

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

LE FANTASTIQUE

PAR

P. MAC-ORLAN

LE COMIQUE ET L'HUMOUR

PAR

A. BEUCLER

L'ÉMOTION HUMAINE

PAR

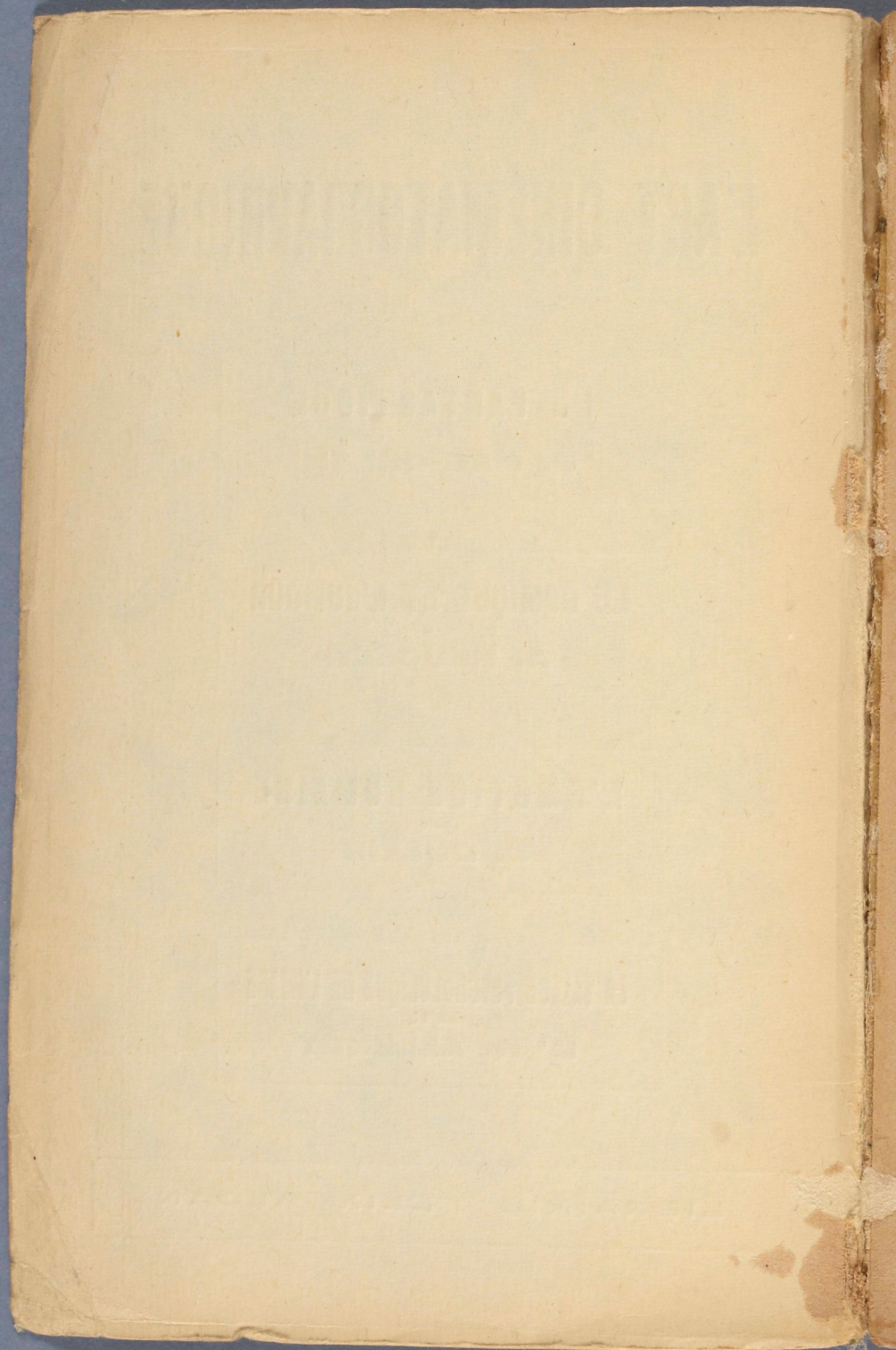
C. DULLIN

LA VALEUR PSYCHOLOGIQUE DE L'IMAGE

PAR LE

D^r R. ALLENDY

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN



71
8/10/19

S/320
complete
2et

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

ART CINÉMATOGRAPHIQUE. — V. I

*

RP
753

de Denise

P. MAC-ORLAN, A. BEUCLER
Ch. DULLIN, D^r ALLENDY

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

I



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1926

Tous droits de reproduction et d'adaptation réservés



LE FANTASTIQUE

PAR P. MAC-ORLAN

I. — LE FANTASTIQUE

Donner une explication du fantastique est chose difficile. Toute explication du fantastique est, d'ailleurs, arbitraire. Le fantastique, comme l'aventure, n'existe que dans l'imagination de celui qui les recherche. Atteint-on, par hasard, le but de l'aventure, que celle-ci disparaît. Essaie-t-on de pénétrer l'ombre, que les éléments mystérieux qui la peuplent disparaissent.

Le fantastique et l'aventure se mêlent souvent. A défaut d'explication, ils permettent des hypothèses ingénieuses et des créations graphiques particulièrement séduisantes. Comme il existe un aventurier actif sans imagination et souvent insensible, tout au moins doué d'une sensibilité qui nous

échappe, il y a le peuple de l'ombre créateur du fantastique qui, lui-même, participe peu aux impressions de quelques spectateurs privilégiés.

Je crois fermement qu'il nous est donné à tous de contempler la vie sous cet aspect infiniment intime. Nous possédons en nous-mêmes la faculté de nier la peur et de la faire disparaître comme on joue avec un commutateur. Quelques gouttes d'un acide secret que chacun possède en soi-même sur un joli visage de femme et c'est la peur avec ses beaux souvenirs.

La peur est l'élément essentiel du Fantastique.

Il n'est pas facile d'avoir peur quand on ne se sent pas menacé directement. Il faut s'enrouler soi-même dans les lacets d'un vertige qu'il faut créer par des moyens dont on abusa singulièrement depuis le *Moine* de Lewis et tous les romans d'Anne Radcliff.

L'époque romantique cultive sans ménagement le goût de la peur. On vivait, en ce temps-là, assez paisiblement. Il n'y avait pas d'inflation, de sang humain, considéré comme une valeur sociale. Le sang gardait sa puissance divine, mystérieuse, et économique.

On pouvait créer la peur à bon compte : la quantité pouvait parfois l'emporter sur la qualité. Trente hommes tués produisaient une émotion, que dix mille morts de nos jours n'arrivent plus à créer.

Les amateurs de la peur romantique cherchèrent dans les textes : folklore et démonomanie, le principe même de la peur. Ce fut le diable encore une fois habillé selon le modèle d'un diable de mi-carême qui vint apporter dans un paysage de crimes le détail par quoi les arbres eux-mêmes touchaient des droits de figurants.

Autour du diable, imaginé par de bons garçons, des personnages d'exception gravitaient dans une atmosphère de noblesse, de pitié, de trahison, d'innocence, bref dans une atmosphère parfaitement inhumaine. Cet état d'esprit littéraire fut aggravé par la lecture d'ouvrages allemands, dont les traducteurs comprirent mal l'essence. Ceci est simplement dû aux qualités et défauts qui donnent une personnalité à notre race. Un goût congénital pour la clarté nous empêchait d'apprécier l'ombre et de lui laisser franchement ses responsabilités.

Achim d'Arnim pouvait impunément

peupler la rue et un cabinet de travail des traditionnels golem du fantastique allemand. Il savait animer ces personnages « nés des pleurs équivoques d'un pendu innocent » sans fournir aux lecteurs des explications décentes et morales. Un golem vivait comme un golem, animé par le feu créateur de l'écrivain et cette petite vie inhumaine éclairait l'ombre du livre d'une petite lumière terrifiante.

Achim d'Arnim jouait franchement le jeu.

Gérard de Nerval, par exemple, épris de fantastique littéraire, et ne l'ayant, sans doute, jamais constaté dans sa vie, créait, lui aussi, des personnages malins. Mais il se hâtait de s'excuser auprès du public, et laissait entendre que toute cette atmosphère irréaliste provenait d'un excitant quelconque, ou selon les rythmes baudelairiens.

Aujourd'hui, et ce n'est pas une opinion littéraire sur Gérard de Nerval, le fantastique des romantiques nous paraît très puéril. Leurs personnages ne sont pas assez humains et la force qui les domine est trop semblable aux créations imaginaires de l'humanité.

Le diable n'est pas terrifiant sur la lande de Siboro, au milieu des sorcières, mais il

peut l'être en apparaissant dans un petit cabaret de la zone, dont le patron, par exemple, fait des réparations de bicyclettes.

De nos jours il peut emprunter la silhouette d'un imbécile parfait, la silhouette de son double, de l'homme muet qui double chacun de nous, et qui double les imbéciles en leur donnant le don d'accomplir des crimes candides et ingénus.

Stevenson raconte l'histoire de ces deux personnages qui n'en faisaient qu'un : Hyde et Jeckill. Le cinéma peut isoler le vrai ou le faux visage d'un homme.

• Un imbécile est un être fantastique. Le cinéma le montre, le jour, faisant rire les petits enfants, et le soir, sous l'aspect de son élément mystérieux, assassinant une fille publique aux yeux de poulpe.

II. — LE FANTASTIQUE SOCIAL

On peut dire que le cinéma nous a fait apercevoir le fantastique social de notre temps. Il suffit d'errer la nuit pour comprendre que des lumières nouvelles ont créé une ombre nouvelle.

Il existe encore dans Paris certaines rues où un homme seul, au milieu de la chaussée déserte ressemble à un personnage funambulesque et craintif, pour peu qu'un bec de gaz déjà ancien, prête à l'ombre de cet homme une personnalité fantaisiste qui dépasse celle du propriétaire de cet ombre.

Mais la république bariolée des lumières multicolores et des lampes à arc, dont la lueur mauve donne aux jardins peuplés de figurants nocturnes un aspect curieusement artificiel, gagne chaque année du terrain sur l'empire de la nuit. Une maison, qui, jusqu'alors, s'effaçait dans l'ombre banale se montre un soir avec un diadème de perles d'or. La contagion se propage d'immeuble en immeuble. Une petite lumière, mobile et espiègle, ainsi qu'une souris, court d'un balcon à l'autre. Des objets de première nécessité, comme une bouteille d'apéritif, s'élèvent dans le ciel humble et soumis à la manière d'un signe fulgurant plein de réminiscences divines. Dans quelques dizaines de siècles, des professionnels du passé retrouveront peut-être dans les armatures de laiton et dans les lampes qui dessinaient ces signes les vestiges d'une religion passagère

dédiée à la cigarette, aux spiritueux, à l'automobile et à Mary Pickford. Aux exégètes de se débrouiller.

Dès le crépuscule de la nuit, les lumières fleurissent et donnent à la ville un air de fête inquiétant, parce que l'on sent, dans cette exaspération du génie humain, comme une sorte de défi. Il semble parfois, quand on contemple le ciel de Paris et ses constellations fabriquées, que l'équilibre des choses de la nature soit rompu. Je pense à la situation mélancolique de ceux qui habitent la plate-forme la plus élevée de la haute tour d'acier qui abat sur la ville les rayons inquiéteurs de ses phares. Cette Tour Eiffel, bafouée, insultée, il n'y a pas longtemps, comme un grand poète par une critique sans indulgence, n'a pas attendu longtemps les hommages de l'art et de la littérature. Mille plaquettes de luxe célèbrent aujourd'hui sa puissance plastique et le mystère crépitant des ondes qui traversent l'espace avec tous les mots qu'on leur a confiés. En levant la tête aux pieds de la Tour, on sait que le ciel est parsemé de dépêches et que la pensée des hommes, en quelque sorte matérialisée par le son, se mêle à l'Inconnu et le bouscule

dans sa course disciplinée. Au-dessus des rues calmes ou enfiévrées, une atmosphère d'intelligence humaine recouvre la ville de même qu'un globe. Le passage des dépêches de la T. S. F. dans la nuit mêle aux éléments naturels de notre ciel un élément nouveau dont Mme de Sévigné ne pouvait pas s'émerveiller. La nuit, quand je me promène, et que je hume l'air, il me semble que j'aspire des chiffres échappés de la cote de la Bourse ou les points et bâtonnets de l'écriture Morse qui ressemblent singulièrement à des bacilles.

Tout ceci dépasse, pour être évident, le domaine de la littérature. La littérature, avec le cadre magnifique mais étroit de la langue et la richesse de ses héritages, n'est pas l'art d'expression d'une époque, dont les caractéristiques sont la vitesse et l'association des idées. Un homme comme Giraudoux qui sait faire rebondir un mot jusqu'à l'expiration de ses forces, devait le premier indiquer une méthode d'analyse visuelle en laissant à chacun le soin de la perfectionner selon son tempérament. Le cinéma est le seul art qui puisse rendre le fantastique social d'une époque de transition où le réel se mêle à

l'irréel à tous les pas. Tous les hommes de notre temps sont en mouvement sur eux-mêmes et tous conservent à leurs vices et à leurs vertus un visage différent. Ils changent d'aspect tous les jours et vieillissent mal, c'est à dire qu'ils ne suivent pas les règles de l'âge. Cela tient, à mon entendement, à ce qu'ils vivent deux vies l'une et l'autre soumises à des « prises directes » avec l'inconnu essentiel. Si l'on peut dire, dans une certaine mesure, que le cinéma explique des miracles et les crée, on conçoit sans peine que manié par un génie à naître, il donne à son époque un avertissement terrifiant.

Qu'un homme prenne dans une main une feuille de fougère et qu'il la transforme en houille en une seconde, il accomplit un miracle. La nature transforme la fougère en houille en quelques milliers d'années. Un miracle est donc un phénomène naturel à lent développement qu'une intervention quelquefois divine accomplit en une seconde. Le cinéma, en une seconde, par un procédé d'accélération des images, produit de tels miracles. Je songe, en ce moment, à cette extraordinaire évolution d'une graine de

haricot qui cherche à tâton, mais comme une aveugle diligente, le tuteur qui l'attend.

En appliquant ce système à tous les dynamismes de la vie et en supprimant le temps qui renvoie les efforts humains à des échéances incontrôlables, on peut imaginer facilement ce que le cinéma peut apporter d'imprévu dans le plus banal des faits divers.

Le fantastique social, en prise directe sur la vie, sur la rue, a été particulièrement travaillé par les Allemands. Ils ont donné, dans cet ordre d'idées, les images fantastiques du *Dernier homme*, de *La nuit de la saint Sylvestre* et surtout de *La Rue* qui est, à mon goût, le film le plus représentatif du fantastique social de notre époque. Ce film, comme tous les films qui donnent à la vie une signification inquiétante avec des moyens qui ne sont que de très légères déformations de nos apparences sociales, demande des explications. Je pourrais dédier ces quelques notes à Egede Nissen, artiste nordique d'une intelligence surprenante et dont l'apparition dans le film de Karl Grune est particulièrement mélancolique. Pour beaucoup, et non des moindres, d'une génération fortunée, la guerre a donné le goût chez autrui

du pardon des jeunesses mal vécues. Les Villon, le talent en moins, se mêlèrent aux environs de l'année 1900 au bas peuple des petits cabarets de Montmartre où l'on parlait familièrement un jargon d'argot extraordinairement fragile et fugitif. Il vaut mieux apprendre l'anglais ou l'allemand que le jargon des filles et de leurs hommes : ces langues vieillissent moins vite, gardent tout au moins une fraîcheur que l'on ne retrouve pas dans ces mots fanés jusqu'à la décomposition, qui parurent représenter la forme la plus secrète, la plus pure et la plus sentimentale de certaines erreurs de la misère, vers 1903, par exemple.

Le « Ciné-Opéra », aujourd'hui défunt, a donné, il y a un an, un film intitulé *La Rue*. Dans quelques années, ce film, aura rejoint les images de la mémoire aussi fragiles que ce ruban de celluloïd qui ne pourra même pas témoigner dans l'avenir d'un certain pittoresque de notre époque. Au bout de très peu de temps, les films se décomposent et retournent au néant : ils prolongent à peine la vie qui détruit aussitôt qu'elle enfante ses images. Une fortune et un nom assurés à celui qui trouvera le procédé pour conserver le rou-

leau de pellicules qui composent un film.

Si Egede Nissen et très peu d'autres, parmi les interprètes de l'écran, gardent quelque chance de n'avoir pas travaillé en vain pour l'avenir, c'est un peu parce que des écrivains auront gardé la vision de leurs gestes et l'auront commentée dans un moment d'enthousiasme. Depuis que je sais que la matière d'un film sent déjà le cadavre au moment même où elle crée la vie, je m'abandonne plus facilement à mes goûts nordiques pour la charogne qu'on ne voit pas tout de suite. J'aime la neige pure et trompeuse, parce qu'en grattant avec les mains son blanc manteau, on finit souvent par découvrir le cadavre d'un chat et, en temps de guerre, celui d'un homme, consciencieusement conservé dans l'horreur de son dernier regard.

En suivant de l'œil les fantômes d'une nuit qu'une petite « poule », genre Tabarin, entraînait derrière elle dans une nuit criminelle, comme le sont toutes les nuits depuis la guerre et ses souvenirs mal digérés par certains, je pensais à cette belle parure blanche que nous revêtons vers la quarantaine, alors qu'un peu d'aisance nous épauvrouit dans l'honnêteté sociale absolue. En

grattant la neige on découvre les marbrures noires du sol avec ses ordures gelées, et que le gel rend prétentieuses, parce que, tout de même, ce ne sont pas des momies de pharaons. On découvre ainsi son passé. Les faibles frissonnent et pensent : « Il s'en fallait de peu... » Les autres retrouvent le goût terrible et séducteur de la misère, de la misère qui bourdonne en nous comme le feu central, et qui parfois crève l'enveloppe, fuse dans une sorte d'apothéose terrifiante qui fait dire aux voisins les moins solennels : « Ce pauvre X... vient de gâcher sa vie. » Si nous devons nous défendre contre une séduction, ce n'est pas contre la grande voiture silencieuse aux phares cosmogoniques dans le rayon desquels dansent les nébuleuses du Bois de Boulogne, c'est contre la tache noire sous la neige, qui apparaît comme un signe de maladie secrète. La misère est une maladie qui lentement accomplit son évolution. L'a-t-on attrapée très jeune, elle se calme, d'abord à la fortune du pot, puis devant la fortune, tout simplement. Elle réapparaît au moment même où l'homme n'a plus rien à désirer. Et la misère lui paraîtra désirable — ce n'est peut-être pas le mot —

mais elle ne tardera pas à exercer son infernale séduction.

