

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

LA POÉSIE DU CINÉMA

PAR

ANDRÉ MAUROIS

LA MUSIQUE DES IMAGES

PAR

É. VUILLERMOZ

THÉÂTRE ET CINÉMA

PAR

ANDRÉ LANG

CINÉMA ET LITTÉRATURE

PAR

ANDRÉ BERGE

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

THE HISTORY OF THE

REIGN OF

CHARLES THE FIRST

BY

JOHN BURNET

OF LINCOLN

LONDON, Printed by J. Streater, at the Sign of the Gun, in St. Dunstons Church-yard, 1679.

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

RP
753

35-1-1

A. Denil

André MAUROIS, Émile VUILLERMOZ,
André LANG, André BERGE

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

III

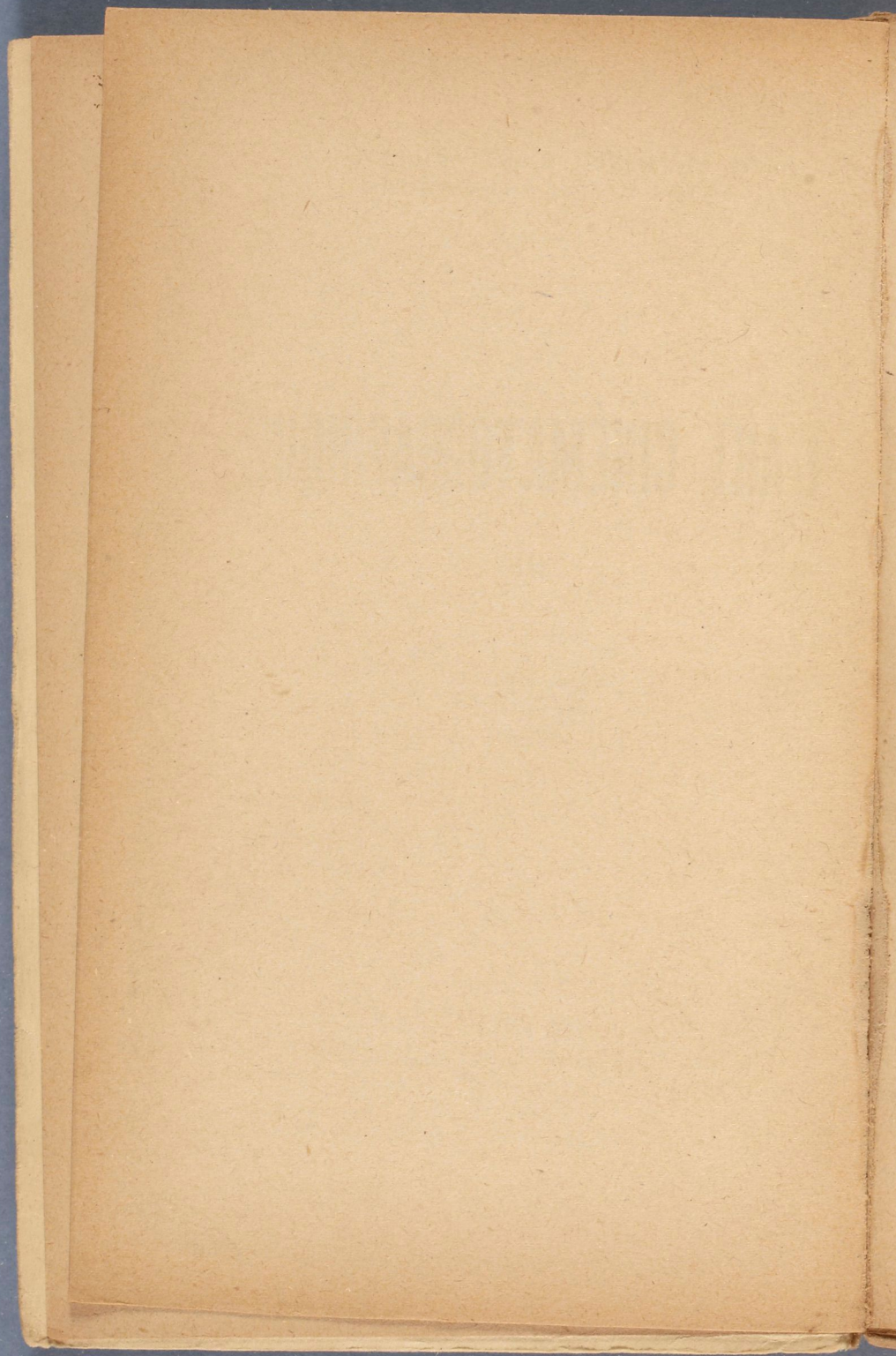


LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—
1927

Tous droits de reproduction et d'adaptation réservés





LA POÉSIE DU CINÉMA

par André MAUROIS

Considérez, je vous prie, que vous avez devant vous un modeste écrivain, parfaitement incompetent en tout ce qui n'est pas la technique de son métier et qui ne souhaite examiner avec vous que des questions littéraires. Ce que je vous propose, c'est que nous nous demandions ensemble, d'abord si l'art du cinéaste est de même nature que celui du romancier ou du poète, ensuite si les qualités de style qui font l'œuvre d'art sont les mêmes en cinéma et en littérature ; enfin si le cinéma peut exprimer, comme le roman ou le poème, l'essence poétique des choses et des événements.

Pour nous tous qui sommes réunis ici, la réponse à la première question n'est pas douteuse. Le cinéma est un art, un art auquel nous pensons, comme nous pensons à la musique,

à la peinture, avec autant d'émotion, avec un désir aussi vif de le voir produire des œuvres que nous aimons. Je dirai même avec un désir plus vif, parce que l'amour du cinéma, dans les milieux intellectuels, est sentiment relativement récent. Les amateurs de films y forment encore une de ces confréries agréables et fermées qui sont à la naissance de tout mouvement nouveau et dans lesquelles les plaisirs du mystère et de la camaraderie s'ajoutent à ceux de l'émotion artistique. Tout de suite, dans un groupe, on voit s'accrocher les fervents du cinéma : « Avez-vous vu *Le Pèlerin* ? Quel chef-d'œuvre ! — Connaissez-vous *Le Dernier des Hommes* ? — Non. — On le joue dans une petite salle, quelque part du côté de Levallois, il faut absolument que vous y alliez. — J'irai demain, je vous le promets. Vous savez qu'on annonce une reprise des *Trois Lumières* ? — Est-ce que *La Rue sans joie*, c'est bien ? — Ce n'est pas parfait, mais il y a beaucoup de choses excellentes. »

Tout cela ressemble beaucoup à ce que furent les débuts de la musique wagnérienne ou de la peinture impressionniste, avec ce caractère particulier toutefois que, pour la première fois depuis les cathédrales et les

chansons de geste, nous nous trouvons en présence d'un art vraiment populaire. *La Ruée vers l'or* est le premier exemple depuis la *Chanson de Roland* d'un poème également accessible à Crainquebille et à M. Joseph Bédier.

Il me semble même que la prodigieuse diffusion du cinéma en fait un art plus universel encore. Les cathédrales ne furent admirées que dans la petite partie de l'Europe qu'on appelait alors la chrétienté. Les chansons de geste furent surtout connues dans les châteaux où les trouvères venaient les réciter. Un film de Charlie Chaplin est joué en même temps à Chicago, à Barcelone, à Tokio et à Honolulu. Un canot automobile le promène d'île en île parmi les récifs de corail du Pacifique. Un jeune Arabe, debout devant la porte du quartier spécial de Casablanca, regarde avec curiosité et émotion un papier qu'on vient de lui remettre. C'est le prospectus d'un cinéma qui annonce pour le soir *Charlot soldat*. Un coolie chinois, dans la vallée du Yang Tse Kiang, amuse ses camarades en marchant les pieds très écartés, les jambes grotesquement pliées, une petite canne à la main : il imite Charlot.

Le grand artiste mondial qu'est Charlie Chaplin est obligé d'avoir un service de renseignements qui, de tous les pays du monde, lui fait connaître les réactions des publics jaunes, blancs, noirs, rouges, devant les mouvements de sa badine et les pas de ses gros souliers. On lui apprend que les Russes ont pleuré à chaudes larmes, que les Français ont ri, qu'au Japon il a été nécessaire d'avoir à côté de l'écran un commentateur qui explique chaque geste. « Faites attention, dit le récitant, le petit bonhomme va glisser sur son ventre jusqu'à la porte. » Un art qui s'adresse au globe tout entier, qui permet d'intéresser en même temps tous les peuples de la terre et d'éveiller des sentiments forts chez des êtres dont la culture est héréditairement différente depuis plusieurs milliers d'années, voilà qui nous paraît vraiment admirable et parfaitement digne d'occuper à la fois les artistes et les théoriciens de l'esthétique.

Mais cette attitude des intellectuels à l'égard du cinéma est récente. Certains artistes refusent encore rang d'art à celui-ci. Mr. Bernard Shaw, dans une interview qu'il donnait récemment, disait que pour lui les

seuls arts réels sont ceux du langage. Il était d'avis que le cinéma ne peut devenir un art qu'à une condition, ce serait de supprimer complètement les images et de n'avoir que des sous-titres. De plus, disait-il, le fait d'avoir à séduire un public immense est justement ce qui rend la sottise un attribut presque nécessaire de ce métier. Le plus grand commun diviseur d'une barmaid de Chicago, d'un coolie chinois de Hong-Kong et d'un nervi de Marseille est nécessairement très petit. La valeur moyenne du théâtre est déjà plus faible que la valeur moyenne du roman, parce qu'on peut faire du roman pour 1 pour 100 de l'humanité, tandis que pour remplir une salle de spectacle il est indispensable de séduire 10 pour 100 au moins des hommes ; mais quand on en vient au cinéma, il faut travailler pour 99 pour 100 de la population du globe. C'est dire qu'il faut être médiocre.

D'ailleurs, ajoute Shaw, quelle valeur peut avoir un drame international, alors que les psychologies nationales sont si différentes ? Les peuples ne comprennent pas les mêmes symboles. Dans ces rapports que reçoit Charlie Chaplin, il est dit qu'au Japon,

pendant longtemps, les spectateurs n'avaient pas compris que le baiser final classique dans le film américain, constituait la fin du film. Ils voyaient les Européens se lever et ils s'en allaient eux aussi, mais ils croyaient que cette fuite était causée par l'impudicité de cette publique caresse.

Ces arguments ne me paraissent pas très forts. Sans doute le cinéaste qui désire avoir un film joué devant des publics immenses et en tirer des profits considérables, doit écrire en tenant compte des goûts du grand public. Mais cela est vrai aussi du romancier populaire et de l'auteur de mélodrames. Il est probable que la production cinématographique se classera comme se sont classées les productions littéraires ou théâtrales ; de même qu'il y a des magazines populaires et des revues à public fermé, il y aura dans l'avenir un type de cinéma qui correspondra au *Petit Journal*, un autre qui sera une sorte de *Revue des Deux Mondes* du film, un autre enfin qui sera la *Nouvelle Revue Française* ou *Commerce*.

Soit, dirait Shaw. Mais le cinéma est fait de photographies, images de la vie, obtenues par l'effet chimique de rayons lumineux

sur un mélange sensible ; c'est donc tout le contraire d'un art. Un film n'est pas plus une œuvre d'art que la sténographie de débats judiciaires n'est un roman. Les deux sont des reproductions exactes, mais non artistiques, de la vie.

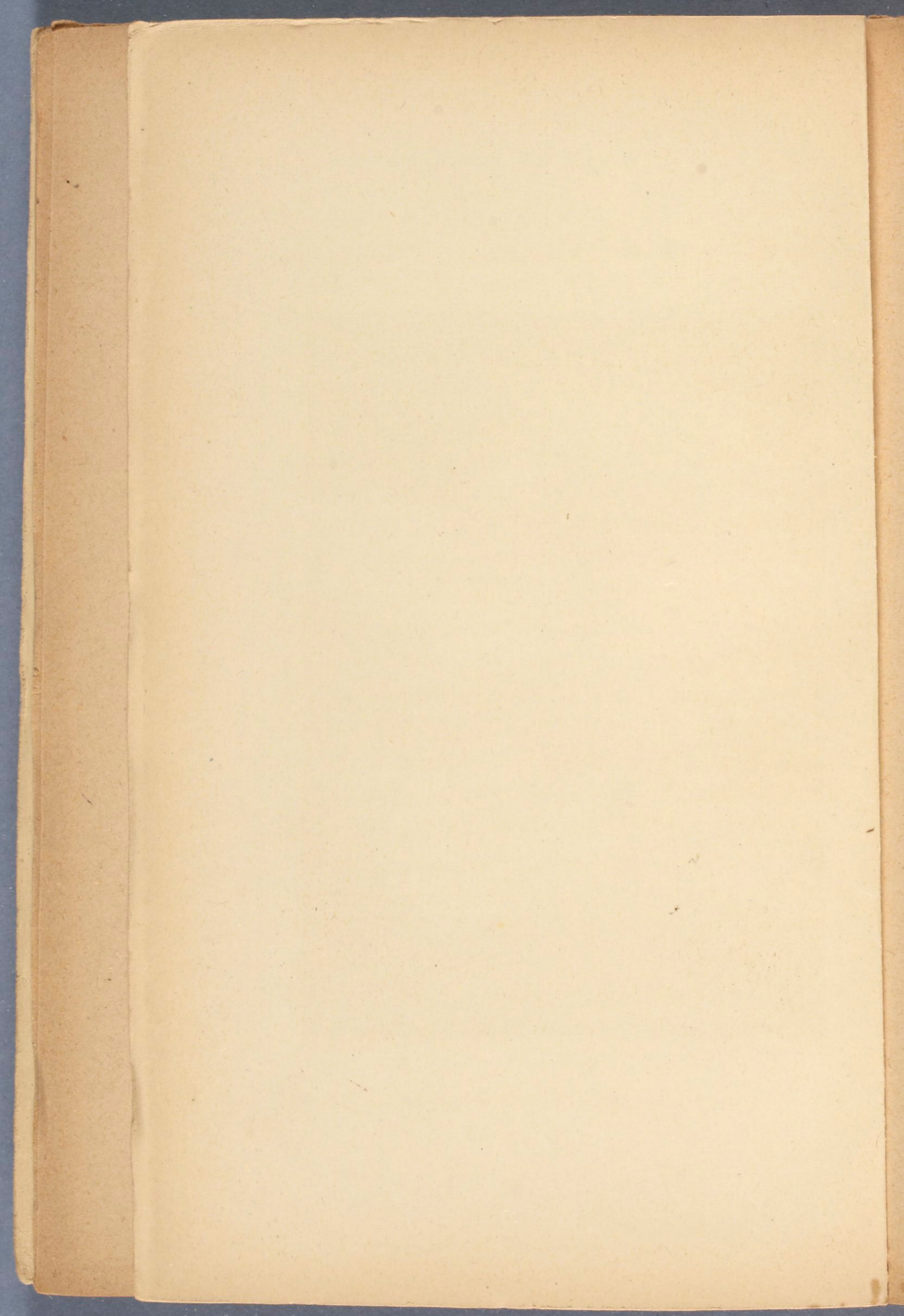
Pour répondre, il faut commencer par définir ce qu'on entend par un art. Pour moi un art c'est la création par l'homme d'un monde artificiel qui est soumis aux lois de la pensée humaine autant qu'aux lois naturelles. Bacon disait déjà : « L'art, c'est l'homme ajouté à la nature », et je ne crois pas qu'on puisse trouver de meilleure définition. Un jardin fait avec art est un lieu composé d'arbres, de fleurs, toutes beautés naturelles, mais qui ont été groupées en tenant compte des formes, des couleurs, de façon à satisfaire un esprit humain. La musique est composée de sons qui sont des phénomènes naturels, mais ces sons ont été choisis et groupés suivant certaines lois mystérieuses, presque mathématiques. C'est un bruit, mais c'est un bruit organisé. Or, ces définitions étant posées, il me paraît évident que le cinéma est un art. Il est vrai qu'il se sert de photographies, reproductions exactes d'objets

réels, mais entre ces photographies, il fait un choix, il les groupe de façon à créer un monde. Si on le niait, on pourrait aussi bien dire que les romans de Marcel Proust ne sont pas de l'art, parce que les discours de M. de Norpois, de la duchesse de Guermantes, ou les conversations des sous-officiers de Doncières semblent presque sténographiés. Les éléments sont empruntés à la vie, mais l'art est dans la manière de les choisir et de les grouper. Quand Balzac décrit la maison du père Grandet, il la décrit avec une minutie de commissaire-priseur, mais le choix des détails, l'ordre dans lequel ils sont présentés, font de cet état des lieux un chef-d'œuvre.

Je vais vous faire projeter un fragment du film *Le Dernier des Hommes*, où vous verrez la description de ce qu'est un grand hôtel et la sorte de poésie qui s'en dégage, telle que peut l'interpréter un cinéaste de génie. Ce sont des photographies de caissier, d'ascenseur, de porte-revolver qui tournent rapidement, de gens qui passent dans un hall, mais découpées de telle façon que l'atmosphère se trouve créée aussi bien que par le meilleur écrivain.



" LE DERNIER DES HOMMES " surimpression symbolique.
Au centre, le portier d'hôtel dans la porte tournante et l'entourant en 1^{er} plan la tête du portier.
(Film U. F. A.)



(PROJECTION DU « DERNIER DES HOMMES »)

D'ailleurs, non seulement il y a choix entre les clichés, art de grouper les clichés choisis, mais en outre la composition de chaque cliché est l'œuvre d'un artiste, car il lui appartient d'y introduire tel objet ou tel autre, de répartir ses éclairages, de supprimer toute une partie de la scène, pour ne laisser dans le champ de l'attention qu'un objet grossi, isolé, qui devient aussitôt pour le spectateur l'objet essentiel de sa pensée. Par exemple, dans le film qu'on vient de vous projeter, il y a un moment où l'on ne voit plus du portier, qui en est le héros, que son caban ciré, luisant sous la pluie, et qui lui donne l'air d'une sorte de phoque humide et monstrueux. Dans la *Rue sans Joie*, il y a une soirée qui doit donner au public une impression de sensualité. Or, tout d'un coup, les nombreuses rangées d'hommes et de femmes assis qu'on y voyait disparaissent, et nous n'apercevons plus que les jambes gainées de soie des femmes qui marquent légèrement la mesure et à côté desquelles se meuvent sur le même rythme les souliers grossiers des hommes. L'effet

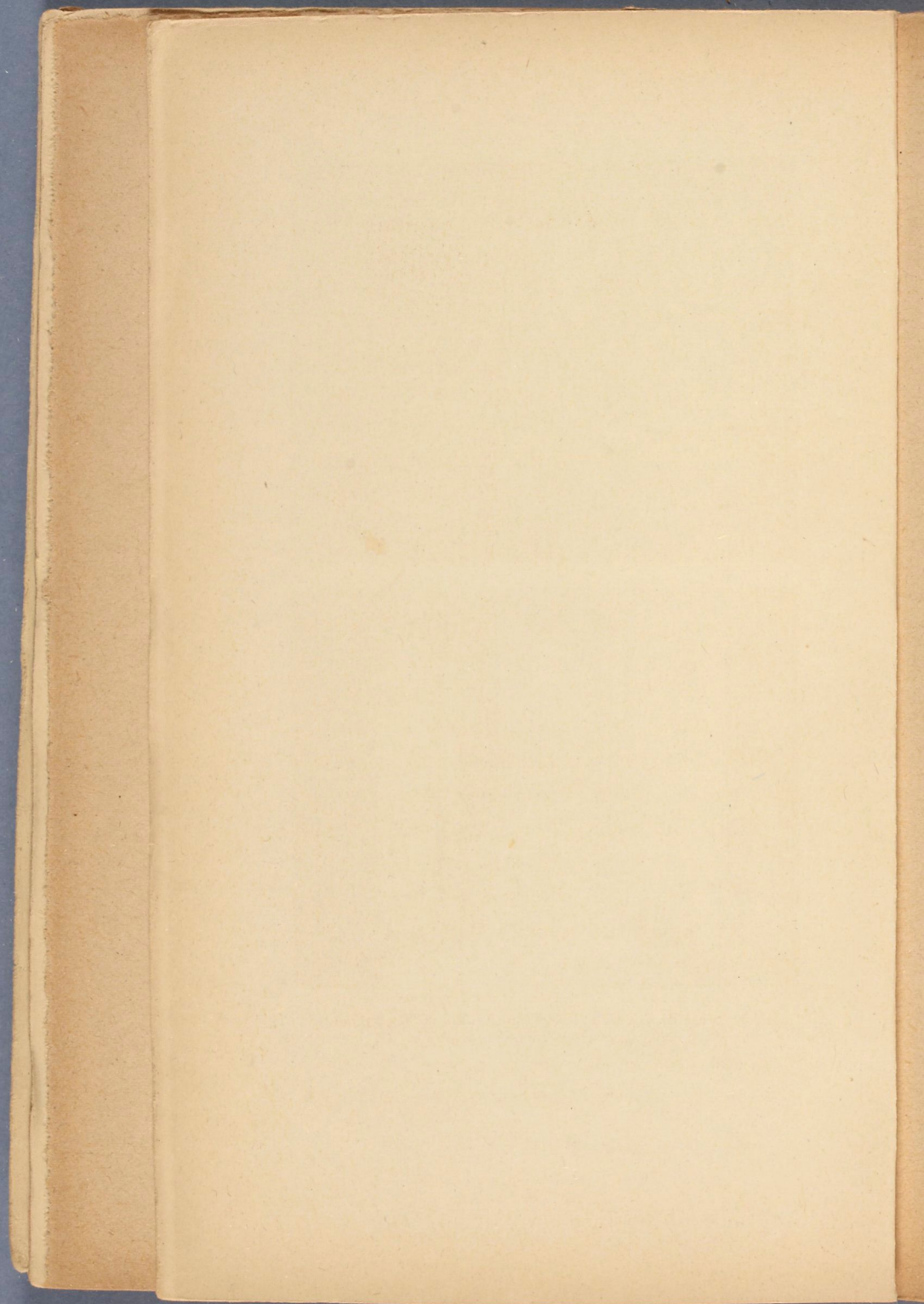
obtenu est exactement le même que si un romancier avait écrit : « Surtout l'on remarquait... »

Ce qui fait l'excellence du style dans un roman est également ce qui est la marque du talent au cinéma. Là aussi il faut de la sobriété. Jamais d'excès ni dans l'intrigue, ni dans les gestes. Le très grand artiste, là comme partout, se reconnaît beaucoup plus à ce qu'il supprime qu'à ce qu'il laisse.

J'ai eu la chance de faire cet hiver la connaissance d'un des metteurs en scène de Chaplin. Il m'expliquait que la grande préoccupation de celui-ci est de s'exprimer brièvement. Plus il revoit son film, plus il fait supprimer d'images et sa doctrine est en somme ce qu'était celle de Montesquieu quand il disait que bien écrire, c'est supprimer les idées intermédiaires. Charlie n'est jamais si heureux que lorsqu'il peut, au lieu de dire une chose, la suggérer. Dans un film de lui, *L'Opinion publique*, il y a une femme qui regarde partir un train dans un moment particulièrement émouvant, et les images sont belles parce que nous voyons, non le train, mais le pâle reflet des voitures sur le visage de la femme et sur le quai. Et



1. Une Scène de " L'OPINION PUBLIQUE " (United Artists)
2. Une Scène de " VARIÉTÉS " (Film U. F. A.)



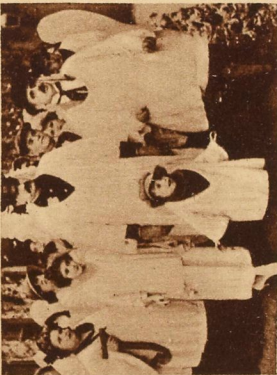
il y a dans l'histoire de ce film une anecdote assez curieuse parce qu'elle apparente l'art cinématographique aux autres arts. On sait quel rôle le hasard, et l'adresse à se servir du hasard, jouent dans presque toutes les grandes créations artistiques. On sait par exemple combien Shakespeare a été servi par l'obligation d'écrire pour tel gros homme de la troupe, comment Michel-Ange a trouvé certaines des plus belles attitudes de ses statues parce que la forme biscornue du bloc de marbre les lui imposait. Or, ce bel effet de l'*Opinion publique* est venu tout simplement de ceci : le film se passe en France et il a été tourné en Amérique dans des décors artificiels. Quand il a fallu faire passer le train, Charlie s'est aperçu qu'il ne possédait pas de wagons français et que les wagons américains seraient invraisemblables. C'est alors qu'a surgi l'idée : supprimons le train et essayons de le suggérer. Et ainsi a été obtenu un effet d'art excellent.

Quelques-uns des collaborateurs de Charlot trouvent même qu'il va jusqu'à un raccourci presque trop elliptique. Pour mon compte j'aurais préféré, par exemple, que la fin du *Pèlerin* fût un peu plus développée. Il me

semble que les horreurs du Mexique sont insuffisamment indiquées pour servir, dans l'esprit du héros, de contrepoids suffisant aux dangers de l'Amérique, de l'autre côté de la frontière. Mais, dans cette brièveté même, quel style admirable ! Le *Pèlerin* finit comme une nouvelle de Mérimée. De même la *Ruée vers l'Or* commence comme un roman de Flaubert. Cette grande phrase large qui est formée par la longue chaîne des chercheurs d'or montant dans la neige et de laquelle, au bout de quelques minutes, se détache enfin Charlot isolé, me fait toujours penser au début de *Salammbô* : « C'était à Mégara, faubourg de Carthage... »

Cela ressemble aussi au début de la *Chartreuse de Parme* par la façon de faire surgir le héros d'un thème beaucoup plus général. La *Chartreuse* commence par deux pages sur les troupes françaises en Italie qui correspondent à la chaîne des chercheurs et d'où le portrait du lieutenant Robert, père de Fabrice, se détache soudain comme Charlot de ses compagnons.

D'ailleurs le parallèle entre style d'écrivain et style de cinéma s'impose presque constamment. Par certains côtés, Charlie Chaplin



Le Réve de Charlot dans "THE KID" (Film Erka)

me fait penser à Anatole France. Vous savez quels effets comiques France obtenait en disant les choses les plus vulgaires dans le langage le plus noble, parlant par exemple du chien Riquet et de la cuisinière Euphémie dans le style de Bossuet. C'est exactement ce que fait Charlie Chaplin quand, pour découper une semelle de soulier, il a les gestes parfaitement précis et gracieux d'un admirable maître d'hôtel qui découperait une aile de poulet, ou quand, ayant à manger les clous et les lacets de ses chaussures, il fait de cette dégustation une subtile parodie d'un homme qui mangerait avec beaucoup de distinction des feuilles d'artichaut et des macaroni. Les deux maîtres, Anatole France et Charlie Chaplin, pour obtenir certaines nuances de comique, transposent d'une catégorie dans l'autre par des procédés identiques.

