir le langage de la logique et le langage des images* en une sorte de *cinédialectique*. Ainsi, dans son récent film : *La Ligne générale*, arrive-t-il, à l'aide de détails concrets, à démontrer la

nécessité, l'utilité et, partant, la grandeur d'un programme de restauration agricole et économique qui doit se réaliser. Ainsi, dans *Octobre*, tente-t-il d'exprimer cinématographiquement une notion purement abstraite : Dieu. Parlant du cinéma soviétique dans sa tendance générale et plus particulièrement de son effort personnel, Eisenstein s'exprime en effet ainsi :

« Il s'agit de réaliser une série d'images composées de telle sorte qu'elle provoque un mouvement affectif qui éveille à son tour une série d'idées. De l'image au sentiment, du sentiment à la thèse. Il y a évidemment, en procédant ainsi, le risque de devenir symbolique ; mais vous ne devez pas oublier que le cinéma est le seul art concret qui soit en même temps dynamique et qui puisse déclencher les opérations de la pensée. La marche de la pensée ne peut pas être excitée au même titre par les autres arts qui sont statiques et qui peuvent seulement donner la réplique de la pensée sans la développer réellement. Je pense que cette tâche d'excitation intellectuelle pourra s'accomplir avec le cinéma...

« Je pense que seul le cinéma est capable de faire cette grande synthèse, de rendre à l'élément intellectuel ses sources vitales concrètes

et émotionnelles. Voilà notre tâche et la voie sur laquelle nous nous engageons. Ce sera le point de départ du nouveau film que je veux faire qui doit faire penser dialectiquement notre ouvrier et notre paysan. »

On ne peut dénier aux théories d'Eisenstein la marque de l'originalité. Eisenstein est évidemment un de ces éclaireurs qui aide à la marche du cinéma, tant par ses admirables réalisations que par sa façon neuve d'aborder les problèmes théoriques.

Il y donc dans l'œuvre de Poudovkine un souffle plus spécifiquement lyrique en même temps qu'un souci primordial d'émotion. Les grands morceaux des films de Poudovkine, *La Mère*, son chef-d'œuvre; des fragments de *La Fin de Saint-Pétersbourg*, de *Tempête sur l'Asie*, sont saturés d'intense émotion. Il y a dans les films de Poudovkine une humanité frémissante qui ne se fait pas toujours sentir dans la fougue hautaine et farouche de l'œuvre d'Eisenstein. *La Mère*, par exemple : le thème est celui d'une belle œuvre, classique, de Gorki. Au centre de l'action, des hommes vivants, réels, que nous devons suivre avant tout dans leur destin et dans leurs réactions psychologiques.

A son tour, Eisenstein parlant de Poudovkine le juge aussi judicieusement que celui-ci l'avait jugé. L'auteur du *Potemkine* dit en effet de l'auteur de *La Mère* :

« Dans ses films, l'attention du spectateur n'est pas concentrée sur la marche de l'histoire, mais sur les transformations psychiques d'un individu sous l'influence du processus social. Poudovkine met au centre de ses œuvres des hommes vivants, réels. Ses films agissent directement par leur puissance émotionnelle. »

Ainsi de *La Mère* : il ne s'agit plus ici du bloc de *Potemkine*, de cette chronique hâletante géométriquement conçue et composée, où l'on sent la violence dirigée, tendue vers un but : soulever, faire jaillir le cri, emporter totalement l'adhésion du spectateur qui ne peut plus réfléchir. Dans *La Mère*, nous assistons à l'évolution psychologique d'un être qui est le centre du drame, qui *fait* le drame. Une femme du peuple mène la vie écrasée, sordide, des pauvres sous l'ancien régime russe et arrive peu à peu jusqu'à la compréhension du rôle qu'elle doit jouer, du destin qu'elle doit accomplir, en l'occurrence — participer à l'effort commun de lutte. Cette femme, nous l'avons vue au début du film même, sans

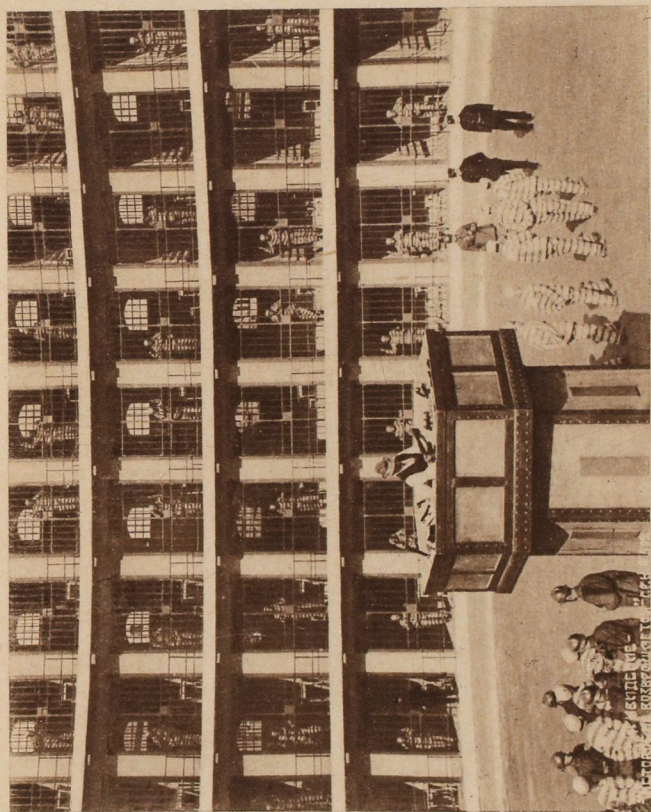
vie, sans conscience, battue par son mari, abrutie par sa misère, trahissant les siens et se trahissant elle-même ; nous la voyons à la fin du film porter, avec le visage ensoleillé de l'éclat mystique et des lueurs de la conscience retrouvée, un drapeau à la tête d'un cortège.

Alors qu'Eisenstein manie un ensemble et le dirige et que son œuvre s'offre en un bloc compact, tenu comme par un poing de fer, il y a plus de nuancements et de subtilités psychologiques dans l'œuvre d'un Poudovkine qui ne quitte jamais *l'être humain*. Il trouve d'ailleurs pour sa création des interprètes admirables et cette question d'interprètes, d'acteurs, jouera pour Poudovkine plus qu'elle ne joue pour Eisenstein. Différence importante entre les deux metteurs en scène : Eisenstein n'utilise pas ou peu d'acteurs professionnels. Poudovkine travaille avec des acteurs, mais dont la *docilité*, si l'on peut dire, égale le talent ; grands artistes, mais non *vedettes*. Dans le jeu de chaque acteur des films de Poudovkine apparaît la marque impérieuse, dominante de la volonté du metteur en scène qui contribuera ainsi à l'interprétation elle-même.

Vera Baranovskaïa joue *la mère* et sert le film de toute la sobriété de son art, de toute l'humanité d'un jeu auquel nul artifice ne s'attache. Mais les mouvements psychologiques dont nous avons le spectacle extérieur, la montée de cette âme sortie des ténèbres vers la lumière, toutes ces preuves que l'écran nous montre, elles sont voulues, commandées par le metteur en scène, nées de lui, admirablement servies il est vrai, mais *servies* seulement par le talent de l'interprète. Ainsi, dans *Tempête sur l'Asie*, Poudovkine a-t-il eu affaire à un artiste d'origine mongole, Inkijinoff. Le film doit être l'histoire d'un descendant de la dynastie mongole, Timour, qui à la suite de diverses péripéties doit chasser l'oppresseur étranger. Voici l'exemple frappant de la façon dont Poudovkine traite le problème de l'interprétation : avec cet acteur professionnel il agit comme avec un personnage qui ne serait pas un acteur. Inkijinoff, acteur mongol, ne jouera pas le jeune prince de sa race, il le sera, car ce rôle correspond à son tempérament ancestral, à son hérédité, à son enfance passée dans un climat et dans des traditions donnés, au milieu des légendes et des épopées natio-

nales ; il y a donc là à la fois un acteur et un personnage réel : Poudovkine ne fait, comme un sourcier, que découvrir l'eau souterraine qui existait ; il met au jour les qualités innées, raciales de l'acteur. On comprend toute la difficulté d'une pareille trouvaille, mais aussi toute sa richesse quand elle se réalise. Voilà qui rendait à tel point saisissante la figure d'Inkijinoff dans *Tempête sur l'Asie*, film au demeurant moyen ; ce sourire magnétique, cette tête ronde, ces yeux bridés où des feux divers se composaient, c'était l'acteur Inkijinoff, mais c'était aussi le Mongol qui de lui-même, sans que le besoin de faire un film l'y pousse, sait monter à cheval comme les jeunes gens de la steppe perdue dont il fut le camarade.