Dans ce film où un marloupin tue par veulerie et, peut-être, pour prolonger sa nuit logiquement, on peut, en fermant les yeux dans une contraction énergique des paupières, apercevoir le blanc de la neige et peut-être des anges, qui sont également revêtus de cette parure hautaine. En prolongeant toutes les erreurs, tous les crimes et toutes les déchéances de l'humanité mâle et femelle, on finit toujours par apercevoir des anges. Ils volent silencieusement autour de la petite fille courtaude qui sent le beurre et la pomme sèche : ils errent douloureusement dans les couloirs des prisons modèles, la nuit qui précède l'aube d'une exécution capitale. Un ange se dressa devant le *Titanic*, un ange blanc de glace groenlandaise. Il se pencha sur le paquebot, pour jouer avec cette petite chose, comme nous jouons avec les toutes petites bêtes. Ces jeux finissent ordinairement très mal pour les plus faibles.

Je pensais, en suivant sur l'écran l'étrange messagère de la mort qu'est Egede Nissen, qu'on ne peut concevoir un paradis unique. Il y a un paradis pour les filles et leurs maque-

reaux, un autre pour les victimes, un autre pour les témoins, un autre pour ceux qui jugent. Dans les uns et les autres, les hommes s'y attablent. Ils apportent avec eux leur joie et leur douleur, comme, dans certains « bistros » de Saint-Ouen, on apporte sa nourriture. Les paradis fournissent le vin.

Maintenant que j'ai acquis la certitude qu'on ne reverra plus beaucoup ce film, je le mêle étroitement à ma jeunesse et je ne peux guère m'empêcher de sourire en pensant aux émotions qu'un tel spectacle aurait pu produire dans mon imagination, celle d'un lycéen de province de dix-sept ans. J'avais, somme toute, déjà créé ce film. J'entendais les appels de la rue, en me bouchant les oreilles et le regard obscurci sur une page quelconque des *Métamorphoses d'Ovide*. Tout cela pour aboutir, beaucoup d'années plus tard, à *La Rue*, film moral et pervers, joué par Egede Nissen, artiste du nord et international, qui a su mêler le mystère de la vie à quelques aventures nocturnes, candides et lamentables, que le public siffle avec conviction pour des raisons dont la gravité lui échappe parfaitement.

III. — CRÉATION D'UN ROMANTISME D'APRÈS-GUERRE

La plupart des hommes d'Europe craignent confusément que le ciel ne s'écroule sur leur tête pour mettre, selon les grandes traditions de l'histoire, un terme à l'inextricable désordre dont ils sont les auteurs. Le cinéma qui est bon conducteur des forces sociales les plus subtiles, ne peut manquer d'interpréter, en tenant compte du goût moyen de ses innombrables spectateurs, cet état d'esprit, riche en possibilités à la fois fantastiques et décoratives. Comme il est dangereux d'exploiter le domaine de l'anticipation, cet élan sur l'avenir se transforme en mouvement latéral et permet de réaliser l'aspect de notre temps sous des aspects infiniment compliqués.

Pour ma part, si j'en étais au moment où un homme choisit le moyen d'expression qui lui semble le plus près de la perfection, pour ce qu'il désire réaliser, je choisirais la profession de metteur en scène. Elle n'est point cependant consolante. Si, jusqu'à présent, aucun génie n'a donné au cinéma sa véritable signification, cela tient, peut-être, à la fragilité de la matière sur quoi les images

sont fixées. La durée relativement fragile d'une œuvre profondément pensée peut éloigner instinctivement les créateurs. Le jour où l'on aura trouvé le procédé qui permettra de rendre un film à peu près inusable, je pense que les génies se mêleront de l'affaire et donneront un sens plus pur du mot que nous cherchons tous. Un homme de génie finit toujours par s'apercevoir qu'il en a. Quelques voisins sont là pour le lui dire. Dès le jour où son génie lui est révélé, il exige pour ses œuvres une immortalité relative. L'état actuel de l'industrie cinématographique ne peut pas lui garantir cette immortalité.

Les éléments du romantisme actuel dont le cinéma a été sinon le créateur, mais du moins le révélateur le plus puissant, sont :

1^o Les lumières — publicité lumineuse — lampes à arc dans le Bois — avec association d'idées sur le dévergondage de nos contemporains.

Il suffit de descendre la rue Pigalle vers minuit pour concevoir une organisation inscrite comme un cancer doré dans les tissus mêmes de la ville ;

2^o La misère, avec ses éléments pittoresques.

Le peuple de l'ombre. Ses hommes, ses femmes et ses enfants ;

3^o Les filles cérébrales et lettrées ;

4^o Le vent, la pluie, la disparition du soleil en France ;

5^o L'instabilité du change ;

6^o Les écarts de la sensualité ;

7^o Le mysticisme (adoration du sou percé — du chiffre 7 — de l'Eléphant blanc à trompe baissée — de saint Christophe, etc.).
Tendance vers une création de religion personnelle ;

8^o La campagne immobilisée, pour les citadins mobilisés, sous son aspect de guerre ;

9^o La dépréciation du mot « mort » ;

10^o La peur — si l'on veut une peur de poche, facilement transportable avec soi et qui n'est peut-être qu'un développement subit et prodigieux de l'instinct ;

11^o La vitesse.

C'est avec tous ces éléments et d'autres que le romantisme contemporain cherche comme une bête encore dans la nuit la porte qui lui permettra une entrée en scène, parée de toutes les chances, je ne dis pas de succès, mais de réussite.

On retrouve les éléments que j'indique,



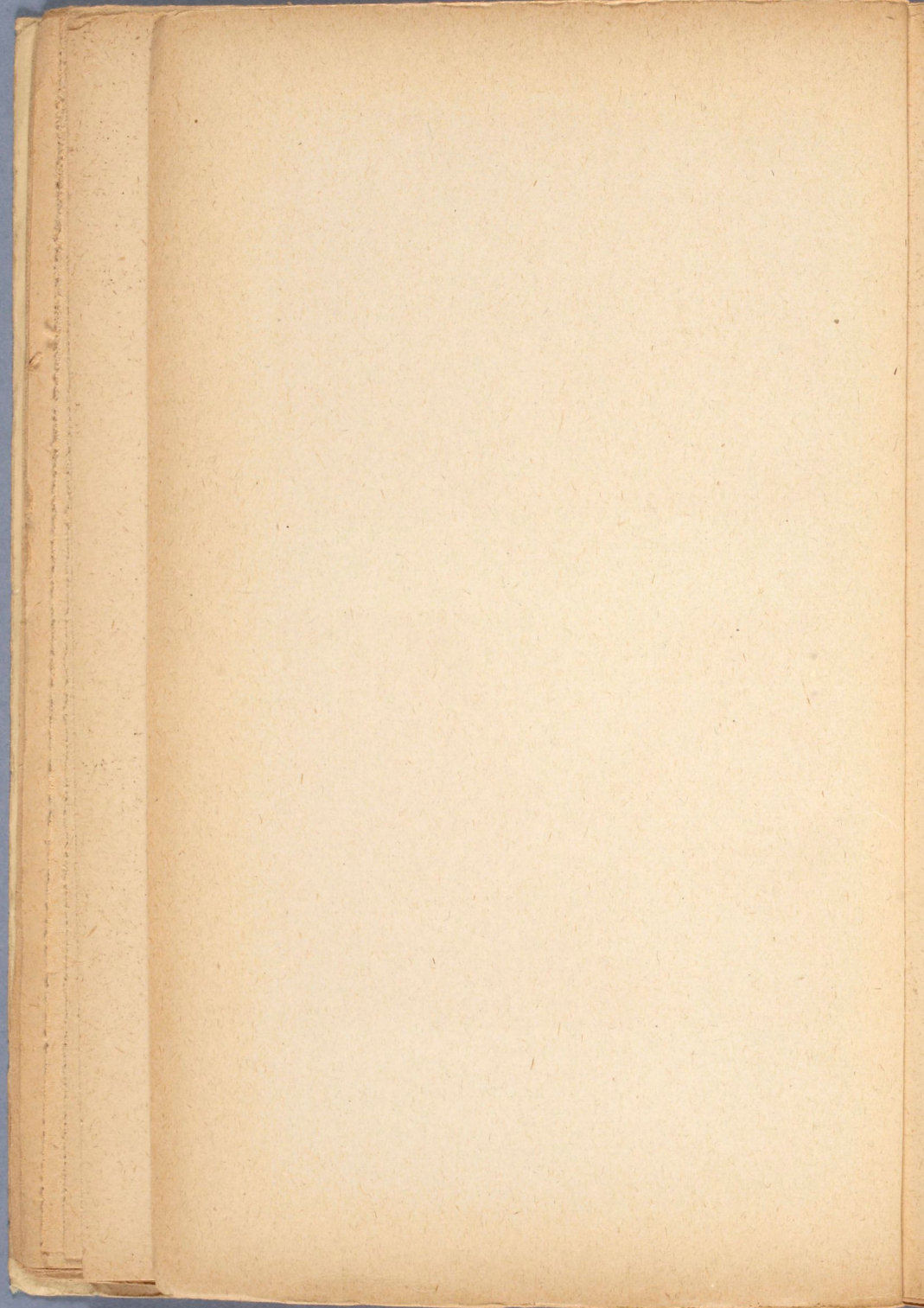
1 - LA CHARRETTE FANTOME
(Film Svenska)

Page 18

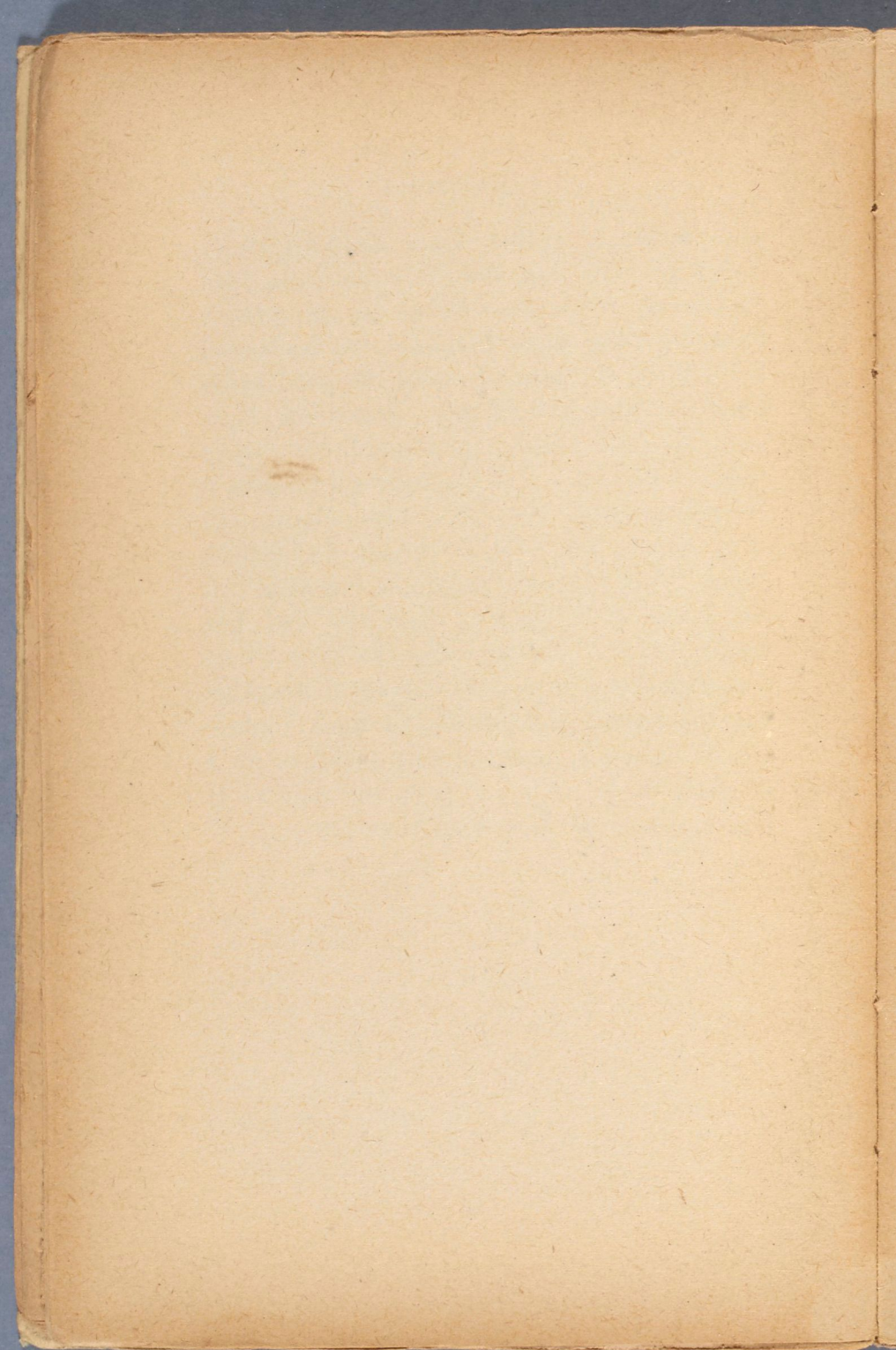


2 - ENTR'ACTE
(Film René Clair)

Page 19



plus quelques traces, dans *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, dans *Les Trois Lumières*, dans *Le Dernier des hommes* (scène des commères), dans *La Rue*, dans *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier, en général, dans la production d'artistes comme L'Herbier, René Clair, Epstein, etc., en somme, peu nombreux. Dans tous ces films il y a des images qui tendent à créer la peur par des moyens infiniment délicats. Car la peur est la rançon de l'intelligence. L'intelligence est comme une dentelle : elle laisse tout passer. C'est elle qui fait hurler l'enfant enfermé dans la cave... Personne n'est là pour mettre au point l'effroyable film que son imagination déroule dans l'ombre. En ce moment, nous sommes quelques-uns à la porte de la cave... et personne ne sera là pour tourner le film et en tirer profit.



LE COMIQUE ET L'HUMOUR

par André BEUCLER

J'ai connu au lycée un gros garçon d'aspect tranquille qui ne demandait qu'à dormir. Ses professeurs et ses camarades le laissaient se livrer en paix aux joies du sommeil et, comme il ne voulait pas travailler, l'on avait fini par s'habituer à sa paresse, car il ne dérangeait jamais personne. Sa famille lui avait donné comme à tout interne un petit tapis de couleur voyante qui devait l'empêcher d'user trop vite le fond de ses culottes. Il arrivait en classe avec un énorme chargement de livres, gagnait le fond de la salle, mettait sur le banc la pile de livres qu'il recouvrait de son petit tapis, appuyait sa tête sur cet oreiller assez dur et s'endormait. Il arrivait qu'on l'oubliât en classe pendant

des heures entières. Personne n'y faisait attention.

Un jour d'été, alors qu'il dormait comme à l'ordinaire et que le professeur faisait traduire des vers d'Horace ou de Virgile, une mouche vint se poser sur son nez. Elle se promena sur ses joues, s'arrêta sur ses paupières et sur ses narines. Les voisins les plus favorisés s'aperçurent que le dormeur faisait des grimaces en s'efforçant d'éloigner l'insecte par des gestes inoffensifs. La mouche s'envolait et revenait. Cela est arrivé à tout le monde.

A la fin, comme il n'arrivait pas à s'en défaire, il se leva pour lui donner la chasse. Il monta sur la table, saisit une règle, fit dégringoler des piles de livres, renversa des encriers, déranger les élèves, s'empara de leurs règles, des courroies de leurs sacs, de toutes les armes universitaires possibles sans prendre garde aux protestations ni à la colère du professeur. Il ouvrit la fenêtre, enjamba tous les obstacles, faillit tomber à plusieurs reprises. Nous étions consternés, mais déjà quelques-uns parmi nous commençaient de rire. A la fin, quand, après avoir réussi à tuer la mouche, le héros regagna son

banc pour dormir, toute la salle était en joie et le professeur souriait. Le chasseur avait poursuivi la mouche dans la classe avec tant d'aisance, des gestes si agréables à regarder, ses attitudes avaient été si heureuses et toute la scène si charmante que nous avions cédé naturellement à la gaieté la plus bruyante. Nous avions découvert un comique. Le proviseur ne l'invita pas à donner des représentations, bien entendu ; il fut même question de le mettre à la porte. Mais à partir de ce jour, nous nous mîmes à l'aimer et à l'observer dans ses moindres gestes, à lui tendre des pièges pour observer ses réactions. Son imagination physique était grande et pourtant ses gestes étaient sobres, ils étaient toujours le prolongement de quelque dérangement intérieur. Nous les comprenions, parce qu'ils définissaient ce que nous ressentions tous, mais mieux et d'une façon séduisante. De ce jour il sortit du ralenti où il avait vécu pour entrer dans l'accélééré et il commença d'amuser les classes. Comme tout comique, il devint populaire.

Quelques instants après l'incident de la mouche, le professeur nous fit remarquer qu'un vers latin sur lequel nous nous étions

arrêtés contenait un jeu de mots assez difficile à rendre mais qui avait dû amuser les Romains. Il nous fit observer qu'il y avait entre l'aventure de notre camarade et ce jeu de mots quelque chose de commun. Nous n'avions pas réagi de la même façon, mais au fond de nous la source du rire avait été touchée. C'est sur cette distinction que commence très subtilement l'ouvrage connu de M. Bergson. Il s'agissait du comique accidentel. Nous avions tous observé et nous avions été heurtés dans notre calme par des faits étonnants qui nous avaient d'autant plus fait rire que la cause nous en était plus familière. Mais le chasseur de mouches avait été supérieur à l'événement comique : il l'avait, sans le vouloir, pris comme prétexte d'une démonstration, il l'avait joué et son jeu avait été tellement humain et profond à côté de la simplicité du sujet que nous nous étions mis à rire par une sorte de reconnaissance morale. Nous étions heureux de rire ensemble et de faire entendre au comique par nos éclats de voix, que nous l'approuvions, que nous étions bien d'accord. Il faut, pour que le rire ait sa vraie valeur, une certaine familiarité entre celui qui est

chargé de le déchaîner et ceux qui doivent l'exprimer. Nous devons non seulement prendre du plaisir à ce qu'il fait mais nous imaginer que nous le ferions aussi bien que lui. Les grands comiques ont toujours des imitateurs.