Et ne croyez pas que, chez Charlot, de tels effets soient inconscients. Personne, me disait son metteur en scène, ne calcule plus que lui les effets possibles d'un geste, d'une phrase motrice et même du ton général de l'œuvre. Il médite sur un film exactement comme M. Valéry sur un poème. Son propre person-

nage a été pour lui l'objet d'une méditation qui n'est jamais interrompue. « Quelle est ma raison d'être ? dit Charlie Chaplin. C'est de représenter la maladresse, la mélancolie et la résignation des hommes devant les malheurs absurdes, imprévisibles, qu'ils rencontrent sans cesse dans un monde hostile. Il faut donc d'abord que je n'appartiennne à aucune classe sociale. Si j'étais trop défini à ce point de vue, je serais le bourgeois malheureux ou l'ouvrier malheureux et il ne serait plus possible pour un public mélangé de s'identifier avec moi. Je suis l'homme malheureux. C'est pour cela que mon costume doit être assez étrange pour n'être pas celui d'une classe. C'est pour cela aussi que je ne puis dire un seul mot car, si je parle, j'aurai le langage, le ton d'une classe. Aussi, jamais un sous-titre ne doit-il contenir une phrase attribuée au personnage Charlot. Tous les autres acteurs du film peuvent parler, moi pas. Enfin, je ne dois être cause de rien. Les événements doivent, au cours du film, dégringoler sur moi comme une sorte d'avalanche, mais aucun ne doit avoir pour point de départ un acte volontaire de ma part. »

Peu de grands écrivains humoristes ont aussi bien compris la valeur de leur art et ont montré le souci aussi ferme de maintenir le ton. On m'a même raconté que Charlie avait été désolé de s'être permis, à la fin de la *Ruée vers l'Or*, une concession sentimentale. Vous vous souvenez ? Sur le pont du bateau qui ramène Charlot riche vers l'Europe il rencontre une fille qu'il a aimée et finit par l'épouser. « Eh bien non, dit Charlie Chaplin, je n'aurais pas dû faire cela, car il doit y avoir une continuité du personnage de film à film. Je crains un peu que, la prochaine fois, quelques spectateurs n'arrivent en se souvenant que, tout de même, j'ai eu la jeune fille. »

L'exemple de Charlie Chaplin fait comprendre, me semble-t-il, de façon indiscutable, qu'un artiste peut, au cinéma, exprimer une personnalité propre et avoir un style. (De même que Chaplin me paraît proche d'Anatole France et de Dickens, Douglas Fairbanks me fait beaucoup penser à Dumas père.) Cela est si vrai que l'on distingue facilement des styles nationaux et que, entrant à l'improviste dans une salle de cinéma, vous pourriez, et presque tout de suite, dire si le

film projeté est français, allemand, américain ou suédois. Or ce n'est pas la photographie qui a un caractère national ; c'est par la composition que le métier est devenu un art.

*
* * *

« Oui, pourrait nous répondre l'adversaire du cinéma, il est vrai que vous pouvez obtenir des effets qui sont assez près de ceux de l'art. Mais ces effets seront toujours extrêmement limités par la suppression du langage. La vie d'un homme civilisé est presque entièrement faite des mots qu'il emploie. Vous pouvez inventer des intrigues, mais vous serez vite au bout de votre pouvoir d'invention. Quand vous avez jeté une héroïne à l'eau, au feu, en l'air, vous avez épuisé les ressources du mouvement. Sans les mots, tout est banal, semblable, dépourvu de nuances. Qu'est-ce que l'amour sans les mots ? Un instinct animal, rien de plus. Qu'est-ce que le patriotisme sans les mots ? Supprimez les mots « Grande-Bretagne », et que reste-t-il de commun entre un écrivain écossais, un employé de la Cité de Londres et

un mineur du Pays de Galles ? Si vous renoncez aux mots, vous perdez tout contact avec l'homme moderne. »

Il est très vrai que les mots ont pris une telle place dans notre vie qu'au début du cinéma il a dû sembler très difficile de s'exprimer par images. Mais, si l'on y réfléchit bien, ne voit-on pas au contraire que souvent une conversation trahit, par les mots, les sentiments vrais qu'on aurait voulu exprimer. On sort en se disant : « J'ai montré un faux aspect de moi-même... Je n'ai pas dit ce que je voulais dire. » N'avez-vous pas le sentiment que, bien souvent, ce n'est pas en écoutant les mots, mais en regardant le visage, les mouvements imperceptibles des yeux, les gestes de ceux qui vous parlent, que vous découvrez le mieux leurs sentiments réels ? Il y a des phrases, dites avec un accent de sincérité et auxquelles cependant l'interlocuteur ne croit pas, avec raison, parce que, pendant une seconde, les yeux de celui qui les disait se sont détournés.

Non, l'homme ne vit pas seulement en mots ; il vit en gestes aussi. On racontait du grand homme d'État anglais Disraëli qu'il paraissait, dans ses discours et dans ses

réponses à ses adversaires, absolument impassible. Aucune phrase ne trahissait ses sentiments et ses rancunes. On l'appelait le Sphinx. Mais quand il était très ému, un bon observateur pouvait voir que le bout de son pied gauche tremblait très légèrement. Les Orientaux, qui parlent beaucoup moins que nous, observent mieux et sont très bons juges d'hommes. Au Maroc, les petits guides qui assistent, silencieux, à des conversations entre Européens, vous disent quelquefois, après le départ de l'interlocuteur, les choses les plus surprenantes et les plus vraies sur son caractère.

L'humanité a contracté une maladie que Leibniz appelait le « psittacisme » ou maladie des perroquets ; elle prend, comme il disait, la paille des mots pour la graine des choses. Beaucoup de nos discussions sont devenues des discussions de mots. Notre vie politique, notre vie sentimentale se trouvent souvent occupées à des conflits qui peut-être sont purement verbaux et ne sont en contact avec aucune réalité. Un des remèdes, c'est le retour à l'image. Goethe disait déjà que nous devrions parler beaucoup moins, écrire beaucoup moins et dessiner beaucoup plus. Il

arrive souvent que la méthode la meilleure pour expliquer un sujet difficile soit une image, un graphique. Les entrepreneurs de publicité s'adressent à l'image pour créer une idée. On peut donc concevoir non seulement la possibilité, [mais l'utilité qu'il y aurait à mettre quelquefois le langage au repos.

On prétend que la psychologie sera toujours au cinéma, grossière, sans nuances. Point du tout. Une psychologie motrice sera révélée ; elle ne détruira pas l'autre, la verbale, dont nous ne saurions nous passer, mais elle en sera le complément et elle nous révélera un domaine nouveau et complexe. Je vais vous faire projeter un fragment de l'*Opinion publique* et je vais vous demander de le regarder en cherchant à interpréter les expressions des visages, qui ont été très étudiées et qui sont riches d'un sens très profond. En particulier, observez avec attention un certain maître d'hôtel, humble devant ses clients et terrible avec ses garçons. Sans doute aurait-il fallu à un écrivain du type de Proust une très longue phrase pour nous faire comprendre ce que le cinéaste a pu dire en quelques images. Proust eût écrit, par exemple : « Je remarquais, le voyant dans la glace, qu'il souriait

derrière mon dos. Ce n'était pas calcul, puisqu'il était évident que je ne pouvais le voir et qu'il ne pouvait imaginer que je l'observasse. Ce n'était pas non plus bonne humeur réelle, puisque chaque fois qu'il regardait un de ses garçons il lui assénait un regard terrible. C'était vraiment dédoublement de la personnalité. Le dos d'un client était lié, pour lui, à une certaine expression de son visage et il souriait dans ma nuque sans hypocrisie alors que, tournant la tête, aussitôt la vue du garçon évoquait en lui des idées d'autorité et de fureur. Ce qui me jeta dans une longue réflexion sur la nature réelle des sentiments doubles et sur ce que je pourrais appeler « la sincérité de l'hypocrisie ».

(PROJECTION D'UN FRAGMENT DE L'« OPINION
PUBLIQUE »)

Les exemples de psychologie motrice sont quelquefois même plus parfaits. Souvenez-vous du film de Charlot, *Le Pèlerin*. Je ne crois pas qu'un romancier aurait pu exprimer de manière aussi subtile l'empreinte que la prison laisse dans toute l'attitude d'un

homme, la façon dont Charlot prend le grillage du guichet de distribution de billets pour les barreaux de sa cellule, la façon dont il présente les mains à l'homme qui veut lui dire bonjour, comme s'il attendait qu'on lui mît les menottes, sa fuite devant un chat comme devant la poursuite d'un geôlier. Souvenez-vous aussi, dans ce film, de l'art avec lequel est montrée en quelques images l'attitude d'un homme devant l'insupportable enfant de la maison où il a été invité. Il y a à la fois dans son expression l'horreur de l'enfant et le désir de le châtier, la politesse à l'égard des parents et cette sorte de fausse sensiblerie qu'on se croit obligé d'affecter dès qu'il s'agit d'un enfant. Évidemment, le cas d'un Charlot est un peu particulier, puisque les habitudes d'observation motrice sont chez lui si fortes qu'il arrive à voir et à imiter des nuances d'expression que l'homme ordinaire ne voit pas. Mais il est probable qu'en quelques années, et maintenant que nous passons tous une partie de notre vie devant les écrans, une réaction va se produire sur les habitudes d'observation du spectateur lui-même. Nous allons tous prendre l'habitude d'observer des mouvements et nous acquerrons une

mémoire, inférieure à celle de Charlie Chaplin, mais du même type.

Ce sont toujours les artistes qui nous apprennent à voir la nature ; je n'avais pas compris la beauté de Londres avant d'avoir vu certains Turner, mais, depuis que je les connais, je vois des Turner à chaque pas en me promenant le long de la Tamise. Certains aspects de la banlieue de Paris nous étaient absolument inintelligibles avant Utrillo. La Nuit des Six Jours n'était pas belle avant que Morand l'eût décrite, ni les baignoires de l'Opéra avant Proust, ni un hall d'hôtel avant le *Dernier des Hommes*. Ce que l'artiste nous a montré, nous le retrouvons ensuite nous-mêmes. Ainsi l'artiste cinématographique crée pour nous la vie du mouvement qui existe et que nous néglignons. Depuis que je vais beaucoup au cinéma, certains moments de la vie qui auparavant m'ennuyaient parce qu'on n'y disait rien, sont devenus au contraire les plus riches et les plus divertissants. En attendant hier dans une banque, j'observais deux dactylographes et un caissier. Chacune des dactylographes exprimait merveilleusement son caractère par sa façon de frapper sur les touches.

L'une, qui était laide et grasse, tapait avec fureur et semblait maudire la vie et les hommes. L'autre, qui était jolie, tapait deux lettres, puis s'arrêtait et souriait à des pensées lointaines et charmantes. Le caissier, lui, comptait les billets en remuant les rides de son front. Et tout cela, pour un Tolstoï du cinéma, aurait été amusant et vrai.

Dans une maison où l'on faisait de la musique, j'étais hier placé de telle façon que je ne voyais d'un gros homme que sa main, une main courte, épaisse, placée sur son genou et avec laquelle il battait la mesure. Et cette main était si vulgaire, si sotte, elle pianotait si bien à contretemps, rythmant de la façon la plus insupportable la moins rythmée des mélodies que, tout de suite, on pouvait imaginer le caractère de l'homme auquel elle appartenait, sa mesquinerie, sa méchanceté et le malheur de sa femme. Il est certain que, dans un film, la simple projection de cette main et le regard anxieux d'une femme qui l'eût observée, aurait fait une scène excellente.

Donc, non seulement un art peut prendre comme matière les images en mouvement mais, en le faisant, il nous enseigne à voir un univers nouveau et nous aide peut-être à

éliminer doucement ce qu'il pouvait y avoir de trop verbal dans notre civilisation. Sans doute une longue rééducation nous rendra-t-elle en partie le pouvoir d'observation du primitif. Un Swift pourrait s'amuser à imaginer une humanité qui, dressée par le cinéma, redeviendrait entièrement silencieuse et où les hommes se comprendraient par de minuscules différences d'expression. Alors naîtraient des Proust de l'écran qui nous montreraient les imperceptibles mouvements des coins de bouche d'un ambitieux. On verrait des films qui auraient pour titre : « On apprend à un ministre sa chute » et où tous les détails du visage du ministre, projetés au ralenti, occuperaient une demi-heure. Mais si même on ne va pas aussi loin, je crois qu'un juste équilibre s'établira et que la naissance d'une imagination motrice nous ramènera plus près du réel. Si elle nous délivre de l'éloquence, elle nous aura rendu un grand service.

*
* * *

Nous voilà, je pense, d'accord sur un point : le cinéma est un art au même titre, au même rang, que celui de romancier ou d'auteur

dramatique. Venons-en maintenant à notre deuxième point : peut-il exprimer une poésie ?

Et d'abord qu'est-ce que la poésie ? La question est certes trop complexe pour être traitée en quelques minutes et cela d'autant plus que, comme toujours, le mot désigne plusieurs idées fort différentes. Allons d'abord au sens le plus simple. Qu'y a-t-il de commun entre des hommes comme Homère, Shelley et Musset ? Ils ont décrit des actions et des émotions humaines en imposant à leurs récits un rythme, qui tantôt est marqué par le nombre de pieds, par la rime, comme en français, tantôt par toute une musique de syllabes longues et brèves, comme en latin et en anglais. Mais pourquoi de tels récits rythmés représentent-ils dans la vie des hommes un élément si durable et si important ? Pourquoi y a-t-il toujours eu des poètes et pourquoi ont-ils procuré aux autres hommes un plaisir et comme une exaltation ?

Le monde où nous vivons est constitué par un immense chaos d'images, d'événements, qui nous atteignent sans ordre, sans raison et le plus souvent sans que nous puissions les prévoir. Le malheureux être humain est, au milieu de cette tourmente, comme un

nageur roulé sur des rochers par une mer dont il n'aperçoit plus les vagues. Il aspire à une confiance, à une certitude, à un repos. Il est évident que si, dans ce chaos, intervient un *rythme* qui nous assure le retour, à intervalles réguliers, des mêmes impressions, des mêmes sons ou des mêmes images, tout de suite une sorte de paix s'établit dans l'esprit. On sait que la douleur va revenir, mais on sait aussi qu'elle va cesser. Les enfants s'endorment quand on les berce. Notre esprit reste toujours enfant. Le poète, en encadrant nos douleurs, nos sentiments dans le rythme de ses vers, les fait passer dans un monde plus réglé, plus intelligible. L'univers du poète, c'est un univers beaucoup plus sûr, beaucoup moins inquiétant que l'autre, parce que c'est un univers qui, grâce à la régularité du rythme, donne l'impression d'être construit par l'homme. Et c'est bien en effet ce que voudrait dire, si nous pensions à son étymologie, le mot poésie. Poésie, en grec, c'est *poiesis*, l'action de faire.

Dans la nature, tous les phénomènes qui sont naturellement rythmés nous donneront cette même impression de détachement et de sécurité. Par exemple, le retour régulier

des saisons est un thème éternel de poésie. De même tous les phénomènes qui nous permettent de percevoir la fuite continue du temps nous donneront une impression poétique. Le désespoir, c'est le refus de croire que le temps passe et que la tristesse s'atténuera. Il y a quelque chose d'infiniment mélancolique, mais en même temps de consolant à accepter l'idée de la fuite des moments et de la fragilité des émotions. Pour cette raison, tous les phénomènes naturels qui nous montrent, par des changements petits et incessants, la perpétuelle mobilité des choses : une rivière qui coule, un jet d'eau, la cheminée qui fume, des feuilles qui tombent, les petites vagues qui viennent se briser sur les pieds du rêveur au bord de la mer, tous ces phénomènes seront poétiques.

Je crois qu'il est facile de comprendre comment, au cinéma, de tels éléments de rythme poétique peuvent être utilisés. D'abord il suffit de savoir se servir des phénomènes naturels. On obtiendra toujours un effet poétique en montrant, au cours d'un même film, le même paysage photographié en des occasions différentes et montré sous ses aspects divers en

des moments qui coïncident avec des sentiments convenables chez le spectateur. C'est ce qu'avait fait admirablement Griffith dans le film *Way down East* (*A travers l'Orage*).

Les rythmes humains fourniront les mêmes effets. Dans le film français, *Ménilmontant*, il y avait une petite horloge qui, battant à côté d'une des sœurs endormies, était émouvante parce qu'elle rappelait que s'écoulait la nuit où l'autre sœur se perdait. Tout ce qui pourra introduire un rythme dans un mouvement créera une impression poétique. L'autre soir, remontant les Champs-Élysées en voiture, j'éprouvais une assez forte impression de poésie et je cherchais à l'analyser ; je trouvais qu'elle était produite par les rencontres, avec une méditation assez mélancolique, des refuges successifs qui ramenaient chaque fois le même lampadaire de fer forgé, le même globe laiteux et la même tête de sergent de ville à la fois sympathique et bourru. Imaginez que dans un film un homme et une femme remontent les Champs-Élysées au fond d'une auto, qu'ils y discutent avec passion, coupez la projection des attitudes du couple par ces apparitions successives de lumières et de têtes

identiques, et vous obtiendrez certainement un effet de rythme imagé. De même tout mouvement continu et scandé sera accompagné de mélancolie poétique. Le fleuve, avec les légères variations qu'y apportent les petites vagues, les objets qu'emporte le courant ; le fleuve des grandes villes formé par le courant continu des voitures et des passants. Et plus le chaos naturel que vous ferez maîtriser par un rythme sera obscur et terrifiant, plus l'impression de délivrance sera marquée. Cette tempête de pluie qui fait rage au début du *Dernier des Hommes* est belle parce qu'elle est violente et ordonnée. Au début du cinéma, on obtenait des effets poétiques simples et un peu naïfs en faisant alterner avec l'histoire, des projections de la vie active qui continuait à côté du drame, avec le sous-titre : « *Et pendant ce temps-là...* » C'était un peu puéril, mais (pour moi du moins) fort émouvant. Et le procédé perfectionné donne de très beaux effets poétiques. On va vous montrer dans *Ménilmontant* comment, en intercalant dans le récit des fragments de la vie de la rue, du passage des voitures et des autobus, on arrive à créer cette impression de la continuité d'une vaste existence

collective qui dépasse la petite existence humaine que le film est en train de nous raconter.

(PROJECTION DE « MÉNILMONTANT »)

Et puis, tout se passe comme en musique, comme en poésie ; il faut arriver à créer des rythmes plus compliqués et comme une sorte de contrepoint d'images. Il faudra en venir à ce que, au cours d'un film, deux, trois, quatre rythmes différents se mêlent comme des thèmes retenus par différents éléments de l'orchestre, et les rencontres, avec ces ondulations d'images, des événements du drame proprement dit produiraient de belles interférences. Dans cet ordre d'idées, presque tout est à faire, mais on constate déjà quelques essais de mélanges des rythmes. Dans la *Rue sans Joie*, il y a très évidemment un thème de la misère et un thème de la débauche qui se mêlent, se combattent et enfin s'unissent comme, dans l'Ouverture de *Tannhäuser*, le motif du Venusberg et le motif des pèlerins.

Vous voyez ce que j'entends quand je

dis qu'il y aura des analogies dans l'avenir entre la composition cinématographique et la composition musicale.

Venons-en maintenant à un autre sens du mot poésie, car il est certain que notre langage comporte l'emploi de ce mot en dehors de toute idée de rythme. On dira très bien d'un écrivain qu'il a su dégager la poésie des Landes, des paquebots, des courses de taureaux. Cela ne veut pas dire qu'il ait su y trouver un rythme mais plutôt, je crois, qu'il a su dégager une sorte d'essence dernière de ces spectacles, essence qui apparaît quand on y pense sans aucune idée d'utilité.

En somme devant toute chose il y a deux attitudes possibles : la prosaïque qui consiste à regarder la chose en se demandant comment on pourra se la rendre utile ; la poétique qui consiste à se détacher de soi-même et à la regarder pour rien, pour le plaisir, sans aucune pensée d'action. Par exemple, quand Valéry regarde la Méditerranée, jouissant du scintillement du soleil sur les vagues, et écrit le *Cimetière marin*, son attitude est tout différente de celle du constructeur de yachts qui pense au choc de ces vagues sur la coque

et aux courbes qu'il convient de donner à celle-ci. Le poète laisse les images l'assaillir ; pour le constructeur, elles seraient gênantes. Pour nous-mêmes, en ce moment, il y a deux façons de considérer le groupe que nous formons. D'une part, nous sommes une société de cinq cents personnes venues pour écouter une conférence ; nous sommes ici dans la salle du Vieux-Colombier ; il est 10 h. 45 et nous aurons à prendre l'autobus pour rentrer chez nous. C'est l'attitude prosaïque. Mais il y en a une autre qui serait, par exemple, de regarder cette mer de têtes, de nous demander à quoi pense chacun de ces êtres, de nous dire qu'il est bien curieux que nous tous, habitants d'une boule qui tourne en vain dans l'infini, nous nous soyons réunis ici pour chercher ce qui est poétique et ce qui ne l'est pas, alors que nous sommes certains de mourir, que nous nous connaissons à peine les uns les autres, et que la vie est si brève. Supposez que dans un film nous projetions successivement les têtes de tous ces auditeurs, puis en une succession d'images leurs pensées, nous obtiendrions un effet incohérent, un peu fou, mais poétique parce que toute poésie est un peu folle, parce que quand l'idée de

l'action possible est écartée par la folie, la poésie naît. C'est pour cela que les discours incohérents des fous de Shakespeare et de certains héros de Musset sont poétiques : « Je suis un jeune homme qui se moque de tout, qui est vêtu de rouge et de jaune et qui chante des ballades à la lune en cueillant des fleurs dans les prés. »

Or, la folie est très facile à réaliser au cinéma ; plus que partout ailleurs il est possible d'y faire du monde un rêve. Les images peuvent être découpées de façon telle qu'elles se succèdent sans ordre. Un des éléments de poésie de ce *Dernier des Hommes* qu'on vous projetait tout à l'heure, c'est tous ces passages brusques de l'ascenseur au hall, du hall au sous-sol, du sous-sol à la pluie devant la porte, ce déplacement brusque des images qui empêche une vie trop réelle de se former. Il en est de la poésie du cinéma comme de toute poésie. Il ne faut pas qu'on la comprenne trop bien. Il m'est arrivé l'autre jour une petite aventure que je trouve assez symbolique. Vous savez que souvent, à la fin d'un film, et pour encourager le public à revenir la semaine suivante, on projette certaines images du film qui succédera à celui-là.

Or, dans un cinéma où j'étais, on annonça *Larmes de Clown* et on projeta une série d'images assez belles, représentant une piste de cirque, des clowns faisant tourner une grande boule, un lion menaçant une danseuse ; tout cela était beau, obscur et suggestif comme certains poèmes de Saint-John-Perse. La semaine suivante j'allai voir le film. C'était une histoire honnête, cohérente, sentimentale et plate. Tout son charme poétique était venu de ce que le film avait été découpé arbitrairement. En dépouillant les événements de leur excès de sens commun, on dégage le spectateur de toute nécessité de jugement et on le rapproche de l'émotion poétique.

C'est pour cela qu'il y a conflit dans le film entre l'intrigue et la poésie. Dès que l'intrigue est trop intéressante, tout se passe comme dans un roman ; on a envie de sauter les descriptions. Dès que le film veut nous enseigner une vérité morale, il devient mauvais comme un poème didactique. Le remède est de maintenir l'élément poétique par des descriptions brèves, liées à l'action, et aussi de créer l'atmosphère au début, avant que l'action ne prenne possession du spectateur, ce qui est le procédé de Balzac, ce qui est aussi celui

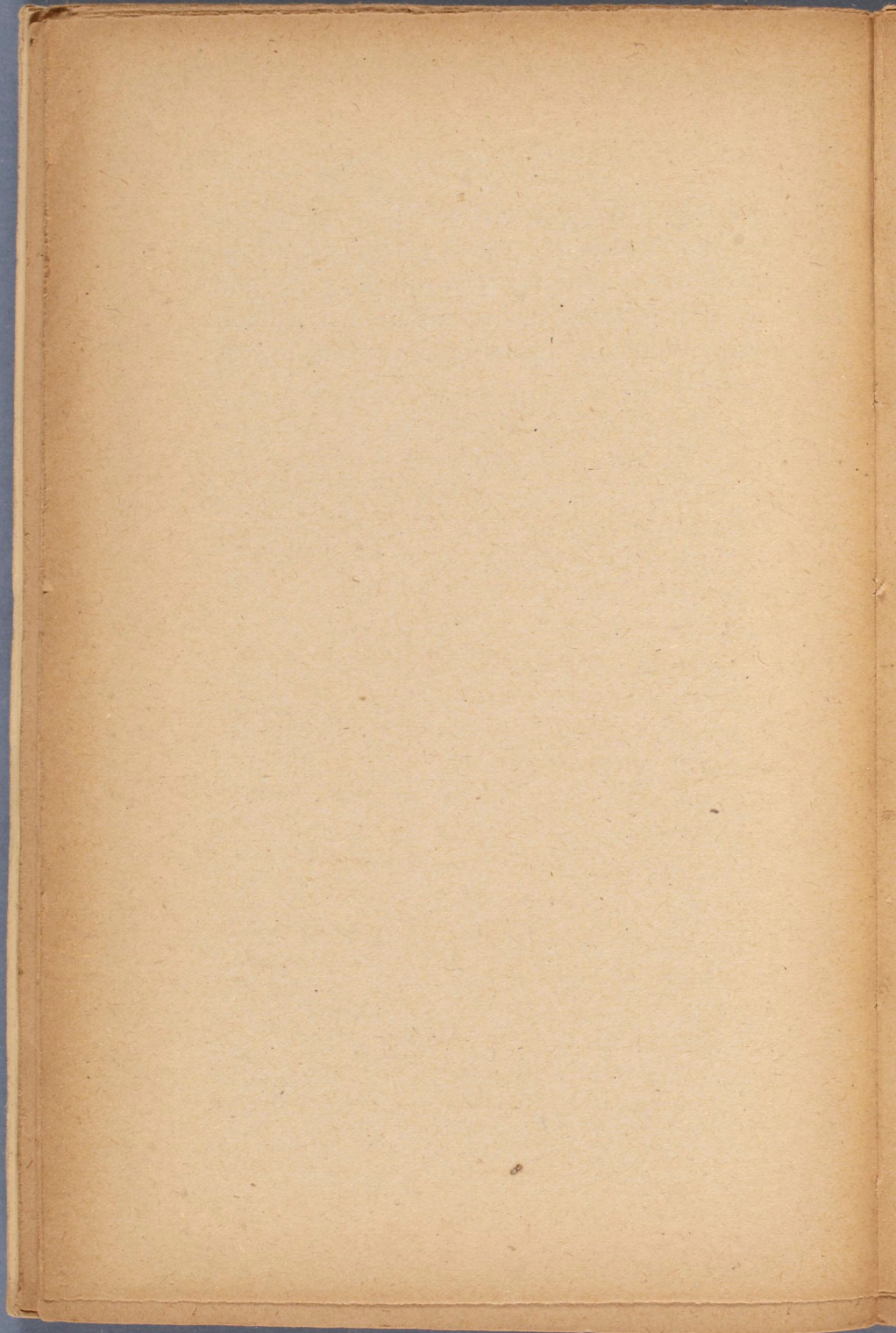
de Charlie Chaplin dans l'*Opinion publique* où l'atmosphère du village français est créée avant le début de l'histoire. On pourrait concevoir un *cinéma pur*, qui serait composé d'images ordonnées suivant un rythme, sans aucune intrigue.

Ce qui contribue aussi beaucoup à créer une atmosphère poétique, c'est une certaine philosophie fataliste de l'auteur. Il faut que les événements arrivent et qu'on ait le sentiment qu'il n'y a rien à faire. Cela est triste, mais cela dégage le spectateur de l'action. Ainsi le cinéaste nous rapproche de l'attitude des grands romanciers russes. Il y a, dans la *Ruée vers l'Or*, un passage émouvant où Charlie Chaplin passe dans la rue à côté de l'homme qu'il cherche depuis si longtemps et dont la rencontre serait pour lui le salut ; nous le voyons venir, nous pensons que la rencontre va se produire ; puis les deux hommes sont séparés par un remous et la chance heureuse est perdue.