Ce n'est ni le fard ni la composition qui font de cet acteur le personnage nécessaire au metteur en scène de *Tempête sur l'Asie*. La meilleure preuve du discernement d'un metteur en scène tel que Poudovkine, du rôle dirigeant et capital qu'il joue dans la réussite même de l'interprétation, nous la trouvons dans la carrière ultérieure de cet acteur qui nous fut révélé par la volonté de Poudovkine. Frappé par la force interne du jeu d'Inkiji-



La prison américaine dans le *Fantôme qui ne revient pas*,
film d'Alexandre Room, un des jeunes metteurs en scène soviétiques.

noff dans le film russe, ne comprenant pas que derrière le talent de l'acteur il y avait toute la création du metteur en scène qui l'avait réinventé pour les besoins du film où seul il était *possible* par sa race et sa nature, des metteurs en scène français voulurent utiliser le Timour de *Tempête sur l'Asie* dans un film fait pour lui, *Le Capitaine Jaune*. Résultat : utilisation et réussite médiocres d'Inkijinoff dans un film médiocre, ne sortant pas de la production commerciale courante ; la confiance totale donnée à l'acteur le transformait inévitablement en *vedette* alors que dans le film de Poudovkine il était entièrement au service du metteur en scène, il s'unissait totalement à l'atmosphère et au rythme de l'œuvre. *Timour*, changé en *capitaine jaune*, livré à un metteur en scène honnête, mais sans génie, travaillant d'après les vieilles règles de toute « production », Timour devenait un acteur quelconque, un bon acteur si l'on veut, et c'est tout. Tel est le danger : Poudovkine l'a si bien compris qu'il s'efforce de n'utiliser ses acteurs que dans un seul film.

Sur le problème de l'homme, de la puissance émotionnelle dégagée par l'être humain, Poudovkine fait porter tous ses soins. Ce

n'est pas le sujet même qui nous touchera ; le sujet nous sera expliqué par les êtres eux-mêmes. Ainsi, dans *La Fin de Saint-Pétersbourg*, suivrons-nous les événements au travers d'êtres quise transforment, qui, comme *la mère*, évoluent. Le grand diable d'ouvrier du début, tout courbé sous le pouvoir des maîtres, devient également à la fin un être conscient ; au milieu des batailles, de la fièvre guerrière qui soulève le pays, au moment de la Révolution, c'est toujours cette face changeant d'après le destin qui l'entoure et la meut, cette physionomie montrant l'être peu à peu transformé, qui nous expliquera le drame haletant de l'époque qu'on veut nous faire comprendre. Dans tout cela, propagande certes, et qui peut devenir, en ses sous-produits, poncif, tout comme autre chose. Mais le génie du metteur en scène, penché toujours sur l'homme et ses réactions, sait d'un thème aux cadres fixes tirer toute une richesse humaine.

LE CINÉMA SOVIÉTIQUE ET SES ACTEURS

Du problème de l'interprétation chez Poudovkine nous pouvons, tout naturellement,

en venir à l'une des plus importantes questions de tout spectacle : le problème des acteurs, qui nous semble avoir été victorieusement résolu par le théâtre russe d'abord, par le cinéma soviétique ensuite.

Depuis longtemps déjà, avant la Révolution, le théâtre russe occupait une place dans l'art mondial. Stanislavsky, qui fonda et dirige encore le célèbre *Théâtre Artistique* de Moscou, est connu dans le monde entier comme l'un des pionniers de la mise en scène moderne, de l'invention technique au théâtre et, tout court, comme un maître du théâtre international, à qui les metteurs en scène du monde entier rendent hommage.

Avant la Révolution et depuis avec un essor nouveau, le Russe Meyerhold ne représentait-il pas la tendance la plus audacieuse du théâtre moderne ? Les spécialistes le considèrent également comme un des éclaireurs du théâtre ; les noms de Taïrov, Granovsky (tous connus de la France et admirés dans leurs spectacles à Paris) nous montrent que le théâtre russe avait une tradition bien établie d'excellence et d'originalité. A quoi la devait-il ? Incontestablement à la discipline unique de ses troupes, à leur homogénéité, à

leur cohésion, au souci de l'ensemble, du groupe, en un mot au sens collectif qui depuis toujours animait le théâtre russe aussi bien dans ses réalisations classiques que modernes. On n'a pas encore noté qu'avec toute sa puissance de nouveauté et tout dégagé qu'il est de l'emprise du théâtre, le cinéma soviétique avait pu tirer sa valeur collective de la tradition théâtrale russe elle-même. Ce n'est pas le diminuer que de le constater ? Le cinéma soviétique est *sans vedette* et donne une magnifique impression de jeu collectif et soudé. D'où sa force. Rappelons que cette même impression de cohésion, d'ensemble, nous l'avons éprouvée bien souvent au spectacle de Stanislavsky, quand nous vîmes par exemple au Théâtre des Champs-Élysées les mouvements de foule supérieurement réglés des *Bas-Fonds* de Gorki ou du *Tsar Fédor* ; plus récemment, les représentations à Paris de Granovsky et de Meyerhold ont fait remarquer aux critiques que seul le théâtre russe savait exprimer sur la scène la *foule*.

A l'encontre donc de ce qui se passait en d'autres pays, le cinéma de la Russie neuve n'avait pas *derrière* lui et *en face* de lui, pour l'alourdir, un théâtre empêtré et figé dans

l'artifice ou dans ces traditions routinières — qui sont si fortes encore en France, par exemple. Certes, tous les vrais cinéastes veulent leur art complètement dégagé de l'emprise théâtrale, demandent qu'il puise en lui-même son inspiration. Mais la platitude saisissante du film parlant dans son enfance ne vient-elle pas justement de cette emprise encore invincible du théâtre sur le film ? Le film parlant a pris, au théâtre de drame ou d'opérette, ses plus mauvaises traditions et il y aura encore bien de pauvres transpositions du théâtre à l'écran baptisées film parlant avant que celui-ci ne soit devenu — ce qu'il sera — un mode d'expression nouveau aux effets neufs, aux possibilités d'une ampleur infinie. Le cinéma muet lui-même, sauf quelques œuvres désormais classiques, sauf Chaplin, ne se défend pas assez d'imiter le théâtre. Où l'on demande, où l'on attend du cinéma, on trouve trop souvent du plus mauvais théâtre. A mauvais théâtre, mauvais cinéma.

Les Russes avaient donc le privilège d'avoir déjà un bon théâtre, non pas limité à quelques efforts d'avant-garde comme en France ; le théâtre officiel russe était déjà inspiré,

animé d'idées modernes, et même si dans sa première phase le cinéma copiait ce théâtre, cela ne pouvait lui nuire mortellement. Pourquoi ? Parce que le théâtre russe, dans ses acteurs, dans sa discipline collective, dans son effort de fusion homogène, portait en lui des qualités qui, avant que le cinéma ne trouvât sa propre voie, n'étaient pas un obstacle pour lui. Question d'acteurs, d'abord : avant même la révélation du cinéma soviétique le public russe de théâtre était dressé au jeu sans vedettes. Qu'on prenne les réalisations de Stanislavsky ou de Meyerhold : chaque acteur n'est qu'un élément parfaitement discipliné de l'ensemble, chaque petit rôle est traité aussi parfaitement, attire autant l'attention que le rôle principal (d'ailleurs le principe même du théâtre russe et du vrai théâtre en général l'y oblige : l'acteur qui joue le rôle principal dans une pièce pourra jouer le rôle secondaire, infime même dans une autre). Alors que trop souvent dans notre théâtre parisien la pièce est uniquement faite pour mettre en valeur une ou deux vedettes, dans le théâtre russe les acteurs sont unanimement au service de la pièce. Un acteur de Stanislavsky ou de Meyerhold

n'est pas un acteur *en soi*, il n'existe qu'en fonction de l'ensemble. Cela comporte une certaine modestie dont des grands acteurs comme Poudovkine lui-même nous donnent l'exemple. Nous l'avons vu jouer un rôle tout à fait épisodique dans un film inconnu en France, *La Nouvelle Babylone*. Cette discipline personnelle donne aux *moments* collectifs de l'action une puissance inégalée. On connaît les foules ridicules de nos grands opéras ou de nos drames : aucune cohésion, aucune ampleur, une sorte de vague *ondulation* piquée de cris, de rumeurs plus ou moins naturelles, et où chaque figurant semble jouer son petit jeu personnel. Comparez cela à la ruée des paysans dans le *Revisor* monté par Meyerhold, puissante frénésie de tumulte, de cris, de mouvements, qui semble toujours dirigée par la main puissante du réalisateur. Le théâtre de Meyerhold est d'ailleurs animé par un élan collectif qui le pousse même à la schématisation, puisque nous voyons certaines scènes où, comme mécaniquement, avec insistance, vingt têtes font la même grimace, vingt corps la même inclinaison ou se figent dans la même attitude. Un art théâtral poussé à ce point

s'apparente d'ailleurs aux méthodes cinématographiques et Meyerhold, ainsi que Piscator en Allemagne, unissent souvent sur la scène *cinéma* et *théâtre*.

Les cinéastes russes avaient devant eux Stanislavsky et Meyerhold au lieu d'avoir quelque chose comme la Comédie-Française, le Vaudeville ou l'Athénée. En admettant même qu'Eisenstein, Poudovkine et d'autres ne doivent directement rien à ces maîtres du théâtre, ils leur sont tout de même redevables de n'avoir pas créé l'artifice et la routine qui auraient pesé sur eux, fatalement. Nous retrouverons les qualités du théâtre russe intensifiées, cinématographiquement centuplées, au cinéma soviétique, par les thèmes nouveaux de l'effort collectif suscité par la Révolution.