Eh ! bien, malgré la facilité apparente avec laquelle on fait naître le rire, la popularité des artistes comiques et la simplicité de leur répertoire, malgré la certitude que l'on a de la présence du comique dans ce qui est exclusivement humain, le problème du comique demeure assez mystérieux, il résiste à l'analyse, se dérobe à l'examen, se présente sous toutes les formes possibles et ne laisse à la patience du philosophe qu'un résultat sur lequel on s'acharne en vain. A l'analyse on se tient toujours plus près du rire que du comique ; si l'on explique pourquoi l'on rit on ne comprend pas pourquoi la chose dont on rit est comique. Chaque être peut rendre compte d'une émotion, il n'a qu'à puiser en lui-même au moment d'un dérangement moral un peu profond ; mais il reste silencieux sur les effets et le mécanisme du rire parce que celui-ci s'adresse à une intelligence pure, calme et indifférente. On va au

spectacle quand on est tranquille et l'on entend prendre son plaisir sans être troublé. L'humour qui nous fait sourire, qui nous flatte en nous permettant de nous rendre compte du degré de notre finesse, vient d'une source plus cachée encore.

Il semble pourtant que le cinéma nous ait permis de serrer de plus près le problème et de mieux comprendre le comique. Comme toute chose simple, il continue à résister aux définitions, mais on a vu de lui des exemples plus frappants, des formes nouvelles, on s'est aperçu qu'il existait partout. Les gros plans, les successions d'images inattendues, la révélation à l'écran d'artistes tout à fait exceptionnels, l'image des choses, des vitesses, des foules, les truquages étonnants nous ont permis de mieux voir et surtout de pouvoir revoir et par conséquent d'étudier les manifestations et les moments du comique. Nous avons bien jeté un œil dans un monde nouveau. Tout est, tout peut être risible ou drôle, hilarant, ridicule ; tout peut être comique, un chauffeur de taxi, un maître d'hôtel, un conférencier. A un moment donné, il faut une toute petite chose, un rien ; un événement insignifiant,

un contact presque insensible — que le déclenchement soit extérieur ou intérieur — pour passer de la durée tranquille au rire spontané. Ce rien, le cinéma nous a permis d'en avoir plus nettement l'idée. Il y a certainement un comique cinématographique, mais il emprunte le même chemin que l'autre pour venir à nous et il est obtenu, par chance, selon les mêmes lois, quand certaines conditions sont parfaitement observées. Et il est plus vrai de dire qu'il y a surtout une forme cinématographique du comique. La puissance du cinéma vient de ce qu'il s'adresse à tous. C'est l'art populaire par excellence. Pour être populaire il faut faire rire. Or le comique c'est ce qu'il y a de plus immédiatement visible. C'est pourquoi, il y a vingt ans, à la naissance du cinéma, on s'est contenté, dans l'espoir de nous frapper, de nous présenter de grosses blagues dont on était sûr de l'effet. On se souvient de l'aventure du potiron qui se mettait à dévaler les rues comme un bolide en renversant les habitants de toutes conditions, après quoi il revenait à son point de départ. Rien n'était plus élémentaire, mais il y a là des degrés comme dans tout.

A cette date on photographiait aussi l'arrivée d'un train ou la sortie des ouvriers d'une usine. Ce qui nous faisait rire il y a vingt ans nous fait encore rire aujourd'hui, mais pour d'autres raisons. Des expériences de ce genre se sont répétées. On riait même en se disant que c'était idiot, parce qu'on ne s'imaginait pas que le cinéma pouvait prendre la place qu'il occupe de nos jours. On le croyait indigne de prendre rang à côté du théâtre. C'est pourquoi il serait extrêmement curieux d'étudier sa courbe. Dans le genre comique qui nous occupe, on est allé d'abord, selon des lois obscures et naturelles, aux gros effets, aux farces sûres qui s'adressaient à un public neuf, lequel n'attendait pas des merveilles d'un art neuf. Ce qu'on lui montrait était déjà merveilleux. S'il y a une enfance du cinéma, il y a une enfance du public cinématographique qui venait aux représentations sans exigences. Il avait besoin de venir par étapes jusqu'au point où le cinéma est arrivé aujourd'hui. Ce fut sa façon de collaborer. On a commencé par lui montrer des gens qui tombaient dans la rue, d'autres qui se battaient, d'autres qui se lançaient à la poursuite d'un type plus auda-

cieux que la masse. C'est l'époque du film : *Trois femmes pour un mari*, dont tout le monde se souvient.

Puis le genre s'est élevé. Mais on n'était peut-être pas très sûr du cinéma, on ne savait pas comment il pouvait remplacer les accessoires du théâtre et se substituer à des explications littéraires. On ne s'est pas non plus aperçu tout de suite que le cinéma seul avait pu rendre sensible le comique des poursuites et que, grâce à un nombre considérable de stratagèmes techniques et au moyen du regard impersonnel d'un appareil, on pouvait pénétrer plus profondément dans la vie. On ne s'est pas rendu compte qu'il pouvait rendre possibles des événements inconcevables, visibles certains aspects des choses ; qu'il pouvait donner la vraisemblance et la plastique à une matière qui lui était spécialement réservée et qu'aucun autre art ne serait parvenu à exploiter. C'est dans le cinéma que M. Bergson est allé chercher des exemples pour illustrer sa thèse, parce qu'il en trouvait là de plus éloquents, de plus évidents qu'ailleurs. Mais pendant un certain temps on n'a pas voulu croire que le film comique est essentiellement visuel

et que s'il fallait absolument des stratagèmes, on devait les chercher autour de soi et surtout pas au théâtre. Par paresse, par faiblesse et peut-être aussi pour faire plaisir à la foule on a cru bon d'en rester à la transposition du vaudeville. C'était encore plus loin du cinéma que la scène d'arrosage. Si le comique ne consistait en effet que dans l'exploitation d'un certain nombre de situations, on pourrait commencer à compter ses jours. Mais le sujet est sans importance et il suffirait de donner à jouer à Charlie Chaplin ou à Buster Keaton une simple scène d'arrosage pour s'en rendre compte. L'un ou l'autre pourrait en faire quelque chose d'extraordinaire. Quand on adopte le genre gai dans un domaine artistique il y a un certain nombre de moyens de faire rire dont on use naturellement. Les premiers essais ont prouvé qu'ils ne valaient rien au cinéma et si on les emploie encore aujourd'hui dans certaines maisons c'est que la clientèle ne se montre pas difficile et qu'au fond, elle rit quand même et encore de bon cœur. C'est la même qui applaudit quand elle est en caserne, aux blagues qu'un soldat débrouillard et fort en gueule emprunte à Dranem

ou à une autre vedette quand il vient en permission. Ces fameux trucs du théâtre, on les a même imposés à Charlot, au début de sa carrière, mais il avait assez de génie pour fixer à lui seul l'attention et faire oublier les procédés.

Ce qu'il y a de plus curieux, aujourd'hui que le cinéma a fait des progrès étonnants et qu'il nous a donné des œuvres absolument remarquables, c'est que la foule dont l'accueil mental est lent, continue à considérer qu'il y a par exemple Charlie Chaplin qui est drôle, c'est entendu, mais peut-être un peu excentrique, et qu'à côté il y a ce qu'elle appelle le film comique, le bon, le vrai film comique qui la met en joie. Le cinéma a trop longtemps tâtonné et dans ce genre en particulier pour qu'elle n'ait pas gardé au fond des yeux le souvenir de quelques grossièretés, bouffonneries ou cochonneries plus à sa mesure. Elle est restée sensible au génie des rédacteurs de sous-titres ; elle aime qu'il y ait dans les films une belle-mère, des histoires de cuisine ou de trous de serrure ; elle veut qu'un comique exploite quelque disgrâce physique, que ce soit un récidiviste et, comme il ne peut normalement interpréter les sen-

timents qu'il est chargé de jouer, elle demande qu'il soit gauche et emphatique, qu'il joue des choses immédiatement risibles, la maladie, la maladresse, la guigne, la timidité, la fanterie ou la peur. Elle demande aussi qu'il se spécialise, qu'il s'agisse de l'expression physique, des courses, de la protection des jeunes filles ou de la découverte de toutes sortes de bandits. Tout le monde se souvient du temps où les comiques s'appelaient Cocantou ou Rigadin, le Bouif ou Bout de Zan. Il n'est pas difficile de se rendre compte de la persistance de cet état d'esprit. Une bonne expérience est d'aller voir dans un certain nombre de salles comment Charlie Chaplin agit sur le public et les endroits du film où celui-ci s'ébranle pour rire. Une autre preuve se trouve dans le fait que les films à épisodes contiennent toujours le personnage un peu idiot, mais bon, qui a plus d'un tour dans son sac et une gueule sympathique. Dans la banlieue et en province, les directeurs de salles ont soin de faire suivre l'annonce d'un film comique sur l'affiche par ces mots : vingt minutes de fou rire, qu'il s'agisse d'un Charlot, d'un Lloyd, d'un La Panouille ou d'un Zigoto. Les directeurs de salles sont des

psychologues, c'est un fait, mais si le cinéma n'a pas fait de progrès dans la mentalité de la masse, la faute en est qu'on l'a désorientée dès le début et qu'on lui a imposé des films, et en particulier des films comiques, dont la tristesse nous a tous indignés et où se trouvait exploité le faux genre comique, celui qui provient de certaines acrobaties, de l'imprévu des situations, du caractère des personnages, de l'attente du dénouement ou des simples histoires trépidantes. La puissance de l'image est telle qu'elle a déterminé au moyen de ces niaiseries un esprit cinématographique chez le spectateur et tout le monde sait qu'il est difficile d'en avoir raison.

Au cinéma, le comique ne va pas sans un certain humour, une simplification heureuse du sujet, un mécanisme. On n'a pas dit sans raison que le comique cinématographique était américain. En France l'humour n'a jamais reçu ni dans la presse ni sur une scène quelconque un accueil bien chaleureux. On lui a préféré la bonne humeur, un genre qui, s'il s'adressait à l'intelligence, touchait toujours le cœur au bon endroit, quelque chose enfin qui permettait au public de se mettre

de la partie, au refrain. On voulait que le rire fût tonique et stimulant. Le spectateur qui venait de se torturer quelque part se croyait supérieur à lui-même, à la comédie, aux acteurs ; il revenait chez lui avec une impression de finesse et de force. Il essayait à son tour ses dons d'imitation. Les films n'ont fait que l'encourager dans cette manière de voir. Pour lui plaire on s'adressa aux vedettes du music-hall ou du théâtre et on ne leur demanda pas moins que d'être à l'écran ce qu'ils étaient sur la scène.

Et cependant, dans le répertoire comique actuel, les cinq ou six trucs, bruits, danses, gestes, attitudes sont d'importation anglo-américaine. Il suffit de feuilleter quelques journaux illustrés étrangers pour se rendre compte qu'ils possèdent mieux que nous les procédés du comique ou de l'humour. Les histoires sans paroles en fourniront des exemples excellents : c'est déjà du cinéma, une forme très élémentaire du cinéma. Chez nous le genre comique s'est limité à la satire, à la contrefaçon de certaines difformités individuelles ou sociales, à des vaudevilles compliqués. Et l'on ne négligeait aucun procédé connu pour obtenir le rire public :

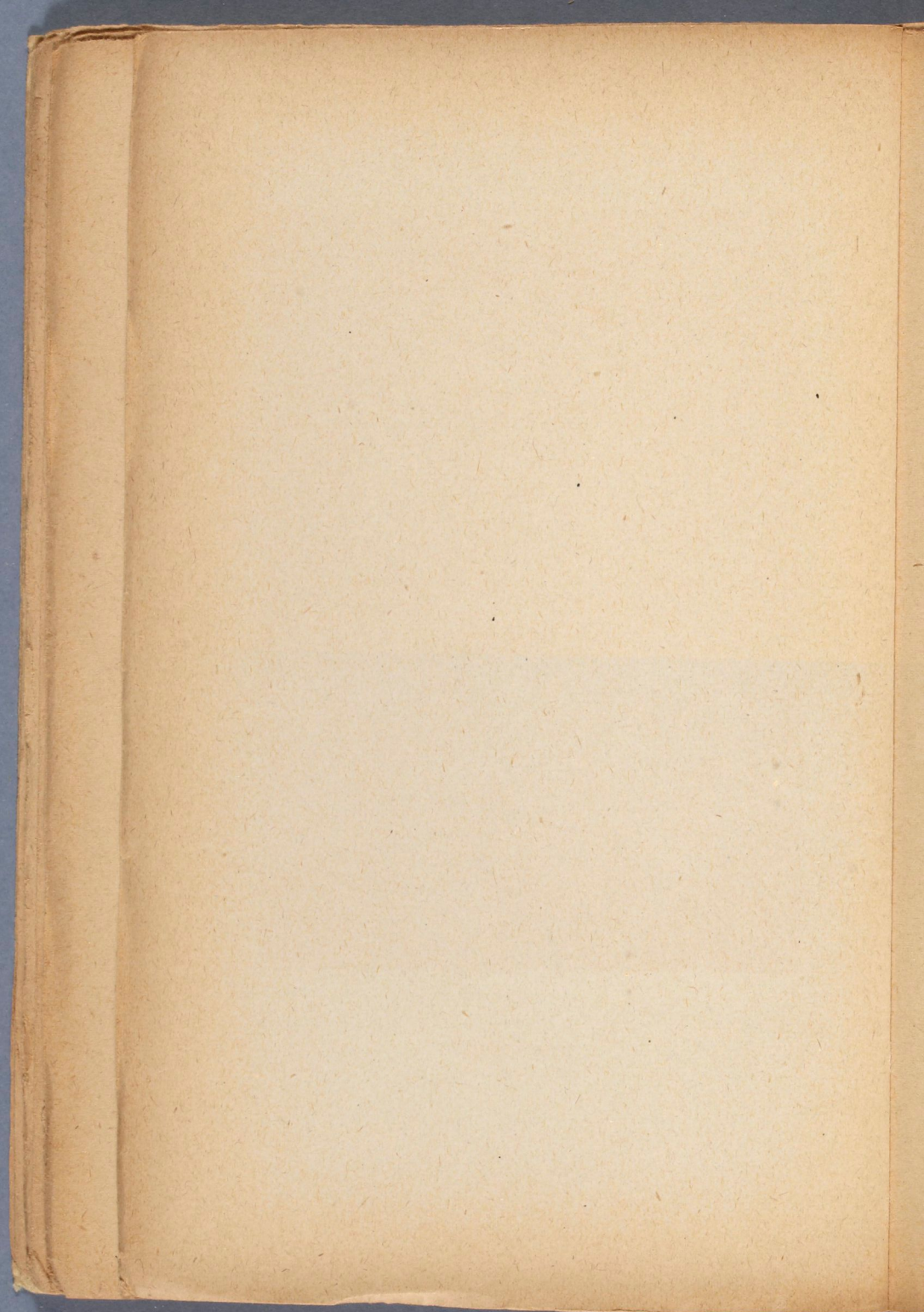
l'automatisme le plus grossier, les applications les plus élémentaires des lois fondamentales de l'humour, en exploitant cette part de vulgarité qui entre dans tout phénomène comique. Il a fallu quelques années et l'exemple américain pour s'apercevoir que le rire se trouvait dans l'artiste et que le comique tout court est inutilisable à l'écran. De bonne heure les gros plans ont condamné l'usage des fards et de tous les stratagèmes en honneur sur les planches. On ne peut adapter à l'écran les histoires de l'almanach Vermot ou la manière de certains comiques qu'en en expliquant la plus grande partie dans les sous-titres, en sorte que les spectateurs ne riaient qu'en fonction de leur mémoire visuelle et selon les chiffres d'un barème comique que chacun possède dans son classeur mental. C'est pour les mêmes raisons qu'un roman ne connaît le grand succès à l'écran que si son passage dans la vie littéraire a été particulièrement brillant. La formule comique existe bien, c'est entendu, de la même façon que la formule dramatique, mais les effets que l'on tirait à l'écran gardaient une forme théâtrale, un moule littéraire. On ne photographie pas

le comique. Si celui-ci se tient à égale distance de l'art et de la vie, on l'exprime avec beaucoup plus de difficulté quand on le réduit à la fantaisie d'une forme, à un pur dessin et qu'on lui demande en même temps de mettre en mouvement le même mécanisme que celui qu'il est sûr d'atteindre en nous lorsqu'il s'appuie sur des stratagèmes en usage depuis que le monde existe.

En un mot, le cinéma qu'on a longtemps pris pour un moyen d'expression superficiel qui ne faisait qu'effleurer la surface de la vie, a fouillé profondément le cœur humain et ne s'est révélé puissant que lorsqu'on lui a demandé d'exprimer l'émotion individuelle ou la mécanique sociale. Il fallait lui demander de créer plutôt que de reproduire, puisque l'illusion entretenue par l'emploi des artifices provenant des autres arts n'a pas résisté à l'ennui et au ridicule. Toutes les formes, toutes les variétés du comique peuvent être ramenées à une mécanisation, c'est-à-dire à un style simple et unique, à ce moment de la vie situé entre le sérieux et le laisser-aller, entre la lutte pour la vie et l'automatisme que M. Bergson appelle raideur. Au cinéma, cette raideur ne devait



MAX LINDER
(Photo Cinémagazine)



compter que sur sa seule vertu, sur son seul développement physique. Il fallait en apparence faire plus simple encore que dans tout autre domaine artistique, réduire le geste humain à une mécanique rigoureuse, adapter à la figure centrale des artistes ou de l'artiste un certain nombre de trucs puis un monde imaginaire qui n'est que la position mécanique du premier, du vrai.