En somme ce qu'il faut, c'est que le cinéaste soit un grand homme, qu'il ait ce détachement, cette âme un peu enfantine, qui font le grand artiste. Seulement est-il

facile que ces qualités s'allient à celles qui font le grand technicien ? Pourquoi pas ? La technique motrice deviendra aussi naturelle que le langage. Nous ne pouvons pas plus prévoir ce que sera la grande beauté cinématographique de l'avenir que les auditeurs des premiers poèmes, vêtus de peaux de bêtes dans les grottes des Eyzies ou dans les cavernes de la Madeleine ne pouvaient imaginer ce que seraient un jour les romans de Stendhal ou de Tolstoï. Peut-être un temps viendra-t-il où, en de courts poèmes filmés, les classiques seront à la disposition du public dans des éditions de poche qu'on emportera en avion pour s'occuper pendant le voyage. Charlot sera alors un peu ce qu'est Villon pour nous, un grand poète archaïque dont le langage moteur apparaîtra comme un peu primitif et difficile. Peut-être alors verra-t-on sur les scènes des conférenciers muets qui exprimeront les pensées les plus compliquées et les plus fines par d'imperceptibles frémissements de leur narine gauche. Heureux temps ! Nous ne les verrons point mais nous savons dès maintenant qu'un nouveau mode d'expression a été donné au poète, qui ne nuira en rien aux anciens, qui au contraire complé-

tera heureusement notre vision du monde, en rétablissant les valeurs négligées et qui collaborera avec les arts du langage pour transporter les malheureux humains, pendant leurs moments de loisir, dans un univers consolateur.



LA MUSIQUE DES IMAGES

par Émile VUILLERMOZ

Récemment quelqu'un demandait :

« Le cinéma est-il un art ? La question a été discutée, mais elle n'a jamais pu être tranchée. »

Il est bien évident que l'étude à laquelle nous allons nous livrer n'a plus aucun sens si, contrairement à ce qu'imagine celui qui prononça ces quelques mots, cette question n'est pas tranchée pour nos lecteurs. Nous ne leur faisons pas l'injure de supposer qu'ils n'ont pas encore franchi cette première étape critique. Nous imaginons qu'ils ont eu, çà et là, l'occasion de constater que la vision animée n'était pas de l'enregistrement mécanique.

Faire un film et le projeter, ce n'est pas bobiner et débobiner un ruban sensible sur lequel la vie a imprimé automatiquement ses

courbes et ses diagrammes. Bien que son mécanisme extérieur soit à peu près le même, le cinématographe n'a rien de commun avec ces ingénieux appareils appelés « printings » dont les tambours enroulent et déroulent de petits films composés de télégrammes, d'informations d'agences et de cours de Bourse. L'appareil de prises de vues a été peu à peu enrichi de tant de perfectionnements qu'il possède maintenant la constitution d'un cerveau humain. Ses milliers de cellules enregistreuses ont la sensibilité de notre matière grise. Les impressions les plus fugaces y gravent leurs sillons et y laissent une trace définitive. Ce coffret précieux, cette boîte bien close, c'est le crâne d'un être artificiel qui braque sur les hommes et les choses son œil unique de cyclope, qui, à son gré, penche le front ou le relève, hausse ou abaisse son regard et tourne son visage vers tous les points de l'horizon. Ce cerveau mécanique s'emplit d'une infinité de notations et de sensations qu'il classe dans les alvéoles de sa mémoire infailible. Ses facultés de perception sont plus puissantes et plus aiguës que celles de l'humble collaborateur qui lui tient la paupière ouverte et

lui désigne les spectacles dont il doit s'imprégner et qu'il doit boire d'un trait jusqu'à leur dernière goutte de lumière.

L'homme a ainsi créé un organisme plus fort et plus riche que lui-même, il en a fait une annexe et un perfectionnement de son propre cerveau. Lorsque la réceptivité humaine a atteint ses limites extrêmes, on peut, grâce à cet instrument de prospection, pousser plus loin la conquête du réel et agrandir d'autant le domaine du rêve. Avec ses mille facettes, sa mobilité d'impressions, son pouvoir d'association d'idées et d'images et sa foudroyante rapidité de perception, l'appareil de prises de vues est devenu le prolongement, le complément et l'agrandissement du cerveau de l'artiste qui cherche à déchiffrer le monde. La souple et obéissante manivelle avec son impitoyable mouvement de mitrailleuse, permet au chasseur d'images de les abattre par myriades et de rentrer dans son atelier chargé d'un incomparable butin. Ce butin, il le classera, l'ordonnera, le recomposera et le « pensera » exactement de la même façon que le peintre, le sculpteur, le poète ou le musicien s'installant devant une toile, un bloc de glaise, une feuille de papier

blanc ou un piano. Nous retrouvons bien ici la condition essentielle de l'œuvre d'art : la nature vue à travers un tempérament.

Dans notre siècle de mécanisme, l'artiste semble entraîné de plus en plus à enrichir ses sens d'antennes supplémentaires : le cinégraphiste est le premier d'entre eux qui ait osé travailler en se servant d'organes de perception scientifiquement affinés et renforcés à la fois.

Discipliner les forces naturelles pour qu'elles aident notre âme à sortir de sa prison de chair, s'incorporer leurs possibilités mystérieuses, additionner leurs forces à la nôtre, prolonger la portée de notre voix, de notre oreille par le téléphone, vaincre le temps et la distance par la T. S. F., triompher des servitudes de l'inertie et de la pesanteur par l'automobile ou l'avion, ne sont-ce pas là des conquêtes légitimes ? Pourquoi dénierait-on à l'homme moderne qui, grâce à la science, a décuplé son pouvoir sensoriel, le droit de faire entrer ces magnifiques acquisitions inédites dans le noble domaine de l'art. Si les poètes n'étaient pas, par définition, comme feu Alfred de Vigny, les ennemis mortels du machinisme, ils

auraient déjà chanté avec enthousiasme toutes les possibilités féeriques et toutes les synthèses miraculeuses que nous apporte ce prolongement scientifique de notre système nerveux. Et, au lieu de chercher à le discréditer, ils auraient exalté dans l'imagination des foules ce langage plastique si puissant et si nuancé qui permet à un visionnaire inspiré de poser sur un chevalet de ténèbres la toile vierge d'un écran et de contraindre le génie du feu à y peindre, avec les subtils pinceaux de la lumière, les souvenirs et les impressions emmagasinés par l'infailible œil de cristal sur une rétine hypersensible et dans les circonvolutions d'un cerveau que l'on peut enrichir à l'infini.

Encore une fois, nous supposons ces vérités élémentaires connues et admises par nos auditeurs et nous croirions leur faire injure en échafaudant des raisonnements serrés pour leur démontrer que la cinématographie est, au même titre que l'architecture, la sculpture, la peinture, la poésie lyrique, l'art dramatique, le roman, le récit de voyage, le théâtre musical ou la musique de chambre, un filet assez fin et assez délicat pour capter, sans froisser leurs ailes, les plus beaux papillons du rêve.

C'est pourquoi il nous paraît légitime d'étudier les lois musicales de l'image et de rechercher les liens secrets qui rattachent les « organistes de la lumière » à Bach, à Mozart, à Schumann, à Wagner ou à Debussy. Ne dites pas que c'est faire trop d'honneur à un art jeune et primaire et qui entre à peine dans l'âge de raison. Je sais bien que Marcel L'Herbier a longtemps soutenu que la cinématographie n'était pas un art, mais c'était en réalité parce qu'il estimait qu'elle va plus loin que tous les autres arts et qu'elle entre dans un domaine qui leur est interdit. Il estime que les jouissances apportées par les visions animées n'ont pas de commune mesure avec celles que nous donnent les arts statiques, peinture, architecture ou sculpture. Pour lui, le cinématographe ne peut entrer dans la classification normale des Beaux-Arts. Il est autre chose. Et l'on pourrait même dire qu'il est, par définition, spécifiquement opposé à la technique de l'art puisqu'il y introduit — par bénédiction ou par sacrilège — cet élément incompatible, ce ferment interdit : la vie. Et voici une remarque pénétrante qui a valu, vous le savez, à Marcel L'Herbier les honneurs d'une

persécution judiciaire dans la bonne ville de Lausanne où l'on professe un respect intran-sigeant des classifications et des catégories de l'esthétique.

« Un soir vous voyez un programme cinématographique excellent : Robin Hood, A travers l'Orage ou Siegfried, et le lendemain vous allez, comme cela vous arrive souvent, dans un musée. Vous entrez, mais voici que pour la première fois ce musée vous paraît moins beau, plus morne, une sorte de cimetière pour chefs-d'œuvre. La sculpture, la peinture que vous aimiez tant, vous semblent, aujourd'hui, mortes, sans action, figées. Vous cherchez la cause de cette dépression. Vous découvrez ceci : ce qui vous gêne un peu la grande statue d'homme à cheval de la salle d'entrée, c'est le souvenir de Douglas Fairbanks, ou la magnifique statue mouvante sur son cheval vêtu d'or, de Robin Hood. Et ce qui affadit ce tableau représentant immoblement, vraiment, un paysage de neige, c'est le souvenir des scènes de A travers l'Orage, où Lilian Gish répand sur la glace la « chaleur » de son agonie inoubliable. »

Que tous les artistes de bonne foi aient le courage de s'interroger et nous disent si

cette observation constitue un blasphème ou une vérité. Vous reconnaîtrez vite que la possession de ce talisman irrésistible qu'est le mouvement, est un privilège qui permet souvent à l'expression cinématographique d'atteindre des régions d'émotion où ne pénètrent pas les autres arts.

Il en est un, pourtant, qui, lui aussi, vit de mouvement : c'est la musique. Et c'est pourquoi le rapprochement que nous établissons aujourd'hui, entre la plus âgée des Muses et la plus jeune, ne saurait passer pour une fantaisie arbitraire.

D'abord, la musique fut la première à se pencher affectueusement sur le berceau du nouveau-né qu'entouraient tant de méchantes fées. La musique n'a pas été, hélas, comme on aurait pu le souhaiter, sinon l'éducatrice, du moins la marraine de la fillette turbulente mal élevée et mal embouchée que fut la cinématographie. Mais elle devint immédiatement sa bonne d'enfant. Elle la prit par la main et l'accompagna dans toutes ses sorties. Elle la conduisit dans nos squares pour voir l'arroseur municipal se chamailler avec son facétieux serpent hydraulique et elle l'installa sur le quai de la gare de Vincennes pour regar-

der passer les trains. Elle ne la quitta pas d'une semelle.

L'enfant a grandi, pas beaucoup, mais la nurse est toujours là. Elle ne rate ni un vaudeville ni une tragédie, ni un roman. Elle étourdit son élève de réflexions et de commentaires. Elle a toujours des vérités premières et des aphorismes tout prêts lorsqu'il s'agit d'assister à l'inauguration de l'Exposition agricole par le président de la République, à la crue du Grand-Morin, aux obsèques d'un sénateur ou au classique incendie des docks de Marseille. Elle prodigue à l'enfant les truismes de sa sagesse ancillaire et de son éloquence de bonne femme qui, sur tous les drames et les faits divers de l'existence a une banalité lapidaire à exprimer. Et maintenant le pli est pris, les héros de l'écran ne peuvent pas plus se passer de musique que les jongleurs, les prestidigitateurs et les acrobates de nos music-halls.

Envisagée sous cette forme, cette alliance de deux arts est un peu humiliante pour chacun d'eux. La musique n'a pas lieu d'être fière de la condition subalterne qu'on lui a imposée. On l'a fait venir parce que, dans les salles de projections, le silence des fantômes de l'écran

pouvait troubler la foule. De plus, le petit moulin à images, en dévidant sa bobine de souvenirs, fait entendre un petit ronron indiscret qu'il est opportun d'étouffer. La musique était tout indiquée pour couvrir adroitement ce bruit fâcheux et échauffer un peu l'atmosphère trop froide des salles de projections.

N'importe quel vague flonflon suffit d'abord à remplir convenablement cet office, puis, peu à peu, on raffina. On s'aperçut que le massage lent et insensible, que les vibrations musicales exercent sur les cellules secrètes de notre organisme, prédispose au rêve, à l'émotion et à la volupté l'encéphale, le cœur, le diaphragme, la rate et la moelle épinière des honnêtes gens sans défense qui s'entassent après dîner, bien serrés les uns contre les autres, dans une salle de spectacle. Pourquoi ne demanderait-on pas à la bonne d'enfant devenue masseuse, de galvaniser dans l'organisme d'une foule telle fonction indolente ou tel réflexe paresseux ? En multipliant une photographie de clair de lune par la *Sonate au clair de lune* de Beethoven et un cliché de corbillard par la *Marche funèbre* de Chopin, n'obtiendrait-on pas de merveilleux résultats ?

Et, en effet, on s'aperçut que, grâce au bienfaisant prodige des associations d'idées et d'impressions, on pouvait doter une mise en scène parfois médiocre, de résonances musicales assez enivrantes pour émouvoir les zones les plus lointaines de notre subconscient et en faire surgir toute une fantasmagorie de souvenirs qui nous donnait l'illusion d'un miracle de la vision animée.

Peu à peu, on a poussé très loin cette singulière complicité. L'habileté de nos chefs d'orchestre et de nos adaptateurs a permis de réaliser entre l'image mouvante et la symphonie non plus des mariages de raison, mais des mariages d'amour. Et il est certain que dans le domaine des synesthésies, l'œil et l'oreille peuvent s'entr'aider délicieusement. Mais, malgré tout, on sent fort bien que dans l'absolu, la musique que l'on fait autour des images n'est pas essentielle à l'image. C'est un procédé, c'est un expédient, c'est la béquille d'une jeune infirme, mais l'on devine déjà que le jour est proche où la paralytique retrouvera l'usage de ses jambes, jettera au loin cannes et béquilles et s'élancera joyeusement à la conquête de sa liberté.

Le contrat est d'ailleurs mal rédigé, ce

n'est pas ainsi que l'image et la musique établiront leur véritable accord. Le lien qui unit ces deux modes d'expression si différents est à la fois trop lâche et trop étroit. Théoriquement, la vision animée n'a aucune raison d'entretenir avec un orchestre des relations plus tyranniques que l'art dramatique.

Ce préjugé a été inspiré aux cinémathistes par la tradition de la pantomime. Dès que des acteurs renonçaient à s'exprimer avec des mots, on s'empressait de placer sous leurs gestes des phrases musicales capables de faire excuser leur silence. Le cinéma, qui était à l'origine assimilé très sottement et très grossièrement à la pantomime photographiée, devait forcément recueillir cette naïve tradition. Et lorsqu'on s'aperçut que l'éloquence dramatique ou poétique du film n'avait rien de commun avec la télégraphie optique de Debureau ou de Séverin, il était trop tard, le pli était pris, le déroulement de la pellicule entraînait automatiquement celui de la portée chargée de mélodies ou d'accords.

L'art dramatique nous avait pourtant donné l'exemple d'une plus sage division du

travail. Nos dramaturges savent très bien qu'aux moments pathétiques le classique trémolo peut rendre des services précieux. De l'Ambigu, le procédé a passé aux théâtres mondains et les auteurs de comédies passionnelles n'ignorent pas que l'on ajoute du mystère et du pathétique à une scène d'amour en l'enveloppant discrètement dans le halo d'une valse lente jouée en sourdine dans la coulisse ou qu'on donne de l'accent à un dialogue incisif en le cinglant des coups de cravache syncopés d'un fox-trot. Une bouffée d'accordéon ou de gramophone, quelques gouttes cristallines de harpe ou l'arabesque limpide d'une flûte constituent des éléments d'émotion dont on ne saurait nier la persuasion. Mais au théâtre on a su fort sagement limiter ces interventions des impondérables musicaux pour les rendre plus efficaces. La dramaturgie pure a repris ses droits et l'on a créé en face d'elle une formule spéciale pour le théâtre lyrique.

Il faut que le cinéma arrive, dans l'avenir, à en faire autant. Il faut qu'il use avec plus de discrétion et d'intelligence de cette admirable collaboration. Le temps est proche, espérons-le, où le langage de l'écran sera

devenu assez nuancé et assez complet pour se suffire à lui-même et créer son émotion personnelle, non seulement, malgré le silence, mais à cause du silence. On a eu tort d'appeler le cinéma l'art muet ; c'est en réalité l'art silencieux. Ne transformez pas en infirmité ce qui est une force cachée. Il faut donner aux visionnaires la possibilité de parcourir librement le riche clavier du silence en assignant à la musique un rôle moins mécanique et moins continu. Il faudra se décider un jour à fermer ce robinet d'où coulent sans interruption, pendant toute une soirée, d'interminables mélodies. Mais on devra créer la technique nouvelle du film musical, comme on a fondé le drame lyrique, l'opéra-comique ou le ballet.

Nous n'avons pas le loisir de discuter ici le problème si intéressant des instruments synchronisateurs. On a commis, sur ce point, bien des erreurs et bien des injustices. Mais après tant de tâtonnements et de « ratages » il faudra bien revenir un jour à cette discipline rationnelle des rythmes visuels et auditifs. Ce jour-là, on aura fondé un mode d'expression nouveau qui ne sera pas le film accompagné de musique, mais le film lyrique.

Ce n'est un secret pour personne que les musiciens de la génération actuelle se détachent de plus en plus de la technique de l'opéra. Pour beaucoup de jeunes gens d'aujourd'hui, le drame chanté représente une formule d'art d'une insupportable lourdeur. Le cinéma n'est pas absolument étranger à cette évolution du goût. Malgré tout, nous subissons l'influence secrète de notre siècle de motricité frénétique. Nous vivons sous le signe du moteur et nous ne pouvons plus nous passer de la vitesse.

Placer devant un décor de toile et de carton des hommes et des femmes, qui pendant trois heures ne sortiront pas des limites d'un minuscule quadrilatère et écouter avec patience des dialogues ou des confidences distendus, gonflés et ralentis jusqu'à l'invraisemblance la plus criarde par la déclamation musicale, voilà qui commence à scandaliser profondément certains jeunes créateurs.

C'est pourquoi beaucoup d'entre eux se tournent vers le ballet expressif qui permet d'utiliser tout le kaléidoscope du corps féminin en mouvement. Vous souvient-il de la délicieuse réalisation qui nous fut offerte jadis par les Ballets russes, du *Coq d'or*

de Rimsky-Korsakoff ? Cet opéra avait été, si l'on peut dire, dissocié par le metteur en scène. La partie musicale était confiée à des solistes et à des choristes formant deux masses décoratives, immobiles de chaque côté de la scène. Sans un geste, sans un mouvement, ces chanteurs réalisaient une sorte d'orgue vivant dont le chef d'orchestre tirait les jeux l'un après l'autre. Et au milieu de la scène, toute la troupe chorégraphique, où brillait l'adorable Karsawina, traduisait plastiquement, avec une souplesse et une fantaisie, interdite, par définition, à des soprani, des ténors ou des barytons, tous les détails de l'action. Ce n'était pas de la pantomime pure, c'était une transposition et une extension dans le merveilleux domaine de la danse, de la double pensée des auteurs. C'était l'adjonction du lyrisme du mouvement au lyrisme des mots et à celui de la musique. Il y avait là un épanouissement magnifique de la fleur du rêve dont les racines plongeaient dans l'orchestre. J'estime que c'était pour le cinéma une sorte de prophétie dont il faut recueillir précieusement l'heureuse anticipation. Je suis persuadé que dans dix ans on composera des films lyriques où le poète

et le compositeur pourront tirer du pathétique des hommes et des choses des accents insoupçonnés que ne peuvent, malgré toute leur bonne volonté, leur fournir les sept ou huit gestes de M. Delmas, de Mme Demougeot ou de Mme Marguerite Carré et les palais, les jardins et les places publiques brossés par les fournisseurs attitrés de nos théâtres subventionnés.

L'Opéra-Comique représente actuellement un chef-d'œuvre de Colette et de Maurice Ravel, *L'Enfant et les Sortilèges*. Nul ne discute la valeur du livret et de la partition, mais tout le monde est déconcerté par la réalisation théâtrale de cet ouvrage de fantaisie et de rêve. Ce que Colette et Ravel ont fait sans le vouloir, c'est un ballet cinématographique. Le cinéma seul pourrait désincarner et poétiser les fantômes du Feu, de la Cendre, des Meubles en révolte, de la Princesse des contes bleus et des petits personnages de la tapisserie déchirée par l'enfant méchant. Lui seul pourrait aussi, au second acte, créer une équivalence visuelle de la « symphonie d'insectes, de reinettes, de crapauds, de rires de chouettes, de murmures de brise et de rossignols » sollicitée par le texte.

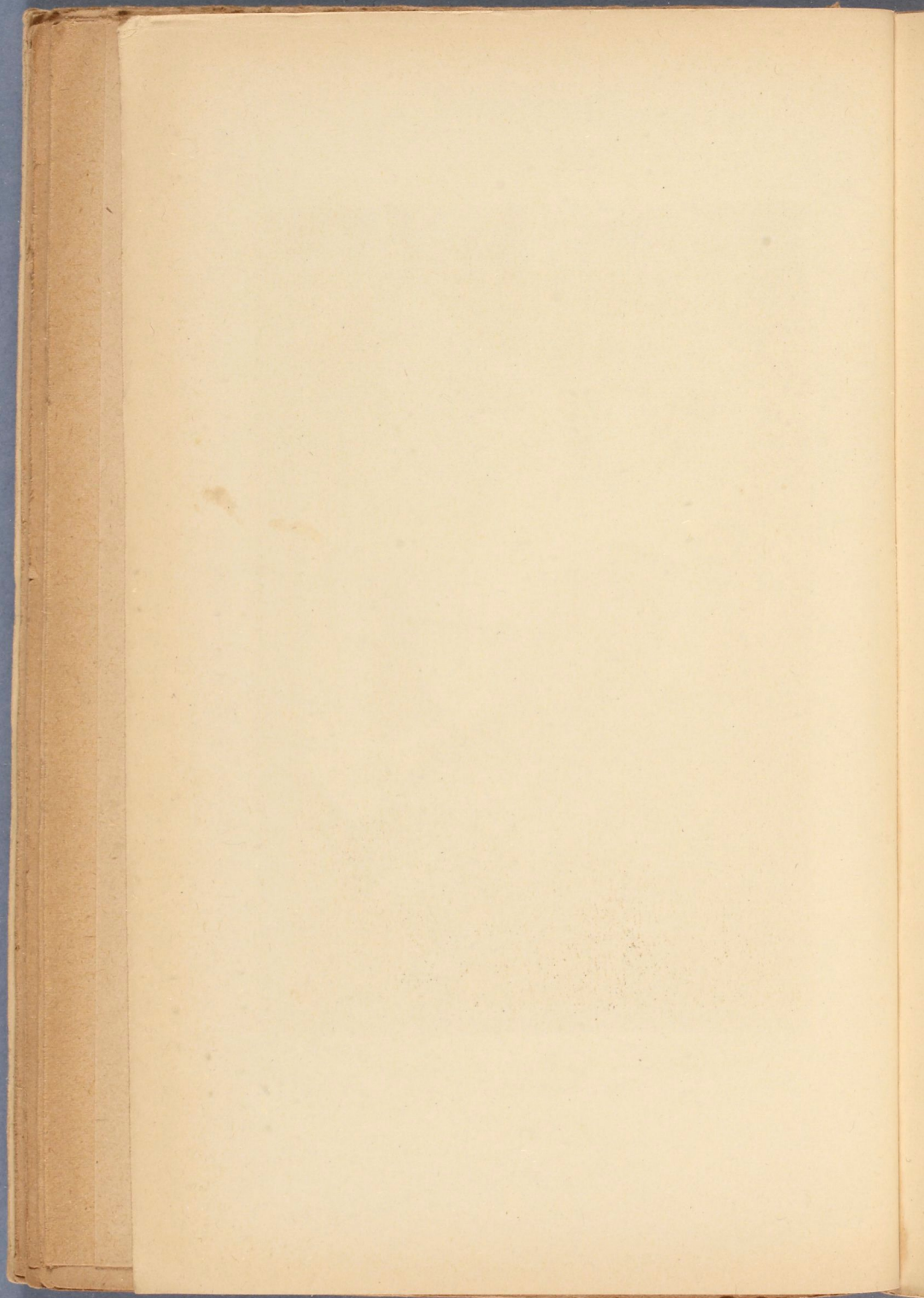
Depuis longtemps le théâtre lyrique appelle la mise en scène cinématographique. Elle seule, pourra arracher certaines réalisations féeriques à l'effroyable servitude du carton-pâte et à la grossière machinerie en usage dans nos coulisses.

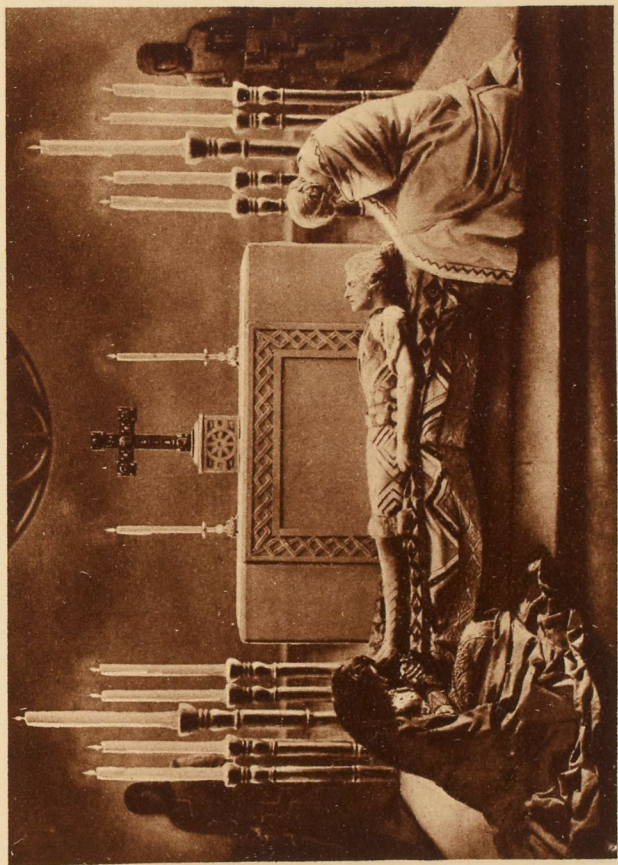
Ai-je besoin d'insister sur ce point, le jour même où l'on va vous donner à l'écran la seconde partie de *La Légende des Nibelungen* ? N'apercevez-vous pas dans les deux films de Fritz Lang des indications et des promesses particulièrement significatives ? Rapprochez de la mise en scène de l'Opéra les visions que l'écran vous a proposées dans *Siegfried*, comparez les trois décors de toile du théâtre lyrique à l'inépuisable richesse de la magie lumineuse de la légende filmée, ressuscitez Richard Wagner et demandez-lui quelle est celle des deux réalisations qui traduit le plus fidèlement son rêve. Doutez-vous de sa réponse ? Et n'êtes-vous pas certains que s'il était né une cinquantaine d'années plus tard, Wagner aurait écrit sa *Tétralogie* non pas pour un plateau, mais pour un écran.