Dans cette étude où nous tentons d'analyser les caractères spécifiques du cinéma russe, de voir ce qui le différencie profondément du cinéma français ou américain, nous voici devant ce problème : comment ici et là-bas traite-t-on la question des *acteurs de cinéma* ? Il semble que la question ne soit nullement posée dans le cinéma français ou américain. Aucune idée d'ensemble. On procède empiriquement

et selon les besoins de la production. On prend une ou deux vedettes, on les entoure de figurants qu'on racole, et tourne la manivelle ! Cela réussit ou non et cela nous vaut la plupart du temps cette production commerciale qui est tout le cinéma d'aujourd'hui. Cette façon de procéder concentre inévitablement toute l'attention sur la vedette. Le film n'aura de valeur qu'en fonction d'elle, d'où la célébrité des acteurs et des actrices du cinéma, le culte de Rudolph Valentino, de Pola Negri, de Greta Garbo, etc. Le cinéma ? Quelques noms de vedettes, quelques sourires, quelques expressions stéréotypées, et, derrière, l'arrière-plan du film, nature ou figurants qu'on néglige, le décor fait uniquement pour mettre en valeur et, dirait-on souvent, pour servir de repoussoir à la vedette. Conception qui va contre le destin même du cinéma, conception meurtrière qui ne disparaîtra que lorsque le cinéma se sera tout à fait dégagé du théâtre qui, depuis l'ère parlante, l'opprime avec une vigueur accrue et néfaste. Or, dans le cinéma de l'U. R. S. S., en ses grandes œuvres et selon la tradition du théâtre russe, on ne connaît pas les acteurs, on ne connaît que le film. L'organisation

administrative même du cinéma crée un tel état de choses. On le comprend en lisant ce que MM. Weinstein et Marchand, dans leur livre sur l'organisation du cinéma russe, nous disent de l'École, du *Technicum* pour la formation des acteurs de cinéma. Ces renseignements nous montrent la nouveauté d'une telle conception, par rapport à l'Europe où nous ne trouvons à ce sujet que vide complet et désordre.

« L'Institut a pour but de préparer des spécialistes qualifiés de l'art de l'écran (artistes et types ainsi que travailleurs culturels familiarisés théoriquement et pratiquement avec la création cinématographique); il recourt à la théorie qu'il vérifie au moyen d'un travail pratique de laboratoire et d'atelier. Les cours sont de trois ans ou plus exactement comprennent trois cycles de trois trimestres chacun. Dans le premier cycle la théorie et la pratique vont à peu près de pair, occupant une place sensiblement égale; dans le second la pratique prédomine; enfin le troisième cycle est exclusivement consacré à celle-ci.

« Tout le travail du *Technicum*, en tant qu'établissement d'éducation artistique, est

basé sur les méthodes pratiques et expérimentales. Les études pratiques, comme l'expression scénique, la mise en scène, le rythme et l'expression mimique et plastique, sont liées intimement entre elles par la coordination de leur programme et par leur dépendance interne mutuelle. Pour base de toutes les mises en scène, il est choisi, non pas des thèmes littéraires (sauf quelques exceptions pour les cours d'expression scénique), mais des épisodes de la vie passée et actuelle. Les connaissances théoriques ne sont pas séparées des connaissances pratiques, mais au contraire soigneusement subordonnées aux besoins de ces dernières, ainsi qu'à la mise en relief des points intéressants qu'éveille constamment la mise en scène d'étude. »

Ainsi la théorie et la pratique constituent-elles un tout absolument homogène, coordonné. Une telle organisation crée facilement l'ambiance de groupe, l'atmosphère collective indispensable à la réalisation cinématographique plus qu'à toute autre ; elle réduit au minimum le hasard et l'artifice. *On ne fait pas de cinéma, on étudie le cinéma* comme une science expérimentale aux réactions connues et à connaître,

Ainsi voit-on que le centre d'attraction est complètement déplacé ; l'interprète, dans un film soviétique, ne joue plus le rôle prédominant qu'il occupe dans le film américain ou français ; il n'est qu'un élément de la création du metteur en scène qui le maniera comme il manie son appareil, comme il trouve ses prises de vues, ses angles et tous les éléments qui concourent à l'expression cinématographique. Le créateur souverain sera donc une fois de plus le metteur en scène. On nous objectera qu'il faut dans ces conditions des metteurs en scène de génie. Nous en convenons... mais on nous accordera que le cinéma n'a pris vraiment figure d'art que par la découverte et le travail d'hommes comme Griffith, Sjöström, Eisenstein, metteurs en scène, — ou Chaplin à la fois interprète et metteur en scène, — et non pas par l'acteur de cinéma si doué soit-il. Le cinéma a plus besoin de grands metteurs en scène comme ceux-là que de Valentino ou de Pola Negri. Et les Russes ont raison qui soumettent totalement le film à la *dictature* du metteur en scène. Ils ont évidemment la chance que celui-ci s'appelle Eisenstein, Poudovkine ou Dovjenko.

CINÉMA DES FOULES

Plaçons en exergue cette formule saisissante du metteur en scène ukrainien Dov-jenko, qui éclairera lumineusement la puissance et l'originalité du travail des Russes pour un cinéma sans acteurs professionnels !

Il ne faut pas avoir peur des gens qui ne sont pas acteurs professionnels. IL FAUT BIEN SE SOUVENIR QUE CHAQUE HOMME PEUT SE JOUER PARFAITEMENT SOI-MÊME POUR L'ÉCRAN AU MOINS UNE FOIS.

Le simple figurant, avec tout ce que ce mot évoque de statique, de figé, d'artificiel sera donc à peu près supprimé du film russe. De quelle façon ? Par la prise directe de la vie, par le contact direct avec l'élément qu'on veut exprimer. Laissons Eisenstein nous expliquer lui-même comment on tourne en Russie un film sans acteurs :

« Par exemple, dans les grands films de masse comme *La Ligne Générale* et les *Dix Jours qui ébranlèrent le Monde*, les grandes scènes de masse sont presque entièrement jouées par des acteurs qui sont des ouvriers, des figurants bénévoles et gratuits. Lorsque dans les *Dix Jours* nous avons réalisé l'assaut

du Palais d'Hiver, deux ou trois mille ouvriers arrivaient chaque jour ou chaque nuit avec des orchestres et s'arrangeaient pour jouer les scènes que nous voulions qu'ils jouent. La fusillade dans la rue est entièrement jouée par des volontaires ; presque tous étaient des gens qui en 1917 avaient joué la chose plus sérieusement que dix ans après. Cela nous donna la possibilité de restituer l'atmosphère et la vérité des faits...

« ...Il n'y a pas que les acteurs de métier qui puissent jouer au cinéma ; nous trouvons que de simples particuliers peuvent mieux exprimer leurs sentiments, être plus naturels que l'acteur professionnel. C'est parfois une question de temps. »

Et Eisenstein ajoute plaisamment mais en une image curieuse :

« Si un acteur, pour jouer un rôle de vieillard, a pour se préparer une ou deux journées, ainsi que pour répéter son rôle, un vrai vieillard a déjà soixante ans d'avance pour travailler son rôle ! Il doit donc mieux s'en tirer qu'un acteur... »

Cela ne va pas sans difficultés :

« On doit trouver dans une foule le visage, les expressions, les têtes que l'on veut avoir

et qui correspondent à l'idée qu'on se fait du scénario. Il faut découvrir parmi ces personnages réels l'expression caractéristique qui flotte dans votre imagination. »

On voit la richesse d'une réalisation cinématographique ainsi préparée et traitée par le metteur en scène.

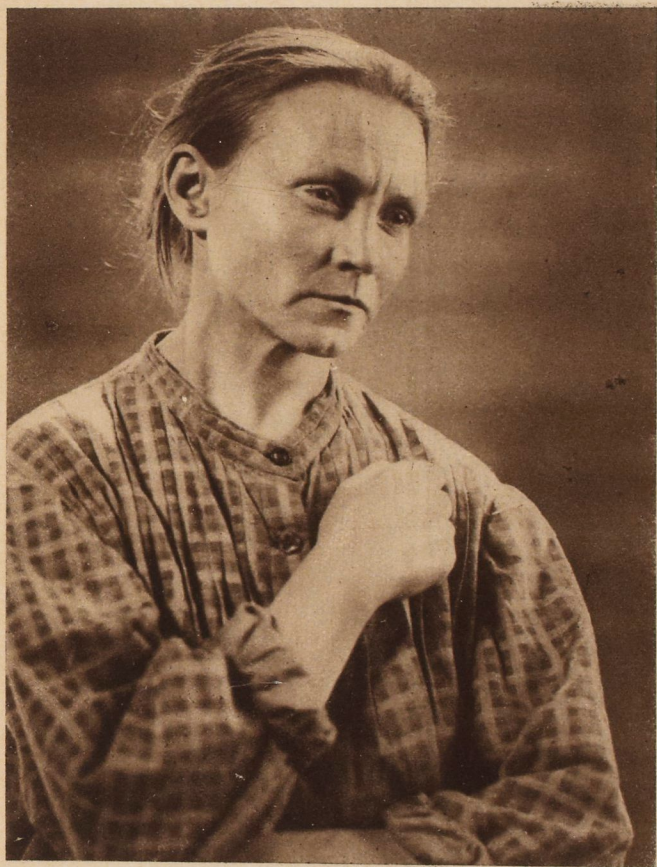
« Nous voulons entrer dans la vie. Si nous faisons un film qui concerne la vie de la flotte, nous allons à Odessa, à Sébastopol, nous entrons dans le milieu des matelots, nous étudions l'atmosphère, les sentiments de ces gens et nous parvenons à rendre vraiment le sentiment du milieu qui nous intéresse. »

Prenons alors quelques moments collectifs des grands films russes, quelques mouvements de foule et nous verrons le résultat d'un pareil travail : dans *Potemkine* le rythme des matelots en révolte, le massacre à Odessa, dans *Octobre* les scènes d'assaut et de panique, dans *La Ligne générale* la marche triomphale des tracteurs. Autant de morceaux classiques.