Il n'y a véritablement eu de genre comique au cinéma que le jour où la part la plus grande a été faite au mécanisme pur. Quelques artistes et des metteurs en scène ne se sont aperçu qu'après coup de la puissance d'expression du cinéma ; ils ont compris que les choses n'avaient de valeur à l'écran que par l'intermédiaire d'un commentaire ou d'une explication physique quelconque, ils ont compris en même temps l'importance du rôle de l'acteur et les progrès de pure technique n'ont été réalisés que dans la mesure où il fallait lui venir en aide dans son jeu pour aller plus loin dans l'expression, dans le développement d'une matière qui en exigeait un absolument nouveau à l'écran. Comme le roman, le film doit d'abord être un rendu simple et surtout lorsqu'il s'agit du comique. En France, Max

Linder a été le premier à le comprendre et à imposer sa personnalité. Il a vu simple et il a vu mouvement. On lui a fait jouer des scénarios qui avaient de l'esprit ; mais on lui permit de s'isoler, en se bornant à lui donner seulement les quelques renseignements qui devaient le retenir dans l'action. Il se spécialisa dans un genre classique à court métrage, la comédie fine, charmante, légère, dans laquelle il se dépensa avec aisance, rompant à l'écran avec toutes les manières théâtrales qu'on était en droit d'attendre de lui. Ce fut le premier comique français qui abandonna le sérieux, qui se transforma, peut-on dire, dans l'obscurité qui précède la vie de l'écran. Souvent, il s'éloignait de son sujet, prenant au tragique l'insignifiant, traitant le grave par-dessous la jambe, prêtant toute sa séduction et les trouvailles naturelles de sa nature aux exigences de l'objectif, restant enfin soumis aux lois de sa propre et intelligente mécanique. Il lui aura manqué une sorte de flegme, ce grain de folie peut-être qui aurait rendu tout à fait naturelles et donc plus comiques encore toutes les attitudes qu'il ne pouvait que vouloir. En art, on ne peut tout exiger

de soi-même. Un autre défaut fut encore la conception du scénario qui enlevait beaucoup au comique au lieu d'y ajouter. Est-ce d'un scénario que part un film ou de la poésie de quelques notes jetées sur le papier ? d'une idée ? Au cinéma, les gens ont-ils besoin de s'appeler Dupont ou Durand ; ont-ils besoin de se marier, d'aller et de venir absolument comme s'ils tombaient sous le coup des paragraphes de l'administration humaine ? Il y a au cinéma, dans la fidélité que les sujets montrent à la vie, jusqu'aux plus petits détails, quelque chose qui n'est pas filmable. C'est ainsi que l'on en arrive à parler de faire du film de professions, de métiers. Si cependant on laisse à quelqu'un le soin de s'occuper comme il l'entend de sa fantaisie, on prend une tout autre idée de l'art qu'il sert. Que l'on regarde les premiers films de Max Linder et l'on regrettera certainement qu'ils n'aient jamais réalisé les promesses d'ordre absolument cinématographique qu'ils contenaient.

Le cinéma a un comique propre qui apparaît dès qu'on en confie l'exploitation à un artiste intelligent. Ce comique, nous ne l'accueillons pas autrement que celui d'une bou-

tade, d'un vaudeville ou d'un dessin. Mais il faut, pour qu'il touche notre sensibilité et que le rire se déclenche dans une salle, que les conditions artistiques ou techniques ou humaines de sa nouvelle façon de se manifester à nous soient exactement remplies. Si bien que le cinéma a un autre comique propre, c'est celui qui est donné par l'emploi de sa seule technique. Pour Charlie Chaplin, cette technique est évidemment secondaire, mais elle l'est devenue, il en joue, il sait l'art de lui imposer sa virtuosité figurative personnelle ; elle est maintenant pour lui un instrument de travail au même titre que les plans, la lumière ou les comparses. Au début, elle a été un cadre qu'il a brisé parce qu'il ne pouvait se mouvoir et se situer que dans un cadre bien à lui. La perfection des dernières bandes qu'il nous a données provient de la direction intelligente qu'il exerce sur l'accessoire. Mais à côté de lui l'usage des trucs est toujours en honneur et il est hors de doute que l'on pourrait obtenir un chef-d'œuvre en utilisant les procédés les plus parfaits, le ralenti, la surimpression, l'accéléré, la déformation sous toutes ses formes, l'usage du contraste. Il y a, dans ce système la source d'un comique

à surprises qui demeure inépuisable. Les exemples du comique purement cinématographique doivent être cherchés dans ce sens. Si l'on fait exception pour Charlot, on peut dire que le cinéma américain est le triomphe de l'accessoire. Et il est de fait qu'avant lui, un système matériel n'était pas risible, un paysage ne faisait pas rire, une nature morte non plus. Mais nous avons vu avec Mac Senett, Ben Turpin, Harold Lloyd et Buster Keaton qu'il y a un comique qui provient de l'absurde ou du trépidant, de l'aspect de certains intérieurs, d'une rue ou d'une plage ; nous avons remarqué que les choses présentées d'une certaine façon à l'écran peuvent vivre d'une vie de fantaisie ou se situer dans le grotesque, et qu'elles sont, en plus de leur seule manière d'être ou de leur parenté avec nous, des situations possibles, des explications, des moyens, des accidents. Il est certain qu'un paysage n'est risible et qu'un décor n'est drôle que parce qu'on y introduit quelque chose d'humain. On met par exemple dans un intérieur un certain nombre d'accessoires qui ne conviennent ni aux événements qui s'y dérouleront, ni au personnage qui viendra

nécessairement y chercher des choses absolument différentes ou qui sera interrompu dans le rôle que nous l'avions vu jouer depuis le début du film. Ou bien ces objets étrangers ne seront là que pour souligner avec plus de force l'absurdité d'une situation pour la mettre en valeur, donner plus de signification au jeu, plus de sens aux gestes. Dans un film comique américain, l'humour ne provient que du décor ou de la disposition ou de l'opportunité des accessoires. Le compromis entre cette statique et le plus ou moins de bonheur avec lequel joue l'artiste donne le comique. Les gros effets ne sont plus obtenus par la simple mise en marche d'un système matériel quelconque, jet d'eau, chute de moellons, bris de vaisselle ou noyades générales, mais par la volonté d'un ou de plusieurs artistes qui continuent de rester très près du spectateur au milieu des aventures les plus invraisemblables. La mode est aujourd'hui au grand film comique et l'on y apporte un très grand soin. Mais il y a deux grands genres dont le plus grand est occupé tout entier par Charlot, c'est celui du comique naturel que l'on atteint sans effort, à la demande du seul génie, celui qui con-

tient du tragique et de l'amer, qui vient du cœur pour y retourner, celui qui provient de l'émotion quand elle offre un détail physique qui est drôle. Et puis il y a l'autre, celui qui provient du développement d'un thème absurde, qui ne va pas sans une certaine acrobatie, avec Harold Lloyd, ou ce qui est le contraire de l'acrobatie, une impassibilité invraisemblable avec Buster Keaton, ou encore sans une certaine béatitude perpétuelle avec Ben Turpin. Ce comique où manque le plus souvent l'unité de style et l'enchaînement des images ne pouvait être obtenu qu'à l'écran et ne pouvait être soutenu que par la verve des artistes ou la science des truquages. Buster Keaton se meut dans l'absurdité, c'est l'homme froid qui n'est pas drôle tout de suite, il l'est parallèlement au scénario et il ne vaut que ce que vaut le scénario. On a dit que sa force comique devenait égale à celle de Charlie Chaplin, mais elle est d'une tout autre nature. Buster Keaton est une idée, le leitmotiv du scénario où il s'emploie ; c'est un personnage qui ne doit exister qu'entre le commencement et la fin d'un film. Il va et il vient et les événements le tirent à droite et à gauche. C'est

un truc doué de mouvements, il n'a pas l'habitude de penser. Charlie Chaplin a le sens du naturel, il fait le film devant nous, et sa sûreté psychologique est si grande que l'on pourrait juger de la finesse des gens en leur demandant s'ils l'aiment ou non. Buster Keaton, lui, se fait et se défait avec le film. Son succès et le succès d'Harold Lloyd, qui a fait une belle pirouette de la scène d'un music-hall au beau milieu de l'écran, vient de ce que les grandes lois du comique ne sont jamais transgressées mais poussées au contraire jusqu'à la limite de l'invraisemblable dans leurs exceptions, leurs applications ou leurs conséquences les plus dangereuses. Mais nos sens se sont prêtés assez vite à l'exagération de la mécanique sociale puisqu'ils admettent par intuition que le comique est obtenu quand la conduite normale fait place à l'automatisme chez un être humain. Dans les films de Buster Keaton ou de Harold Lloyd, c'est une assemblée, une ville, la société tout entière qui semble avoir adopté une manière d'être nouvelle, une raideur momentanée. Pour peu qu'ils se meuvent avec naturel et qu'ils accomplissent dans l'absurde les actions qu'un univers normal exige



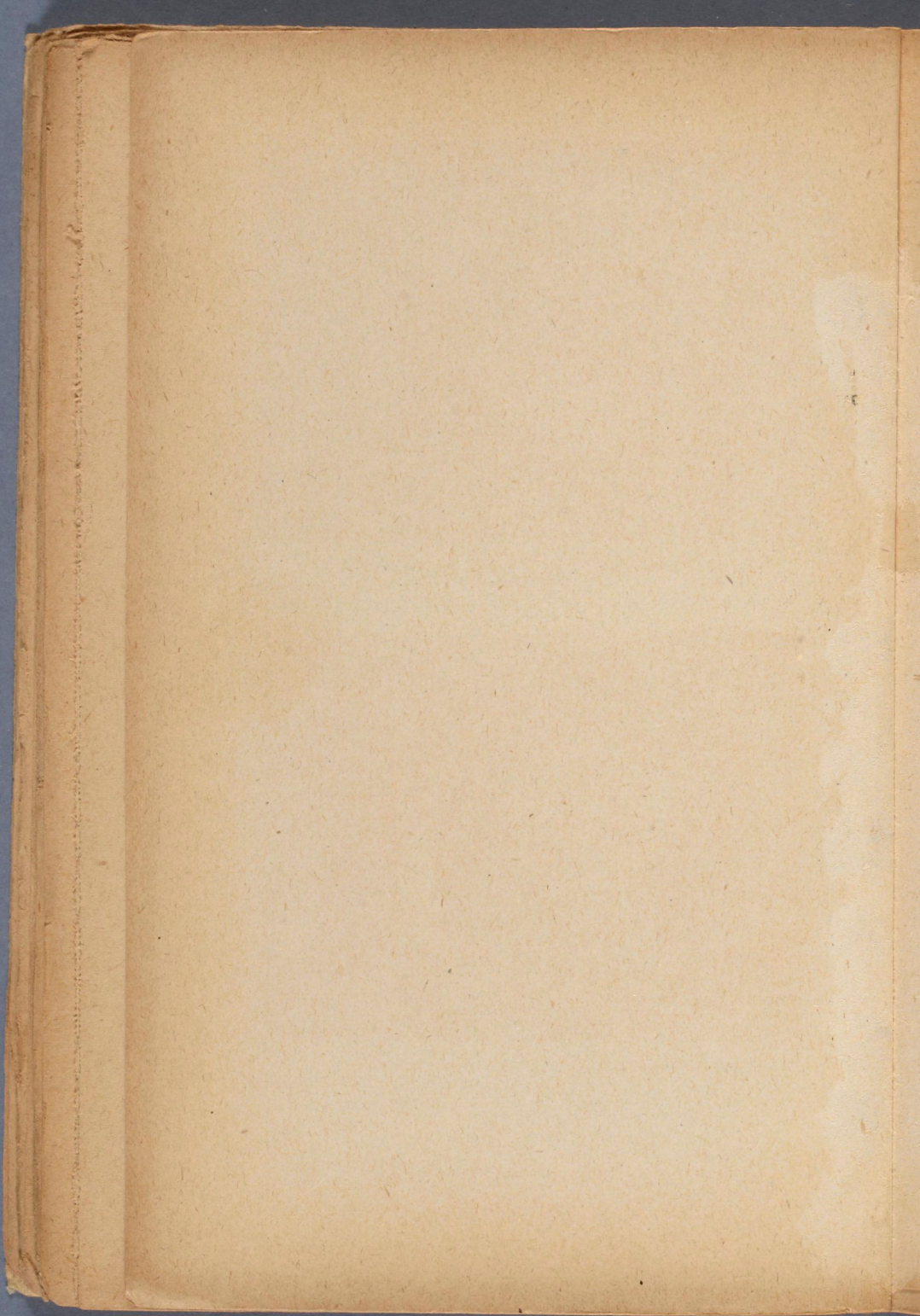
1 - HAROLD LLOYD dans Monte la dessus
(United Artists)

Page 43



2 - HAROLD LLOYD dans Marin malgré lui
(United Artists)

Page 45



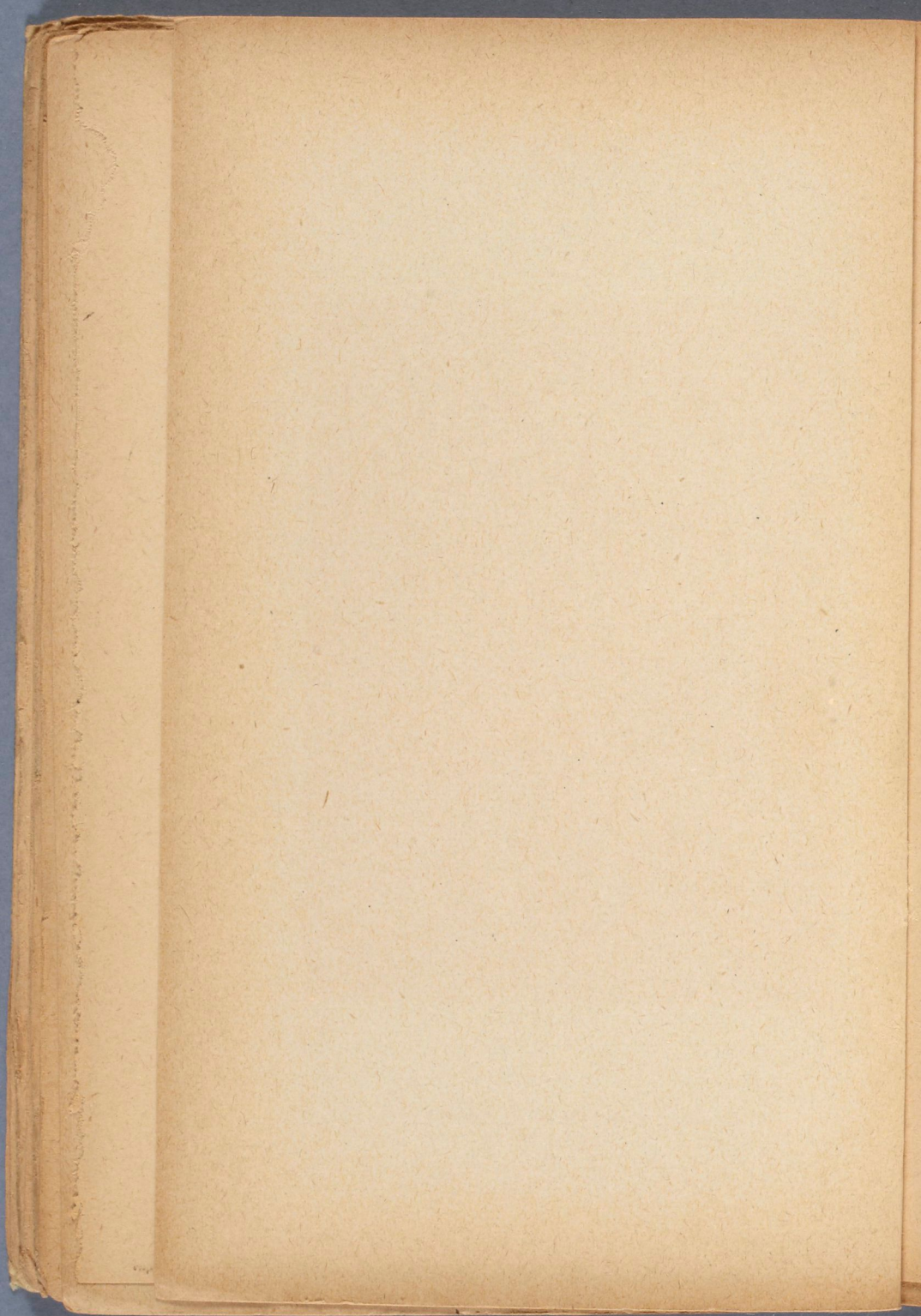
d'eux, les héros des aventures connues qui ne peuvent se terminer qu'en poursuites, atteignent le maximum de comique et se rendent maîtres d'une salle qui a suivi les progrès de la fantaisie depuis la première image avec une attention qui s'y adaptait naturellement. Le comique spécial de l'écran n'a été possible qu'en imaginant selon les lois du comique universel un monde déséquilibré où les excentricités les plus miraculeuses peuvent se produire et où tout se confond dans un mouvement endiablé qui est à l'image du mouvement exigé par la représentation que nous avons d'un milieu extérieur. L'autre raison de l'accueil réservé au comique cinématographique absurde est que la gaieté brutale va plus directement au cœur de l'homme, d'abord parce qu'il aime mieux rire que pleurer et qu'il ne distingue pas l'art du plaisir, le plaisir étant beaucoup plus important pour lui. Harold Lloyd ajoute encore au comique par sa souplesse d'acrobate et par les trouvailles qu'il fait à chaque instant. S'il se trouve à l'aise dans les films truqués, c'est que sa mécanique personnelle et son automatisme sont encore les meilleurs trucs du film. Il a aussi cette chance des grands

artistes d'être tout à fait familier avec son public et il semble à chaque instant qu'il le prenne à témoin de ses actes. Un film dont l'intrigue est plaisante n'est pas un film comique ; ce qui en fait la valeur c'est le prétexte que cette intrigue fournit à la vedette qui déformera peu à peu le sens général des événements, ira un peu plus loin que les autres dans l'expression des attitudes qu'ils exigent de lui, toujours dans le sens de l'imprévu, ne réagira pas lorsqu'on attendra de lui une réaction violente, réagira au contraire devant des circonstances insignifiantes et ira en un mot à l'encontre de toutes les harmonies d'un univers tranquille. Harold Lloyd vit dans un monde bouleversé et les effets les plus drôles proviennent de ce qu'il désire toujours y vivre d'une façon calme sans y parvenir jamais.

Quand on demande à un enfant s'il aime le cinéma, il répond Charlot. Charlie Chaplin est en effet celui qui a le plus profondément touché le public. Tout le monde ne l'admire pas pour les mêmes raisons, mais son comique est d'essence si humaine qu'on pourrait découvrir des traces de cruauté et en tout cas une insensibilité profonde chez tous ses



CHARLIE CHAPLIN dans La Ruée vers l'Or
(United Artists)



ennemis ; mais il n'en compte pas beaucoup et il faut bien espérer qu'il les fera rire un jour. Il y a en effet un Charlot en nous tous, puisqu'il n'appartient lui-même à personne et qu'il ne dépend de rien.