S'il avait pu manier à son gré les prestigieuses ressources de la vision animée, ce n'est pas un théâtre mais un cinéma lyrique



Une Scène de " LA MORT DE SIEGFRIED "
(Film U. F. A.)





Une Scène de " LA MORT DE SIEGFRIED "
(Film U. F. A.)

que ce réformateur aurait construit à Bayreuth. Il aurait trouvé dans cette forme nouvelle de mise en scène tous les éléments d'un commentaire vocal et orchestral grandiose. La musique n'y aurait rien perdu et notre œil y aurait gagné. Songez qu'avec les seules ressources précaires de l'adaptation, on arrive à créer déjà une atmosphère magnifiquement wagnérienne en opérant cependant la moins légitime des alliances et reprenez cet aveu ingénu de François Berge qui a écrit cette simple phrase : « Le lendemain de la première représentation de *La Mort de Siegfried* j'ai vu jouer *Le Crépuscule des Dieux* à l'Opéra : l'opéra en est mort. »

Or, il s'agit, non pas d'une synthèse profonde, mais d'une sorte de rafistolage de fortune. Que sera-ce lorsque les deux arts enfin libérés pourront conclure une plus solide alliance et s'évader ensemble vers un idéal nouveau ?

L'évasion d'ailleurs sera double, ne l'oublions pas. Musique et cinéma ont tous deux leurs esclavages. Comme l'a fait remarquer judicieusement, au cours d'une controverse récente, M. Lionel Landry, la musique nous émeut en allant du général au particulier,

tandis que la vision animée suit exactement la direction inverse. L'émotion musicale prend son point de départ dans une suggestion générale que chaque imagination précise. Le cinéma, au contraire, nous présente un détail objectif minutieusement circonscrit qui émeut chez nous toute une série d'impressions d'ordre général. Une suite d'accords majestueux font surgir dans l'imagination de tel ou tel auditeur une plaine, une forêt, une montagne, un océan, un lac, une foule, une cérémonie religieuse ou une méditation païenne. Sur ce point, la complaisance de la musique est infinie ; songez à combien de drames mondains la *Symphonie en ré mineur* de César Franck a trouvé le moyen de servir d'accompagnement parfait dans nos salles de cinéma. On aurait beaucoup étonné son auteur en lui annonçant que son œuvre serait un jour sans rivale pour ennoblir une séance de conseil d'administration d'hommes d'affaires américains ou une rupture de fiançailles. Or, j'en appelle à votre expérience, n'est-ce pas la stricte vérité ? Au cinéma, au contraire, l'image d'un sous-bois procurera dans l'âme des spectateurs des sentiments de tendresse, de

mélancolie, d'espoir, d'amour, de découragement ou de nostalgie selon les associations d'idées que le mécanisme de notre mémoire saura mettre en marche. Ces deux courbes, on le voit, ont des directions contraires. Calculer heureusement le point de rencontre de leurs deux trajectoires, tel sera le bel idéal des créateurs du cinéma lyrique de l'avenir.

Mais dans la musique des images, il ne faut pas songer seulement à celle qui accompagne les images : il y a la musique que ces images elles-mêmes savent composer. On a dit souvent que la cinématographie était l'harmonisation et l'orchestration de la lumière. Ce ne sont pas là des images fantaisistes et approximatives. Il y a des rapports fondamentaux exceptionnellement étroits entre l'art d'assembler des sons et celui d'assembler des notations lumineuses. Les deux techniques sont rigoureusement semblables. Il ne faut pas trop s'en étonner parce qu'elles reposent l'une et l'autre sur les mêmes postulats théoriques et sur les mêmes réactions physiologiques de nos organes en présence des phénomènes du mouvement. Le nerf optique et le nerf auditif ont, malgré tout, les mêmes facultés de vibration,

On peut donc retrouver dans la composition d'un film les lois qui président à celle d'une symphonie. Ce n'est pas un jeu de l'esprit, c'est une réalité tangible. Un film bien composé obéit instinctivement aux préceptes les plus classiques des traités de composition du Conservatoire. Un cinégraphiste doit savoir écrire sur l'écran des mélodies pour l'œil, exposées dans un mouvement juste avec les ponctuations convenables et les cadences nécessaires. Il devra calculer l'équilibre de ses développements, savoir quelle longueur il peut donner à son arabesque sans risquer de faire perdre aux spectateurs ce que l'on pourrait appeler le sentiment tonal de sa composition.

Il doit sentir ce qu'il peut demander à la mémoire visuelle de son public, calculer avec exactitude la limite extrême de la persistance d'un motif plastique sur la rétine et l'abandonner au moment voulu, ni trop tôt ni trop tard. Le cinématographiste frappe des accords larges ou serrés. Il a à sa disposition le rappel de thèmes et le leit-motiv. Il peut moduler insensiblement aux tons voisins ou, brusquement, aux tonalités éloignées ; son mérite, comme celui du musicien,

sera de calculer et de balancer avec adresse ces diverses oppositions. Les virages et les teintures sont ses dièses et ses bémols. De même que le compositeur passe d'une clarté solaire à un éclairage lunaire en remplaçant à la clef quatre dièses par cinq bémols, de même le monteur d'un film exécute une modulation analogue à celle qui sépare une phrase en *mi majeur* d'une phrase en *ré bémol*, en faisant succéder à un intérieur illuminé un paysage baigné de lune. Dans l'une et l'autre technique, des lois secrètes d'équilibre imposent leur discipline obscure à ces fantaisies et c'est pourquoi les deux modulations respectent, sans le savoir, les mêmes procédés d'écriture.

Pourquoi deux films, composés de visions à peu près semblables et de photographies de même valeur, ne donnent-ils pas la même impression ? Parce qu'ils ne sont pas composés et mis en partition par deux artistes aussi bien doués l'un que l'autre pour la musique visuelle. L'un fait des fautes de composition, alors que l'autre respecte instinctivement les canons mystérieux de la beauté symphonique.

Les lois du mouvement musical s'appli-

quent également, avec une rigueur toute particulière, à la mélodie lumineuse. On ne peut pas passer à son gré, arbitrairement, d'un *andante* à un *scherzo* et d'un *prestissimo* à un *cantabile*. Il faut savoir glisser avec art de l'un à l'autre, les amorcer et les interrompre avec dextérité et organiser leur alternance et leurs retours en respectant certains appétits obscurs de notre système nerveux. N'est-ce pas là, exactement, le travail d'un musicien ?

C'est cette ordonnance et cette alternance des mouvements que l'on appelle généralement au cinéma, le rythme. On donne ainsi à ce terme, par extension, un sens un peu différent de celui qu'il a en musique. Mais on comprend fort bien le parallélisme qu'il indique. Certains passages de *La Roue* d'Abel Gance sont rythmés comme un *allegro* de symphonie. Un metteur en scène comme Griffith apporte dans toutes ses compositions un instinct musical d'une infaillibilité surprenante. Dans *Intolérance* il semble avoir exécuté le montage de son film sous la dictée d'un professeur de fugue. Il a exposé l'un après l'autre ses quatre thèmes, les a développés, fragmentés, travaillés de mille manières, a usé du contrepoint d'images le plus rigou-

reux, puis, accélérant à la fois son mouvement et la fréquence du rappel des thèmes, il resserre peu à peu ses entrées jusqu'au moment où il réalise une *strette* finale conforme aux exigences les plus sévères de la fugue d'école. On pourrait citer bien d'autres exemples frappants de films dont les cellules paraissent avoir été assemblées dans une classe de composition du Conservatoire. Mais pour tous les observateurs attentifs, cette vérité est depuis longtemps démontrée.

Le cinéma est bien une musique d'images et cette musique, qui, en ce moment, emprunte naturellement à son aînée les principes essentiels de sa syntaxe, doit arriver, peu à peu, à se créer une technique personnelle. Sans vouloir cantonner un art aussi souple et aussi riche dans une formule unique, il est bien évident qu'on peut espérer arriver dans un avenir plus ou moins prochain à orienter certains cinégraphistes, particulièrement bien doués, vers ce que Germaine Dulac appelle si justement la symphonie visuelle pure. Il faut qu'à côté du cinéma anecdotique, se constitue tout un répertoire de cinégraphie pure correspondant à la musique de chambre, au quatuor, au trio, ou à la sonate.

On a essayé de décourager les chercheurs qui voudraient s'engager dans cette voie, en leur faisant observer qu'il est impossible de dépouiller complètement une impression visuelle de certains souvenirs qui les font rentrer, malgré tout, plus ou moins indirectement dans l'anecdote. Sous les jeux de lumière les plus vagues, les plus flottants et les plus manifestement éloignés de toute possibilité narrative, notre anthropocentrisme impénitent s'empressera de reconstruire instinctivement un scénario, en recherchant les motifs empruntés à la danse, à la tragédie, au machinisme ou au rythme de la vie quotidienne.

Vous aurez beau aller chercher dans l'infinitement petit des visions d'une nouveauté insoupçonnée pour rééduquer notre œil, vous n'arriverez pas toujours à le débarrasser de ses préjugés en matière de spectacle. Lorsque le docteur Commandon nous présente la saisissante fantasmagorie qui se déroule dans le monde des microbes, il écrit tout simplement pour beaucoup de spectateurs le cinéroman en douze épisodes de la phagocytose. De même vous n'empêcherez jamais les mélomanes romanesques d'installer confortable-

ment et arbitrairement leurs rêves ou leurs souvenirs d'amour dans un *Nocturne* de Chopin ou dans l'*andante* du quatuor de Debussy. Nous savons bien, en effet, que l'éducation de l'œil d'une foule est trop incomplète pour que la majorité des spectateurs de l'écran puisse s'intéresser à la musique pure des formes. Seuls quelques artistes sont capables de comprendre le pathétique mystérieux d'un jeu de lignes et de volumes qui se déplace et tourne dans un lent vertige enivré comme s'il était grisé par le philtre magique de la lumière. On ne peut encore décrire, mais on imagine déjà fort bien ces dialogues de surfaces et de reliefs, cette chorégraphie de courbes et d'arabesques, ce *rondo capriccioso* de reflets et ces *pizzicati* d'étincelles que peut faire chanter victorieusement sur l'écran un musicien du silence.

Voilà la vraie musique des images qui ne sera pas toute la cinégraphie, mais qui en constituera l'un des modes d'expression les plus purs et les plus élevés. Ne parlez pas de chimères et d'utopies en un siècle aussi fertile en miracles que le nôtre. Trente ans ont suffi pour passer du film de l'arroseur au riche album d'eaux-fortes que l'on va feuilleter

dans un instant sous vos yeux : trente ans ne seront pas nécessaires pour qu'à l'instrument mécanique qui continue à moudre aux carrefours d'affligeantes romances, des artistes inspirés arrachent sa manivelle pour le doter d'un clavier et jouer enfin, librement, à la façon du grand Sébastien Bach, des improvisations, des toccatas, des préludes et des fugues sur les Grandes Orgues de la Lumière.

THÉÂTRE ET CINÉMA

par André LANG

Le théâtre a longtemps traité le cinéma en enfant et en parent pauvre. Cela se conçoit : il l'a vu naître, il l'a nourri de sa substance, il a protégé sa croissance, incapable d'imaginer qu'à peine sevré, le nouveau venu manifesterait une telle vitalité, une telle ambition et prendrait au soleil une place aussi considérable. Bientôt le théâtre fut contraint de céder du terrain. C'était le moment de s'organiser, de chercher à comprendre ce qui se passait, de travailler plus intelligemment que jamais à entretenir et à accroître le prestige de l'art dramatique. Hélas !

Le théâtre et le cinéma peuvent vivre en excellente harmonie, l'un à côté de l'autre, à une condition essentielle : c'est que ni l'un

ni l'autre ne sortent de leur domaine respectif, c'est que l'un et l'autre cultivent farouchement leurs propres terres. Quand les gens de théâtre, et principalement les directeurs qui vivent à la petite semaine, incapables de prendre le moindre recul et de ne pas se laisser influencer par la courbe des recettes quotidiennes, auront entrevu et accepté cette vérité fondamentale, le cinéma, voisin de jour en jour plus envahissant et dangereux, cessera d'être un concurrent et un ennemi pour le théâtre. Mais ce jour arrivera-t-il ?

*
* *

En attendant, il faut bien constater avec tristesse le désarroi qui règne en maître sur la scène française. Essayons, si vous le voulez, d'en distinguer les causes lointaines et actuelles, celles-ci plus sérieuses que celles-là, car la crise théâtrale est aujourd'hui fonction des transformations de la vie moderne, de la multiplication des entreprises de spectacle et des facilités offertes au public qui, trop sollicité, n'a plus le goût ni l'envie de choisir.

*
* *

Il y a cinquante ans, l'art dramatique était en pleine force : on ne parlait que du théâtre ; la situation des auteurs dramatiques était une des plus considérables que l'on connaît, les répétitions générales étaient des événements artistiques et mondains que l'Europe entière attendait et célébrait. A ce moment, il y avait des directeurs, des auteurs et des comédiens. Pour que le théâtre vive, il semble prudhommesque d'affirmer qu'il faille voir rassemblées ces trois catégories de gens : directeurs, auteurs et comédiens. Or, aujourd'hui, que se passe-t-il ? Il y a toujours des comédiens, mais il n'y a plus de directeurs, il n'y a presque plus d'auteurs, et, en revanche il y a beaucoup trop de théâtres. Je m'explique.

Il n'y a plus de directeurs ; j'entends, il n'y a plus d'hommes susceptibles de jouer le vrai jeu : lire une pièce, la recevoir parce qu'elle leur plaît et la jouer sans combinaison. Les directeurs sont aujourd'hui des propriétaires qui louent leurs théâtres ou des locataires qui le sous-louent ; ils n'ont

plus besoin de connaître les pièces qu'ils montent, et *ils ne le désirent plus*. Ils accueillent celles qu'on leur apporte, pourvu qu'ils soient assurés, quel que soit le succès de l'ouvrage, de toucher au moins une certaine somme correspondant à leurs frais, augmentés d'un bénéfice... honnête.

Oui, avec une liasse de billets, il est permis d'affirmer que n'importe qui peut aujourd'hui faire jouer à Paris n'importe quoi, n'importe où. Mais qui est le plus à blâmer dans ces accords, commandés d'une part, il faut bien l'avouer, par les difficultés commerciales croissantes des directeurs et, d'autre part, par la pénurie de bonnes pièces ? Qui est coupable ? Le directeur qui, après tout, n'a besoin que d'être un commerçant, ou l'auteur qui ne devrait être qu'un artiste ? Sans doute le directeur est un commerçant d'un ordre assez particulier, mais il n'est pas obligé d'en être aussi convaincu que nous. Ses frais généraux peuvent lui sembler suffisamment lourds pour qu'il se refuse à acquérir une dignité qui lui coûterait tout de suite beaucoup plus cher ; car la dignité ne suffit pas, il faut aussi avoir du flair. La dignité sans le flair, c'est un luxe imprudent pour un directeur de

théâtre. Mais l'auteur, l'auteur qui ne devrait être qu'un artiste ? Ah ! croyez-moi, voilà le vrai coupable. Sans doute la vie est dure, et ses excuses sont grandes, mais ses fautes sont réelles : tout de même, pour que la combinaison « réussisse », s'il faut que le directeur la propose, il faut aussi que l'auteur l'accepte...

Il est évident que si tous les auteurs se liaient d'honneur et se refusaient à accepter, ou à signer quoi que ce fût qui constituât une atteinte à leur qualité ou une diminution de leurs obligations morales, les directeurs ne pourraient plus persévérer et l'on ne glisserait plus aussi facilement vers tant de grandes et petites lâchetés ! Si peu que comptent les auteurs, ils ne sont pas encore devenus complètement inutiles... Avec un peu plus d'énergie et de fierté, avec un minimum de résistance, ils pourraient faire mieux respecter l'art dramatique dont ils se croient tous les dignes servants.

Que ce souhait est donc encore bien naïf et gratuit ! La situation, loin de s'améliorer, s'aggrave. Les directeurs peuvent tout oser. Il serait bien surprenant qu'ils rencontrassent une opposition quelconque et le temps

n'est pas loin où les auteurs dramatiques seront assimilés à des fournisseurs ordinaires et où ils paieront patente.

Comment se fait-il qu'ils en soient là ? C'est extrêmement simple. Ils en sont là, parce que, excepté quatre ou cinq grandes figures à qui la maîtrise et le succès conservent encore un piédestal, les quelque vingt ou trente autres de talent qui méritent respect, pressés par la vie en un temps où le gouvernement ne pensionne plus les artistes, et où l'art dramatique est devenu un commerce quand il n'est pas une industrie, les quelque vingt ou trente autres de talent ont dû faire litière de leur amour-propre et de leur susceptibilité, et tout accepter pour être joués. Ils en sont là parce que tous les autres, les fabricants, qui sont le nombre, ne valent pas d'être mieux traités et justifient l'attitude des directeurs qui ne font pas de différence entre les valeurs et ne se fient qu'à l'étiquette.

Ils en sont là parce qu'il suffit, pour se dire officiellement auteur dramatique, d'avoir touché des droits à la Société de la rue Henner et que cette vieille dame se moque de savoir dans quel jargon ou de quelle encre sont

composées les pièces figurant à son répertoire. Un sketch imbécile, une pochade licencieuse, un vaudeville grivois, émaillés de sous-entendus et de plaisanteries que l'on n'oserait pas risquer entre camarades ou dans un salon ami, valent à leurs auteurs le droit de se déclarer des écrivains, de parler de leur art, de toucher une pension sur leurs vieux jours et de le prendre d'autant plus haut que leur marchandise leur a rapporté plus d'argent. Comment ceux-là ne s'entendraient-ils pas avec les directeurs, comment ne souscriraient-ils pas à toutes leurs exigences, pourquoi s'encombreraient-ils de préjugés et de dignité ? Au nom de quoi ?

Malheureusement comme ils sont la foule, ils ont créé une confusion pénible et supprimé des distances et des barrières que l'on peinerait inutilement à essayer de rétablir. C'est par leur faute que les artistes — les vrais — ont perdu presque toute autorité, toute fierté et tout prestige, et qu'on les traite avec moins d'égards que leurs singuliers confrères, marchands installés dans leur propre temple dont personne aujourd'hui n'oserait plus les chasser !

*
* *

Il n'y a plus de directeurs, il n'y a plus que quelques rares auteurs qui tentent inutilement de résister au vent de folie et de lucre qui grise tous les gens de théâtre d'après-guerre, et il y a trop de théâtres. Car il n'y a pas assez de bons administrateurs pour les gérer et pas assez de bons auteurs pour les alimenter. Nous avons cinquante théâtres là où quinze suffiraient. Quinze théâtres, qui maintiendraient la dignité de l'art dramatique et donneraient au public l'impression qu'on ne se moque pas de lui et qu'il voit là autre chose qu'au music-hall ou au cinéma. Car, dans les trente-cinq autres, que voit-on ? C'est le triomphe du vaudeville, de la revue, de l'opérette, etc... C'est donc au moment précis où l'on aurait le plus besoin d'une puissante réaction contre ces genres faciles qu'on se trouve le moins armé. Ce ne serait rien que l'opérette, la revue et le vaudeville, qui peuvent fournir des spectacles charmants et très réussis, triomphassent avec cette insolence heureuse, s'il y avait un contrepoids. Mais il n'y a pas de contre-

poids !... La situation des théâtres réguliers est effrayante et l'on peut dire, sans crainte d'être démenti par les faits, que les théâtres de comédie dramatique ont à peu près complètement disparu et que la mort des derniers est proche.

Je sais bien que l'on me reprochera d'oublier, dans cette peinture sévère, l'espoir apporté par les théâtres d'avant-garde. Hélas ! eux aussi sont en pleine crise. Il n'est plus permis de parler pour le moment de Jacques Copeau et du Vieux-Colombier. A la Maison de l'Œuvre, Lugné-Poe, chercheur lassé, ne cache pas sa satiété, son indifférence et son désir de passer la main. Dullin, à l'Atelier, après des succès éclatants et malgré l'heureux appui de la chance, a dû accepter, pour gagner sa vie, d'alléchantes propositions cinématographiques qui ne lui permettront peut-être plus par la suite de se consacrer aussi passionnément à l'Atelier. A la Comédie des Champs-Élysées, Jouvet, mal servi par la fortune, résiste comme il peut. Le théâtre des Jeunes-Auteurs, qui tenait ses assises au Vieux-Colombier, a émigré à l'Odéon, en attendant mieux et faute de ressources suffisantes pour continuer la lutte en donnant des représenta-

tions régulières. Au Studio, Gaston Baty tient bon, mais la compagnie Pitoëff, malgré le triomphe de *Sainte-Jeanne*, va sans doute se trouver contrainte de chercher fortune ailleurs qu'au Théâtre des Arts. Tous, qu'ils soient d'avant-hier comme Lugné-Poe, qu'ils soient d'aujourd'hui comme le Théâtre des Jeunes-Auteurs, tous sont, cette année, paralysés, jugulés par l'horrible question d'argent, par les frais croissants, par les taxes, par les minimums syndicaux d'appointements aux artistes, par les cachets des vedettes, enfin par tout ce qui fait qu'aucun directeur de théâtre, prudent et soucieux de ses intérêts, n'ose plus jouer le franc jeu et risquer une seule affaire qui ne soit pas en participation avec l'auteur, une ou deux comédiennes ou quelques commanditaires...

Le théâtre non commercial, le théâtre littéraire, ne semble plus pouvoir vivre honnêtement en France. Et je ne vois pas un directeur, un seul, à part peut-être M. de Rothschild, qui oserait aujourd'hui monter, à ses seuls risques et périls, une comédie dramatique de valeur dont la carrière ne lui paraîtrait pas assurée et garantie par des tiers. En vérité, je n'en connais pas un seul.

*
* *

Lorsque les critiques examinent dans l'ensemble cette situation, je parle ici des quelques critiques qui comptent, ils ne s'appesantissent généralement pas sur les conséquences de la question économique ; ils ne s'élèvent pas avec violence contre le scandale des *combines*. Ce qui leur apparaît symptomatique et pénible, c'est qu'il y ait peu de pièces, très peu de pièces dignes d'être représentées, très peu de pièces capables de passionner le public, très peu de pièces capables de créer ces grands courants qui ont donné si longtemps à la vie dramatique française une si grande place et une si grande influence dans le monde. C'est là, et là seulement, qu'ils voient le reflet de l'époque troublée dans laquelle nous vivons. Et l'émiettement des talents, le grand nombre de jeunes écrivains intelligents et très doués, mais sans force et sans maîtrise, qui parviennent tout de même, et précisément à la faveur des combines, à se faire jouer sur les grandes et petites scènes, cela leur apparaît particulièrement révélateur et comme le signe indé-

niable que nous traversons une époque de transition, dont les caractéristiques sont le désordre et l'incohérence, époque qui doit inévitablement nous conduire, après secousses et tâtonnements, à une époque de réaction romantique, dont les caractéristiques seront l'ordre et la simplicité. A ce point du développement, ils ajoutent ordinairement :

« S'il éclatait demain un nouveau *Cyrano*, son succès serait immense. »

*
* *

Toute la question est là, mais il y a plusieurs réponses. Si l'on ferme les yeux, si l'on se cantonne dans ce cercle extraordinairement fermé qu'est la vie théâtrale à Paris, si l'on ne se rend pas un compte exact des facteurs nouveaux qui sont en train de transformer les conditions mêmes de la vie des êtres humains, on peut croire que la crise réelle que nous traversons suit un processus normal et connu, et qu'elle se dénouera bientôt, comme se sont dénouées les précédentes, par un retour vers un passé élargi et enrichi. L'art humain oscille, en effet, entre les deux pôles de l'intelligence

et de la sensibilité. Quand deux ou trois générations se sont nourries de rêve, de mysticisme et de poésie, les nouveau-venus brûlent ce que leurs pères ont adoré et vont vers la vérité, vers le document, vers l'analyse. C'est ainsi que le Théâtre libre d'Antoine a réagi avec une violence naturellement exagérée contre les tendances du théâtre romantique, puis du théâtre idéologique de Dumas fils.

Aujourd'hui, il est clair qu'après l'épuisement de l'expérience naturaliste, après le théâtre vériste, après la tranche de vie, après le théâtre philosophique, ironique, intellectuel, après les vagues de réalité qui nous ont submergés ; après les cruautés de la guerre, après le matérialisme de la paix, il est clair que nous avons « soupé » du réalisme, que nous souhaitons à tout prix nous évader du réel, retourner vivre un peu dans les chers nuages de ce pays du divin mensonge, et qu'au risque de nous damner, nous embrasserions des sorcières et des enchantresses, si nous savions où les rencontrer. Rien ne semble donc plus juste, de prime abord, que de penser que nous avons touché le fond d'une forme d'art avec, par exemple, les

œuvres d'un Pirandello, d'un Bernard Shaw, et que le succès ira demain à un art peut-être moins intelligent, moins raffiné, moins subtil, mais plus sensible, et qui touchera davantage notre cœur que notre esprit.

Nous sommes donc d'accord sur le principe : un néo-romantisme est dans l'air. Seulement est-ce le théâtre qui nous l'apportera ? Est-ce le théâtre qui pourra nous l'apporter ? Je n'en suis pas sûr tous les jours. Si vous voulez mon avis, je vous confierai que je crois la réaction déjà commencée, que nous vivons en plein romantisme et que le public a pris déjà ses rations de rêve, de poésie et de mensonge là où il les a trouvées et sans que les intellectuels s'en doutent encore. Il les a trouvées et prises... au cinéma.

*
* * *

Si un nouveau *Cyrano* paraissait !... c'est évident, l'effet serait magnifique et bienfaisant, nous avons besoin d'un bain de pureté. Mais, à mon humble avis, un nouveau *Cyrano* ne peut plus paraître aujourd'hui au théâtre. S'il surgissait cependant, vous verriez que,

passé l'éblouissant succès de la première, la carrière de la pièce n'aurait pas d'influence profonde sur le mouvement dramatique de demain, parce qu'elle ne pourrait plus en avoir, parce que les temps sont révolus, parce que cet art ne correspond plus à l'époque et qu'il n'a plus que du charme quand il devrait avoir de la vie...