L'acteur principal du cinéma russe et celui qui grâce au metteur en scène est arrivé à une sorte de quasi-perfection dans son jeu, c'est la foule.

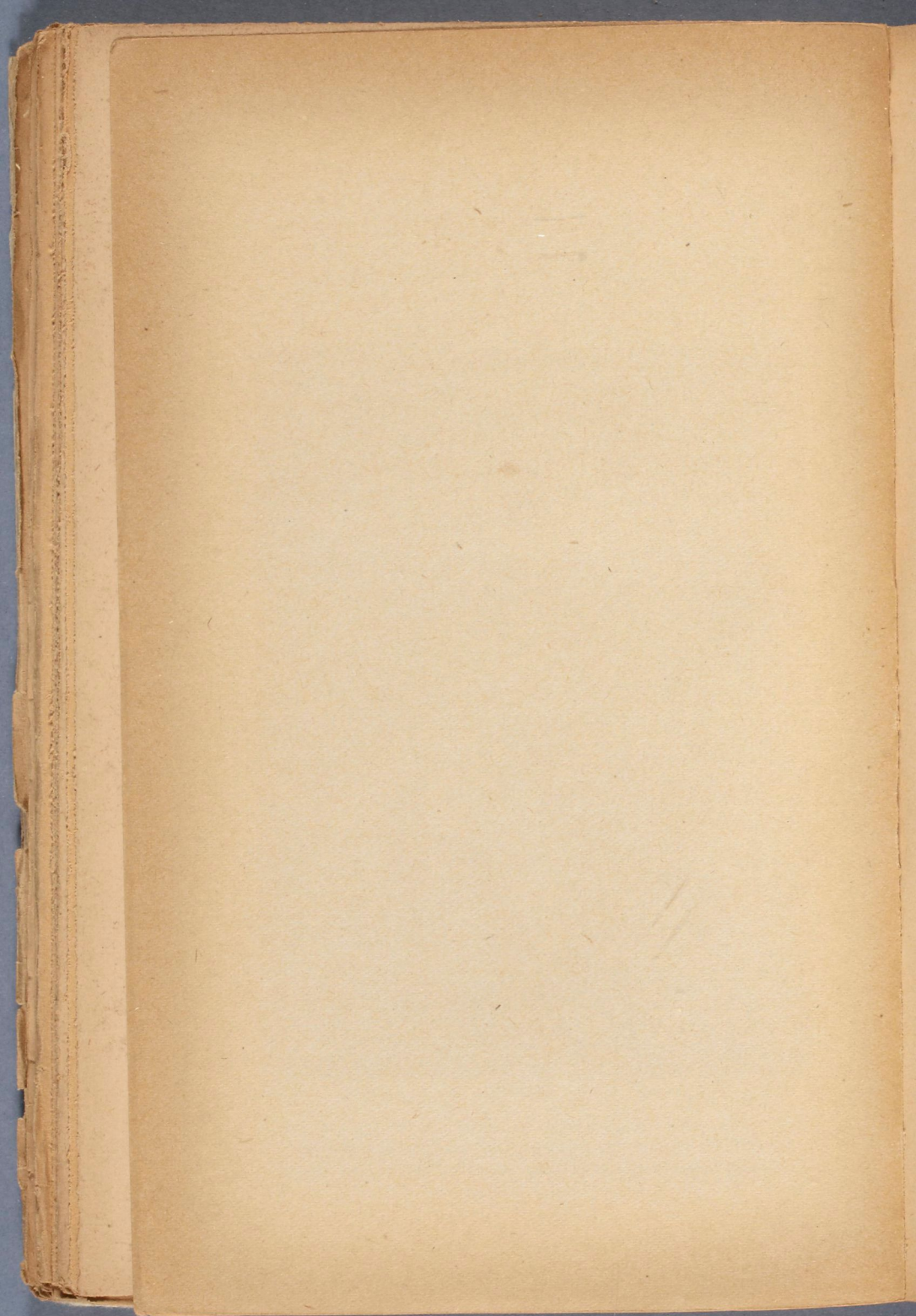
LES THÈMES DU FILM SOVIÉTIQUE

Le répertoire de ces films ne manque pas d'une certaine monotonie. Nous touchons l'élément qui donne au cinéma de Russie, art de propagande, sa force et sa faiblesse. Nous sommes, en Europe, privilégiés en ce qui concerne la connaissance des films russes puisque nous n'en avons vu que la production la meilleure. Il y a en Russie, comme ailleurs, une production courante qui répond aux besoins économiques et politiques, et dont le caractère artistique ne dépasse pas la banalité. Alors que dans *Potemkine*, *La Mère*, *Octobre*, la thèse révolutionnaire sert magnifiquement le film, lui donne tout son élan et le souffle nécessaire, dans le film courant qu'on peut voir projeter en U. R. S. S., la thèse peut devenir poncif — comme au théâtre le thème de propagande révolutionnaire, à la longue, s'il n'est pas servi par un Meyerhold, deviendra rapidement officiel et figé. Le *communisme de guerre* semble avoir fait son plein au cinéma comme dans la vie russe... Le *Potemkine* et



Un personnage de la *Vie est belle*.

Le premier film sonore de Poudovkine qui a été présenté à Moscou et Berlin.
Image caractéristique d'un cinéma qui s'attache surtout à exprimer la vie des "pauvres".



quelques autres restent les sommets inégaux du cinéma soviétique exprimant la période héroïque de la Révolution russe. On peut constater à quel point le génie de l'homme et le souffle d'une époque donnée sont nécessaires quand on compare la production jouée ou filmée durant la guerre civile par de puissantes individualités et les mêmes thèmes repris trop souvent par des metteurs en scène sans génie. Crise de sujet, crise de répertoire au cinéma comme au théâtre. Car on ne peut évidemment toujours tourner dans le même cercle de barricades, de mitrailleuses, de drapeaux, d'assauts, d'émeutes, etc. Le cinéma russe a bouclé le cercle et son public comme le public mondial lui demande autre chose. Partir à *la recherche de l'homme vivant*, exprimer les nouvelles formes de vie.

Selon les principes mêmes de la nouvelle vie russe, toute activité politique ou intellectuelle se développe *suivant un plan*. Le gouvernement demandait à ses créateurs de cinéma : *chantez la guerre civile et la victoire révolutionnaire !* La guerre est finie, que le cinéma chante donc les travaux d'une paix toujours haletante ! C'est un aspect très caractéristique et difficilement compréhensible

pour un artiste d'Europe que cette sorte de *contrainte*, et c'est miracle, semble-t-il, qu'avec des thèmes de pure propagande, des sujets imposés tels que la restauration économique et agricole, Eisenstein, par exemple, en sa *Ligne générale*, arrive à créer une œuvre d'une ampleur humaine si universelle. De cette contrainte même sont donc nées de grandes œuvres, des œuvres médiocres aussi. En tout cas il faut constater que ce souci de propagande n'a pas amené un appauvrissement quelconque des facultés créatrices du metteur en scène en Russie. Occasion ici de citer ces quelques lignes d'Élie Faure :

« J'ai écrit il y a longtemps que loin de les asservir, le « sujet » imposé ou suggéré par les événements à l'unanimité des artistes les libérait en épargnant à leur esprit des recherches inutiles et en précipitant toutes leurs ressources intellectuelles et affectives vers la réalisation des images intérieures à qui ce sujet sert de cadre et de tremplin. »

De même Alexandre Arnoux écrit à ce sujet :

« Personnellement, je n'ai aucune prévention contre l'esprit de propagande. C'est à lui que nous devons les plus grands chefs-d'œuvre

de l'art et de la littérature. Pourquoi n'en produirait-il pas dans le domaine du cinéma ? La seule chose vraiment stérilisante c'est l'esthétisme, la technique pour la technique. Les grands Russes Eisenstein, Poudovkine échappent par la conception même qu'ils ont de leur métier à ces fléaux. Tandis que les réalisateurs capitalistes européens et américains marchent sur une crête aiguë entre deux abîmes : le mercantilisme et l'art pour l'art, leurs rivaux soviétiques sont heureusement fécondés par une contrainte qu'ils réclament ou qu'ils subissent, nous n'avons pas à le savoir. Les grandes époques créatrices n'ont jamais été libres. La liberté est un préjugé de petites chapelles tyranniques. Un grand créateur sert toujours quelqu'un ou quelque chose (1). »

Il est certain qu'avec des metteurs en scène de l'envergure d'un Eisenstein, une telle direction donnée à la création cinématographique rencontrait un tempérament propice et aidait à briser des formes par trop périmées.