Il a toujours été très difficile d'enfermer le comique dans une définition précise ; l'explication qu'en ont donnée les psychologues n'a pas la force persuasive du rire qui le salue. Le comique est un phénomène complet et les explications les plus justes ne peuvent en être fournies qu'au moment de sa durée. Quand il s'agit de Charlie Chaplin, le problème devient plus compliqué encore, parce qu'il n'est pas seulement un acteur mais un penseur et qu'il occupe dans le monde cinématographique la seule place à part qu'il y avait à prendre. Il a su tirer aussi des effets comiques d'un certain nombre de situations si graves qu'on ne sait plus à quelles causes les rattacher. Et il échappe encore à la critique parce qu'il s'est plu à n'exprimer que soi. Aucun de nous n'aurait pu prévoir la nature et le degré du comique qu'il a révélé, et celui-ci est en même temps d'origine si simple et si commune que personne n'aurait eu l'idée d'y songer ; et comme

tout est au point dans ses films, on ne peut parler que de lui. Il a laissé des œuvres, au vrai sens du terme. Si les autres dépendent en quelque manière du scénario qu'ils jouent et sentent l'acteur, Charlie Chaplin, vit ; il semble qu'on l'ait filmé en train de vivre.

Il y a plusieurs façons de développer une idée sur le mode fantaisiste, de la retourner en tous sens et de montrer tout ce qu'elle cache : il y a la façon des clowns et des mimes, celle de Jules Renard, celle de Colette, celle de Courteline, celle de Bernard Shaw, celle de Grock ; il y a aussi celle de Charlie Chaplin. Dans les films qu'il nous donne, tout part d'une idée et une partie de la valeur de l'œuvre provient de ce qu'elle a une base aussi solide. Quand cette idée est trouvée, il la développe devant nous à sa manière, organise son ensemble, réduit le scénario au simple, le soumet à l'idée dont il commence à expliquer les métamorphoses, puis il devient le corps de cette idée. La difficulté d'expliquer son jeu ou son art vient de ce que l'humain ne tient pas dans une narration incolore. Entre un chef-d'œuvre et un fait divers il n'y a que la différence du génie et cette faculté

de s'adapter en poète aux circonstances d'un fait quelconque. Chaplin est un poète, il joue avec son cœur et son imagination sentimentale est une des plus puissantes que l'on ait vues. Qu'il se meuve au milieu des hommes, qu'il se laisse aller à la farce grécolatine ou qu'il joue dans un décor dépouillé, il reste poète même lorsque par développements successifs et mesurés la poésie exige qu'il aille jusqu'à la bouffonnerie. Il ne faut alors qu'une seconde, qu'un regard, qu'un geste insignifiant, pour nous rappeler qu'il ne s'est pas moqué de nous, qu'il est bien là avec un cœur semblable au nôtre.

A chaque instant, pour peu qu'on réfléchisse, on se demande pourquoi il est comique, et il est irrésistible. Une des raisons de son succès est son charme, une autre est son goût. Il a adopté un costume qui ne ressemble à rien de connu et pourtant il ne choque personne. Il n'est ni laid ni grotesque, il plaît, il est séduisant et cela est tellement vrai qu'il a toujours légèrement déçu un public depuis longtemps habitué à son costume quand il s'est montré à l'écran dans celui de tout le monde. Il a aussi de la grâce et il est arrivé à composer un type unique qui prend place

dans la légende universelle. Il est intelligent. Sous son excentricité il y a toujours un bon sens très solide qui le conseille dans chaque occasion, en sorte qu'il sait exactement comment les choses se passent et il profite de tout. C'est un de ses moyens et il en tire toutes les conséquences comiques qu'il comporte avec un sens de la mesure et une science du geste incomparables.

Chaplin possède également le cœur humain à un tel point qu'il donne l'expression absolument originale de toutes les manifestations physiques possibles des sentiments. L'effet n'est jamais gêné, tiré par un détail, compromis dans la vulgarité. Est-ce chez lui un calcul, ou le lyrisme ? ou l'existence, la révélation absolue et parfaite d'un don complet ? Homme de génie, il n'invente pas son génie mais il l'exploite avec une aisance séduisante.

C'est encore un caricaturiste, dans le plein sens du terme, il ne rend visible que le seul mouvement qui importe. Mais la grandeur de son art vient de plus loin. Il est sensible et son mécanisme affectif vibre si bien que nous le sentons malgré la distance qui nous sépare de l'écran. Ce n'est pas un ardent,

il ne doit jamais l'être, il ne doit montrer que le côté caricatural de l'ardeur, en quelques gestes, quelques indications, par des croquis. Le vrai comique repose sur des sentiments humains et c'est en jouant avec le cœur de l'homme que l'on fait rire, mais en demeurant dans le jeu.

Chaplin est un contemplatif et un vagabond. Il a fait tous les métiers et il s'est trouvé dans toutes les situations possibles du répertoire humain, de là vient son savoir. Il a également ressenti toutes les émotions connues et son cœur est bourré de chagrins, de là vient son pouvoir sentimental. C'est un tendre. A chaque instant il nous laisse voir l'amour qu'il porte aux choses. Cette douceur et la souplesse physique qui lui permet de la définir jusque dans ses préférences les plus subtiles, semblent indiquer qu'il ne s'est pas situé comme on pourrait le croire entre le devoir que la société exige de nous et la nonchalance que réclame notre inertie naturelle. Il n'est ni suspect ni mécanique ; on ne saurait lui reprocher aucun métier, aucun abus de soi-même ; il vit en désenchanté avec une telle indifférence que si les événements ne se succédaient pas le

long d'un film et qu'il n'y eût rien, il parcourrait d'un bout à l'autre l'étendue de la pellicule sans rien faire. Ces autres ont des aventures, des comptes en banque, des positions sociales, un domicile. Charlot n'a rien. Le monde se réduit aux proportions de l'écran et il s'y amuse à sa manière, en recherchant l'expression définitive de la vérité comique. Pour cette raison, son jeu ne relève d'aucune règle connue et il ne s'est enfermé dans aucun procédé : il imite peu, ne contre-fait pas les difformités de ses voisins, n'exploite pas la distraction, ne cherche pas à obtenir le rire en adoptant une attitude contraire à son charme, ne se raidit jamais dans la copie mécanique, dans le clichage de son allure naturelle, il lutte contre toute installation en lui d'un automatisme quelconque, exprime une qualité morale par un geste qui a lui-même une mesure qualitative ; il ne donne jamais entièrement l'impression d'être un objet ou un système, ce qui est une source connue de comique — mais celle au contraire d'un personnage absolument évident. Il triomphe enfin à chaque instant de ce placage de l'articulé sur la mobilité, conscience qui est pour

les trois quarts des artistes la fatalité comique.

L'impression la plus exacte et celle sur laquelle on est à peu près d'accord est qu'il ne se présente pas à l'écran pour se montrer ou pour se donner en spectacle à lui-même. Il vient parce qu'il a quelque chose à expliquer et pour nous expliquer plus clairement son mystère sentimental qui est le même que le nôtre, il transposera ce qui est profondément vrai dans une forme joyeuse et exubérante. Les indications physiques qu'il nous donnera de sa vie intérieure seront toujours en rapport avec l'intensité de celle-ci et s'il nous frappe toujours sans lasser ni nos yeux ni notre habitude, c'est qu'il puise son vocabulaire dans la source du cœur. Il lui arrive d'être outré, mais cette outrance correspond à quelque orage de l'âme et il sait, selon les circonstances, la distribuer également de chaque côté de l'émotion. M. André Maurois l'a fait remarquer, comme tous les grands artistes, il sait rendre noble le vulgaire. La convoitise sous toutes ses formes et la nourriture jouent un grand rôle dans son œuvre, mais on ne pourra relever aucune scène où il ait manqué de goût. Il a l'esprit

critique, et il ne se trompe jamais quand la nécessité l'oblige à employer les quelques trucs éternels qui n'appartiennent qu'au comique.

Le secret de son art — et il faut dire art, parce que Charlot ne s'applique pas à faire rire — est dans sa connaissance parfaite de l'homme, si parfaite qu'il peut, en partant de ce sujet qu'il possède à fond, donner libre cours à une fantaisie pour laquelle il est merveilleusement doué et user des formes les plus dangereuses. En littérature ce jeu est parfois incompréhensible, presque toujours hermétique. Au cinéma, où la forme et le fond se confondent et où l'on s'aperçoit que ce sont des réalités, ce jeu est une réjouissance de la plus haute qualité, quand il est exécuté par Chaplin.

Chacun de nous a sa manière d'ouvrir une porte, de regarder par-dessus l'épaule du voisin, de se faire éconduire, d'être de mauvaise humeur, de monter en tramway ou de se préparer à un rendez-vous. Ces manières de lutter pour la vie, de se mettre en règle avec la société ou avec l'administration profonde de la nature humaine, Chaplin les connaît toutes et toutes par cœur ;

il sait comment et pourquoi elles vont se manifester; il sait aussi quand la police ou la timidité exigeront qu'elles demeurent au fond de la volonté ou de l'automatisme à l'état de projet. Dans ses films, comme il n'y a rien à craindre et que tout peut y être pur, il leur donnera leur forme humaine exacte et leur perfection humoristique; il n'en exagérera le sens que parce qu'il le comprend profondément, il prêterà la vie du geste aux velléités humaines les plus subtiles et son art lui permettra de passer avec un jeu léger et magnifique de l'état naturel à l'état comique. Tout le monde se souvient par exemple de la scène de *Charlot Soldat* où il lit une lettre par-dessus l'épaule d'un camarade de tranchée. Il s'étonne aux endroits où il faut s'étonner, rit quand il faut rire et lorsque le lecteur s'aperçoit de la présence d'un importun et qu'il se retourne, Chaplin se retourne aussi pour voir quel importun les a dérangés tous deux. Il y a là une indiscretion comique vraie qui ne nous choque pas, bien qu'il soit tiré d'un instant très poignant. On sait qu'en art le simulacre est la plus grande hérésie.

Cette hérésie Charlie Chaplin ne la com-

met jamais, car il est l'un des plus grands psychologues connus et l'humoriste le plus savant qui soit.

L'ÉMOTION HUMAINE

par Charles DULLIN

A ses origines, le théâtre était servi par une foi religieuse. C'était une communion des esprits. On rêvait de la représentation à laquelle tout le monde allait plus ou moins participer. C'était le grand jour de délassément, de réjouissance. C'était tout le mystère des arbres de Noël, des petites bougies et des jouets. Le théâtre était un acte de foi. Il avait besoin de la foi. Les époques d'incrédulité ont commencé peut-être à lui rendre la tâche plus difficile. La science lui a apporté une machinerie qui s'adaptait mal à son origine essentiellement spirituelle. Le joli manège de chevaux de bois que faisait tourner le cheval aveugle, ami des enfants, a été détruit par les balançoires électriques.

Le théâtre actuel garde des possibilités immenses mais, pour conserver sa raison d'être,

il faut qu'il se renouvelle, qu'il affirme sa personnalité et qu'il vive un peu plus avec son temps.

La science a fourni aux cinéastes leur instrument de travail. Le cinéma a donc bénéficié de tous les courants modernes, et il s'est développé à une allure vertigineuse, il est entré dans nos mœurs. Il sera le grand témoin de notre époque tourmentée, désespérante mais peut-être plus vaste et plus grande que toutes celles qui nous ont précédés.

Le théâtre s'est trouvé généralement étroitement lié à tous les grands mouvements littéraires et, à cause de cette servitude, il s'est peu à peu dépossédé de son originalité. Sa force était dans une expression originale, absolument personnelle. Il ne vivait qu'aux feux de la rampe. Le spectateur qui voulait voir une pièce n'allait pas d'abord l'acheter chez un libraire. Il venait la voir jouer. Il ne la concevait pas autrement que jouée. L'auteur dramatique écrivait pour le théâtre parce que son génie l'invitait à le faire, parce qu'il pensait théâtre. Vint, hélas ! le moment où tous les littérateurs s'essayèrent dans le genre et ce fut le commencement de la déca-

dence. Parce qu'ils ne savaient pas construire une pièce, de très grands écrivains mirent à honneur le mépris de la construction dramatique. En réaction contre les marchands de pièces (il y en a toujours eu) on en arriva à bannir du théâtre l'action et le mouvement, c'est-à-dire les facteurs les plus importants de la dramaturgie. Le théâtre devint une tribune où quelques personnages discutaient, avec plus ou moins d'esprit ou de violence, un problème. Du vrai théâtre, il n'était même plus question. Les poètes eux aussi s'en mêlèrent et leur intervention ne fut pas plus heureuse. Toute cette littérature écrite se trouvait diminuée par la représentation qui exige un grossissement, une transposition. Ces dramaturges d'occasion accusaient l'incompréhension du public, des directeurs de théâtre et des acteurs qu'ils rendaient responsables de leurs échecs. Ils furent les premiers à proclamer la décadence du théâtre. Peu à peu, on en arriva à un état de confusion dont nous ne sortirons qu'en essayant de rendre, coûte que coûte, au théâtre moderne, ses valeurs réelles.

Toute représentation doit comporter un élément purement spectacle, qui établisse

nettement la différence entre le roman dialogué et le théâtre. Le spectacle doit avoir un attrait particulier qui motive la présence du spectateur dans la salle. Combien de fois n'ai-je pas entendu dire : « J'ai eu plus de plaisir à la lecture de cette pièce qu'à sa représentation. »

Écartons sans pitié, quelle que soit la qualité littéraire de l'écriture ou même la profondeur des idées, toute œuvre qui n'est pas théâtrale. Ce sont peut-être autant de belles pièces à écrire, mais attendons qu'elles soient écrites pour les jouer. Les grands classiques avaient souci de faire « œuvre théâtrale ». Ils connaissaient leur art.

La production dramatique est de plus en plus considérable. Il faut beaucoup de patience et de courage pour ne pas se laisser décontenancer par la platitude de la majeure partie de ce flot de dossiers verts, jaunes, bleus qui vous rapportent quotidiennement les mêmes situations, les mêmes personnages, les mêmes émotions. De cette forme si mélangée, tous les efforts intéressants sont orientés vers cette forme purement théâtrale que nous recherchons. Il ne faut pas désespérer. Il y a une jeune école dramatique

qui se développe dans tous les pays et qui ramènera au théâtre sa grandeur et sa force.

Les possibilités du théâtre sont immenses. Nous avons l'expression directe de la pensée par le verbe ; nous avons la plastique ; nous avons l'analyse des caractères ; nous avons le rythme et la couleur. Nous arriverons peut-être bien, au point de vue technique, à trouver un jour le dispositif architectural moderne, propre à accueillir les apports nouveaux d'une décoration purement théâtrale et où nous pourrions nous servir de la lumière.

Ce qui compte, au théâtre aussi bien qu'au cinéma, c'est l'effet produit. J'ai été parfois blessé profondément par cette constatation qui diminue, au point de vue sentimental, la qualité de notre profession. J'eusse aimé que seules les vraies larmes pussent bouleverser une salle de spectateurs, qu'aucune supercherie ne fût permise, que la distinction entre l'histrion et le comédien s'établît aux yeux de tous... Hélas ! l'expérience m'a sans cesse crié le contraire. J'ai vu pleurer de vraies larmes, j'ai vu l'acteur blêmir, souffrir dans sa chair, emporté par sa sincérité absolue et le public rester insensible. Un histrion

le suivait qui singeait la douleur et la salle était bouleversée. J'ai eu longtemps de la peine à accepter cette humiliation. Il a fallu que je me rende compte que le succès de l'histriion venait de ce qu'il accomplissait, par manque de sincérité, ce grossissement nécessaire au théâtre, qu'il donnait, non pas de la douleur, mais le masque de la douleur, et qu'en jouant gros il était dans le vrai. Le grand acteur est celui qui, par l'ampleur de ses moyens et par une disposition naturelle, grossit avec une certaine somme de sincérité et d'émotion, et exprime avec justesse ce qu'il a à exprimer. Mais ce grossissement qui varie avec les dimensions mêmes du théâtre est nécessaire. Cela est si vrai que nous voyons très souvent des acteurs excellents sur un petit cadre se perdre sur une scène plus vaste — leurs moyens ne sont plus à l'échelle — et s'ils dépassent la limite du grossissement que leur permet leur nature physique, ils deviendront insupportables.

Tout cela vient renforcer cette conception moderne du théâtre antinaturaliste, c'est-à-dire de l'interprétation de tous les éléments qui concourent à la représentation.

L'acteur qui vit sur sa sensibilité doit fatalement se répéter, ses larmes seront toujours ses larmes à lui et sa manière de souffrir ne conviendra pas à tous les personnages qu'il doit incarner.

On ne peut pas établir de lois dans les modes d'expression de l'émotion humaine au théâtre — et c'est pourquoi l'éducation d'un jeune acteur est une chose si difficile — on ne force pas les natures, on les guide tant bien que mal, vers ce qu'on croit être la vérité, c'est tout. C'est là qu'intervient l'habileté du metteur en scène. Le vrai travail du metteur en scène est une mise au point des valeurs, travail obscur, difficile, souvent ingrat, surtout lorsqu'il se heurte à l'incompréhension de l'acteur.

Au théâtre comme au cinéma, l'acteur devrait se rendre compte qu'il n'est qu'un élément de cet ensemble que recherche le metteur en scène, lieu commun que tout le monde répète, qu'on arrive à mettre en pratique, de temps en temps, mais que la personnalité de l'acteur, au bout de quelques représentations, a vite fait de ranger dans les théories. Voilà une des faiblesses du théâtre. Chaque représentation est un recommence-

ment, un danger. Le metteur en scène doit toujours être présent.

On peut m'objecter — heureusement d'ailleurs — que si une représentation peut être troublée par une mauvaise exécution partielle, elle bénéficie aussi de la trouvaille de l'acteur qui, quelquefois, va plus loin dans la pensée de l'auteur, et que le contact du public échauffe souvent. Mais pour un éclair de génie, que de basses complaisances.

J'ai dit qu'au théâtre le grossissement nécessaire à toute représentation était accompli par l'acteur lui-même ; que ce grossissement était nécessaire pour que le sentiment à exprimer parvienne au public sans être diminué, pour qu'il soit juste : en un mot pour faire vrai, il faut se résigner à être faux.