Il faut compter avec l'époque... Il y a trente ans, le rythme de la vie était bien différent de celui d'aujourd'hui. La vitesse n'était pas encore entrée dans les mœurs et les genres littéraires exerçaient sur les masses un prestige qui s'est bien affaibli aujourd'hui. Alors, la littérature et le théâtre jouissaient d'une faveur immense, et l'homme de lettres comme le dramaturge bénéficiaient d'une situation morale et d'un crédit considérables uniquement dus à leur talent. Aujourd'hui on n'attend plus la gloire, on la fabrique, on la crée. Et la publicité aveugle distribue du jour au lendemain aux jeunes écrivains les lauriers que leurs aînés mettaient parfois toute une vie à conquérir. Seulement, voilà : hier, ces lauriers étaient en or, aujourd'hui ils sont en papier... L'écri-

vain d'hier semblait au grand public un être d'exception, supérieur et prédestiné. Il pouvait prendre des attitudes, se réfugier dans sa tour d'ivoire, il pouvait *penser*. On le respectait, on le célébrait, et l'on affirmait et l'on croyait que l'intelligence littéraire était ce qu'il y avait de plus haut et de plus noble parmi toutes les manifestations de l'esprit humain... Ces temps sont finis. Les écrivains d'aujourd'hui sont redescendus sur la terre. Ils sont à la fois plus pratiques, moins purs et moins orgueilleux. Ils ne se croient plus prédestinés, mais aussi ils ne jouissent plus du même prestige. Les grandes réunions littéraires sont mortes. La situation morale d'un Augier, d'un Dumas fils, d'un Sardou, d'un Rostand, d'un Bataille ou d'un Bernstein à leurs débuts, qui, parmi les dramaturges de demain, croirait pouvoir l'atteindre ou la dépasser ? C'est fini. Le peuple veut adorer d'autres dieux ; et le magnifique développement des arts mécaniques est en train de le troubler, et de lui prouver peut-être qu'il existe des intelligences créatrices, ailleurs qu'au théâtre et que dans la littérature. Un grand industriel, un fabricant d'automobiles ou d'avions, un ingénieur, les hommes

qui ont traversé l'Afrique du nord au sud, ceux qui s'apprêtent à franchir l'océan Atlantique en avion, enfin tous les obscurs ouvriers de la magique transformation du monde extérieur moderne, méritent-ils aux yeux du public d'être jugés inférieurs aux hommes qui comptent que la postérité leur saura gré d'avoir passé les deux tiers de leur froide existence à coucher sur du papier blanc des pensées qui avaient été écrites des milliers de fois avant eux ? L'homme de lettres n'est plus un dieu. Sa gloire est commercialisée et son auréole a fondu. Et pour prendre un exemple récent, ce qui glace peut-être quelques-unes des très estimables productions de M. Jules Romains, ce qui les empêche de parvenir jusqu'à la foule, ne provient-il pas de ce que ce parfait écrivain a adopté une attitude trop exclusivement littéraire, qui n'est plus d'aujourd'hui, et qui est condamnée par la vie métallique que nous menons ? L'homme de l'après-guerre, pour les jeunes générations il faut le reconnaître avec humilité, ce n'est pas un poète, ni un penseur, c'est un industriel et un homme d'action ; et ce n'est même pas Mussolini, c'est Citroën !



Il y a autre chose de capital et de fort délicat à exprimer, qui vaudrait d'être étudié en détail, et par quoi s'accuse avec plus de relief encore la grande pitié du théâtre d'art. Il y a que l'art dramatique est, au premier chef, un art verbal et que nous traversons depuis un demi-siècle une crise mère, si j'ose dire, une crise génératrice de la crise du théâtre qui est celle de l'éloquence et de la parole. Sans doute nous demeurons toujours sensibles à la beauté des phrases, au parfum des styles, à la poésie des mots, mais c'est un plaisir rare que beaucoup de jeunes gens ne goûtent plus dans sa plénitude et qui déjà sent la bibliothèque et le musée.

Tout ce qui n'est pas clair, rapide, précis, *vrai*, tout ce qui donne le sentiment de l'artificialité irrite sourdement les hommes de 1927 : ceux qui reviennent de la guerre conservent un souvenir odieux de ce qu'ils ont justement appelé le bourrage de crâne et ils témoignent peut-être plus d'horreur encore du ronflement des phrases que de celui des obus.

Pensez à la façon dont les mœurs ont été

rapidement modifiées par l'usage du télégraphe, du téléphone, et de la T. S. F., aux besoins « abrégatifs » de cette époque, à la nécessité de faire, de plus en plus, le plus de choses possible en le moins de temps possible, de penser vite, de décider et d'agir à l'accélééré. Aux formules cérémonieuses de politesse des correspondances d'autrefois ont succédé des locutions passe-partout qui ne froissent d'ailleurs plus personne. Le « très humble et très obéissant serviteur... » de jadis est devenu « *Truly yours* » ou « cordialement ». C'est à peine si l'on écrit encore ses lettres à la main. La politesse, chère aux boulevardiers, a été tuée, comme la valse et les jeux innocents, par la vitesse. Plus vite, plus vite, toujours plus vite !!! Songez que les spectateurs d'aujourd'hui sont des hommes et des femmes qui témoignent quotidiennement de la plus grande activité pratique, qui dictent leur courrier, lisent leurs journaux en un clin d'œil sur les titres et les sous-titres, décident d'affaires capitales en quelques secondes, se déplacent sans y penser, conduisent une auto, montent en avion et, pour se délasser, dansent le charleston à leurs rares moments perdus... Ils n'ont jamais autant

lu et étudié, car leur appétit de connaître est immense, mais, au théâtre, où ils souhaitent seulement se délasser, pensez à leur irritation dès que ce qu'ils voient leur semble en opposition avec leur existence ou leurs préoccupations ? C'est qu'à part quelques pièces, recherches composées par de jeunes écrivains, *Têtes de Rechange* ou *Méditerranée* par exemple, où l'on sent l'impérieux besoin des auteurs, influencés par le cinéma, de faire *autre chose*, LE THÉÂTRE EST TERRIBLEMENT EN RETARD SUR L'ÉPOQUE ! Et si les spectateurs d'aujourd'hui reçoivent cette impression, voulez-vous songer à celle que pourront avoir les enfants de ces hommes-là, habitués à un rythme que nous n'avons pas connu à leur âge, à qui la vitesse et le mouvement seront familiers, et qui, dès leur plus tendre enfance, auront vécu sous le règne du téléphone, de l'automobile et du cinéma ! Voulez-vous les imaginer, ces enfants qui, parce qu'ils voient clair et qu'il faut vivre, auront préféré la mécanique, la physique, la chimie et la boxe aux études classiques, au grec, au latin et aux lettres, voulez-vous les imaginer, écoutant une de ces comédies artificielles du Boulevard, au sujet mille fois rebattu, où

les personnages parlent deux heures pour ne rien dire, où il faut un entr'acte de vingt minutes pour passer du salon, où se jouait le premier acte, à la salle à manger, où se joue le second, tandis qu'on saute, sur l'écran, de l'Espagne au Pôle et de Paris aux Indes, et que Bagdad est à trente heures d'avion !

*
* *

Lorsque nous proposerons à leur admiration ces chers grands maîtres de jadis qui, dans notre adolescence, nous ont ouvert les paradis intellectuels, comment réagiront-ils ?

Lorsque nous leur chanterons la beauté des vers magnifiques qui ont embelli nos jeunesses et qui nous ont appris l'harmonie :

...La fille de Minos et de Pasiphaë...

...Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth

...La gigantesque horreur de l'ombre hercu-

[Léenne...

...Entends, ma chère, entends la douce nuit

[qui marche...

...L'inflexion des voix chères qui se sont tues...

que nous répondront-ils ? Ah ! la chose est très malaisée à exprimer. Sans doute, ils seront émus, il est impossible de ne pas le

croire, mais moins que nous, infiniment moins que nous, n'en doutez pas, et leur émotion sera moins pure, moins profonde, elle ne s'alimentera plus aux mêmes sources.

Des lecteurs cultivés, ayant le goût des lettres, hésiteront naturellement à me suivre dans cette affirmation, et comme je les comprends !

Mais il faut bien m'entendre : d'abord, il ne s'agit pas des réactions d'une élite, mais de celles de la foule ; ensuite, il n'est pas question de prophétiser, de donner des dates, de savoir en quelle année on enterrera l'art verbal ; enfin, il s'agit, non de la lecture, mais du théâtre. Jamais, comme nous le remarquions à l'instant, on ne lut et l'on n'étudia autant. Jamais on ne sut autant de choses, jamais on ne fut aussi tenté d'en connaître davantage. Mais un abîme, chaque jour plus large, se creuse entre le livre qui symbolise l'étude, l'appétit de connaissance, et le théâtre qui symbolise la distraction. Le plaisir qu'on recherche dans la lecture, on le supporte de plus en plus rarement au spectacle. Les journées sont infiniment plus remplies et fatigantes que jadis. Le public arrive au théâtre, occupé de sa digestion et de ses

soucis, avec le besoin de se délasser. Le dramaturge doit vaincre à heure fixe, en une soirée. Aucune faute ne lui est permise. Il faut qu'il aide tout de suite ces gens à s'évader d'eux-mêmes, qu'il les séduise, qu'il les prenne, qu'il les garde et, s'il a l'intention de les faire penser, il faut qu'il leur donne l'illusion qu'il ne songe qu'à les divertir ; et, si substantiel qu'il soit, qu'il ne leur offre qu'un dialogue immédiatement intelligible. Pour réussir cet exploit, entre tous périlleux, il faut que le ton et la forme de son œuvre *suivent le rythme de la journée vécue par les spectateurs*. En un mot, et pour tâcher d'être plus clair, ce mouvement, cette vitesse, qui sont les grandes dominantes de la vie humaine, en 1927, il faut que le spectateur les retrouve au théâtre, ou, au moins que les ouvriers du spectacle s'ingénient à lui faire croire qu'il les retrouve. Et ce résultat déjà très difficile à atteindre aujourd'hui, le deviendra bien davantage au fur et à mesure que s'accélérera le rythme vital. Parce que le théâtre est un *art immobile*, qui n'a pour lui ni le temps ni l'espace, et dont les possibilités sont ainsi étranglées et limitées.

Voilà pourquoi je crois que les nouvelles

générations se désintéresseront progressivement de l'art verbal, de ces conversations, si savoureuses et spirituelles qu'elles puissent être, de ces conversations en vase clos, dans ces petits théâtres fermés, aux décors connus, de ces conversations roulant sur de petits sujets mille fois traités.

Sans doute (et sans parler, bien entendu, du grand des grands, du géant sur qui l'âge est sans prise, Molière) quelques purs chefs-d'œuvre classiques ne cesseront pas de vivre dans le cœur et l'esprit des hommes de tous les temps, sans doute de grands écrivains sauront toujours gagner la foule à leurs ouvrages et le théâtre ne mourra pas, mais la grande majorité des belles pièces de notre répertoire dramatique n'apparaîtront plus aux jeunes générations que comme des pièces de musée qu'elles admireront sans échauffement excessif, et à l'audition desquelles la plupart des spectateurs bâilleront, fatigués par une harmonie et une beauté qu'ils ne mésestimeront pas, mais qui ne seront plus de leur temps, qui ne correspondront plus à leurs autres émotions, ni à leurs autres enthousiasmes.

La grande comédie dramatique, dont les der-

niers servants semblent aujourd'hui presque sans successeurs ne mourra pas brutalement, ni sans une agonie qui peut être longue et splendide, mais je vois un temps où elle ne sera plus en honneur qu'à la Comédie-Française et dans quelques studios où les derniers amateurs iront l'applaudir secrètement. Il se fondera des sociétés privées, des clubs d'Amis du Théâtre, mais le grand public ne suivra plus, et c'est au cinéma que nous le retrouverons.



Il ne s'agit pas de savoir si ce sera plus ou moins triste, plus ou moins navrant, ou plus ou moins avilissant. *Cela sera.* L'évolution s'accomplira. Ceux qui pleurent inutilement, comme MM. Maurice Donnay et Henri Duvernois, le temps des diligences, des porteurs d'eau, du vieux Paris et de la valse, peuvent avoir raison dans l'absolu ; mais leurs récriminations, leurs menaces, leurs regrets n'empêchent pas que la vie ne continue et que les conditions extérieures de l'existence ne se modifient suivant une loi aussi mystérieuse qu'inflexible.



Je ne crois pas du tout, d'ailleurs, que nous ayons à maudire la dictature naissante du cinéma. Je crois au contraire que puisque nous sommes obligés de la subir, il est nécessaire d'essayer d'en dégager la signification et, s'il est possible, la beauté, que nos petits enfants verront mieux que nous et dont ils s'étonneront qu'elles ne nous aient pas, si j'ose dire, crevé les yeux. Ne rééditons pas la sottise des détracteurs du chemin de fer et de l'aviation.

Sceptiques et cinéphobes, vous sourirez sans doute en me lisant, et pour vous être égarés dans des salles de cinéma, pour vous être sentis écrasés et sans force sous l'amas des stupidités que vous y avez supportées, vous considérerez que nous sommes loin de compte et ne comprendrez pas très bien les causes d'un enthousiasme aussi absolu que le mien. Je veux d'abord vous rassurer en vous disant tout de suite que je suis de votre avis, que je ne sais rien de plus sot et de plus triste que les neuf dixièmes des films qui passent sur les écrans du monde

entier, que je ne suis rien au cinéma, que je suis auteur dramatique, que j'adore le théâtre et que je souhaite de tout mon cœur voir représentées les pièces que j'ai la faiblesse de composer, mais qu'il ne faut pas se laisser arrêter par les imperfections actuelles et normales d'un art qui en est à ses premiers pas, ni commettre la formidable injustice de vouloir comparer deux choses aussi dissemblables l'une de l'autre et dont l'une, le théâtre, a derrière elle plus de vingt-cinq siècles d'existence et dont l'autre, le cinéma, n'a pas trente ans.

Il éclate aux yeux que le cinéma est encore très loin de ressembler à ce qu'il sera, que les scénarios sont d'une faiblesse et d'une misère dégradantes, que l'on commet encore cette erreur capitale à la base, au lieu de composer directement le scénario pour le cinéma, d'adapter à l'écran des romans ou des pièces de théâtre à succès. Ce qui est proprement imbécile, ce qui est un non-sens colossal. Le cinéma est un art entièrement neuf qui veut une nourriture neuve et des vêtements neufs. Si on l'affuble des habits plus ou moins mal rapiécés de la littérature et du théâtre, si on le nourrit des miettes du roman-

feuilleton ou de la comédie du boulevard, comment s'étonner que la croissance de ce gros bébé semble se trouver retardée ou compromise ?

Valentin Mandelstamm, dans un rapport sur le cinéma, qui a été distribué, je crois, au premier congrès international qui s'est tenu à Paris il y a deux mois, a rapporté cette phrase amusante, de M. Nicholls, critique du *Times* :

« Ceux qui vont au cinéma ne le critiquent guère et ceux qui le critiquent n'y vont pas. »

C'est à peu près exact et cela explique que le cinéma ait un si grand nombre de détracteurs, car tous ceux qu'il a lassés une fois, ne lui ont pas pardonné, et n'ont pas voulu surmonter leur ennui ni risquer une deuxième déconvenue.

L'extraordinaire vogue du cinéma ne semble explicable à beaucoup que parce qu'il offre de grandes facilités au spectateur. Mille ennuis attendent le public au théâtre, il lui faut arriver à l'heure, se renseigner sur ce qu'on joue, subir le supplice des entr'actes et sans être assuré, nous l'avons vu tantôt, de s'amuser ou d'en avoir pour son argent. Au cinéma, il entre, il sort, il change de place

à sa guise, il fume, il dort quand il veut. Il n'est pas obligé de regarder l'écran et, même avec les pires programmes, il a toujours quelques minutes de distraction ou de plaisir procurées par de belles photographies, quelques vues documentaires saisissantes ou un beau visage propre à faire rêver. Aucune contrainte. Le spectacle ne cesse pas. Pas d'entr'acte puisque, pendant la pause accordée à l'orchestre, la réclame l'aguiçe en l'amusant. Une musique souvent agréable et qu'on n'est point obligé d'applaudir. Enfin une atmosphère de liberté qu'on ne respire pas au théâtre où le spectateur est traité en prisonnier.

Tout cela, je le répète, ne m'empêche pas de m'ennuyer, comme vous, très souvent au cinéma. Mais à médiocrité égale, je m'ennuie moins au cinéma qu'au théâtre, je veux dire que je préfère aller voir un film médiocre qu'une pièce médiocre. Outre les petits avantages que nous venons d'énumérer, il y a en plus ceci, que mon amour et mon respect de la vérité sont infiniment mieux satisfaits au cinéma qu'au théâtre. Comment, direz-vous, avec ces histoires invraisemblables, ces scénarios ingénus, ces poursuites

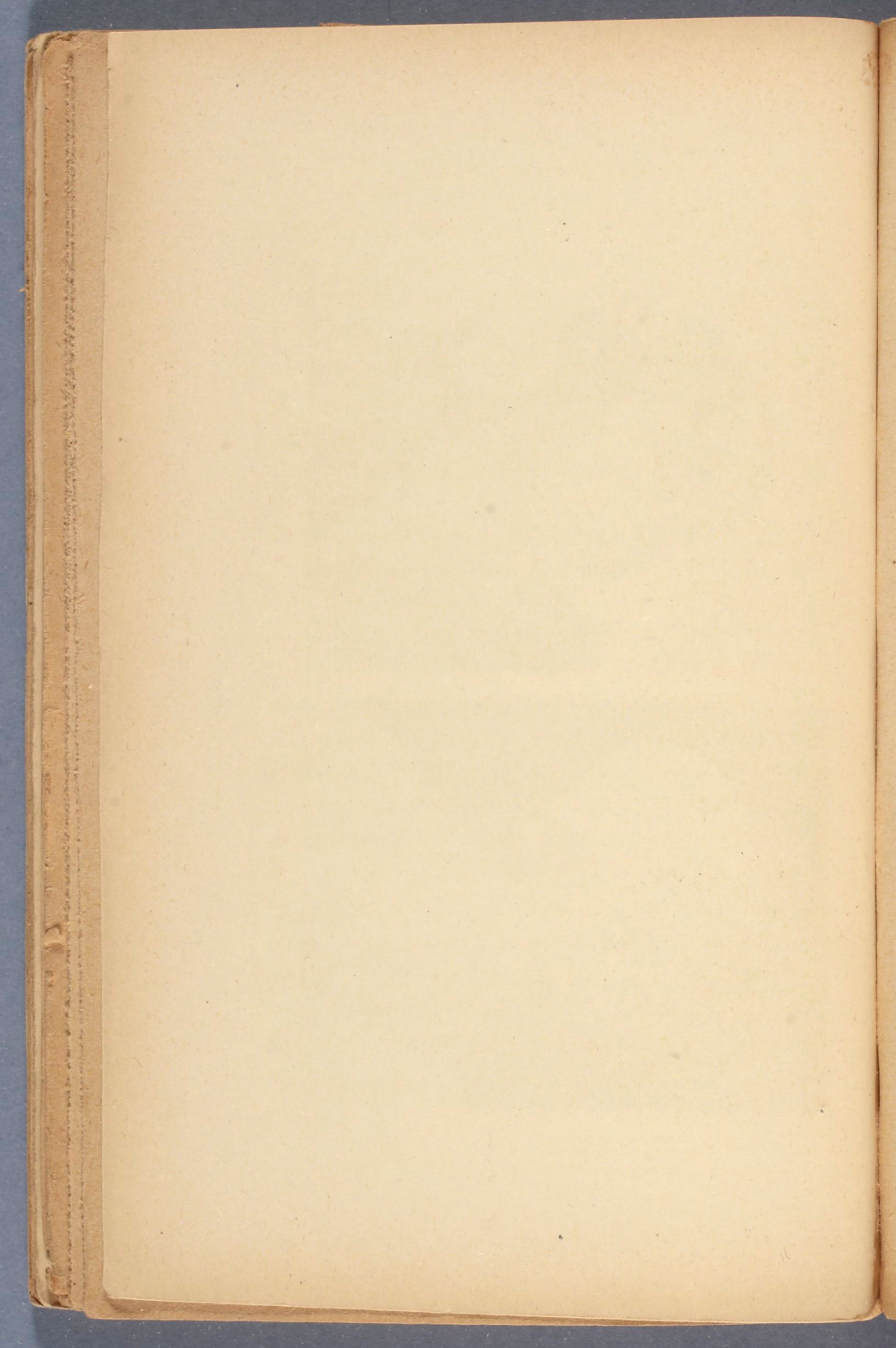
interminables, ces aventures sentimentales et mouvementées de la belle jeune fille, de l'aventurier sournois et de l'amoureux intrépide ?

Oui, parce que lorsqu'on m'annonce, au cinéma, une jeune fille ravissante, elle est jeune et ravissante (1). Un amoureux sympathique, il est plaisant et vigoureux ; un homme d'affaires véreux, il a le physique de l'emploi. L'athlète n'est pas un athlète de théâtre, la petite sportive bonbon fondant des boulevards n'est pas une enfant truquée, c'est une jeune gaillarde, souple et musclée, qui nage, boxe et chasse comme un homme, comme un homme qui sait nager, boxer et chasser. La ridicule scène d'amour doit-elle se passer dans un parc, à Bellagio ou à Venise ? J'ai au moins l'avantage, si je bâille aux serments éternels, aux longs baisers échangés, d'admirer un coin de paysage, troublant comme la nature elle-même dont il m'apporte l'image surprise... Au théâtre, je suis à la merci d'une indisposition de la jeune première, d'un grave souci de la vedette. Gaby Morlay peut être enrhumée

(1) Cela n'est pas toujours aussi vrai que cela en a l'air, mais en tout cas l'illusion est merveilleusement créée, ce qui ne peut se produire au théâtre.



« Un coin de paysage troublant comme la nature elle-même... »
(MOANA, Film Paramount)

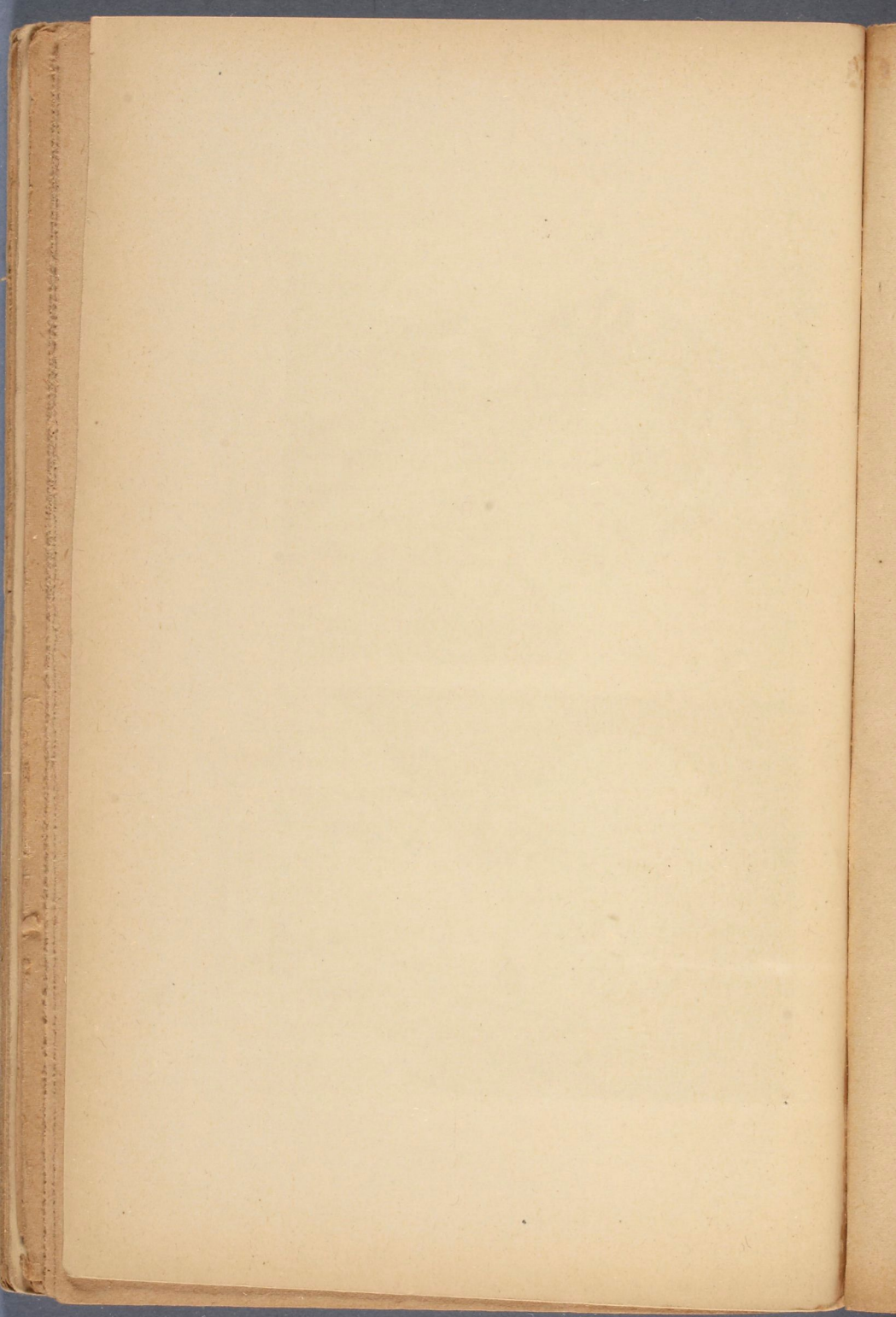




RAQUEL MELLER
(Photo J. Kruger)



MAE MURRAY
(Film Metro-Goldwyn)



le soir où je vais au Gymnase et Jules Berry avoir perdu cinq cents louis lorsque j'entre aux Variétés. Ici, rien de pareil à redouter : c'est la meilleure expression que l'on m'a gardée, c'est le meilleur geste que l'on m'a choisi — et ils ne varieront plus.

On objectera que tout ceci est mis au service des pires âneries et je répondrai que cela m'est égal, que cela ne me gêne pas, que cela ne me gêne plus, que cela est inévitable et que cela cessera bientôt. Je fréquente trop assidûment le cinéma pour m'inquiéter de l'histoire que je ne vois plus et dont je me moque. Et je suis arrivé à percevoir peu à peu les raisons de l'intérêt grandissant, et qui m'étonnait moi-même, dont je témoignais pour lui. C'est que ceux qui aiment d'instinct le cinéma, ceux qui lui font confiance, ceux qui entrevoient son avenir, parviennent à distinguer ce qu'il y a sous son enveloppe vulgaire, à comprendre son langage, à découvrir sa poésie mystérieuse et infinie.

L'instrument se perfectionne sans cesse, mais il est loin d'être achevé. Nous n'assistons qu'à des essais. Le jour où il se trouvera tout à fait au point, les artistes surgiront de toute part, et il faudra bien les accueillir.

Le pianiste va-t-il s'asseoir devant un clavier incomplet, et le violoniste prendre un violon sans chevilles ?

Le cinéma est presque prêt à recevoir ses futurs maîtres. Mais le miracle, qui semblera se produire ce jour-là pour la foule de ses ennemis et des profanes et pour la grande majorité du public non initié qui n'aura pas suivi le développement du nouvel art, le miracle ne sera constitué que par l'arrivée logique au dernier kilomètre d'une route dangereuse et semée d'obstacles, hâtivement dessinée dans le désert...

Peut-être me ferai-je mieux entendre lorsque je dirai qu'à la faveur de ce piétinement dans la bêtise où semble se complaire le cinéma, son développement technique se poursuit avec une rapidité insoupçonnée et foudroyante. Vainquant leur répulsion pour lui, les réfractaires me comprendront chaque fois déjà où ils iront voir un documentaire. Je ne pense pas que quiconque puisse résister ou dissimuler son émotion en assistant, par exemple, à l'extraordinaire ascension du mont Éverest, à la croissance de la plante phanérogame, à la traversée de l'Afrique par la mission Citroën et surtout à cet incroyable

exploit du lieutenant Byrd survolant pour la première fois le pôle nord en avion... Vous rendez-vous compte de ce que contient cette phrase et de la façon dont elle eût été accueillie, il y a cinquante ans, par les gens sérieux ? Vous êtes là, confortablement installé dans votre fauteuil d'orchestre, et quinze jours après l'accomplissement de la prouesse, vous assistez à cela ! vous voyez le pilote survoler le pôle Nord pour la première fois ! *Vous voyez exactement ce qu'il a vu.* Il est même permis d'ajouter que vous voyez ce qu'il a vu mieux que lui, car vous vous trouvez placé dans des conditions de sécurité et d'agrément qui diffèrent sensiblement des siennes.