« La nécessité de faire des films à valeur

(1) Réponses à une enquête du journal *Monde* sur l'œuvre et les théories d'Eisenstein.

collective — remarque Eisenstein — nous a aidés à briser le triangle sacré de la dramaturgie classique qui comprend le mari, la femme et l'amant ; partout chez les Américains et chez les Français, c'est toujours le même sujet. Au contraire, si vous comparez nos films historiques, qui nous montrent le développement des masses et de leur histoire, aux films américains sur des sujets historiques, vous pouvez voir à l'instant la différence. En Amérique il y a toujours au premier plan deux amants ensemble et seul le fond change. Aujourd'hui c'est la Révolution française, demain c'est la Commune, mais les personnages sont toujours les mêmes et on ne s'intéresse pas aux événements historiques ? Ce qui est là l'accessoire devient pour nous l'essentiel. »

Ce qu'Eisenstein dit ici de l'ambiance historique et sociale du cinéma yankee ou français s'applique aussi exactement à la façon dont en U. R. S. S. et ailleurs on traite *la nature*, comme nous le verrons.

On comprendra cependant que les sujets sont assez limités en U. R. S. S. Eisenstein l'avoue, qui dit : « Nous n'avons plus la ressource du sujet à aventure, du sujet

policier ou autre... Il nous fallait donc trouver dans l'image même et dans les modes de coupage les moyens de provoquer les émotions cherchées : filmer par l'image les idées abstraites, les concrétiser en quelque sorte et cela, non pas en traduisant une idée par quelque anecdote ou quelque histoire, mais en trouvant directement dans l'image le moyen de provoquer des réactions sentimentales prévues et escomptées à l'avance. »

Il n'y a évidemment pas de commune mesure entre cet effort qui ne manque pas de grandeur et le travail des cinéastes d'autres pays. Mais, là comme ailleurs, la théorie ne compte si la réalisation pratique n'en démontre la valeur...

Nous ne pouvons aborder ce problème du sujet dans le film russe en négligeant des œuvres telles que *Trois dans un sous-sol*, d'Alexandre Room, qui est l'un des documents les plus curieux sur la vie quotidienne en U. R. S. S., sur les problèmes qui se posent dans l'évolution des mœurs depuis la Révolution. C'est l'une des rares études de psychologie individuelle que le cinéma soviétique nous ait fait connaître en France.

Parmi les films connus en France et qui

traitent d'autres sujets que ceux de propagande, citons *Le Cadavre vivant*, tiré par Ozep de Tolstoï, film dans lequel Poudovkine, acteur, fit une puissante création. Productions honorables : *Le Village du Pêché* d'Olga Préobrajenskaïa, œuvre qui ne manque pas de fraîcheur et d'un sentiment de nature qu'on retrouve dans *La Carte Jaune* d'Ozep également, présentée à Paris sous le titre *Une femme qui tombe*. Avec *L'homme qui a vendu son appétit*, d'Okhlopkov et le documentaire *Pamir*, nous aurons ainsi évoqué sinon étudié toutes les productions soviétiques présentées à Paris. Aussi bien les lignes caractéristiques du cinéma russe ne se dégagent-elles pas de ces dernières productions, les seules qu'on ait pu voir dans les salles publiques, mais des films épiques que nous avons plus haut analysés. ...Comme de ceux maintenant que nous pourrions appeler *les documentaires lyriques* : *La Ligne générale* d'Eisenstein, *Turksib* de Tourine et *La Terre* de Dovjenko. C'est à la lumière de ces trois œuvres que l'on peut discerner le mieux l'apport durable du film russe, ce qui le fait à la fois *russe, neuf et largement humain*.

Là, le cinéma soviétique nous apprend à remonter aux sources éternelles d'émotion

humaine, *la nature*, et il contribue ainsi à dégager le film de l'atmosphère étouffante et factice du studio.

LA NATURE DANS LE FILM RUSSE

C'est donc à notre sens dans le type du documentaire lyrique que le cinéma russe d'aujourd'hui semble le mieux réaliser son destin, c'est à ce souffle et à cette fraîcheur que le public compétent d'ici semble désormais le plus sensible.

« Art primitif et savant », a dit le critique Léon Pierre-Quint du cinéma russe. Et ces deux termes semblent exactement caractériser ces films de nature. Les cinéastes soviétiques ne considèrent pas la nature comme un décor figé dont les aspects même changeants restent toujours immobiles. La nature dans leurs œuvres est une puissance vivante et agissante ; elle participe à l'action ; elle en sera souvent l'héroïne. Cette façon qu'a le film soviétique de traiter la nature n'a rien que de très explicable ; dans un pays comme la Russie, nation paysanne, l'homme était peut-être plus en contact avec la nature, plus dominé par son prestige aux aspects mul-

tiples et toujours grandioses : plaines, forêts immenses, larges fleuves, contrées perdues à peine coupées de rares villes, nature souvent farouche et en friche, vastes étendues désertiques, âpres montagnes et plateaux dénudés ; nature rude aussi et que l'homme n'avait pas le loisir d'admirer, tout occupé qu'il était à se battre avec elle. L'élément de *contemplation* cédait la place si l'on veut à cet élément de *communication* entre l'homme et cette nature dont il devait connaître l'essentiel pour la mieux maîtriser.

Avec le bouleversement révolutionnaire et l'élan vers les formes d'organisation nouvelles, cette maîtrise de l'homme sur la nature, cette *conquête* par l'homme de sa terre devint un thème de principe, un *mot d'ordre* pour employer la terminologie soviétique. Dans tous les pays, c'est une loi de la vie que d'appeler les hommes à se rendre maîtres des forces matérielles, à maîtriser les cours d'eau pour créer de la force et de la lumière, à creuser le sol et le sous-sol pour les féconder et en tirer les richesses ; à courber les étendues sous la loi d'acier du rail, etc. Le cinéma nous montrera alors en Europe des usines hydrauliques, de grands travaux ter-

restres et maritimes en voie de construction, mais sur le plan exclusif et sec du documentaire. Notre civilisation industrielle plus évoluée que celle d'un pays comme l'U. R. S. S. ne peut — et pour cause — pathétiser un tracteur agricole ou une écrémeuse ; le « geste auguste du Semeur » lui-même nous semble un vieux cliché incapable de susciter l'émotion. Mais, dans l'effort de reconstruction économique qui anime un pays neuf, ces éléments exprimés par le cinéma servent utilement la « ligne générale », le plan officiel de reconstruction économique ; ils gardent pour là-bas toute leur fraîcheur et toute leur force d'émotion — en même temps que par cet *art primitif et savant* ils n'ont rien de commun avec les simples documentaires qu'on peut faire ailleurs sur le même sujet. Ils possèdent en effet, ils sont contraints de posséder *un élan* qui sur le plan pacifique évoque l'élan de bataille des films consacrés à l'époque de lutte. Les documentaires russes que nous connaissons et ces films où la nature joue un grand rôle comme *La Terre*, comportent toujours *une lutte, des défaites, des victoires*, d'où la vie intense qui s'en dégage, d'où cette impression de la nature *protagoniste*,

acteur à l'égal de l'homme. Ces luttes ce sont celles de l'homme avec les forces élémentaires. Ainsi conçue, la construction d'un chemin de fer peut atteindre la valeur d'un *drame* ; la nature n'est plus ici un décor, une *carte postale*, mais l'élément actif du film. On dira : l'époque et le bouleversement russe donnaient d'eux-mêmes une occasion de pathétique aux cinéastes. La guerre, d'abord ; puis l'effort mené sur un plan collectif de restauration d'un pays déjà arriéré au point de vue économique et, de plus, ravagé... Le mérite de ces hommes de cinéma, c'est d'avoir su utiliser les thèmes imposés par l'époque et par les tendances d'une politique sans créer de poncif et en nous donnant quelques leçons d'humanité. Nous ne voulons pas dire que les cinéastes russes soient les seuls à comprendre, à sentir, à exprimer la nature ; de courants films français nous offrent de belles photographies de nature, mais seulement des photographies. Exemple récent : *L'Arlésienne* de Baroncelli. Il y là d'honnêtes photographies de Camargue, de beaux paysages provençaux bien composés, avec bergers et troupeaux, une belle lumière... Mais ces images de nature, ces tableaux pleins d'une beauté

froide ne nous émeuvent pas plus qu'un panorama quelconque qui retient l'œil et non l'esprit; elles s'offrent en spectacle devant nous, mais on n'y sent pas circuler le vent, l'air n'y vibre pas, les arbres ne vivent pas, comme dans un film russe de nature. Dans ces documentaires lyriques nous participons à la vie de la nature, nous communions avec elle et en même temps elle sert de thème au chant personnel du metteur en scène; l'expression de la nature atteint ici toute sa valeur humaine et poétique, elle n'est plus *photographie*, elle devient œuvre d'art sans cesser d'être *la vie*. Un champ d'épis sous le vent, une eau qui court, un arbre balancé, la pluie qui tombe, des fruits mûrissants, les nuages au ciel, tout cela ne vit pas en soi-même; il faut que la vision du cinéaste le fasse vivre.