Convaincus de ces principes, le jour où les acteurs de théâtre ont commencé à faire du cinéma, ils les ont appliqués, et l'objectif leur a renvoyé des caricatures ! Nous avons vu nos grandes vedettes s'essayer dans l'Art muet, elle y étaient exécrables en général. L'histrion seul occupait l'écran, et son jeu nous apparaissait terriblement ridicule, désuet, sans intérêt et surtout sans humanité. Pourquoi ?

Parce que le jeu, au théâtre, a besoin du grossissement et le jeu, au cinéma, a besoin d'une vie intérieure. Je connais les objections habituelles. On a fait tourner de bons films à des profanes qu'on avait choisis uniquement pour leur physique. Eh bien ! j'avoue que je n'ai jamais été dupe. Un acteur peut me donner le change au théâtre, pas au cinéma. On peut, par certains artifices, suppléer à son intelligence et à son manque de profondeur. On peut, en le prenant sous certains angles, modifier son expression. On peut le mettre de dos, quand son visage devient par trop inexpressif et alors c'est l'imagination du public qui vient au secours de son insuffisance. Mais si on le livre à visage découvert, son inintelligence, son manque de sensibilité le trahiront toujours. Le cinéma exige avant tout un jeu intérieur, il veut une âme derrière le visage.

Et les animaux ? me direz-vous. Ils sont, en général beaucoup plus expressifs que les humains. Les animaux sont des mimes étonnants parce qu'ils n'expriment jamais qu'une chose à la fois. Leur jeu est direct et tout le corps participe à leur expression

Je crois qu'au cinéma l'acteur doit penser

et laisser la pensée travailler son visage. L'objectif fera le reste. Si le metteur en scène connaît bien son métier, il saura choisir *le moment expressif*, celui où nous exprimons avec justesse ce que nous avons à exprimer.

Donc le grossissement qui nous venait du théâtre était une erreur profonde. Pendant des années nous avons vu les gens se livrer à une mimique désordonnée sans aucun attrait. Evidemment, ça ne nous intéressait pas ! Le cinéma français était d'ailleurs la proie facile de tous les ratés du théâtre. Cet art, né chez nous, devait trouver ailleurs sa vraie signification. Les Américains l'ont compris les premiers. Ce sont eux qui nous ont révélé le cinéma, et ils en ont fait leur art national.

Fortaiture, Pour sauver sa race, et les premiers grands films de Douglas nous initièrent à l'art muet. Avec Hart, le jeu est direct. Hart offre un visage sur lequel viennent tour à tour s'inscrire tous les bouleversements que suscite l'action dans laquelle il se trouve engagé. Il a créé le type représentatif du héros de l'Ouest. Nous le suivons avec la même angoisse que le public de son époque devait éprouver à voir Frédéric Lemaître jouer un



WILLIAM HART
(Film Paramount)

mélodrame. L'habileté d'une technique déjà en plein développement, l'adaptation parfaite de l'acteur au jeu muet séparent Hart du théâtre, mais l'ensemble procède tout de même des ressources habituelles du théâtre. Hart est un grand acteur romantique, qui a compris le cinéma et s'y est adapté merveilleusement. Il s'y est adapté parce qu'à côté des moyens d'expression que lui offre sa nature, il s'est servi des moyens d'expression que lui offre le cinéma pour renforcer les premiers. Hart marque à mon sens une grande époque du cinéma.

Douglas a renouvelé et enrichi le héros de cape et d'épée. Il lui a prêté l'ironie. Servi par des dons admirables, il eût pu se contenter de nous émerveiller par ses acrobaties, il nous a séduits tout de suite par l'invention, par la fantaisie charmante de son jeu. Douglas est un héros de Dumas père qui, revenu sur terre, s'amuse follement en relisant sa propre histoire et s'imite lui-même pour divertir l'assistance.

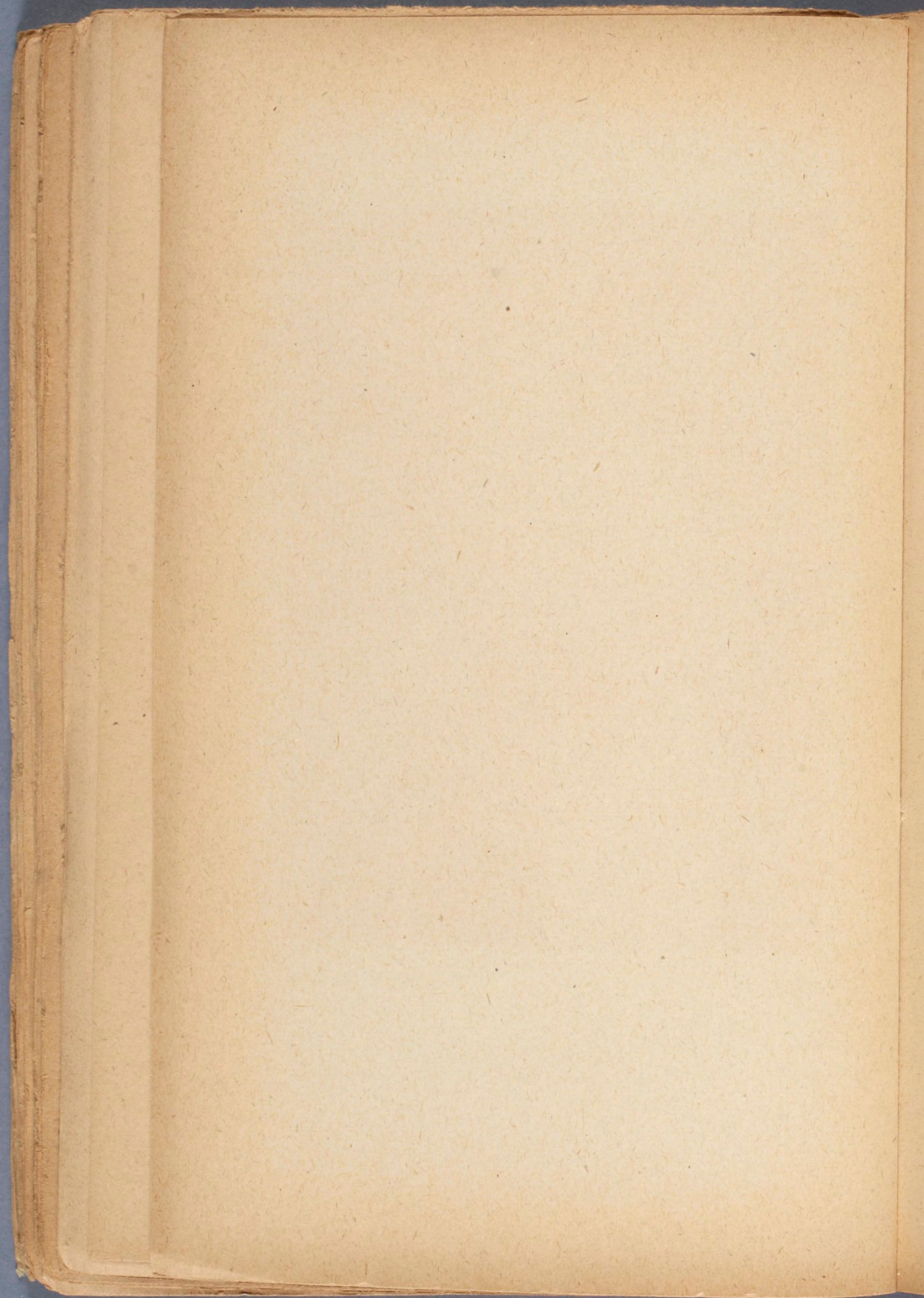
Les possibilités de se servir de l'objectif pour composer, et non pas simplement pour photographier, amenèrent des modifications profondes dans le scénario et dans le jeu.

L'acteur devait de plus en plus se soumettre à la discipline de l'objectif. Il devait borner son expression à ce qu'on lui demandait, et non plus à ce qu'il ressentait uniquement. Le jeu primitif s'étendait jusqu'à la complète expression d'un sentiment que l'acteur recherchait à la manière des naturalistes, avec toutes les surcharges, tous les détails. Selon la qualité de l'acteur, c'était plus ou moins réussi, mais c'était toujours du théâtre. Puis, peu à peu, on découvre la science des raccourcis : un regard fugitif, une moue des lèvres, un geste isolé... expressif. On voit se créer une plastique propre au cinéma.

On ne tarda pas d'ailleurs à abuser des grosses têtes, des larmes et de tous les effets de premier plan. Un cabotinage grossier, le manque de goût et de mesure ont déprécié, en quelque sorte, ce mode d'expression. Je n'insisterai pas sur sa puissance. Nous avons tous été bouleversés par certains visages, nous avons senti le poids d'une vraie larme. La pensée la plus fugitive peut être saisie au vol. L'objectif voit tout. Il ennoblit ou il dépouille, car il met en valeur aussi bien les tares que les qualités d'un interprète. Un regard éloquent devient encore plus élo-



LILIAN GISH
(United Artists)



quent que nature. Un acteur qui joue « bête » paraît encore plus bête. Mais cette probité de l'objectif permet d'aller parfois au delà des mots et des formes conventionnels, et lorsque l'acteur possède la première des qualités photogéniques, l'intelligence du jeu intérieur, je crois qu'on peut demander au visage des nuances d'une grande subtilité dans l'expression.

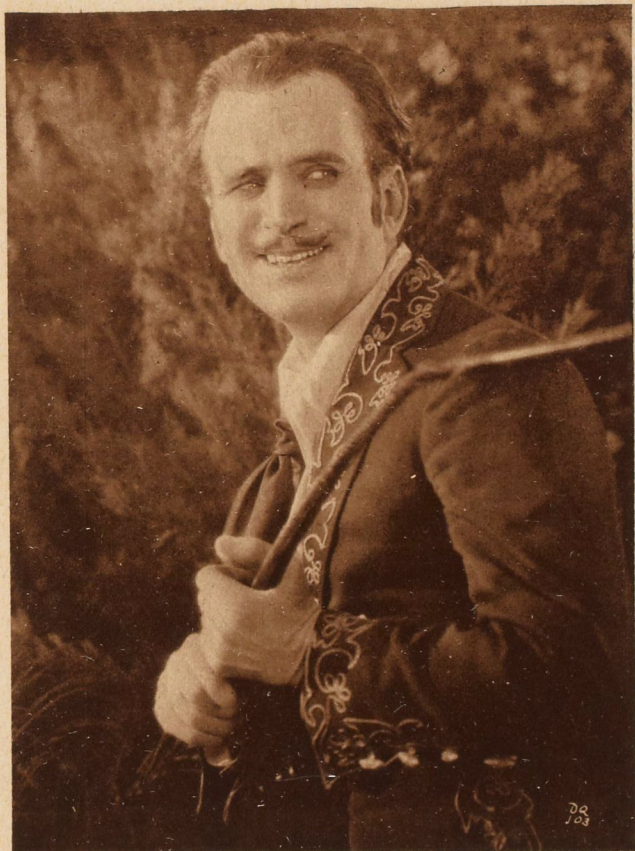
Cette démonstration de l'éloquence du visage fut une des premières et des plus importantes conquêtes du cinéma. Elle créa vite d'ailleurs le pompiérisme ennuyeux auquel j'ai fait allusion plus haut. Cependant, dès que des suiveurs sans imagination s'emparent d'une formule et l'exploitent en la banalisant, d'autres novateurs arrivent, qui jettent sur le marché d'autres trouvailles et qui sauvent le cinéma d'une cristallisation qui lui serait mortelle. Cet art a besoin de l'espace et du mouvement perpétuel.

Après le romantique Hart, voici *Le Lys brisé*. Ici apparaît une volonté de stylisation, dans le jeu surtout. *Le Lys brisé* est une œuvre de style. Aucune faiblesse, aucune vulgarité dans l'image. Les personnages sont ce qu'ils doivent être, rien de plus. Ils s'im-

posent à notre imagination par la fermeté du dessin. La silhouette joue un grand rôle. La plastique intervient et c'est tout le corps qui est expressif. On est hanté par le souvenir de ce « boxeur ». On se rappelle telle attitude de Lilian Gish ou de Barthelmess. Tout ce film est composé, ordonné merveilleusement et cette ordonnance, qui ne laisse place à aucune bavure, sert l'humanité des personnages au lieu de la dessécher. Raccourcis, synthèses, tout l'art moderne est en puissance dans ce petit mélodrame. Beaucoup de spectateurs n'y ont vu qu'un mélodrame en effet. Tant pis pour eux !...

Ceux qui cherchent n'ont cessé depuis de progresser dans la bonne voie. Le cinéma s'enrichit tous les jours de trouvailles nouvelles, alors que par la faute d'un public, qu'on a voulu flatter jusqu'aux pires bassesses, le théâtre s'appauvrit.

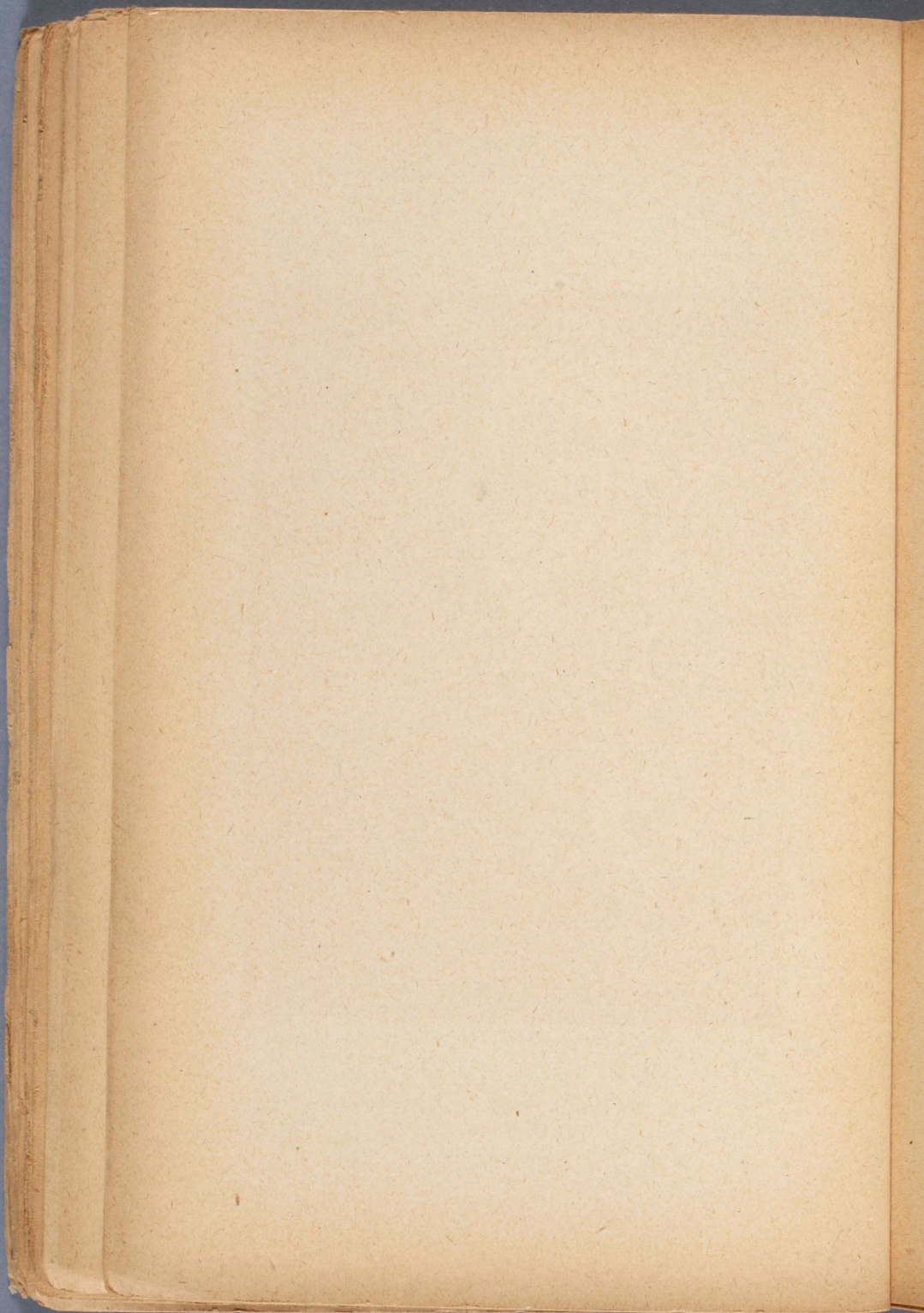
Nous devons constater aussi que, frappés par les succès financiers de certains films, les capitalistes osent risquer des capitaux importants au cinéma, tandis qu'ils sont réfractaires à toute tentative sérieuse dans le domaine du théâtre. C'est avec l'élite du public, élite recrutée dans toutes les classes,



DOUGLAS FAIRBANKS dans Don X, fils de Zorro

(United Artists)

Page 70



que nous devons rechercher notre relèvement artistique.

D'ailleurs, je ne suis pas de ceux qui croient par principe que le cinéma et le théâtre sont deux frères ennemis. Je vais plus loin, au contraire ! Je crois que les libertés du cinéma éduquent le public au point de vue visuel, et que si nous pouvons au théâtre nous libérer de nombreuses servitudes, sans que notre public se trouve désorienté, c'est beaucoup parce que ce public a été habitué aux raccourcis et à la fantaisie par le cinéma.

Le cinéma n'est à craindre que pour les théâtres purement commerciaux. Le théâtre courant, le mieux défendu et le mieux achalandé, ne peut plus offrir au public ce que l'on trouve dans un programme ordinaire de cinéma de quartier. C'est indéniable.

Je dois avouer pour clore cette digression que, depuis quelques années, c'est au cinéma que j'ai trouvé les satisfactions les plus complètes, assez rarement, je dois le dire, mais complètes. Et je pense, en disant cela, au maître incontestable de l'art muet, au si discrètement intelligent, à l'émouvant Charlie Chaplin. Je plains sincèrement celui qui ne comprend pas Chaplin. Il paraît que nombre

de gens s'obstinent à le considérer comme un comique ordinaire. Ah ! Chaplin est en effet un comique ! Il fait rire, et ce n'est pas moi qui le lui reprocherai ! Mais Chaplin est autre chose encore. C'est le cinéma ! c'est l'acteur type de notre temps. Chaplin porte en lui toutes nos théories modernes, mais il ne s'en est peut-être jamais aperçu. C'est pourquoi on peut dire de lui qu'il a du génie. Oui, je tiens Chaplin pour un acteur de génie. Il est moderne sans être d'aucune école. Il est humain, son comique est émouvant. Derrière ses cabrioles, il y a toujours quelque chose qui vient du cœur et qui s'adresse au cœur. Il déchaîne le rire et quand on a bien ri, on est ému... Ne nous demandons pas trop pourquoi...