Eh bien ! cette impression qui vous est ainsi procurée et qu'aucun autre art ne peut songer à égaler, admettez une seconde que vous l'éprouviez, non plus dans le domaine du document, mais dans celui de l'art. Avec les moyens dont dispose actuellement le cinématographe, vous pouvez atteindre un résultat que vous n'imaginez pas, dont vous ne soupçonnez pas l'étendue.

Un homme, peut-être, a pu vous donner l'intuition de ce que deviendra ce nouvel instrument, c'est Charlot qui a été le seul, jus-

qu'à présent, à parler la langue cinématographique et à inventer des histoires, sans intermédiaire d'aucune sorte, *directement* pour le cinéma. Celui-là, qu'il faut remercier et saluer, sera considéré comme un grand précurseur, car il aura permis à beaucoup de comprendre et d'espérer, et il aura montré la route aux autres.

*
* * *

Le cinéma français traverse actuellement une crise économique autrement plus redoutable que le théâtre, et cependant, alors que j'ai bien peur pour le théâtre, je n'ai aucune crainte pour le cinéma. Qu'importent ses ennuis présents ? Il en sortira forcément victorieux, parce que lui est l'avenir. Déjà l'horizon s'éclaircit et les industriels américains qui se flattaient d'inonder les marchés de leurs produits, et d'écouler leurs films en Europe, comme ils y écoulaient des chaussures ou des rasoirs, sont obligés de faire machine arrière. Sans doute, les offres timides qu'ils ont faites à quelques artistes et dramaturges français ne nous délivreront pas tout de suite de la lourde menace qui continue à peser

sur la liberté de l'art cinématographique et qui risque de le paralyser quelque temps encore, mais ce n'est plus qu'un mauvais moment à passer, qui ne comptera pas dans le temps et qui n'empêchera rien.

Les artistes viendront au cinéma, immanquablement, forcément, naturellement. Qu'on leur en ouvre les portes ou qu'ils les forcent *ils entrерont en maîtres* sur les terres du cinéma et ils s'y établiront, eux, leurs enfants et les enfants de leurs enfants pour de glorieux et longs travaux !

Le cinéma, que voulez-vous ! c'est l'avenir. On ne supprime pas l'avenir d'un trait de plume ou d'un haussement d'épaules. Il est le compagnon de l'auto, de l'avion, de la T. S. F., des découvertes mécaniques, du confort, de l'hygiène et de la vitesse, reine de l'époque. Nier sa force, sa puissance, son action, c'est nier l'évidence, c'est nier le siècle.

*
* *

Le cinéma est presque prêt à recevoir ses futurs maîtres. Lorsque les scénarios seront composés directement pour lui par des hommes de valeur, que son extraordinaire

technique sera mise au service d'un créateur véritable, lorsque viendront à lui nos enfants, les hommes de demain, nés avec lui, et qui le comprennent mieux que nous, lorsqu'il sera délivré de l'emprise de certains metteurs en scène qui l'empêchent de respirer ailleurs que dans la convention et dans une morale enfantine, lorsqu'on ne le cantonnera plus dans ce monde factice où toutes les histoires se terminent par un mariage d'amour, lorsque tous les sujets pourront être abordés chez lui comme ils le sont sur la scène, lorsqu'il aura tous les droits, sauf celui d'être médiocre et bas, lorsque le ciné aura ses théâtres d'art et de comédie, ce jour-là les nuages se dissiperont et les hommes de théâtre pourront trembler. Les Molière, les Goethe, les Shakespeare n'auront évidemment rien à craindre, et le génie reste le génie. Mais ceux qui n'auront que du talent ? L'avenir du cinéma est immense, imprévisible et le théâtre *pour commencer* sera par lui ou transformé, — ou balayé.

* * *

Sans doute, il y a une dernière objection : c'est que, si remarquables que puissent être

jamais les réalisations cinématographiques, si réussies qu'elles soient, il y a quelque chose à quoi jamais elles ne suppléeront, il y a quelque chose qu'elles ne remplaceront pas, c'est la phrase et c'est la voix humaine. Savoir !...

L'art de l'écrivain est un art de choix, c'est par un heureux choix des mots, c'est par une harmonieuse ou une habile juxtaposition des termes, par une savante construction de la phrase, par un jeu subtil des périodes, des adjectifs et des verbes, qu'il parvient à toucher le cœur ou l'esprit du lecteur ou du spectateur.

Il est bien hardi d'imaginer que l'incomparable résultat obtenu depuis tant de siècles par les écrivains avec les mots, les écrivains du cinéma pourront peut-être l'obtenir demain avec les images. Cela est bien hardi, mais cela sera.

Déjà, ceux qui suivent attentivement et sans se rebuter les longs et difficiles progrès du cinéma, contrariés par des difficultés purement économiques et financières, se rendent compte que je ne lance pas là des affirmations en l'air. Souvent, au cours des films les plus ineptes, un intelligent choix

d'images, un brusque passage d'un premier plan à un paysage, les surprises de l'accélééré ou du ralenti se combinant en un heureux moment, les superpositions, les flous, leur ont donné l'impression qu'il y avait là une langue nouvelle et que, les yeux une fois éduqués et familiarisés, on pourrait risquer des essais qui seraient susceptibles d'étonner les opposants.

Que ceux-là suivent avec une grande attention les films même les plus médiocres. Lorsque surgiront deux ou trois images saisissantes et rares, qu'ils ne pensent plus que c'est là un hasard, une surprise, mais qu'ils comprennent que c'est un *commencement*, et que bientôt, et beaucoup plus rapidement qu'ils ne l'imaginent, tout le film sera comme les deux images qui les ont étonnés malgré eux. Ce jour-là, ils seront prêts à croire que l'ère qui s'ouvre marquera une bien grande date dans l'histoire de l'art : c'est celle où la poésie des images sera entrée directement en lutte avec la poésie des mots.

Dès cet instant, ils ne seront plus gênés par le mutisme des acteurs de cinéma. Pas plus qu'ils ne sont gênés d'imaginer la

voix des héros de roman lorsque, dans le silence de leur chambre, ils ouvrent un livre aimé et qu'ils le lisent tout seul, pour eux, afin de permettre à leur rêverie de naître à sa guise et de se prolonger. Ainsi, un jour, dans une salle de cinéma, ce que les poètes ne leur donnent plus, ce que les dramaturges leur refusent, les images le leur apporteront. Ils viendront s'évader du réel dans les salles, ils y viendront oublier leurs tristesses et les exigences du fisc. Là, leur imagination pourra se donner libre cours, franchir les espaces, passer d'un continent à l'autre, plonger dans le passé comme dans l'avenir et, si le génie des scénaristes le permet, gagner les ravissants pays de la fantaisie et du rêve dont l'on sort meilleur, plus courageux et plus gai.



Henri Béraud a publié l'an dernier dans *La Revue de France*, sous le titre 1930, une remarquable étude où le grand journaliste étudie avec une rare pénétration l'esprit de l'époque et des nouvelles générations. Parlant du cinéma, voici ce qu'il dit :

« Entre les nouveau-venus et nous, il y a cette différence profonde que l'énorme cinéma s'imposa aux uns et aux autres à des âges différents, Pour nous, le cinéma s'est superposé à la vie et aux conditions anciennes de l'art. Pour eux, le cinéma faisait corps avec la vie, au moment où, allant à la recherche, ils éprouvaient leur première sensation d'art. Pour un grand nombre de romanciers et de dramaturges nés avant 1890, le cinéma n'est, au bout du compte, qu'une invention mécanique, admirable sans doute, mais aussi étrangère aux lois de l'esthétique que le sont le gramophone, l'avion, les tanks et la T. S. F.

« A tort sans doute, la grande majorité des écrivains quadragénaires se refusent à chercher sur l'écran autre chose qu'un divertissement populaire et une curiosité scientifique. Il en va tout autrement — est-il besoin de le dire ? — pour ceux qui nous suivent. Pourquoi ? Tout simplement parce que le cinéma fait partie de leur enfance et leur donna leurs premières émotions.

« Entre une version latine et un cours de littérature, ils allaient voir Linder, Maciste, puis Charlot et Fairbanks. Le film aux péripéties méticuleusement audacieuses fut pour

leur esprit en éveil ce que furent pour nous les opéras du répertoire et les pantomimes historiques du cirque, et les théâtres de marionnettes.

« Il nous est impossible, on le conçoit, de nous étendre sur les conséquences de ce nouvel état de choses. Ce qu'il nous faut retenir, *c'est qu'aujourd'hui le monde des lettres reçoit le premier contingent des hommes, dont l'enfance et la jeunesse furent influencées par les spectacles cinématographiques*, des hommes qui, au surplus, ne sauraient se représenter précisément ce qu'étaient les premières émotions de leurs aînés, au temps où les cinéastes n'existaient pas.

« Quelle fut cette action des littératures filmées sur les dernières recrues de l'armée des lettres ? Je la crois aussi dangereuse que décisive. Le cinéma tuera le rêve, il l'a peut-être déjà tué. Aux songeries de l'adolescence il a substitué la rigueur documentaire. Par l'effet du cinéma, le langage de nos échanges a été faussé. A peine si nous nous comprenons. Au surplus, les mots ont perdu, au regard de la jeunesse, ce qui formait pour nous leur faste et leur prestige séculaires. Tout comme *Le Bateau ivre* de Rimbaud, nous

voyions « ce que l'homme a cru voir ». Eux, sont assurés d'avoir vu. L'impitoyable et photographique précision de l'objectif les a guéris de nos chères nostalgies. A dix ans, ils avaient fait le tour du monde en suçant des sucres d'orge.

« Que l'on m'entende bien. Je ne fais pas le procès d'un moyen d'expression. Ce n'est pas mon sujet. Mon dessein est de marquer l'influence que ce moyen peut exercer sur de futurs écrivains, sur des hommes destinés par le hasard ou la vocation à donner, plus tard, des formes à leurs propres émotions.

« Il est bien évident que ces hommes formés, dès l'âge le plus tendre, à l'acceptation d'un art où tout est subordonné à des rythmes ou, si l'on veut, à la juxtaposition rythmique de mouvements fragmentaires, se feraient de maintes choses, et en particulier des formes littéraires, une idée toute nouvelle.

« La preuve de ce que nous avançons ici, elle est dans les opinions si variées que professent les écrivains d'un certain âge, qui passent pour amis du septième art. Un Duhamel, un Émile Vuillermoz, un Blaise Cendrars, un Max Jacob, un Canudo, un Delluc y cherchent, en vérité, des utilisations fort

diverses de leurs esthétiques et de leurs personnalités.

« Chez les jeunes, au contraire, nous trouvons une véritable doctrine, où tous, presque tous, communient. Pour ceux-là, le cinéma n'est qu'une ressource nouvelle et artificiellement superposée à l'ensemble de modes artistiques aussi vieux que l'humanité. A ceux-ci, le cinéma permet l'expression d'émotions dont l'esprit humain ne saurait se passer. Ils pensent et disent qu'on l'a seulement inventé trop tard et que le besoin a précédé le moyen.

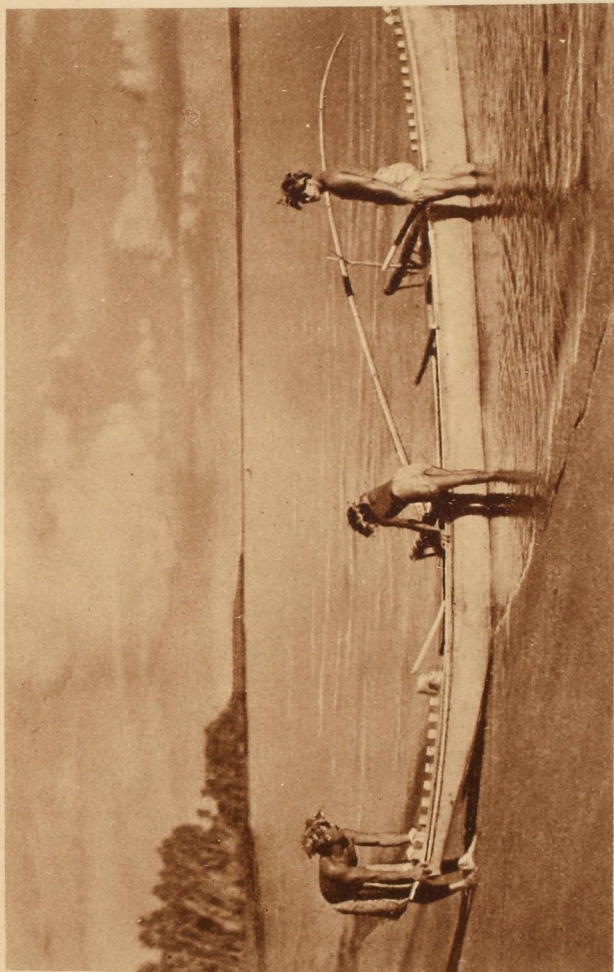
« Retenons, s'il vous plaît, que, sur de jeunes esprits, le cinéma exerce le redoutable prestige de la certitude. Peut-être est-ce à son ascendant que les *moins de trente ans* doivent ce qu'il nomment, avec un peu de puéril enivrement, leur sens des réalités. »

* * *

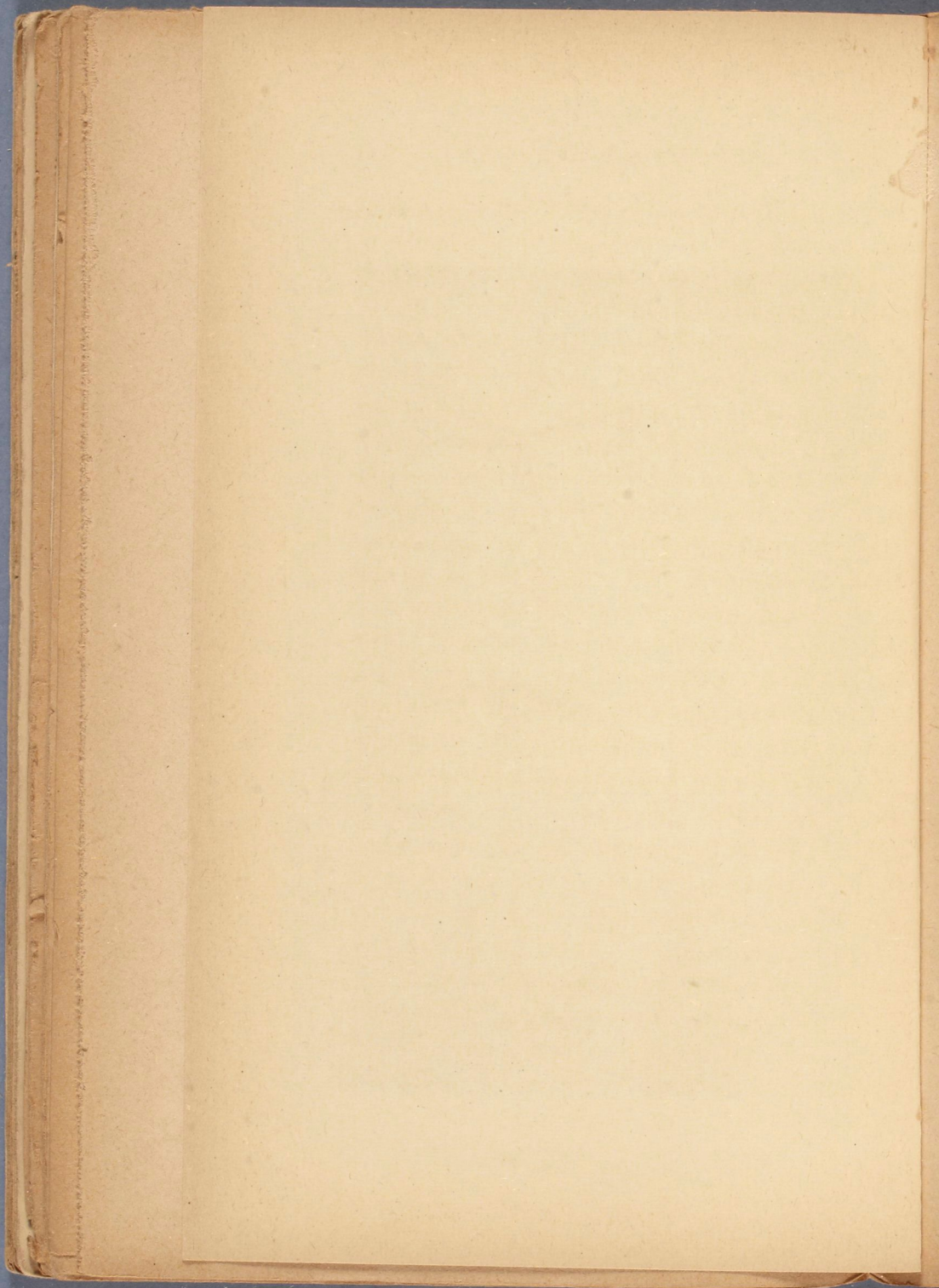
Qu'un esprit de la vigueur et de l'intelligence d'Henri Béraud rende cet hommage à la puissance naissante du cinéma, voilà qui est symptomatique et donne du poids à notre thèse.

« Ce qu'il nous faut retenir, écrit-il, c'est qu'aujourd'hui le monde des lettres reçoit le premier contingent des hommes dont l'enfance et la jeunesse furent influencées par les spectacles cinématographiques. »

Observation capitale et d'où tout découle ! Mais comment Henri Béraud, l'écrivain de quarante ans, ne se laisse-t-il pas conduire là jusqu'au bout par sa pensée ? Il prévoit bien, en effet, que l'influence du cinéma et de son rythme modifiera sans doute profondément la conception que les nouveau-venus se feront des formes littéraires que nous admirons, mais il ne va pas jusqu'à imaginer que ces artistes de demain pourront *délaisser ces formes littéraires et en créer de nouvelles*, avec l'aide des nouveaux moyens mis à leur disposition. Il pense que la littérature obéira à de nouveaux rythmes (et les œuvres de Paul Morand sont là déjà qui le prouvent), mais il ne pense pas à la littérature cinématographique. Pourquoi ? Et pourquoi cet étonnant témoin de son temps, à qui rien n'échappe, écrit-il cette phrase qui a fait bondir avec moi Jean Tedesco : « *Le cinéma tuera le rêve. Il l'a peut-être déjà tué.* » Pourquoi ? Je vais vous le dire. C'est qu'Henri Béraud ne doit



Une Scène de "MOANA" un des plus beaux documentaires réalisés à ce jour.
(Film Paramount)



pas aimer beaucoup le cinéma. Et il ne l'aime pas beaucoup parce qu'il n'y va pas souvent. Cela est certain. S'il avait vu par exemple *Moana*, il n'eût pas parlé ainsi.

Le cinéma tuera le rêve ! C'est le contraire. Il le fait naître, il le nourrit, il l'élargit. C'est au cinéma que l'on vient chercher quelque prétexte à rêver, lorsque le livre ou le théâtre enferment, limitent les sensations dans le cercle fermé des mots. Le cinéma, tuer le rêve ! Alors que voici né un art qui, pour la première fois depuis que le monde existe, peut au contraire épouser et suivre le rêve de l'artiste, qu'on y songe ! *à la vitesse de sa pensée et de son imagination la plus folle !* Il n'est pas d'obstacle qu'il ne franchisse : distance, temps, espace... Le monde extérieur et celui de la réflexion lui sont aussi familiers. Et pour laisser précisément à chacun les voluptés troubles du mystère et le droit de rêver, il ne propose pas de texte défini ni de mots à sa méditation. Chacun, selon son humeur, son esprit, sa condition, sa culture, peut prêter le langage de son choix aux êtres qui vivent sur l'écran. Le cinéma, tuer le rêve ! Allons donc ! Il le crée, il l'alimente, il le prolonge... et par des moyens de

rêve... Du blanc sur du noir... Des ombres et des reflets qui passent et repassent sur un morceau de toile tendue... Voilà ce qui provoque votre rire et vos larmes... Et quand vous sortez, quand vous quittez la salle, où sont les interprètes, les décors, les artisans de votre joie ?... Envolés... Il ne reste plus qu'un écran nu, et qu'un rouleau de pellicules dans une boîte... Mais que la lampe s'allume, que le rouleau tourne et le miracle se produit... Et ces ombres impalpables, et cette pure illusion de nos sens nous suffisent. La vie et le rêve emplissent la salle aussitôt.

Avec le cinéma, une nouvelle poésie est née, une poésie immédiatement perceptible qui peut troubler les plus simples comme les plus délicats. C'est le secret de son succès immense et grandissant. C'est la raison de son avenir.

CINÉMA ET LITTÉRATURE

par ANDRÉ BERGE

Avons-nous parfois pensé à ce qu'il y aurait de changé dans notre vie, si nous nous réveillions un beau matin pourvus d'un sens nouveau et tout à fait inédit ? Donner un exemple n'est guère facile puisque pour notre esprit, soumis à de très vieilles habitudes, un sens nouveau est à peu près aussi impossible à concevoir que la fameuse quatrième dimension de l'espace. Imaginons cependant, pour nous en faire une idée, que nous soyons devenus subitement capables de lire directement dans la pensée de ceux qui nous entourent. Ce serait la fin du mensonge, le bouleversement de toute la civilisation ! Eh ! bien, dans d'autres domaines, il me semble que l'apparition du cinématographe a produit un bouleversement non pas analogue, puisque moins brusque — il a même

été très progressif — mais presque aussi formidable. L'humanité tout entière qui depuis les débuts de son existence connaissait un nombre d'arts qui paraissait définitivement limité au chiffre six (si l'on excepte l'art culinaire et l'art dentaire) s'est vue soudain dotée d'un septième art, celui que nous considérons aujourd'hui.

Or réfléchissons à ce qu'est un art pour l'homme. Quelques-uns, évoquant sans doute la jeune fille qui pianote toute la journée au-dessus de leur tête, répondront : une distraction. Mais est-ce assez dire ? En chimie, l'on apprend que pour révéler la présence de tel corps gazeux ou liquide, il suffit d'une goutte d'une solution déterminée grâce à laquelle le corps recherché se colore aussitôt d'une teinte vive. Je crois que sans l'art notre vie serait semblable à ce corps incolore, inodore et sans saveur ; nous serions plongés dans l'état demi-inconscient des animaux. L'art — et je prends ce terme dans son sens le plus vaste en y comprenant la littérature sous toutes ses formes — même celles que je qualifierais de moins littéraires — l'art a éduqué notre sensibilité, je dirais même qu'il ne cesse pas de l'éduquer. Lorsque la science a commencé

à répandre sur la terre des machines de toutes sortes : électriques, à vapeur, chemins de fer, automobiles, usines, etc., tout le monde a protesté contre la laideur de ces nouveaux monstres, jusqu'au jour où les artistes nous les ont rendus émouvants et ont rendu consciente leur beauté. Tous s'y sont mis : peintres, littérateurs, cinéastes et même musiciens si nous considérons le *Pacific* 231 de Honegger.

Cependant lorsque vint au monde le cinéma, ce petit dernier né sur lequel on ne comptait plus, il était naturel qu'il se heurtât à une certaine hostilité méfiante. Il y a quelques années, un membre de l'Académie française écrivait sur l'album que lui tendait une jeune fille la maxime suivante : « Le stylographe est à la plume ce que le cinéma est à l'art véritable. » Je vous prie de croire que dans l'esprit de l'auteur, ceci n'était à l'éloge ni du stylographe ni du cinéma. Il faut dire, pour être juste, que ce dernier ne manifestait pas non plus une très grande tendresse à l'égard de ses aînés ; il projetait d'être l'art de l'avenir, l'unique, et de submerger les autres, tout juste bons pour une forme de société périmée. Cet

enthousiasme un peu naïf était assez explicable : les fervents des inventions de la science avaient l'habitude de voir les anciens ustensiles remplacés par de plus modernes. L'autobus tuait l'omnibus, le chemin de fer la diligence, la baratte mécanique la baratte à mains, etc. Instruit par tant d'expériences, quoi de plus naturel que d'imaginer le cinéma remplaçant la littérature... Déjà Victor Hugo avait affirmé sans hésitation : « Le livre tuera l'édifice, ceci tuera cela. » Et pourtant l'édifice n'est pas mort et l'exposition des Arts décoratifs nous en a récemment proposé un certain nombre de formules nouvelles, qui, quels que soient les goûts de chacun, témoignent tout au moins de sa vitalité. Si quelqu'un respirant un parfum merveilleux récemment découvert s'écriait : « Voilà qui rend inutiles les haricots verts ! » il recueillerait sans doute quelques sourires. Ainsi littérature, cinéma, parfumerie et cuisine correspondent à des besoins différents.

Le cinéma est uniquement visuel et ses procédés d'expression agissent sur un point particulier de notre sensibilité. Au début de cet admirable film *Le Dernier des Hommes*, il y avait la traduction en quelques images

de la phrase : « Cet hôtel était un gigantesque palace. » La phrase aurait été banale, le film était merveilleux. Mais la littérature contient autre chose que des banalités de cette espèce et, même lorsqu'elle s'attache à exprimer une sensation qui est du domaine de l'écran, elle la fait se répercuter en nous d'une manière que l'on ne peut prétendre ni supérieure ni inférieure à la manière cinématographique, mais qui est différente... et c'est l'essentiel ! C'est pourquoi la lecture d'un scénario n'est pas ennuyeuse même si l'on connaît déjà le film auquel il a donné lieu : l'un fait à peine penser à l'autre. Notre esprit n'est pas assez habitué à ces correspondances pour les établir spontanément. La littérature est obligée de décomposer et d'analyser les images et les mouvements dont l'écran fait la synthèse. Voici en exemple le début des *Belles Noces dans la rue*, scénario par J. Bonjean :

Un mur,
Sur le mur un espalier.
Une main dépasse le mur
S'y accole.
On devine un effort,
Une traction.
Une tête apparaît,

Celle d'un jeune homme bronzé par le soleil,
Puis de larges épaules
Un corps enfin
Vêtu d'un chandail troué et d'un pantalon
[en loques.

Le mot — on peut le constater — conserve ici sa pleine importance. Chacun est lié par une série d'associations mentales à de nombreuses impressions qui l'enrichissent plus ou moins confusément. L'image écrite la plus précise laisse toujours une certaine liberté à nos esprits. Rappelez-vous une description bien quelconque d'un personnage physique quelconque dans n'importe quel roman : « Paul était grand. Ses yeux bleus clairs brillaient d'une intelligence supérieure. Sa face était rasée et ses cheveux blonds foncés donnaient à son visage... etc. » Oui, mais qui nous dira si Paul avait sa raie à droite ou à gauche. Son nez était-il aquilin ? Le plus consciencieux des auteurs omettra forcément quelque détail de ce genre... et nous nous en réjouissons. Nous renseignerait-il sur la forme du nez de Paul, resterait encore à savoir sa longueur à un millimètre près : notre imagination aura toujours un jeu qui lui permettra de créer le type le plus destiné à la frapper.