Voici *Turksib* du metteur en scène Tourine. C'est un documentaire sur la construction du chemin de fer *Turkestan-Sibérie*. Un film exaltant l'effort réalisé pour faire traverser trois mille kilomètres désertiques par la voie ferrée, porteuse de bien-être et de civilisation. On ne peut trouver thème plus *dépouillé* que celui-là. Le metteur en scène nous entraîne

donc dans ces régions perdues, nous progressons avec lui, au fil de ces tronçons de rail ajustés dans une marche haletante, au fil des kilomètres. Voici des pays desséchés qui attendent en vain l'eau, l'irrigation qui sauvera la récolte ; nous participons à cette attente fiévreuse de l'habitant, synthétisée en quelques images rapides, en quelques visages tendus vers la terre souveraine et qui doit « décider » d'elle-même. Cette attente de l'eau, expression d'un besoin économique, devient ici un élément dramatique et lyrique. La terre que l'écran nous montre est crevassée, ridée, semble sans vie, épuisée par une sécheresse qui la fait mourir... Soudain, quelques flaques argentées, éparses ; puis l'on distingue quelques filets ; peu à peu ils grossissent, ils se cherchent, ils s'unissent, ils avancent en ruisseaux féconds, ils mordent triomphalement devant eux la terre sèche dont la surface crevassée disparaît sous leur nappe, dont le visage ridée revit sous la caresse liquide qui l'assiège. Et voici, sur tout l'écran, le champ jadis desséché, tout vivant, tout frémissant, tout rajeuni par l'invasion de l'eau nourricière qui l'occupe désormais en maîtresse ; ces quelques images,

qui sont strictement du document et du plus nu (un champ qu'on va irriguer), deviennent un véritable poème dont la dominante serait le *thème* de l'eau, au sens musical de l'expression.

Thème de l'eau dans Turksib.

Thème du lait dans La Ligne générale.

Thème de la pluie dans La Terre.

Trois simples éléments documentaires qui, pour une démonstration toute matérielle sont transposés sur le plan lyrique sans que ce romantisme utilise en rien le chromo ou l'expression factice. Pas d'autres éléments que les éléments eux-mêmes, rien d'ajouté, mais l'eau, le rail, le lait, la machine, les champs de blé, exprimés intacts avec une autre vision...
... Comme restent intacts ces visages de paysans qui jouent dans ces films et qui expriment toute la volonté du metteur en scène parce que celui-ci a su tirer d'eux ce qu'il fallait et ne leur a rien appris. Ainsi *La Ligne Générale*, grand poème rustique, est-il un film sans acteurs ; les personnages sont ces paysans des contrées où fut tourné le film ; le rôle principal féminin, la présidente de la communauté laitière, fut joué par une paysanne, Marfa Lapkina, ouvrière de la

province de Riazan qui voyait pour la première fois une caméra. C'était une véritable gageure que ce film. Le thème : la restauration des campagnes russes ruinées, l'introduction du machinisme chez les paysans, l'élan nouveau donné aux villages endormis, l'installation des coopératives. Comment tout cela, qui est en somme l'économie d'un pays, pouvait-il être transposé, exprimé avec une vie passionnante ? On s' imagine que la tâche était plus difficile que dans *Potemkine* où l'anecdote historique donnait un cadre plus commode, dictait des effets, traçait des limites. Dans *La Ligne générale*, la terre, le ciel, le vent, les blés, les bêtes s'offraient. Il fallait choisir dans cette symphonie chaotique, l'orchestrer et, les éléments choisis, les plier au rythme d'une idée. Il fallait aussi regarder et voir avec les yeux retrouvés de l'enfance. Eisenstein a su le faire et il y a dans cette œuvre une beauté primitive, un air salubre. On y respire largement. Cette poésie-là s'unit à celle qui, depuis les premiers âges du monde, chante en accents éternels la nature et l'homme. Quelques passages à titre d'exemple. Marfa, la paysanne, rêve : elle rêve d'un avenir collectif de bonheur pour

le village ; on a du bétail, de belles vaches luisantes, grasses (la sienne est crevée à la tâche) ; et soudain, dans le ciel, tenant tout le ciel, se dessinent les formes irréelles, argentées, d'une immense vache de rêve, que les nuages estompent comme une apparition. Il n'y a pas à rire, comme cela se serait produit si un quelconque réalisateur avait tenté cela. Seul un art profondément plongé dans la vie, seule la force d'une jeunesse sûre d'elle a pu l'oser.

Autre tableau : Fomka, le taureau commun du village, va s'accoupler à la génisse. C'est, en simple et fier symbole, le chant de la création, de la fécondité. La bête superbe est ainsi vue et prise qu'elle semble solenniser d'elle-même l'acte de vie ; campée sous un angle hardi, un de ces angles auxquels on reconnaît Eisenstein, Fomka s'élance sur une pente inclinée ; indiqué avec une tranquillité et saine audace, le tremblement amoureux des jambes de la génisse qui attend... Il va, il arrive près d'elle. Alors, aveuglants, déchirants, des éclairs rouges, jaunes, verts, bleus explosent furieusement en l'infini d'une seconde. C'est fait ! On sourira peut-être à lire, mais à voir on est saisi comme devant la

révélation d'un pathétique à notre portée quotidienne et que nous n'aurions jamais compris.

La machine au village, l'écrémeuse : les paysans méfiants, hostiles, regardent. Ironiques, les yeux des « babas » — revêches, leurs mentons dressés — sournois, bourrus, les dos et les épaules des vieux — goguenardes leurs barbes qui flottent au vent. Toute la crasse et toute l'ignorance de la Russie séculaire. Éclairs de bielles, de leviers, de roues. L'écrémeuse marche, tourne ; vertige d'acier. Le lait épaissira-t-il ! Non. Oui. Non. Et soudain : Oui ! Triomphe blanc et acier, fusées blanches qui montent. Feu d'artifice qui éclate et qui mêle sa joie à la joie des rires neufs sur les visages détendus, convaincus. Thème du lait... Pensiez-vous, en vérité, éprouver telle émotion au travail d'une écrémeuse ?

La propagande imposée aide à changer la fin du film en une sorte d'épopée du tracteur, de la machine à la campagne : champs immenses où l'armée irrésistible des tracteurs, muraille d'acier, avance triomphale.

Bien différente de *Potemkine*, *La Ligne générale* affirme donc les possibilités sans limites du documentaire lyrique.

Mais le plus beau film de nature que le cinéma ait donné est peut-être *La Terre* de l'Ukrainien Dovjenko. Avec lui nous verrons portées vraiment au maximum les qualités de force jeune, de poésie spontanée, d'art à la fois savant et direct qui ont donné au film soviétique la place qu'il occupe.

La Terre est un épisode de la lutte menée dans un village d'Ukraine pour la vie nouvelle ; un jeune gars, Vassile, symbolise l'élan neuf qui pousse la campagne jadis écrasée vers le tracteur, vers les idées nouvelles, vers une existence refaite et meilleure ; le père regarde vivre le fils de cette vie *autre*, admire et comprend ; un autre gars, symbole des forces obscures et barbares qui, tenaces, demeurent, tue par jalousie Vassile et tout le village, jeunes gens et jeunes filles conduits par le père douloureux, tout le village accompagnera dans la campagne vibrante de printemps le cercueil ouvert où repose Vassile mort pour la vie refaite.

Sur ce sujet, Dovjenko, avec une science éprouvée de l'éclairage, du jeu d'ombres et de lumières, déroule une symphonie d'images. Est-ce à une vision de peintre que nous devons certains cadres tels que ceux-ci : dans le

mystère d'une lumière estompée où les gris, les noirs et les blancs donnent une tonalité brumeuse et chaude, passent des images de jeunes gens et de jeunes filles dont les regards, les lèvres et les corps expriment en une sorte d'extase sensuelle la puissance physique de l'amour. Vassile, qui a labouré avec son tracteur tout un champ et qui aussi aime de toute sa force jeune, s'en revient seul au rendez-vous amoureux à travers le village endormi ; et dans ce paysage de rêve mais qui est l'exacte réalité nocturne, ivre de la saine joie du travail accompli et de l'amour vivant, Vassile tout seul marche, en dansant la jeune et frénétique danse de son bonheur, la vie qui est belle et qui s'annonce comme plus belle encore. En ce tableau, tout semble crier : Eh ! vous les maisons obscures, les arbres que la nuit fait fantastiques, les plaines dont le repos est plein de murmures, vous aussi les hommes, vieux ou jeunes, qui dormez sans humer l'haleine unique de cette nuit printanière, regardez donc passer cette grande silhouette dansante qui, le corps cambré en mille rythmes, avance en criant sa joie au monde ! On ne résiste pas à l'intense poésie qui surgit de cette scène. Ici, rêve et réalité

s'unissent étroitement en ayant leur profonde logique intérieure et leur puissance d'évocation.