Chaplin a apporté au cinéma l'ironie sans cruauté, sans amertume. En cela il est très différent des ironistes que nous aimions avant la guerre. On a dit de lui avec raison que c'est un poète. C'est pourquoi il me paraît très difficile d'analyser son jeu, sa technique. Il y a dans son cas tout cet impondérable que le cinéma exprime avec des nuances infinies. L'objectif perce les cœurs et dépouille les âmes, si j'ose dire... et une image fugitive nous en dit

tout à coup plus long que des pages et des pages...

Regardez la diversité des effets obtenus par Chaplin avec une même expression ! Enfermé dans un caractère fixe, à la façon des grands improvisateurs italiens, il semble avoir réduit son personnage à quelques traits essentiels, à quelques expressions typiques, et cependant il exprime tout. Il n'y a pas un acteur qui use aussi peu de la mimique proprement dite que Chaplin. Nous connaissons ses expressions favorites. Une dizaine de masques peuvent les contenir. Est-ce à cause de cela qu'il nous étonne toujours ? Fait-il de nous ses complices, en nous laissant imaginer derrière son masque ce qu'il nous plaît d'y mettre ? Puisse-t-il une partie de sa puissance dans une sorte de pudeur ou de malice ? Technique habile, certes, mais ce n'est là que sa manière d'écrire. J'ai remarqué aussi qu'il savait, plus qu'aucun autre, opposer le jeu extérieur à la pensée. Les yeux de Chaplin sont souvent tristes et tout son corps s'agite sur des rythmes gais : il pense en poète et gesticule en acrobate. Il y a opposition entre le type extérieur qu'il nous présente et le rêve intérieur de ce type.

Source profonde d'émotion humaine ! C'est ce qu'il y a de tragique au fond de toute vie... abîme entre nos aspirations et la réalité.

Je dois avouer que cette séparation du jeu et de la pensée est beaucoup plus facile à réaliser au cinéma qu'au théâtre. Sans recourir aux artifices ordinaires, aux surimpressions dont on a un peu trop abusé, le jeu intérieur est beaucoup plus lisible à l'écran qu'au théâtre. Le jeu du théâtre est généralement plus direct, son grossissement l'exige, c'est pourquoi il manque si souvent de profondeur. Il est tout de même assez troublant de constater que Chaplin, cet homme qui est certainement le plus grand bouffon de l'époque, en est aussi l'acteur le plus intérieur, le plus profondément humain ! Inclignons-nous bien bas devant l'art de Chaplin et aimons-le pour toutes les joies sans mélange qu'il nous a déjà données, et pour celles qu'il nous réserve encore.

LA VALEUR PSYCHOLOGIQUE DE L'IMAGE

par le Dr ALLENDY

L'image étant la matière — quelques-uns disent le but — du cinéma, il peut être intéressant de chercher par quels processus psychologiques elle détermine en nous l'émotion ou y correspond. Or, une distinction capitale s'impose entre deux ordres de réalités : l'image peut être simplement la donnée sensorielle de la vue, c'est-à-dire la perception directe du monde extérieur dans son aspect lumineux, mais nous entendons aussi par image la représentation subjective que nous nous faisons de ce monde extérieur, en dehors de toute donnée oculaire, car nous possédons en nous la faculté de créer des images : l'imagination. — Les aveugles de naissance, ceux qui n'ont jamais vu d'image réelle,

se font à leur manière des images de ce genre quand ils cherchent à concevoir les réalités ambiantes. Sans doute l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût, peuvent nous donner conscience de ce qui se passe hors de nous, mais grâce à une interprétation, à une transposition intérieure par laquelle l'imagination fabrique les tableaux que nos yeux sont empêchés de percevoir. En réalité, nous ne sommes émus que par des images, perçues directement ou recrées artificiellement. C'est pourquoi le meilleur moyen d'aller au cœur de l'homme est de lui montrer des images et le cinéma possède, à ce point de vue, des possibilités tout à fait incomparables.

Pour le moment, il nous faut soigneusement noter ce double aspect de l'image qui est *objective* quand elle nous est donnée par la vue qui perçoit ou *subjective* quand elle provient de l'imagination qui crée. Il s'agit donc là de deux faits psychologiques radicalement différents dans leur provenance et leur nature et pourtant ces deux ordres de faits ont une façon si identique de s'enchaîner à notre conscience affective, ils éveillent si pareillement en nous le sentiment et l'émotion, que l'esprit n'arrive pas toujours à les différen-

cier, comme dans le cas de l'hallucination et que le langage les confond sous le même terme d'images. Le cinéma qui n'est pas une image au premier degré mais qui plutôt transforme l'écran en une image d'image, peut représenter ces deux éléments : tableaux réels du monde objectif, tels que l'œil les perçoit et créations irréelles de notre imagination. Ce sont deux voies qui lui sont ouvertes pour nous émouvoir, deux claviers dont il dispose. Il peut nous donner les uns ou les autres ou encore les mêler, comme se mêlent dans la conscience de chacun de nous la réalité immédiate, avec le reflet du souvenir, et la production propre du rêve.

Notre vie psychologique fonctionne simultanément sur différents plans. En haut est la vie consciente et rationnelle qui travaille avec les images objectives immédiates données par la vue, avec les images-souvenirs de réalités bien analysées, avec les images mentales de concepts intellectuels soigneusement élaborées, associant tous ces éléments en séries ordonnées vers la conclusion attendue, selon le schéma dynamique de M. Bergson. Tel est le raisonnement du mathématicien, dépourvu de toute fantaisie et qui ne

se maintient dans sa pureté que par cet effort de synthèse mentale étudiée par M. Dwelshauvers, qui consiste à exclure de la conscience toutes les images parasites qui tendraient à se présenter mais qui seraient inutiles pour la construction projetée. Cette synthèse peut se relâcher et, tout en restant dans les bornes conscientes, laisser la porte ouverte aux produits de l'imagination, comme dans la création poétique où les images objectives se mêlent aux images subjectives en proportion variable, l'esprit pouvant toujours reconnaître les unes des autres. Que cette discrimination cesse, par un relâchement encore plus grand de la synthèse mentale et nous tombons alors dans la vie inconsciente, vie du rêve, où l'imagination se projette sur la réalité au point de la recouvrir et de la faire oublier, visions, songes, extases, hallucinations, délires, chaos d'irréalités que les occultistes appellent l'Astral, que nous appelons en psychanalyse : monde inconscient. Cette vie psychologique mystérieuse fonctionne, sans que nous nous en doutions, à l'état normal dans le fond de notre âme. — Nous arrivons, accrochés que nous sommes par l'effort de la raison aux

étages ordonnés et lucides de la conscience, à oublier ces souterrains grouillants qui sont en nous, pleins de fantômes et de chimères, bouillonnants d'images irréelles, prêts à déborder et à noyer notre raison à la moindre faiblesse de celle-ci. Cependant ces éléments inconscients arrivent toujours à notre insu à se glisser dans notre refuge conscient, se mêlant à la réalité objective, au point qu'il nous est à peu près impossible, même quand nous nous croyons le plus lucides, de voir le monde exactement comme il est. Nous tendons toujours à le déformer selon nos propres créations inconscientes.

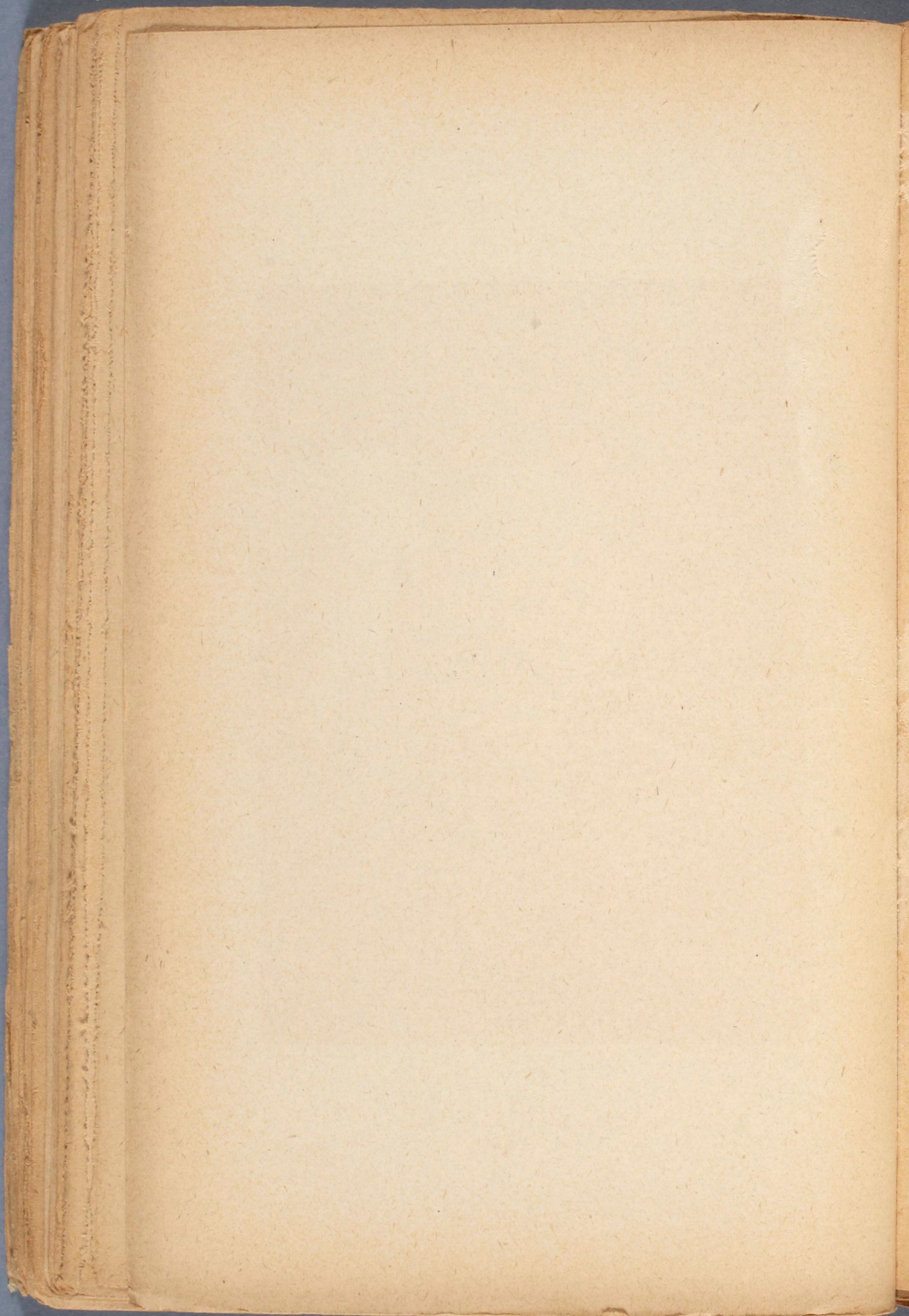
Nous verrons plus tard en quoi ces constatations peuvent intéresser le cinéma. Notons seulement, pour le moment, les expériences qui ont été faites sur la critique du témoignage. Des témoins de bonne foi et doués d'un sens critique normal, même quand ce sont des savants rompus à l'observation scientifique, n'arrivent pas à raconter d'une façon tout à fait concordante la même scène à laquelle ils ont assisté ensemble. On rapporte, mais je ne sais plus où ni quand, qu'un certain nombre de psychologues s'étaient réunis en congrès pour discuter cette question

de la déformation du témoignage. Au moment où le congrès allait s'ouvrir et où le président allait paraître en chaire, des bruits inattendus se font entendre, des personnages, bizarrement vêtus, entrent sur l'estrade, se battent, se poursuivent, tirent des coups de revolver, puis disparaissent bientôt dans la coulisse. Alors, au milieu de la stupéfaction générale, le président paraît, grave, et explique que cette scène, soigneusement réglée dans tous ces détails, a été jouée pour permettre une expérience sur le témoignage de chacun des assistants. Il invite ceux-ci à consigner par écrit ce qu'ils ont vu. Plus tard, en comparant ces récits, on découvre les divergences les plus incroyables, les inexactitudes les plus invraisemblables, les fantaisies les plus inattendues.

Le professeur Claparède, de Genève, a fait, l'année dernière, une conférence au groupe d'études philosophiques et scientifiques, à la Sorbonne, dans laquelle il a parlé des expériences sur le témoignage entreprises sous sa direction à l'Institut Jean-Jacques Rousseau, d'où il résulterait cette conclusion troublante que les témoignages exacts constituent toujours une minorité (et encore



SÉVERIN MARS dans *La Roue*
(Film Abel Gance)



quand il s'agit de témoins de bonne foi !)

On sait quelles déformations incroyables subit un récit en passant de bouche en bouche, et ceci ne tient pas toujours à une intention délibérée de fausser la vérité pour un profit personnel. Il s'agit le plus souvent du fait que chacun transmet l'image subjective éveillée en lui par le récit du précédent conteur, non le contenu réel de ce dernier. D'ailleurs, à ce point de vue, les déformations successives que subit le même récit, avec le temps, dans la bouche de la même personne, sont encore plus curieuses à observer. Il y a là comme une élaboration incessante de l'image-souvenir, avec adjonction progressive d'éléments imaginaires et suppression d'éléments réels. Le cinéma peut aussi tirer parti de ces faits et on peut citer à ce point de vue un film de Feyder, *Gribiche*, dans lequel une dame raconte à plusieurs reprises comment un écolier lui a rapporté le sac qu'elle avait égaré et nous sentons chaque fois, à la projection sur l'écran de la manière différente dont elle revoit le souvenir à ce moment, combien ce travail peut être important.

De tels cas tiennent au fait que dans la conscience de chacun les images de l'ima-

gination tendent à se mêler ou à se substituer aux images de la vue ; le rêve tend à se confondre avec la réalité. La distinction entre les deux nécessite tout notre effort de critique. On peut dire que l'acquisition la plus précieuse du développement intellectuel humain consiste dans cette discrimination du rêve et de la réalité ; elle est non seulement la plus haute mais du même coup la plus fragile. Elle s'émousse souvent chez des personnes, trop âgées ; elle est imparfaite chez les enfants et on peut dire qu'elle est souvent en faute chez l'homme le plus objectif. A ce point de vue, si nous voulons avoir une idée de ces processus chez l'être normal, nous pouvons nous aider de l'amplification pathologique : la folie par exemple, comme une monstruosité qui fait comprendre l'embryologie, comme une maladie qui révèle des mécanismes physiologiques, nous montre au microscope, pour ainsi dire, grandie un bon nombre de fois, la fantaisie de l'homme le mieux équilibré. Entre le délire du fou et la rêverie du sage, il n'existe qu'une différence de degré, une frontière assez plane, il s'agit toujours d'un mélange entre les données de l'imagination et les perceptions réelles, d'une

mixture entre les images de création subjective et les images d'apport objectif. La réalité se trouve, pour chacun, interprétée, défigurée, transformée.

Si nous arrivons à savoir à quelles lois obéit cette transformation, et comment elle s'opère, il est bien certain que l'art du metteur en scène trouvera là un moyen d'expression psychologique infiniment émouvant puisqu'il pourra recréer la manière subjective dont le personnage saisit la réalité, puisqu'il pourra par ce moyen nous livrer tout ce qui se passe en son âme, non seulement dans les zones claires et conscientes mais surtout dans les bas-fonds obscurs de l'inconscient.

Un bon exemple nous en est fourni par le film *Crainquebille*, qui, dans la scène du jugement, nous montre, par des changements de proportions, l'intensité d'émotion provoquée par certains détails dans l'âme du personnage.

En face de la réalité et de ses multiples aspects, chaque individu perçoit plus intensément certains détails et n'est pas ému par les autres : ceux-là, il ne les voit véritablement pas avec les yeux de l'âme, c'est-à-dire qu'il ne sent pas bien qu'ils figurent dans

son champ visuel. Aussi n'en gardera-t-il aucun souvenir. Il est bien certain que cette sélection ne résulte pas d'un choix conscient et délibéré ; elle paraît spontanée mais ceci n'implique pas qu'elle soit livrée au hasard. Elle est au contraire conditionnée par des tropismes très précis, qui sont justement l'objet de la psychanalyse mais dont l'observation courante a pu saisir le caractère.

Voici un exemple : un homme raconte un épisode ancien en ces termes : « Ce jour là, dit-il, nous sommes allés au restaurant X... Il y a là de beaux tapis rouges et des murs blancs. Les tables, recouvertes de nappes blanches, étaient garnies de coupes de framboises. Je me rappelle que je n'étais pas très « en train » ce jour-là. Après le repas, nous sommes partis..., etc. ».

Une chose est frappante dans ce récit, c'est que pour caractériser l'épisode, la personne en question n'a retenu que deux détails : tapis rouges, murs blancs ; framboises (rouges), nappes blanches. On dirait que rien d'autre ne l'a frappé. Or, si on lui demande pourquoi il ne se sentait pas à l'aise ce jour-là, il ne peut rien se rappeler. C'est seulement après de patientes recherches

qu'il arrive à reconnaître qu'il avait eu une hémoptysie le matin et qu'il en craignait une récursive. Ainsi on voit que la vision du sang répandu sur le mouchoir, qui était au fond de sa conscience, s'est projetée en quelque sorte et fixée sur les détails de la réalité correspondant à ce tableau. Et pourtant, à aucun moment il n'a été conscient que ce rouge et ce blanc pouvaient avoir un rapport quelconque de ressemblance avec l'image de ses préoccupations et de ses craintes.