Nous pouvons rêver des heures sur un mot, tandis que le cinéma possède une précision implacable et ne laisse aucun loisir à notre esprit. Mais la littérature, elle, ne peut nous faire sentir la vitesse, le rythme, etc., avec l'intensité que le seul cinéma rend possible. Dans *Entr'Acte*, de René Clair, il y a une vision des montagnes russes tellement saisissante qu'elle oblige les spectateurs à se cramponner à leurs fauteuils, comme s'ils craignaient de perdre l'équilibre dans une descente trop brutale. Si les évocations de la littérature atteignent difficilement ce paroxysme, elles ont par contre une plus grande complexité et font appel à des parties plus nombreuses de notre être intérieur. Je prends pour exemple un passage des *Nourritures terrestres*, d'André Gide, un des livres les plus dépouillés, l'un de ceux où les sensations sont exprimées de la façon la plus directe, je dirais presque : la plus cinématographique : « *La troisième porte est celle de la laiterie : repos, silence ; égouttement sans fin des claies où les fromages se rétrécissent ; tassement des mottes dans les manchons de métal ; par les jours de grande chaleur de juillet, l'odeur du lait caillé paraissait plus fraîche et plus fade... non pas fade,*

mais d'une âcreté si discrète et si délavée qu'on ne la sentait qu'au fond des narines et déjà plutôt goût que parfum. » Imaginez cette série d'impressions rendues par une sorte d'appareil nouveau, analogue au cinématographe, mais qui, au lieu d'être uniquement visuel serait encore olfactif et tactile.

Tout d'un coup se répandrait un parfum de laiterie, puis pour traduire un passage suivant des *Nourritures terrestres*, un violent parfum d'étable vous suffoquerait. Je ne peux pas présumer du plaisir esthétique que vous ressentiriez aussitôt (il y aurait là encore une affaire d'éducation artistique), mais pour ma part je dois avouer que je me boucherais les narines ou je m'enfuirais : cependant je lis avec délices le volume dont je viens de vous extraire quelques lignes. Moi qui ai en horreur le goût du lait, je me complais dans cette description si vraie d'une laiterie de ferme, et je suppose que beaucoup d'entre vous ressentent la même émotion et la même joie. C'est que la littérature ne recrée pas les sensations elles-mêmes mais plutôt le trouble qu'elles ont fait naître en nous. Lorsque nous lisons : « L'odeur du lait caillé paraissait plus

fraîche et plus fade », il se dégage de cette simple phrase une atmosphère de campagne, de vacances, d'été, et enfin, un « je ne sais quoi » confus qui fait revivre la sensation en nous sous une forme très aiguë, mais plus pure, et dégagée de tout ce qu'elle aurait pu nous apporter de pénible. Nos sens ne sont jamais frappés directement par les images que contiennent les mots : c'est par l'intermédiaire plus ou moins dissimulé de notre pensée que ces images se reconstituent : elles viennent du fond de nous et non plus de l'extérieur et c'est sans doute ce qui leur donne une saveur si différente de celle qu'aura pour nous un art plus direct.

D'ailleurs la littérature ne se borne pas à traduire des sensations : elle seule peut exprimer les sentiments, les idées, les raisonnements abstraits. Elle nous offre un tableau complet de notre activité intérieure. Elle est par certains côtés plus riche que le cinéma.

Cependant puisque chacun des deux a son domaine propre, peut-on vraiment parler de l'influence de l'un sur l'autre ? Oui, sans hésitation ; d'abord je suis persuadé que tout a une influence sur tout. Blaise Cendrars

à qui nous demandions s'il reconnaissait l'influence du cinéma sur ses œuvres, nous répondait : « Oui, mais pas plus que des grandes compagnies de navigation, des locomotives, des chauffe-bains, et du plombier qui vient les arranger. » Sans doute, il y a moyen de tout ramener à une influence du monde moderne en général, mais nous avons vu que la surprenante découverte d'un septième art ne pouvait manquer d'amener de grands changements dans la sensibilité humaine ; il n'est pas étonnant en ce cas que le cinéma agisse sur nous à lui tout seul plus profondément que toutes les autres inventions de notre époque.

Dégager son influence cependant n'est pas chose facile. Une influence est toujours complexe. Lorsqu'un fils a les mêmes goûts que son père, nous supposons qu'il a subi l'influence de celui-ci ; mais lorsque les goûts de l'un et de l'autre sont violemment opposés, nous croyons encore à une influence : par réaction il est vrai. Or la plupart des cas sont loin d'être aussi simples : l'action directe et indirecte, la réaction plus ou moins déguisée s'entremêlent en un faisceau confus. Une influence en psychologie n'est jamais

comparable à une ligne droite, à un trait simple : jamais elle n'est unique, son cours est déterminé par un ensemble de circonstances, d'idées et de sentiments qui lui préexistent ou l'accompagnent. Pour reprendre l'exemple du père et du fils, un homme peut aimer une science — mettons la chimie — parce que son père l'aimait ; et nous avons vu que, pour la même raison, il peut la détester : mais il peut devenir tout aussi bien — toujours pour la même raison — un fervent soit de la physique ou de la géologie, soit même de la peinture, de la poésie ou — qui sait — de la politique. Il ne faut pas s'imaginer pourtant qu'une telle causalité soit une pure fantaisie de l'imagination ! Il est même probable qu'elle paraîtra tout à fait évidente aux gens bien informés. Il sera facile de retrouver dans l'amour du fils pour la politique l'inclination paternelle pour les combinaisons subtiles aussi bien que pour les réactions inattendues ; mais d'autres facteurs auront joué. Ainsi la haine de l'esprit spéculatif qui aura rendu le père distrait, indifférent, lointain, hostile ou peut-être ridicule aux yeux de l'enfant, le désir de la lutte contracté au collège au cours des récréations, le besoin

de parler, hérité de sa mère, etc., etc. De même l'influence réciproque du cinéma et de la littérature sera multiple et contradictoire.

Et d'abord, avec le vocable « cinéma », nous désignons successivement des choses très différentes : une technique, un art, et un certain nombre d'œuvres qui constituent l'ensemble de la production jusqu'à ce jour. Je crois pour ma part que la technique et la formation artistique nouvelles de notre esprit ont agi sur les écrivains beaucoup plus profondément que les films représentés. Si nous considérons le sujet d'un grand nombre de ces films, nous devons reconnaître la justesse de la remarque de Jean Paulhan : *« Il me semble, écrit ce dernier, que le cinéma a débarrassé la littérature de plusieurs soucis absurdes, tels que : mouvements, rapidités, poursuites, coups de théâtre, comme la photographie avait heureusement guéri la peinture du soin de « faire ressemblant ». Les arts s'aident moins par ce qu'ils s'apportent que par ce qu'ils s'enlèvent les uns aux autres. »* Dans une certaine mesure, il est donc licite d'admettre que le cinéma a contribué à l'éclosion de notre littérature psychologique, toute dépourvue d'aventures et entièrement tour-

née vers la vie la plus quotidienne et la plus banale. Une fois la littérature délivrée d'une partie de son public : celle des amateurs d'histoires, le romancier peut viser à un autre but que la distraction de ses lecteurs : il devient parfois un véritable savant qui, à la façon de Proust, dissèque les mécanismes de notre intelligence et de notre sensibilité. L'on a souvent noté le divorce de la littérature actuelle en France et du grand public. Ne serait-il pas dû en partie à la décongestion opérée par le cinéma. De même que le professeur en Sorbonne ne commence à aborder les problèmes les plus ardues et vraiment essentiels de son enseignement qu'après le départ de ses auditeurs mondains, lorsqu'il se retrouve enfin avec des étudiants spécialisés dans les mêmes études que lui, de même le romancier pousse aujourd'hui ses investigations plus loin qu'il ne lui était possible autrefois.

Cependant chez l'écrivain qui, dans ses livres se préoccupe le moins de l'action, du mouvement et de la rapidité, il n'est pas impossible de découvrir une influence du « septième art », je veux dire : une influence directe et non plus à rebours. Elle s'exerce

sur la manière même de penser. Quoi de plus cinématographique que ce mélange de fiction et de réalité dont Pirandello a ouvert à la littérature le champ immense de possibilités ! N'a-t-on pas d'autre part prétendu que Proust avait fait du cinéma psychologique ? L'enchaînement des sensations et des idées dans *A la recherche du temps perdu* ne fait-il pas songer parfois à la succession des images dans certains films ? Quelques lignes extraites au hasard de *Du côté de chez Swann* peuvent éclairer cette ressemblance : « Quand je me réveillais ainsi, mon esprit, s'agitant pour chercher sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps trop engourdi pour remuer, cherchait d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstituer et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtés, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les

ténèbres. Et avant même que ma pensée qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, mon corps, se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil (1). » La lecture de plusieurs pages serait encore beaucoup plus concluante : il y a chez Proust une part d'explication presque scientifique qui l'écarte du cinéma : mais d'une manière générale la composition de son œuvre se rapproche plutôt de la composition d'un film que de celle de la plupart des livres que l'on avait écrits jusqu'alors. Proust ne suit pas un ordre chronologique, pas davantage un ordre logique : il mêle le présent et les différentes époques du passé par un savant « découpage » que bien des metteurs en scène auraient à lui envier. Son œuvre est soumise au rythme de la mémoire, dont on ne saurait nier les nombreuses analogies avec cet autre rythme, le rythme cinématographique qui inspira à René Clair les lignes suivantes : « Ne nous

(1) *Du côté de chez Swann*, p. 11 et 12.

hâtons pas de le définir... A l'écran la suite d'événements se produit dans le temps et dans l'espace. Il faut aussi compter avec l'espace. La qualité sentimentale de chaque événement donne à sa durée mesurable une valeur rythmique toute relative. » Notons au passage qu'il y a dans les livres de Proust et dans la plupart des films de cinéma une application artistique analogue des idées bergsoniennes sur le temps et la durée.

Proust sans doute n'a pas tiré directement du film la formule de son œuvre ; mais il est probable que l'exemple du cinéma a contribué à répandre chez nos contemporains le goût et le souci d'une nouvelle sorte de composition littéraire plus conforme à la réalité psychologique. Le cinéma professeur de psychologie, cela paraît paradoxal, mais je suis persuadé que cette assertion contient une grande part de vérité. Pourtant ce n'est pas aux films les plus psychologiques que je pense surtout, mais plutôt à certaines productions bien américaines ou du moins à celles qu'en France nous considérons volontiers, à tort ou à raison, comme les plus typiquement américaines (enlèvement, poursuite à cheval ou en auto, coups de revolver, etc.). C'est là

en effet que nous trouvons souvent le meilleur découpage de scènes. L'art de l'écran est le premier qui ait su mêler le passé, le présent et l'avenir, selon les habitudes de notre pensée ; avant même qu'il ait eu conscience de cette faculté nouvelle et se soit mis à l'exploiter avec méthode, comme on le fait aujourd'hui, il intercalait parfois, au milieu d'une folle poursuite, une série d'images différentes et dont le rapport avec la poursuite était uniquement moral : but de la course, souvenir de la première entrevue avec la jeune fille enlevée. Autrefois l'œuvre d'art nécessitait les trois unités de temps, de lieu et d'action : l'on a abandonné cette conception architecturale pour la remplacer petit à petit par une conception musicale ou plus exactement cinématographique.

L'unité que l'on recherche désormais est celle d'un cours d'eau : elle se modèle sur l'unité infiniment diverse, mouvante et contradictoire de l'esprit humain. Avec un talent différent, plus poète qu'analyste, Rainer Maria Rilke a conçu ses admirables *Cahiers de Malte Laurids Brigge* dans un rythme analogue. C'est encore une sorte d'unité cinématographique que nous rencon-

trons dans les tentatives de *Monologue intérieur* dues à Joyce et Larbaud. C'est en 1887 il est vrai (avant la naissance du cinéma) qu'Édouard Dujardin inaugura ce genre littéraire. Mais entre la date à laquelle parut son livre : *Les Lauriers sont coupés*, et le moment où se répandit à la fois le nom et la vogue du *Monologue intérieur*, trente-et-un ans s'écoulèrent. Entre temps le cinéma fut inventé : je ne prétends pas que cette circonstance ait suffi par elle-même à déterminer l'éclosion de la nouvelle formule : car je crois que tout a plusieurs causes, mais il est probable qu'en cette affaire le cinéma eut à jouer un rôle important, ne fût-ce qu'en préparant l'intelligence du public. Les rapports du *Monologue intérieur* et du film cinématographique sont d'ailleurs évidents : *Le Monologue intérieur* dévide devant nous toutes les sensations et les idées qui affleurent à la surface d'une conscience : les pages du livre tiennent lieu d'écran. Dans *Jean Darien*, par Léon Bopp, ouvrage conçu selon ce mode, nous lisons par exemple les lignes suivantes :
« Un cuirassé s'avance sur la mer. Combien de batailles eurent lieu déjà en Méditerranée ? Les morts descendent au fond de l'eau parmi les

algues hésitantes ; non, c'est un souvenir de Victor Hugo. Un paquebot sera coulé là-bas par une torpille. Il s'enfoncera sous les flots, avec des hommes dont le cœur bat : regarde par le hublot, des poissons rôdent autour de nous. Mais je fais du mélodrame. » Ici encore, vous vous en rendez compte, la composition logique a été évitée ; les pensées se succèdent, telles qu'elles ont été enregistrées par un fidèle appareil de prise de vues, représenté en l'espèce par l'écrivain. L'intelligence n'a pas construit un édifice comme elle les aime tant ; elle ne nous impose pas des développements harmonieux ; nous sommes en présence de données immédiates, aussi vraies que des clichés photographiques. L'on a coutume de citer la définition de l'art, donnée par Bacon : *Homo additus naturæ*, l'homme ajouté à la nature. Pour le monologue intérieur comme pour le cinéma, la définition n'est acceptable que si l'on admet un nouveau dosage des éléments : homme-nature. Il faut compter avec le réalisme rigoureux (je dirais presque : absolu) de l'objectif ou de l'écrivain qui s'applique au monologue intérieur : le rôle de l'homme — c'est-à-dire de l'artiste — se réduit au choix et à la disposition des

scènes... ou des états d'âme. Quant à la poésie surréaliste, elle diffère surtout du monologue intérieur par le plan de l'âme dont elle est la projection. Elle se rapproche de l'écriture automatique de Freud : il ne s'agit plus d'être attentif à tout ce qui apparaît sur l'écran de la conscience, il faut écrire aussi vite que la main le permet pour ne pas laisser à l'intelligence et au sens critique le temps d'exercer leur contrôle. Et l'on est étonné par le nombre et la qualité des images qui affluent, ainsi libérées. Les enchaînements les plus inattendus, parfois burlesques, parfois d'une puissante beauté vous entraînent dans un monde fantastique d'où la logique est exclue. Ici encore l'on dirait d'un film, enregistré par un appareil placé au centre de l'inconscient en ébullition. Ce sont presque sans cesse des images qui se succèdent. Voyez le *Poisson soluble*, d'André Breton, et surtout les *Champs magnétiques*, dus à la collaboration de Soupault et de Breton. La Poésie, intimement mêlée à l'absurdité du rêve, y atteint parfois une prodigieuse magie des mots et des images. Je prends au hasard deux courts paragraphes (peut-être serait-il plus juste de dire « deux strophes » malgré l'absence de prosodie) :

« Quelquefois le vent nous entoure de ses grandes mains froides et nous attache aux arbres découpés par le soleil. Tous, nous rions, nous chantons. Mais personne ne sent plus son cœur battre. La fièvre nous abandonne.

« Les gares merveilleuses ne nous abritent plus jamais. Les longs couloirs nous effraient. Il faut donc étouffer encore pour vivre ces minutes plates, ces siècles en lambeaux. Nous aimions autrefois les soleils de fin d'année, les plaines étroites où nos regards coulaient comme ces fleuves impétueux de notre enfance. Il n'y a plus que des reflets dans ces bois repeuplés d'animaux absurdes, de plantes connues (1). »

Certains surréalistes ont si bien vu la parenté de leur poésie et du cinéma qu'ils tiennent ce dernier comme instrument surréaliste par excellence. Mais de même qu'en littérature ils suppriment la pensée dirigeante et organisatrice, ils demandent au cinéma de la réalité pure, telle que le hasard nous l'apporte et sans l'idée préconçue d'un scénario ni la réglementation d'un metteur en scène. La « surréalité » qu'ils cherchent

(1) *Les Champs magnétiques*, par André BRETON et Philippe SOUPAULT, p. 10.

à atteindre — dans le monde physique ou psychique — est une réalité libérée des formes que l'esprit humain tend à lui imposer, et telle qu'un mécanisme seul est capable de l'enregistrer.

Comme vous le voyez, l'esprit d'invention, après s'être mis à triompher dans les sciences depuis un siècle environ, a commencé à s'introduire dans le domaine de la littérature. Puisque les chimistes et les physiciens ont pu, par leurs travaux, donner naissance à un septième art, pourquoi les littérateurs ne chercheraient-ils pas à *inventer* de nouveaux genres littéraires qui leur apporteraient des possibilités nouvelles d'investigation et d'expression ? Pour reprendre l'exemple du *Monologue intérieur*, Édouard Dujardin s'était contenté d'écrire un livre original mais c'est Joyce et Larbaud, beaucoup plus tard, qui en ont tiré les principes d'une *invention*. Cette différence traduit une évolution certaine dans la pensée des écrivains. Peut-être est-ce pour une raison du même ordre que les problèmes de la technique occupent de nos jours une place de plus en plus importante. Gide dédie son *Journal des Faux Monnayeurs*, « à Jacques de Lacretelle et à ceux que les

questions de métier intéressent ». Et déjà dans les *Faux Monnayeurs* eux-mêmes, nous remarquons cette extrême attention de l'écrivain à l'égard de son métier et des possibilités qu'il comporte. Au théâtre, au music-hall, dans le roman et dans la poésie aussi bien que dans les studios, l'on travaille au progrès des techniques et presque toujours c'est la technique du cinéma — la plus récente et par conséquent la plus conforme au goût moderne — qui sert de modèle aux autres et dirige le mouvement. Sur la scène, on multiplie les changements de décors comme on l'a vu faire sur l'écran : le théâtre s'efforce ainsi de donner aux pièces qu'il nous présente la souplesse et l'aisance inégalables du film. Ce que Nicolas Beaudouin nomme « poème synoptique sur plusieurs plans » rappelle assez d'une façon formelle les scénarios pour cinéma. J'ai parcouru récemment une œuvre de cette forme publiée par la revue *La Ligne de Cœur*, sous la signature : André de la Perrine. Déjà par sa disposition typographique le poème faisait un peu songer à une bande de pellicule. L'élément visuel joue là un rôle prépondérant et l'auteur, en utilisant le parallélisme de plusieurs

colonnes s'efforce de nous faire éprouver des correspondances d'impression semblables à celles auxquelles le cinéma nous avait initiés. Les jeux d'images superposés par surimpression ou se succédant avec une grande rapidité constituent en somme de véritables poèmes synoptiques projetés, pourrait-on dire, à l'extérieur de notre boîte crânienne.

Le scénario est plus directement encore influencé par la technique cinématographique. Je ne parle pas du scénario écrit spécialement pour cinéma, car mon affirmation serait une lapalissade, mais de la formule littéraire qui en est dérivée et dont on peut citer, parmi les premiers exemples, le *Donogoo Tonka*, de Jules Romains, et la *Fin du monde filmée par l'ange N. D.*, de Cendrars. L'une des meilleures réussites du genre se trouve dans les pages où Romains évoque la monstrueuse propagande organisée pour l'exploitation économique de *Donogoo-Tonka*, la cité imaginaire, pure création de l'esprit d'un professeur au Collège de France, qui brigue l'Institut. Des amis ont décidé de fonder la ville puisqu'elle n'existait pas ; une société s'est fondée :

« Une succession de tableaux rapides, chacun ne durant guère qu'une minute, nous montre la propagande de la Donogoo-Tonka, insidieuse, foisonnante, incoercible.

« 1. Un gras quinquagénaire prend son chocolat du matin dans une salle à manger plaisante. La bonne apporte le courrier. La première enveloppe en s'ouvrant laisse apparaître le prospectus de la Donogoo-Tonka. L'homme le parcourt sans cesser de manger ses tartines. Mais voilà que du papier, les douze lettres de Donogoo-Tonka se soulèvent, s'arrachent, se mettent à trotter, l'une derrière l'autre, sur la table, comme une bande de souris.

.
« 3. Un homme gravit les marches d'un escalier souterrain. Sur la tranche de chaque degré : Donogoo-Tonka. L'inscription d'abord terne et neutre, devient plus luisante, plus active, de marche en marche. A la fin les lettres saillent, mordent, brûlent. L'homme tourne à demi la tête, et, à travers le crâne qui cesse d'être opaque, l'on devine la cervelle, marquée, comme l'épaule d'un bagnard, de douze petites lettres grésillantes.

« 4. Une vieille, crasseuse étude de notaire,

dans un fond de province. Un croquant cossu demande des conseils au digne officier ministériel qui saisit, parmi les papiers de sa table, le prospectus de la Donogoo-Tonka et se met à le tapoter gravement. Mais soudain sous le choc du doigt le prospectus lâche un louis, puis un autre ; et ainsi à chaque coup. Peu à peu le prospectus se gonfle, s'arrondit, se remplit, prend la forme d'une poule que le croquant émerveillé regarde pondre.

« Etc. Les scènes qui viennent d'être projetées successivement reparaissent côte à côte et se poursuivent ainsi pendant quelques secondes, sur un rythme accéléré. »

Nous avons nous-mêmes, avec quelques amis, réuni en un numéro spécial des *Cahiers du Mois*, six tentatives de « scénario littéraire » ; et en les désignant ainsi, nous entendions signifier que nous les avions écrits sans nous préoccuper de l'éventualité d'une réalisation pratique. C'est ainsi que, loin de nous cantonner dans les images visuelles, nous ne négligions pas les images des autres sens ni les notations morales. Ces scénarios étaient des contes, mais libérés par le cinéma d'un certain nombre d'entraves dues à notre tra-

dition littéraire. Les transitions y deviennent inutiles ; le récit évolue avec plus de facilité à travers l'espace et le temps. La littérature possède les moyens de s'enrichir ainsi d'une série nouvelle d'impressions, celles du rythme et de la simultanéité. Dans un article des *Nouvelles littéraires*, et non sans avoir fait au préalable quelques réserves, que, pour la plupart, nous sommes tout prêts à approuver, Benjamin Crémieux remarquait qu'il y avait là une possibilité de *comprimer la durée, de s'en rendre maître, d'en faire évader le lecteur*. Cette possibilité, c'est bien le cinéma qui nous l'apporte et c'est encore lui sans doute qui nous donne le goût du style rapide, concis, émaillé de traits précis et directs. D'une manière générale, l'amour des évocations brumeuses a disparu des lettres contemporaines. La photographie la plus floue a toujours une précision impitoyable. De même nos romanciers psychologues ont l'horreur du vague, de l'indéterminé. C'est désormais au moyen d'indications très nettes qu'ils tenteront de faire revivre une atmosphère à la manière dont un cliché nous rappelle la période de nos vacances, la campagne ou la plage. Une partie de la poésie moderne est

soumise à cette même rigueur d'évocation. Je songe à Cendrars avec ses *Feuilles de route* et à Larbaud avec ses *Poèmes de Barnabooth*. Nos romanciers naturalistes font prédominer l'élément visuel. Delteil écrivait naguère : « Ce matin l'œil est le prince du monde » et plus récemment il complétait cette remarque en confessant : « Le cinéma est mon père. Il donne sang et pourpre à la littérature. »

Il ne serait pas difficile par quelques citations de faire assister à cet avènement de l'Œil dans le monde moderne, en particulier dans les volumes de Delteil lui-même. Les descriptions, les comparaisons font de plus en plus appel au sens de la vue. Par ailleurs des expressions empruntées au langage technique du cinéma se rencontrent à chaque ligne : « au ralenti », « en surimpression », etc., etc. Remarquons encore — bien que ce genre d'influence soit plus superficielle — que les problèmes posés par le cinéma (son universalité, la double vie de ses acteurs, etc.) fournissent aux écrivains des sujets nouveaux. Nous avons vu paraître à peu d'intervalles *L'Amour du Monde*, par C. F. Ramuz, *On Tourne*, de Pirandello, et *L'Adams*, de René

Clair, trois livres très différents, mais qui témoignent également de la place considérable prise par *l'art muet* dans notre vie. Et j'en oublie sans doute.

Toutes ces influences sont dues au cinéma en général, c'est-à-dire à sa technique et à son esprit. Je crois, je le répète, que les films pris en particulier ont jusqu'à présent inspiré assez peu la littérature. Et cependant nous retrouvons au passage dans *l'Orphée* de Jean Cocteau telle invention de Charlie Chaplin. Ce sont les films allemands (*Le Docteur Caligari*, *les Trois Lumières*, etc.) qui ont apporté leur fantastique aux livres de Pierre Mac-Orlan. Cendrars doit beaucoup aux films américains. Le cinéma est une langue universelle tout comme l'esperanto et même bien plus que l'esperanto ; il transporte à travers les frontières la poésie populaire de chaque peuple et les écrivains des autres peuples subissent naturellement cette facile culture internationale et en profitent.

Il faudrait citer d'autres noms de littérateurs qui ont sans nul doute profité de l'apport cinématographique : les Giraudoux, les Morand, Pierre Benoit, etc. Il y a aussi Max

Jacob ; mais je ne sais comment analyser la part de cet apport dans son œuvre, je crois l'y sentir ; et si ce n'est du cinéma que je retrouve dans *Cinematoma* et dans *Le Nouveau Cabinet noir*, par exemple, c'est tout au moins de la lanterne magique, avec toute sa féerie.



L'influence contraire (littérature sur cinéma) a été maintes fois reconnue et déplorée. Le cinéma était un art sans tradition qui naturellement a profité de la tradition des autres. Dès que l'on a pu raconter des histoires sur l'écran, l'on a pillé les grands romans dont le titre était déjà une excellente publicité. Et je sais de braves gens qui, pleins de bonne volonté, cherchent à s'initier au « meilleur cinéma » en allant voir *Salammbô*. Les qualités du beau roman ne peuvent être celles d'un beau film, et rien n'est plus piteux que des milliers de mètres de pellicules, empêtrés de littérature. Dans *Salammbô*, je ne sais plus quel personnage fait un grand discours : on le voit parler, un sous-titre nous informe de ce qu'il dit, puis on le revoit parler, puis

nouveau sous-titre, et ainsi de suite. Aucun des procédés proprement cinégraphiques n'est mis en jeu ; les paroles ne se traduisent pas par des images, mais elles sont tout bêtement écrites, comme dans le livre, et beaucoup moins bien, car il faut admettre un certain nombre de coupures (heureusement, grand Dieu !) et des arrangements divers. La plupart des metteurs en scène sont d'ailleurs obligés de recomposer les romans qu'ils veulent « tourner ». Des épisodes sont modifiés, mais aussitôt l'unité n'est plus la même ; l'on est déçu de ne pas retrouver le roman auquel on est habitué et que vous promet l'affiche ; le film apparaît le plus souvent dans toute son infériorité, car le sujet du livre est presque toujours « banalisé » pour plaire au public. Il y a des exceptions : *La Brière*, par exemple, est un beau film. Il est vrai que le volume était une excellente occasion à photographies de paysages admirables. Le metteur en scène, Léon Poirier, a su tirer parti du roman d'Alphonse de Chateaubriant avec une extrême habileté. Mais il est évident que le cinéaste perdrait son temps à vouloir traduire en son langage les *procédés littéraires*. Lorsqu'il cherche à les reproduire textuelle-

ment au moyen des sous-titres, nous avons l'impression d'un continuel décalage qui le plus souvent prête à la moquerie. Des phrases langoureuses qui peuvent à la rigueur se fondre harmonieusement dans l'atmosphère d'un roman, deviennent, quand elles interrompent le défilé rapide des images de l'écran, le verbiage sentimental le plus stupide et le plus commun. Je me souviens, il y a quelques années, d'un film tiré d'un conte de Claude Farrère : *Les Mains flétries*, au cours duquel ce défaut était particulièrement insupportable. Dans je ne sais plus quelle production tirée, je crois, d'un roman américain, la phrase « Vous savez comme ça se passe... » revenait sur les lèvres de l'héroïne à chaque instant et surtout dans les circonstances les plus émouvantes qui, du fait, perdaient toute leur émotion. Je suppose que cette phrase était un ornement du livre où pour le lecteur elle possédait sans doute une saveur qui n'existait plus du tout pour le spectateur. Dans une récente reconstitution historique, les sous-titres étaient tirés des mémoires du temps. L'on y avait ajouté seulement quelques fautes d'orthographe moderne. Et le spectateur le mieux intentionné avait envie

de plaisanter Saint-Simon et les autres chroniqueurs utilisés : il était venu pour voir et non pour lire. Les deux états d'esprit sont plus difficiles à cumuler qu'on ne pourrait le croire.