La nature, la voici encore dans l'enterrement rustique de Vassile : porté à bout de bras, le cercueil ouvert frôle les arbustes et les buissons qui caressent le blanc visage découvert du gars ; on ne voit sur l'écran que la vie éternelle et la mort mêlées — sur l'écran où vivent seulement, dans un balancement parallèle, le cercueil ouvert et les plantes qui l'accrochent, retenant et attirant vers elles le jeune mort. Les grands thèmes de la naissance, de la mort, cette implacable harmonie des saisons comme des destins humains sont exprimés une fois de plus dans *La Terre* de Dovjenko de telle manière qu'ils nous paraissent, comme il se doit, toujours neufs. Et c'est aussi dans ce film que l'on voit comment les cinéastes russes savent exprimer, transmettre au spectateur le sens physique de la nature. Ainsi le thème de la pluie à la fin de *La Terre* : une chaude pluie tombe comme un miracle et meurt ensuite en mille gouttes égrainées aux feuilles et aux fruits des arbres. Sans musique, sans paroles, sans bruit, la sensation quasi auditive et tactile, en même

temps que visuelle, de toute cette ruisselante fraîcheur qui glisse sur les rondeurs des fruits.

Nous en avons assez dit pour faire comprendre la façon particulière qu'ont les cinéastes russes de sentir et d'exprimer la nature. Sans aucune déformation esthétique, ils arrivent ainsi par l'union de la technique savante et de l'humanité, à nous présenter *des films où le monde extérieur existe.*

CONCLUSIONS

Le cinéma soviétique s'est développé en lui-même sans que l'influence étrangère l'ait marqué. Il est certain qu'Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko, Tourine et d'autres que nous ne pouvons que citer, Dziga Vertov, Room, Stabovoï n'ont rien à apprendre de l'étranger en ce qui concerne l'imagination et la technique. Ils ont assez de ressources en eux-mêmes.

On s'étonnera peut-être que le ton de cette étude ait quelque chose de trop uniment chaleureux et que nous n'ayons parlé ici que des quelques œuvres représentatives du cinéma de l'U. R. S. S., les plus grandes. Ce sont celles-là seules que nous connaissons en

France ; chaque présentation privée d'un film russe à Paris, en dehors de l'élément de curiosité, a constitué, techniquement et humainement, une date du cinéma. C'est sur ces *dates* de l'histoire du cinéma mondial désormais enregistrées, que nous avons travaillé. Il faut attendre qu'une censure moins absurde permette une plus ample connaissance de la production russe *courante*, ce qui donnerait alors la possibilité de faire une critique plus détaillée du cinéma russe d'aujourd'hui.

Le cinéma soviétique a fortement influencé l'effort cinématographique mondial ; chez les jeunes réalisateurs surtout la leçon des films russes a laissé des traces. On a voulu surtout, et à juste titre, trouver dans ces œuvres une leçon de montage, de rythme, un élan de lyrisme, d'épopée et de satire, en même temps qu'un retour aux sources éternelles d'émotion humaine. Cela, plus que la technique même assure la durée des œuvres du cinéma russe : le considérer du point de vue de la technique pour la technique, de l'art pour l'art, ç'aurait été trahir le sens même de ce cinéma qui dans l'esprit de ses réalisateurs voulut être avant tout un *Institut d'éducation*

et de culture. Nous sommes sûrs qu'il le restera. Nous sommes sûrs qu'il ne tombera pas dans d'autres poncifs aussi funestes que ceux dont le cinéma d'Amérique et d'Europe est accablé; s'il veut, comme il l'a fait, contribuer à la marche en avant internationale du vrai cinéma, art de l'avenir, le film russe doit poursuivre ses voies propres, garder ses caractéristiques russes de santé, de fougue et de poésie largement humaines. Les grandes œuvres cinématographiques américaines, allemandes, scandinaves, françaises, étaient riches du caractère spécifique de leur pays. Celles d'U. R. S. S., pays neuf bâti sur le vieux pays russe tiraient, elles aussi de là une part de leur beauté tout en posant des problèmes nouveaux au cinéma mondial; elles ont changé à la fois le *sujet*, le thème des films en portant *le pauvre, l'opprimé* à l'écran, en renversant les valeurs, en faisant *jouer* la masse; elles ont changé les formes aussi par la force explosive de leur rythme, par leurs audaces de montage et d'angles, par leur effort de nouveautés toujours logiques et puissantes. Elles présentent dans leur domaine révolutionnaire un élément de cet espoir qu'Élie Faure exprimait ainsi :

« Si le cinéma est mis au service d'un effort social unanime capable de nous délivrer de l'individualisme en exaltant et en utilisant toutes les ressources spirituelles de l'individu pour assurer le développement de cet effort, nous avons raison de voir en lui l'instrument de communion le plus incomparable, depuis le feu sans doute, et certainement depuis l'architecture, dont l'homme ait jamais disposé. »

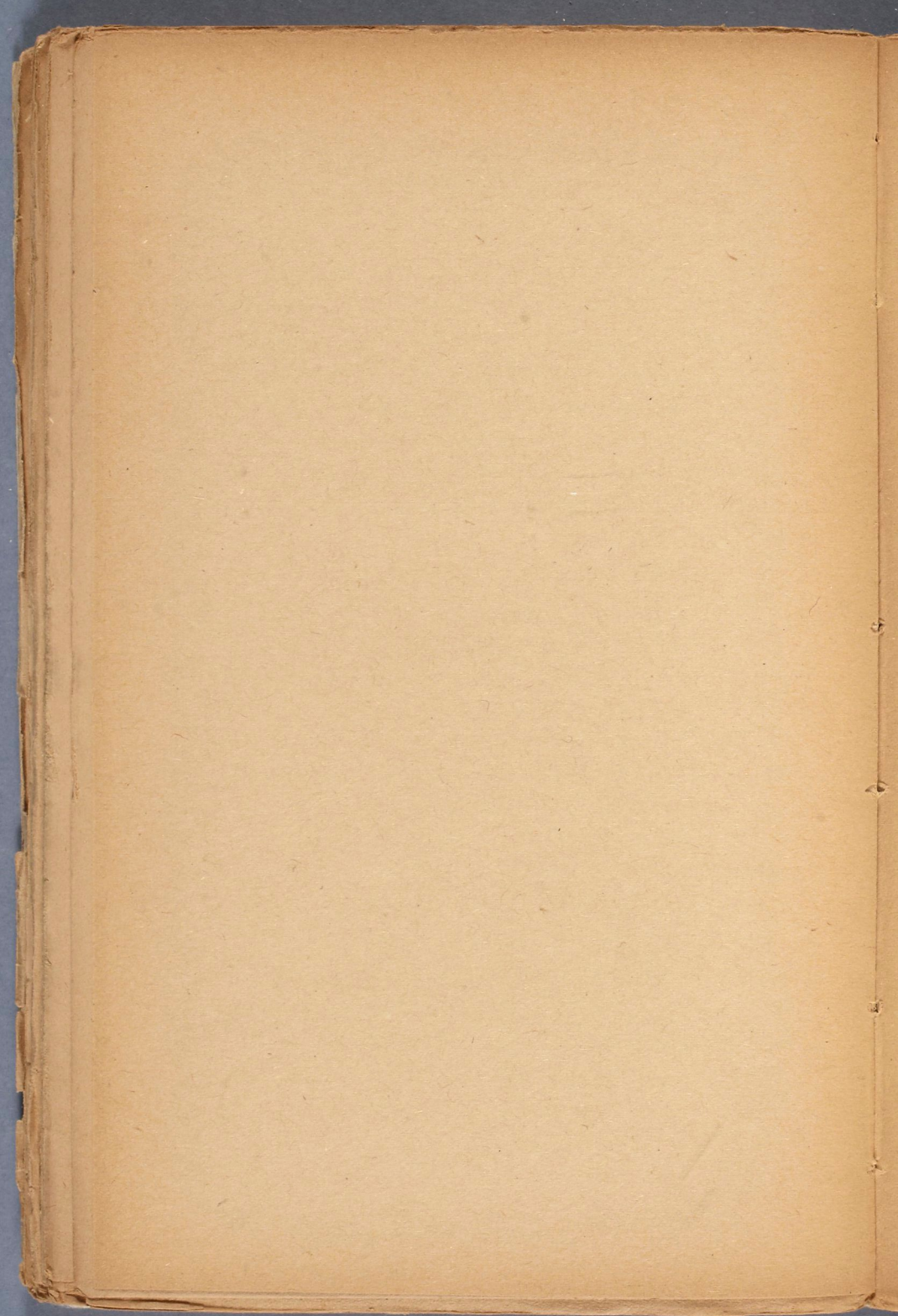


TABLE DES PLANCHES

- I. — Une scène du *Danton* de D. BUCHOVETZKY,
de la grande série de films « historiques »
allemands.
- II. — Une scène du *Cabinet du Docteur Caligari*.
- III. — Une scène de *Métropolis*.
- IV. — GRETA GARBO dans une scène de *La
Légende de Gosta Berling*.
- V. — Une image du premier film « d'actualités »
danois: La famille royale de Danemark.
- VI. — Une des scènes centrales du *Potemkine* :
la fusillade de la population d'Odessa
par les troupes.
- VII. — La prison américaine dans *Le Fantôme
qui ne revient pas*, film d'Alexandre
Room.
- VIII. — Un personnage de *La Vie est Belle*, le
premier film sonore de PODOVKINE.



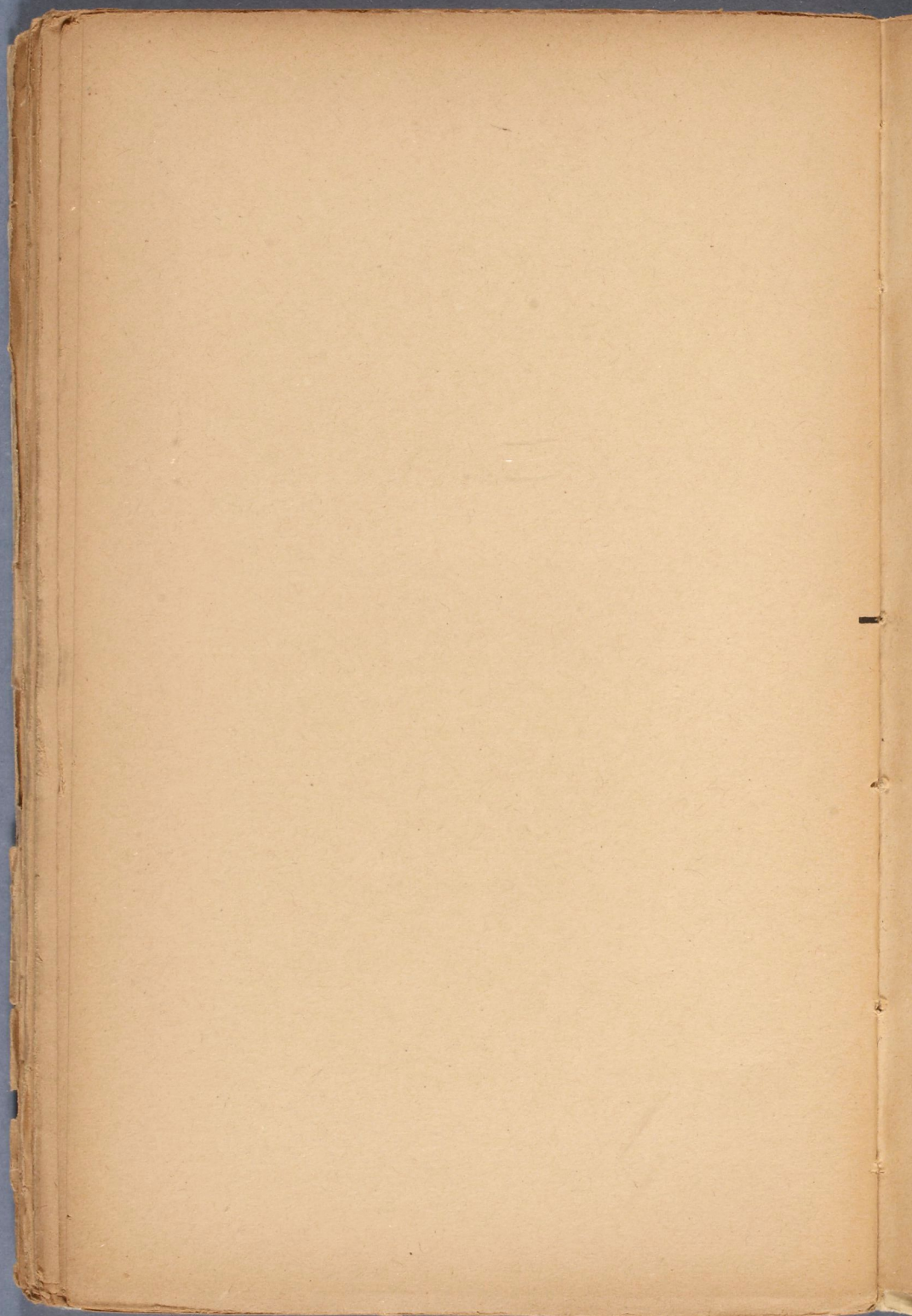
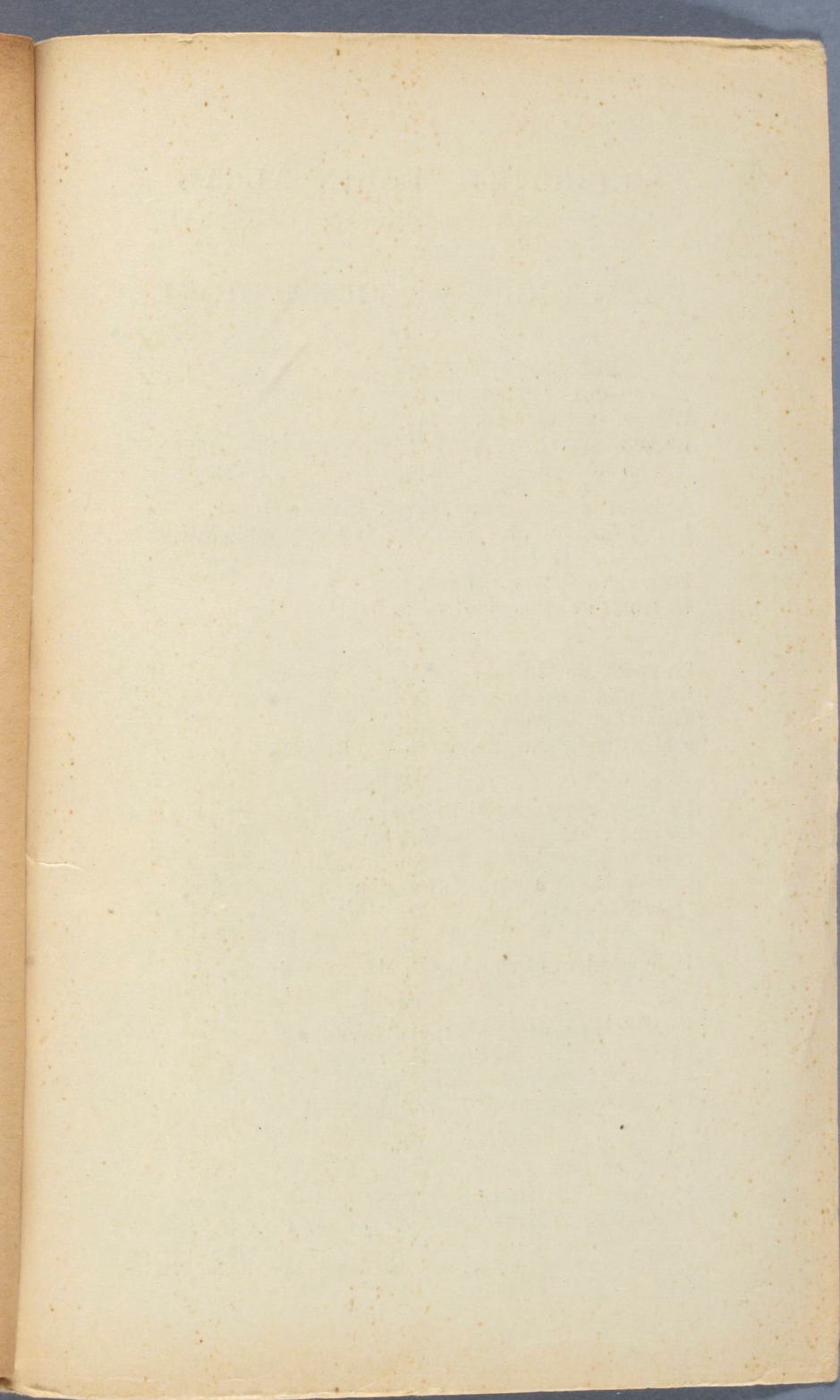


TABLE DES MATIÈRES

Le Cinéma allemand.....	1
Le Cinéma nordique.....	49
Le Cinéma russe.....	93

Fontenay-aux-Roses. — 1931.
Imp. des *Presses Universitaires de France*. — L. BELLENAND. — 1.944.



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, Boulevard Saint-Germain, PARIS (VI^e)

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

I

Le Fantastique, par P. MAC-ORLAN.
Le Comique et l'Humour, par A. BEUGLER.
L'Émotion Humaine, par C. DULLIN.
La valeur psychologique de l'Image, par le Dr. ALLENDY.

II

Signification du Cinéma, par L. PIERRE-QUINT.
Les Esthétiques, les Entraves, la Cinégraphie intégrale,
par Mme G. DULAC.
Formation de la sensibilité, par L. LANDRY.
Le temps de l'Image est venu, par Abel GANCE.

III

La Poésie du Cinéma, par André MAUROIS.
La Musique des Images, par E. VUILLERMOZ.
Théâtre et Cinéma, par A. LANG.
Cinéma et Littérature, par André BERGE.

IV

Le Cinématographe et l'Espace, par Marcel LHERBIER.
Cinéma : expression Sociale, par L. MOUSSINAC.
Pour une Poétique du Film, par A. LÉVINSON.
Introduction à la Magie blanche et noire, par
A. VALENTIN.

V

Hollywood au ralenti, par C. MEUNIER-SURCOUF.

VI

Le Décor, par Rob. MALLET-STEVENS.
Le Costume, par B. BILINSKY.
Le Maquillage, par Maurice SCHUTZ.
La Technique, par A.-P. RICHARD.

VII

Le Cinéma en France, par BOISYVON.
Le Cinéma en Italie, par Emilio GHIONE.
Le Cinéma en Amérique, par FERRI PISANI.

Chaque volume in-16, avec planches hors-texte. 15 fr.