Ce n'est pas qu'il faille supprimer tous les sous-titres : ils sont souvent nécessaires et nous évitent des longueurs interminables. Mais il faut des sous-titres simples et qui ne visent à aucun effet. La littérature — ou la soi-disant littérature — a rendu beaucoup de mauvais services à tous les metteurs en scène qui se sont appliqués à chercher, eux aussi, à composer ce que l'on appelle des « belles phrases », pour émouvoir leur public. Rien de plus impondérable que le facteur poétique dans un récit : une nuance suffit à le ridiculiser. L'écran possède un effet grossissant auquel les acteurs accoutumés au théâtre ont dû s'habituer peu à peu et qui les a amenés à remanier leur jeu par plus de discrétion. Mais les metteurs en scène, eux, ne se sont pas encore tous aussi bien « mis au point » en passant des procédés littéraires aux procédés cinégraphiques. Et c'est pourquoi certains films nous écœurent par leur vulgarité.

Cependant n'est-ce pas charger un peu trop les lettres que de les accuser de presque toutes les imperfections du septième art ? La littérature n'est pas tout entière représentée par une seule sorte d'ouvrages. Si quelques-uns de ses éléments se plaisent à la recherche des poncifs et si une partie du cinéma la suit avec entrain dans cette voie, est-ce à dire que le cinéma ne puisse tirer et n'ait pas tiré déjà certains profits de son contact avec certains autres éléments de la littérature ? Aujourd'hui le cinéma hésite entre plusieurs directions également intéressantes et je voudrais qu'il fût assez fort pour n'en négliger aucune. Il y a la symphonie visuelle, le récit psychologique, etc. (Il y a aussi la pantomime, mais ce dernier genre n'est valable que pour de très grands artistes comme Charlie Chaplin.) Or le cinéma psychologique et le cinéma symphonie-visuelle, n'ont-ils pas des racines très profondes dans la littérature moderne ? C'est à la suite de la psychologie littéraire que l'écran cherche à devenir un moyen d'expression psychologique. Et sans doute il n'y parvient pas de la même façon que le livre, mais il y parvient de manière très admirable [parfois : certains

films tels que *Le Dernier des Hommes* sont des réussites parfaites dans le genre. Je crois aussi que la poésie contemporaine a rendu possible cette conception de la symphonie visuelle pour laquelle luttent quelques-uns de nos meilleurs cinéastes. La littérature aide les autres arts à prendre conscience de leurs possibilités et ce sont souvent des théories d'écrivains qui viennent enrichir peinture, musique... ou cinéma. Les cinéastes que l'on qualifie je ne sais pourquoi « d'avant-garde » sont en liaison avec les littérateurs auxquels on décerne ce même titre. Un même esprit imprègne les uns et les autres. Désir de simplicité, de sobriété, séparation plus nette entre le domaine esthétique et le domaine intellectuel : beaucoup de jeunes écrivains vont jusqu'à mépriser l'intelligence ; en tout cas de part et d'autre, l'on admet de plus en plus que *comprendre* et *admirer* ne sont pas deux termes corrélatifs. En face d'*Entr'Acte*, de René Clair, ou des *Champs magnétiques*, de Breton et Soupault, il n'est pas nécessaire de chercher à rétablir la logique d'un récit ou d'un poème classique, il faut jouir de l'impression telle qu'elle nous parvient sans être interprétée

par notre cerveau théoricien et raisonneur : c'est toute une éducation à refaire. Et je sais des gens qui préfèrent déclarer : « C'est absurde. Ça ne veut rien dire. C'est se moquer du public », plutôt que de remettre en cause le point de vue auquel toute une éducation les a condamnés. La littérature comme le cinéma s'efforce, selon l'expression de Delteil, à « faire retrouver à l'homme ses cinq sens ». Et nous ne sommes pas en droit de prétendre que le cinéma ait agi sur la littérature sans qu'il y ait eu la réciproque : car toutes les œuvres où nous avons relevé l'influence cinématographique sont en même temps soumises à toute une tradition littéraire. N'oublions pas que les *Nourritures terrestres* sont antérieures à l'invention des frères Lumière. Il y a depuis de longues années une collaboration certaine, mais peu consciente, entre le cinéma et la littérature. Et il convient de souhaiter que cette collaboration devienne chaque jour plus consciente, plus réfléchie et plus efficace et qu'elle nous aide à débarrasser nos contemporains de l'éloquence, de ces abominables « belles phrases » qui font les délices de tant de « fins lettrés », et des sentiments faux

qui encombrent encore la vie moderne. Sans doute le cinéma peut parer la littérature d'un brio factice ou la littérature affadir le cinéma ; mais si l'on y prend garde, ils peuvent au contraire l'un et l'autre travailler dans le même sens pour un idéal commun.

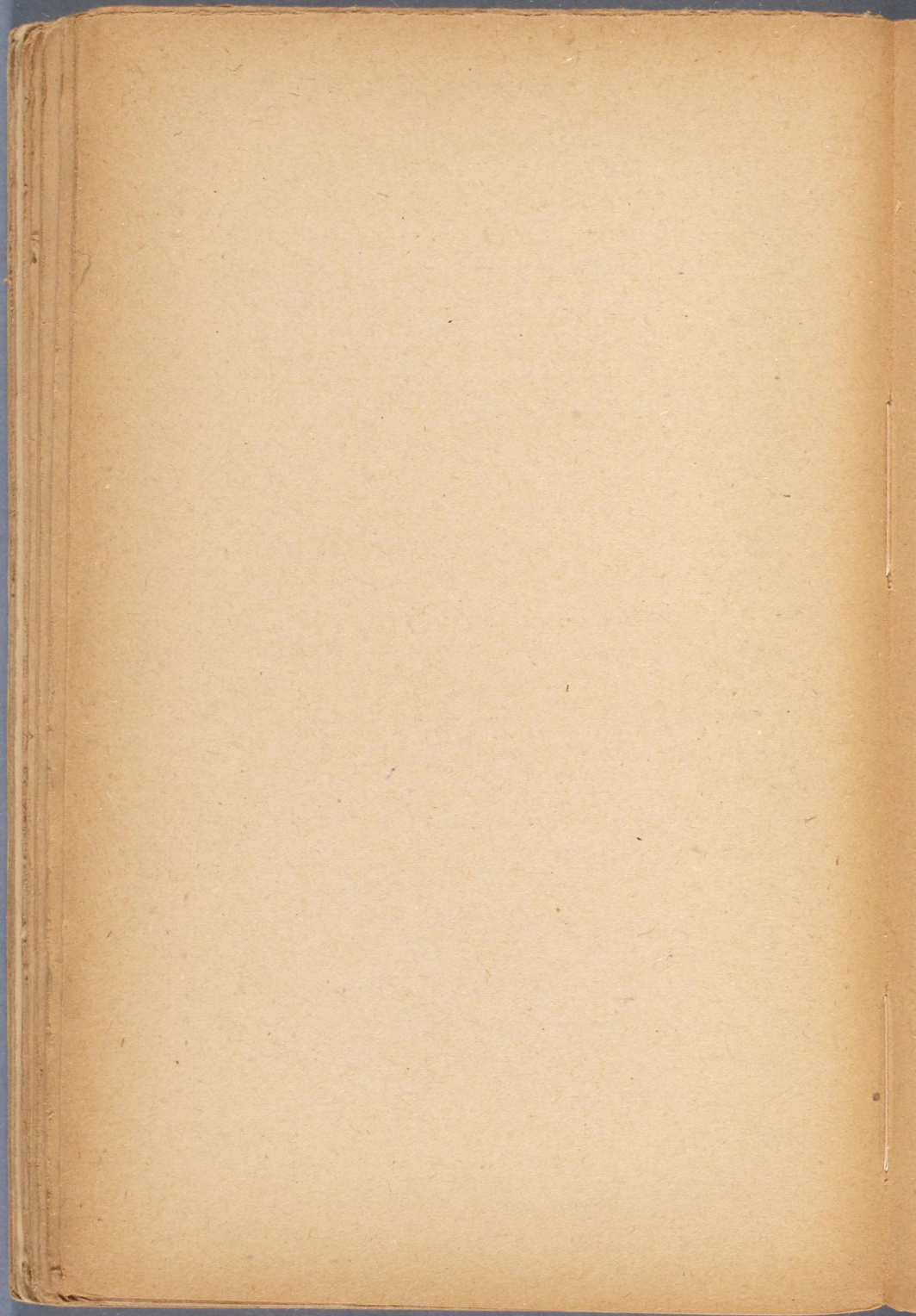


TABLE DES PLANCHES

- I. — *Le Dernier des Hommes*, surimpression symbolique. Au centre, le portier d'hôtel dans la porte tournante et l'entourant : en premier plan la tête du portier. (Film U. F. A.).
- II. — 1. Une scène de *L'Opinion publique*. (United Artists.) 2. Une scène de *Variétés*. (Film U. F. A.).
- III. — Le rêve de Charlot dans *The Kid*. (Film Erka.)
- IV. — Une scène de *La Mort de Siegfried*. (Film U. F. A.).
- V. — Une scène de *La Mort de Siegfried*. (Film U. A. F.).
- VI. — « Un coin de paysage troublant comme la nature elle-même... » *Moana*. (Film Paramount.)
- VII. — Mae Murray. (Film Metro-Goldwyn.). Raquel Meller (Photo J. Kruger).
- VIII. — Une scène de *Moana*, un des plus beaux documentaires réalisés à ce jour. (Film Paramount.)

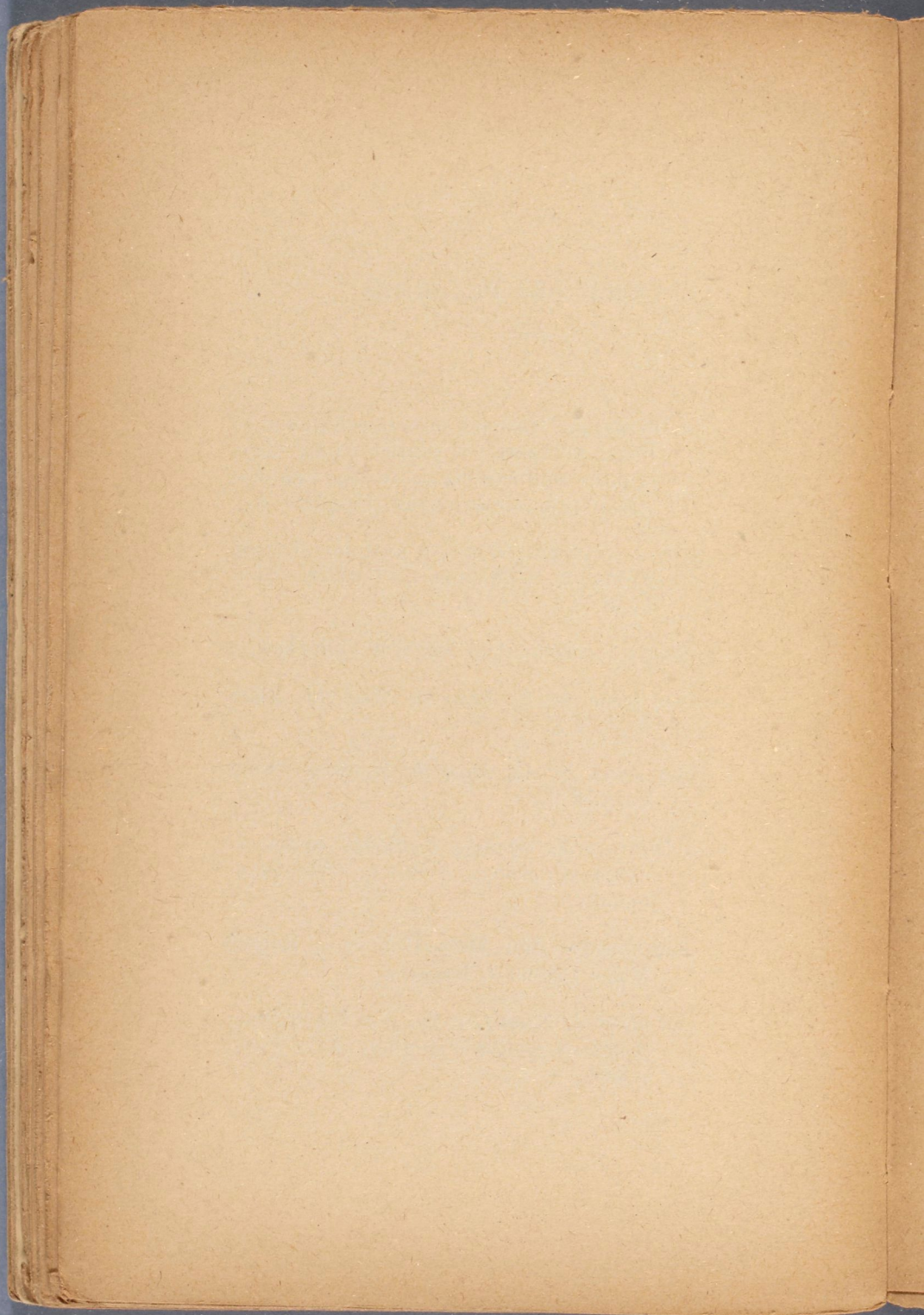
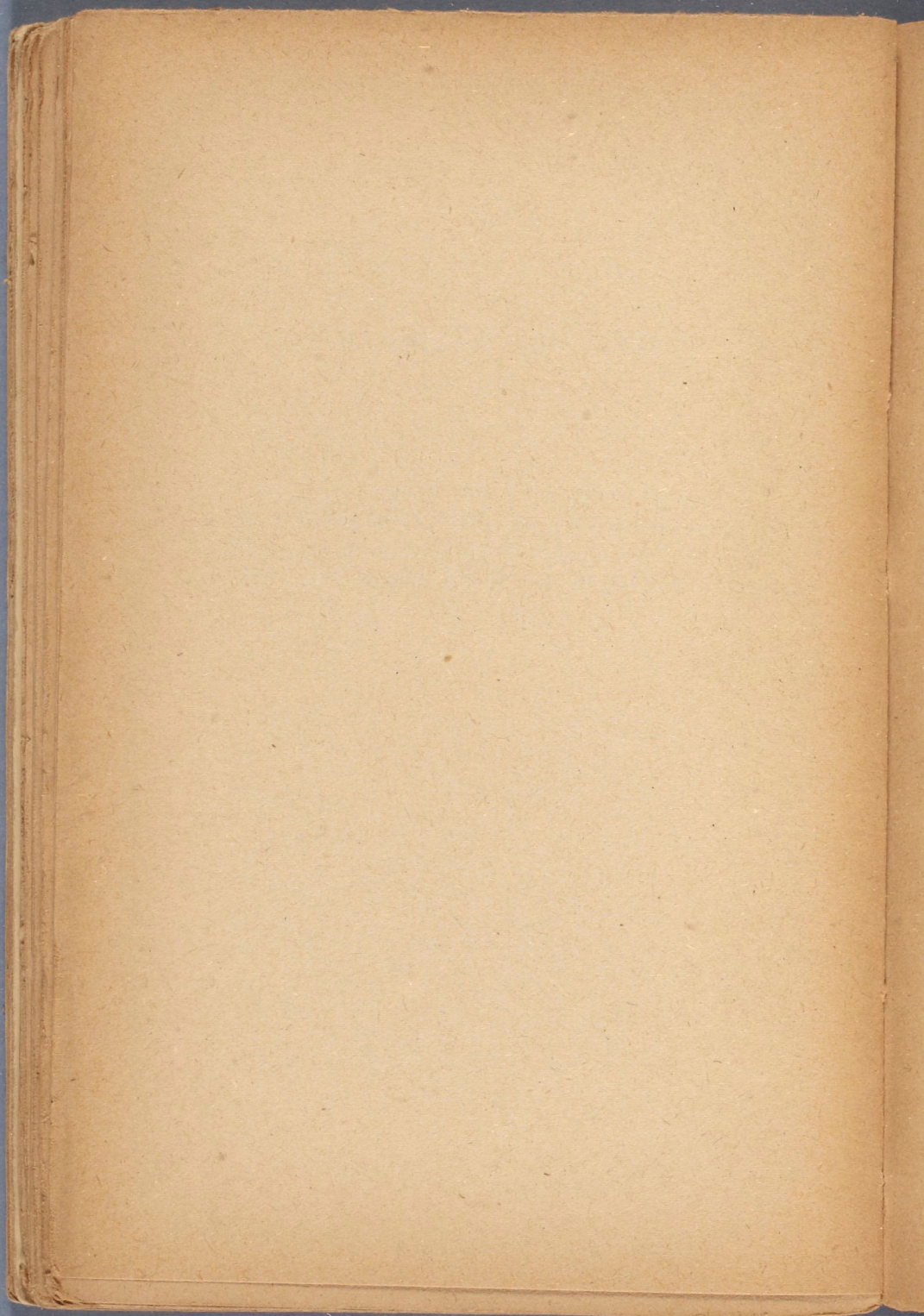
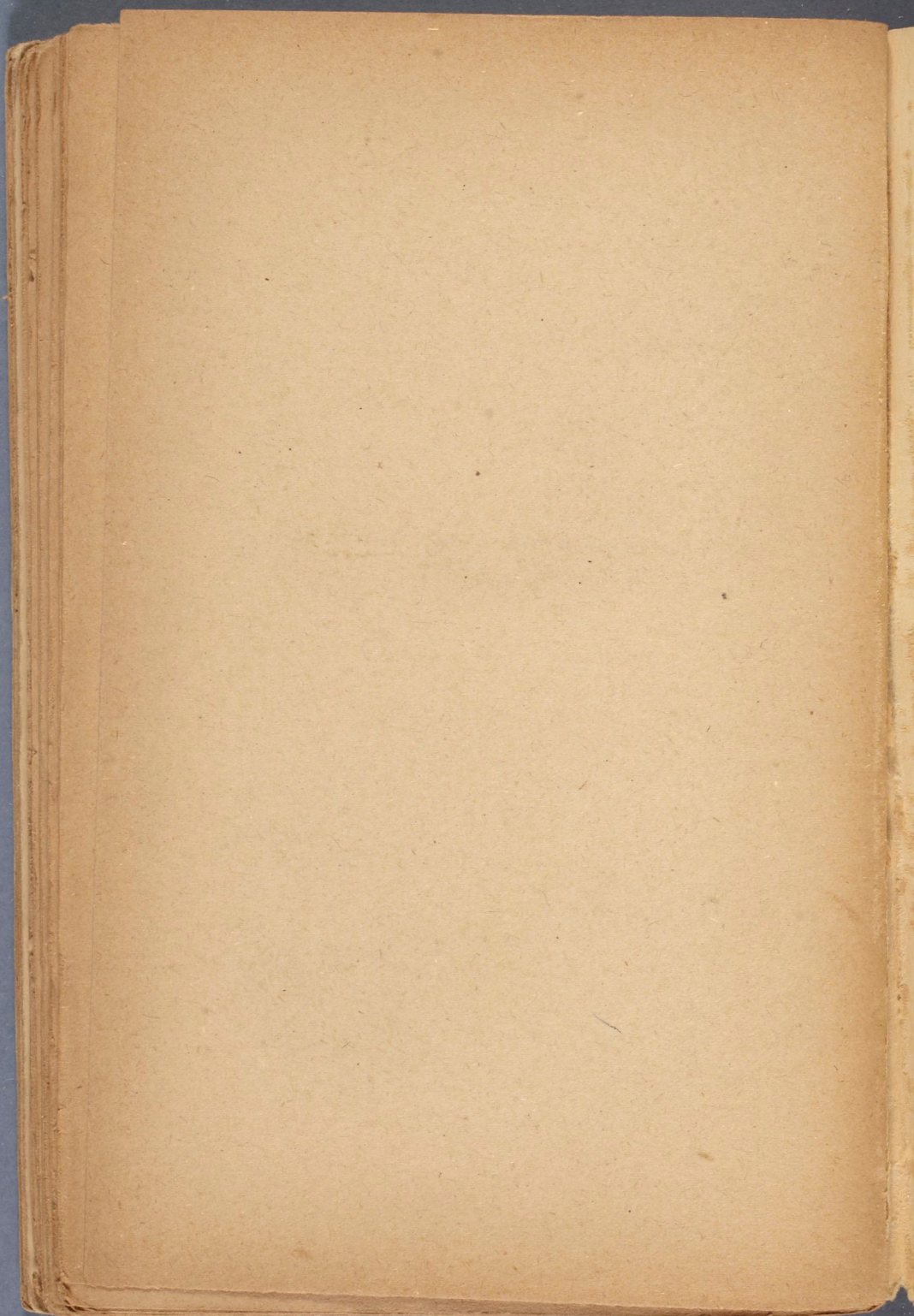


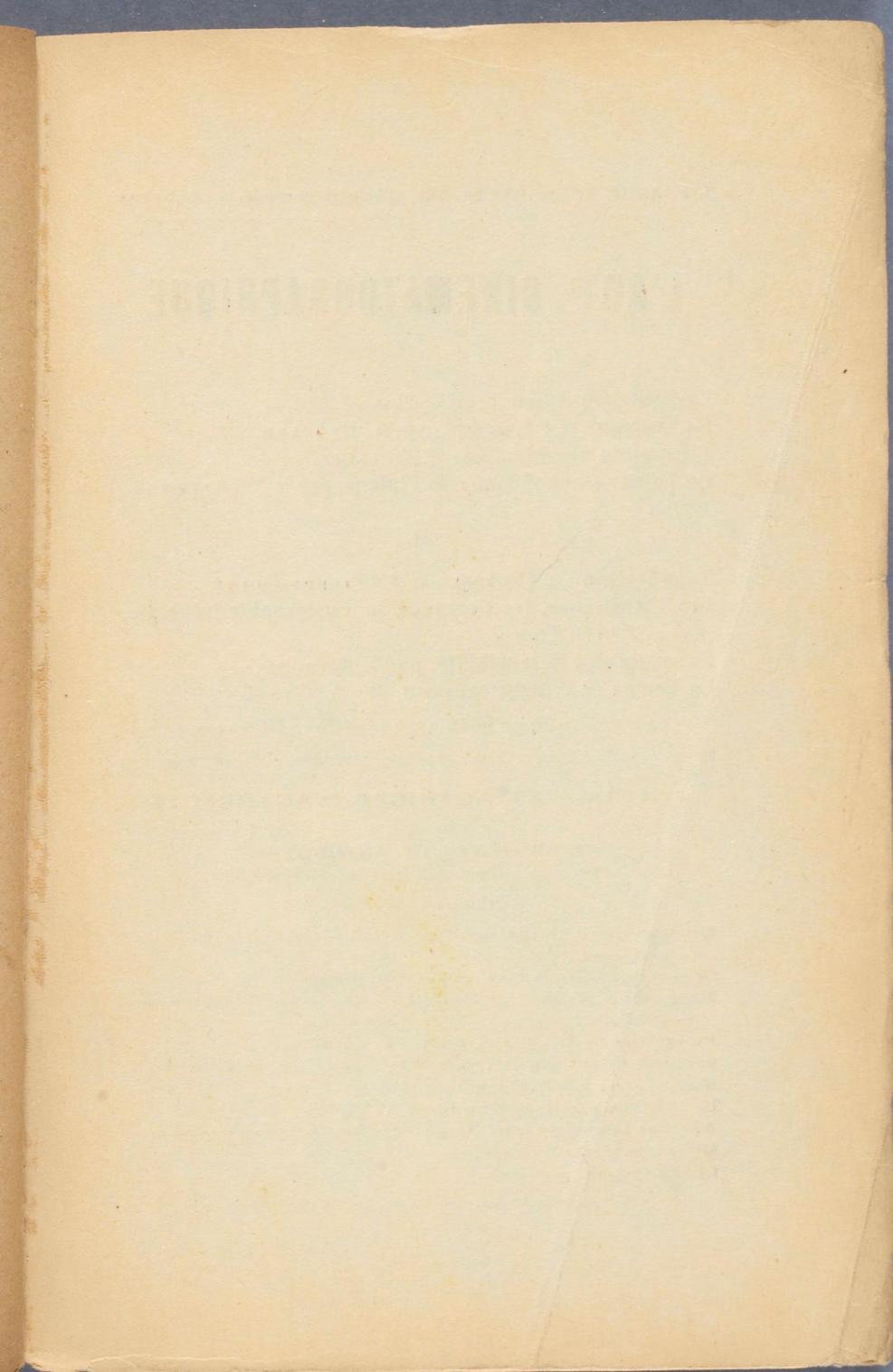
TABLE DES MATIÈRES

La Poésie du Cinéma, par André MAUROIS.....	1
La Musique des Images, par Émile VUILLERMOZ.	39
Théâtre et Cinéma, par André LANG.....	67
Cinéma et Littérature, par André BERGE.....	113



Imp. des *Presses Universitaires de France*, Paris. — 1927. — 0.859





L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

I

- Le Fantastique, par P. MAC-ORLAN.
Le Comique et l'Humour, par A. BEUCLER.
L'Émotion humaine, par C. DULLIN.
La Valeur psychologique de l'image, par le Dr ALLENDY.

II

- Signification du Cinéma, par L. PIERRE-QUINT.
Les Esthétiques, les Entraves, la Cinégraphie intégrale,
par M^{me} G. DULAC.
Formation de la sensibilité, par L. LANDRY.
Le Temps de l'image est venu, par A. GANCE.
Chaque volume in-16 avec planches, 12 francs.
-
-

ACTEURS ET ACTRICES D'AUTREFOIS

DOCUMENTS ET ANECDOTES

Publiés sous la direction de M. Louis SCHNEIDER

Ouvrages parus :

- Mélingue, par J. TRUFFIER, de la Comédie-Française, professeur au Conservatoire.
Samson, par Pierre VEBER, auteur dramatique.
Mademoiselle Molière, par Henry LYONNET, auteur du *Dictionnaire des Comédiens français*.
Bocage, par Paul GINISTY, ex directeur de l'Odéon.
Frédéric Lemaître, par SILVAIN, doyen de la Comédie-Française.
Rachel, par Louis BARTHOU, de l'Académie Française.
La Dugazon, par Hugues LE ROUX et Alfred LE ROUX.
Adrienne Lecouvreur, par Georges RIVOLLET, auteur dramatique.
Marie Dorval, par NOZIÈRE.
La Champmeslé, par Emile MAS.

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