Il eût été intéressant de demander à l'ami qui l'accompagnait ses souvenirs sur le même épisode. Il eût pu, par exemple, ne pas mentionner les tapis ni les framboises, mais penser qu'il avait attendu assez longtemps un plat, revoir l'argenterie, l'addition qu'il avait réglée, et ceci aurait correspondu peut-être à des préoccupations concernant un retard dans une échéance, à des soucis financiers. Un troisième personnage, dans les mêmes circonstances, se serait rappelé la forme du couteau à découper, le découpage de la volaille, la détonation du champagne débouché, etc., et on aurait pu retrouver qu'il souffrait à ce moment d'une blessure de guerre, causée par un éclat métallique

(couteau) ou bruit du canon (champagne). Ces exemples, que j'invente ici, peuvent sembler très enfantins ; ils n'en sont pas moins du même ordre que le premier qui a été observé réellement, et très analogues à ce que la psychanalyse note tous les jours. Chacun de nous ne perçoit de la réalité que ce qui répond, selon une certaine tonalité affective, au fond de ses préoccupations et — chose tout à fait remarquable — sans que son intelligence en saisisse le rapport. Ces tropismes pour la sélection des images jouent tout à fait dans l'inconscient. Encore ne s'agit-il ici que d'images réelles, objectives ; quand les images subjectives viennent se superposer au souvenir et le déformer, ce sont les mêmes tropismes qui dirigent l'élaboration psychologique.

On voit par ces exemples qu'entre la préoccupation latente et l'image perçue ou imaginée existe un rapport symbolique. On serait tenté de croire que le symbolisme est le fruit d'une intelligence avertie et d'un sens critique affirmé. Il n'en est rien. Le symbolisme est un processus psychologique inconscient, primitif, rudimentaire, au point de prédominer dans les formes les plus élémen-

taires de la pensée, chez l'homme primitif, chez l'enfant, chez le fou, chez le dormeur. C'est qu'en effet le rapprochement symbolique résulte d'une identité de sentiment éprouvé, non de correspondances logiques. Il procède par un rapprochement d'émotions semblables, chacune liée à une image : Et la preuve qu'il en est bien ainsi c'est que les idées et les images s'associent d'autant plus sur le mode symbolique que le sens critique, que la raison sont plus diminués comme dans le rêve ou le délire. Il s'ensuit ce fait remarquable et sur lequel je voudrais insister particulièrement que l'image symbolique peut agir sur notre disposition affective, éveiller en nous des sentiments intenses sans que nous ayions le moins du monde la notion intellectuelle de sa signification. Le symbole nous émeut sans même que nous le comprenions ; il atteint notre cœur sans passer par notre entendement et peut-être l'émotion est-elle d'autant plus intense qu'elle surprend la raison et grandit à son insu dans les profondeurs de notre être psychologique.

Il y a dans un film de Jean Epstein : *Cœur Fidèle*, un épisode qui nous montre une

femme tiraillée entre deux hommes, celui qu'elle aime et celui qu'elle est obligée de subir. Elle se trouve dans une fête foraine, sur une sorte de manège tournant, et pendant ces rotations, les objets défilent devant elle, produisant une sensation de vertige. Ici le film nous montre les choses comme elle peut les voir elle-même et par là nous fait participer avec une intensité extrême à son état d'âme. Or, voilà que parmi les mille détails susceptibles d'accrocher son attention, il en est un qui prend une importance considérable : ce sont les personnages articulés de l'orgue de Barbarie : au centre, une femme tapant rythmiquement sur une clochette ; de chaque côté, un homme, dans le même rôle, et ces deux hommes, regardent alternativement la femme. Je ne sais si Jean Epstein a choisi ce détail, pour le mettre au premier plan, dans une intention symbolique fort délibérée, mais ce que je sais bien, par mon expérience psychanalytique, c'est qu'il devait tout naturellement agir sur l'inconscient de l'héroïne. Il serait peu vraisemblable que celle-ci, dans le trouble où elle se trouve, ait pensé consciemment qu'elle était, elle aussi, partagée entre deux hommes

et que ces trois personnages, en habits de parade, sonnant les cloches, pouvaient être une allusion à la cérémonie habituelle des fêtes nuptiales. — Mais l'image devait s'imposer à elle, en vertu d'obscurcs correspondances avec son état d'âme. De même, la grosse masse des spectateurs, à la projection de ce film, n'analyse probablement pas l'image symbolique comme nous venons de le faire ; il n'en est pas moins certain qu'elle contribue profondément à les émouvoir. D'ailleurs, ce film de Jean Epstein est rempli d'images à valeur symbolique. Dans cette même fête foraine, le cochon de pain d'épices symbolise la vulgarité de l'homme et de ses sentiments. — Avant, on remarque beaucoup l'inscription *For ever* sur les murs du cabaret où se joue la destinée de la femme.

Jean Epstein a d'ailleurs semé des épisodes du même genre dans chacun de ses plans. C'est ainsi que dans *Le Lion des Mogols*, au moment où la jeune femme, sur le bateau, présente son vieux protecteur à l'homme qui lui plaît, ses yeux se fixent, comme par hasard, sur d'énormes chaînes.

Il ne faut pas s'étonner de ce que les correspondances entre l'image et le sentiment

opèrent complètement dans les zones inconscientes, si l'on songe aux processus du rêve tels que la psychanalyse nous les a révélés. Un homme s'endort préoccupé par ses affaires, songeant qu'il s'est engagé dans des obligations difficiles dont il aimerait se libérer, mais sans voir le moyen d'y parvenir. Il rêve par exemple qu'il est pris dans un filet ou empêtré dans des couvertures qui le gênent et dont il voudrait sortir et quand il se rappelle son rêve le matin, rêveur à la conscience lucide de l'état de veille, il est fort possible qu'il n'en saisisse pas la valeur symbolique. Encore, là, ai-je pris un exemple extrêmement clair, mais souvent le symbolisme des rêves est plus subtile, moins « hurlant », et échappe définitivement à la compréhension du rêveur. On ne peut pas nier pourtant que l'image onirique corresponde exactement au sentiment latent, quelquefois refoulé et tout à fait inconscient. Or si, dans le rêve, l'émotion appelle l'image et la façonne, l'inverse se produit souvent dans la réalité quand l'image perçue, choisie parmi les réalités extérieures, suscite plus ou moins profondément, plus ou moins inconsciemment l'émotion.

Ainsi s'explique l'influence du milieu sur le psychisme des hommes. Si le montagnard est âpre, individualiste, jaloux de son indépendance, n'est-ce pas parce que la représentation perpétuelle des obstacles à gravir fixe en lui le sentiment de la lutte nécessaire ? et si le marin est mystique, fataliste, résigné, n'est-ce pas au mystère de l'horizon, aux caprices de l'océan qu'il le doit ? le bercement de la vague ne correspond-il pas en lui à chaque instant aux sensations oubliées du berceau et à l'attitude passive du nouveau-né devant la vie ? Une étude plus approfondie montrerait si ce sont là des rêveries de poète ou des réalités psychologiques. Il est certain, quand on étudie le symbolisme général, tant celui qui joue spontanément dans l'âme de chacun que celui qui a été fixé, rationalisé par les conventions, les rites, les ésotérismes, que chaque forme est liée à un sentiment ou à une idée, que toutes les formes élevées, que ce soit l'arbre dressé sur son tronc, le poteau fixé en terre, le bâton du commandement ou l'homme debout et agissant, s'associent à l'idée d'effort, de supériorité, de victoire, alors que les formes étalées, basses, rampantes, prosternées, que

ce soit l'eau qui s'étale, l'herbe fauchée, l'homme endormi, le cadavre, s'associent à l'idée de soumission et de passivité, et ceci en dehors de toute réflexion logique. Il en est de même des couleurs. Pourquoi l'éclairage rouge produit-il l'excitation et la colère, ainsi qu'on l'a observé souvent ? Est-ce parce que le rouge a une action accélérante sur la nutrition ? est-ce parce qu'on en a fait la couleur de Moos le guerrier ou est-ce tout simplement parce que c'est la couleur du sang qu'on verse dans la bataille, évoquant obscurément la représentation du meurtre à accomplir, de la blessure à porter ? Et si le bleu calme l'agitation des maniaques, n'est-ce pas parce que, depuis les origines de la vie sur la terre, la contemplation du ciel clair s'associe à un sentiment de sécurité et de bien-être ?

Ceci nous donne la clef des raisons pour lesquelles chacun aime à s'entourer de certaines images, que ce soit dans son habitation ou ses œuvres d'imagination. L'émotion provoquée par un certain décor peut faire surgir en nous, selon un mécanisme obscur et ignoré, de grandes passions sentimentales, telles que l'amour ou la foi religieuse ou encore

la haine. Dans *La souriante madame Beudet*, de Germaine DULAC, il arrive que M. Beudet, le mari haineux, fixe sa colère sur un objet, une poupée appartenant à sa femme et, dans la rage avec laquelle il la brise, on comprend que c'est elle-même qu'il tue en effigie, en vertu de cette correspondance symbolique qui permet aux enfants leurs jeux et aux hommes simples leurs pratiques de magie ou de sorcellerie.

On peut donc admettre que toute image possède une certaine valeur psychologique, une certaine tonalité affective qui est ressentie par l'instinct de tous mais qui n'est expliquée que par l'intelligence d'un très petit nombre. L'image est donc toujours sentie, sinon comprise.

Ainsi sans doute s'explique la constance, à travers tous les âges et tous les continents, de certaines grandes légendes ou de certains « motifs », dans le patrimoine des traditions humaines, qui répondent à des sentiments inconscients, présents chez tous ou chez la plupart. Tel est le mythe du paradis perdu qui nous émeut toujours et qu'on retrouve dans un grand nombre de religions, même primitives. Ce n'est certes pas par solidarité

avec nos ancêtres punis que nous nous attendrissons sur leur sort, mais parce que cette représentation correspond chez nous à quelque chose de lointain et d'analogue : le passage de la petite enfance à l'adolescence, avec le fardeau croissant des responsabilités, du travail, des peines, avec l'éclipse progressive des rêves dorés de nos premières années. Et toutes les légendes sur la création de l'homme par les dieux rappellent nos recherches infantiles relatives à la naissance. Et le mythe des Titans en guerre contre les Dieux, la révolte des anges contre leur créateur réveillent, dans les tréfonds de nos souvenirs latents, refoulés, oubliés, nos premières révoltes d'adolescents contre l'autorité de nos pères, nos premières velléités d'indépendance, avec les risques qu'elles comportaient. Là encore, nous voyons les hommes s'attacher à ces légendes sans se rendre compte de ce qu'elles font vibrer en eux, tant la valeur psychologique du symbole est inconsciente.

Ces mécanismes apparaissent dans mille manifestations journalières. Par exemple, un homme vient me faire visite et me raconte l'emploi de son temps. Il s'étend spéciale-

ment sur deux détails. Il a vu jouer *Le roi David* et il a lu une histoire de la révolution française où il était question notamment de la fin de Louis XVI. Il ne parle pas d'autre chose mais revient avec insistance sur ces deux thèmes de conversation. On découvre qu'il vient d'être en conflit avec son chef hiérarchique sur un petit détail de service et qu'il lui a beaucoup coûté de se soumettre. Dès lors, on comprend pourquoi David, qui a terrassé le géant Goliath et le peuple français, qui a renversé le roi, ont accroché son attention. Et pourtant, lui-même n'a pas songé une minute à trouver là un rapport avec ses propres sentiments.

On comprend toutes les possibilités que de pareilles constatations ouvrent au cinéma pour le choix des images qu'il fait défiler devant nos yeux et les moyens d'émotion qui en résultent. Je voudrais cependant insister sur un autre caractère important de l'image symbolique, c'est sa *polyvalence*. Je veux dire que la même image peut correspondre à différentes réalités psychologiques, non seulement chez des individus différents qui y sentiront chacun un certain aspect, mais encore chez la même personne, ce qui

est plus curieux. Prenons un exemple : une femme impotente, en raison d'une paralysie à point de départ hystérique, assiste à une représentation de cirque. De tout le spectacle, une seule chose la frappe, une seule image revient avec persistance dans sa conscience : une femme acrobate, qui, ayant terminé ses exercices, tombe dans les bras d'un homme qui la reçoit. Pourquoi, parmi les mille images qui ont défilé devant ses yeux, a-t-elle retenu celle-là particulièrement ? Elle-même ne saurait le dire. Cependant, en s'analysant, elle peut trouver qu'elle a été frappée de l'agilité et de la grâce de cette acrobate et que, pensant à sa propre infirmité, elle a désiré devenir capable de faire comme elle. En réfléchissant plus longuement encore, elle finit par se rappeler un temps heureux de son enfance, quand son père la faisait sauter dans ses bras et c'est une deuxième signification symbolique de cette image : après le désir d'être bien portante, celui d'être plus jeune. Puis, une autre idée lui vient encore : l'homme qui recevait l'équilibriste dans ses bras, avait une abondante chevelure noire, comme un jeune homme qu'elle a beaucoup aimé autrefois et dans les bras

de qui elle aurait aimé tomber. Voici un troisième sens : l'amour, s'ajoutant à la santé et à la jeunesse. Enfin, elle pense que ce doit être agréable de recevoir les ovations d'une salle de spectateurs et se rappelle avoir rêvé, en son adolescence, devenir une actrice et connaître les joies de la célébrité. L'image en question peut donc représenter la gloire. Ainsi on comprend que s'associant aux rêves de santé, jeunesse, amour et gloire, l'image de l'acrobate terminant ses exercices ait hanté ses souvenirs et cela, bien avant qu'elle n'en comprenne la raison avec son intelligence.

A ce point de vue, certains auteurs comme Adler de Vienne, ont signalé la valeur symbolique curieuse du plus ancien souvenir conservé par chaque homme, parmi les myriades d'images qui se sont présentées à son jeune âge. L'un, qui a pris dans la vie l'attitude d'un spectateur indifférent et qui se tient volontairement à l'écart de toute initiative ou de toute action, se revoit regardant par la fenêtre ce qui se passe dans la rue. Un autre, sans cesse préoccupé du petit côté des choses, porté à toujours analyser les détails et à se désintéresser de la synthèse

se rappelle la contemplation des rayures du parquet, etc.

Enfin, la valeur affective de l'image-symbole revêt un caractère un peu plus merveilleux, quand elle peut correspondre à un certain sens de télépathie ou de prémonition que nous possédons au fond de notre inconscient, et qu'elle nous émeut à titre de présage. De cela aussi l'art du metteur en scène peut s'inspirer. C'est ainsi que dans *La Roue*, de Gance, il arrive qu'après la mort du héros, un grand nuage passe devant le soleil et projette son ombre sur les personnages qui sont là dans la neige. On conçoit qu'ils pourraient en être émus, même sans savoir quel événement vient de se passer. Et dans ce nouveau film, *L'Image*, de Jacques Feyder, on voit une femme émue, presque effrayée, quand le vent froid ouvre brutalement sa fenêtre — et pourtant elle ignore qu'à ce moment précis, dans la neige, un homme qui l'a éperdûment aimée, rend le dernier souffle.

En réalité, la vie de tous les jours nous montre souvent des cas de ces prémonitions obscures, qui voudraient passer de l'inconscient au conscient et qui n'y parviennent

plus ou moins que grâce à des images symboliques, empruntées à la réalité ambiante ou créées dans le rêve.

Il semble bien en effet que l'homme possède un don plus ou moins latent de clairvoyance qui lui fait deviner ce qui se passe à distance ou même prévoir ce qui doit arriver dans l'avenir. Aujourd'hui, grâce aux travaux scrupuleux d'un grand nombre d'auteurs tels que Warcollier, le professeur Ch. Richet, le docteur Osty et d'autres, ces faits ne sont plus guère contestés et on les rapproche de ce que nous avons observé sur l'instinct des animaux, et même sur cette faculté de clairvoyance qu'ils partagent avec l'homme et dont il leur arrive de faire preuve pour fuir un tremblement de terre, une inondation ou d'autres cataclysmes.

Or, la plupart du temps, les données de ce sens mystérieux restent dans notre inconscient, mais certaines images peuvent s'y accrocher et leur servir de détecteurs pour ainsi dire. Les cartomanciennes, avec leurs tarots symboliques, les autres pythonisses, avec leur marc de café, leurs taches aux formes vagues, leurs reflets incertains dans la boule de cristal, ne cherchent qu'à projeter sur

une réalité qui n'a en soi aucune détermination fixe, une image latente qui est en elles — et par là pouvons-nous 'comprendre tout le mécanisme des procédés de divination par cette projection sur la réalité du sens intérieur et obscur. Ainsi certains détails : trois bougies dans une pièce, trois cigarettes allumées à la même allumette, treize convives à table, etc. peuvent tout à coup éveiller chez un homme la notion jusque là inconsciente et inexprimée du danger mortel qui le menace.

Je me rappelle ici un épisode de ma vie militaire, pendant la guerre, quand j'étais médecin de bataillon au 155^e régiment d'infanterie. Un de mes camarades avait tout à coup manifesté le désir de se faire photographier pour envoyer son portrait à sa famille. Il avait demandé à un ami, possédant dans sa trousse médicale un petit kodak, de se charger de l'opération. Nous nous trouvions alors dans un village complètement détruit. Sur un pan de mur se voyaient les traces d'une ancienne boîte à lettres et un humoriste avait écrit, en grandes lettres, au charbon de bois : « La dernière levée est faite. » Pourquoi mon pauvre camarade vou-

lut-il absolument choisir cet emplacement pour sa protographie, et pourquoi décida-t-il avec son ami de se placer de manière à ce que l'inscription fût très visible sur le cliché ? Toujours est-il que, tué trois jours après, cette photo fut le souvenir de sa dernière *relève*, au cantonnement — et sa lettre d'envoi la dernière que reçurent ses proches : la dernière levée était réellement faite. Pour moi je ne l'ai réalisé que longtemps après ; j'avais pendant des mois regardé la photographie sans comprendre. Et je crois d'ailleurs avoir été le seul à m'en apercevoir. En tout cas, ni lui ni son ami photographe n'avaient eu la moindre notion consciente de la terrible phrase au moment du portrait. — Je suppose cependant que quelque chose en eux avait obscurément vibré.

Tout cela a l'air d'être très loin du cinéma, et pourtant il est facile de comprendre de quelles applications la valeur psychologique de l'image est capable dans l'art du metteur en scène. De ceci, je dirai seulement que, par un certain choix des images, le cinéma peut admirablement exprimer l'inconscient des êtres, leur psychisme si profond qu'ils l'ignorent

eux-mêmes et, par là, nous le faire saisir d'une manière bien plus directe que le théâtre par exemple, lequel ne dispose que de l'analyse consciente du discours, en dehors des décors peu mobiles et des effets de scène toujours difficiles. Le cinéma a, dans la voie qui lui est propre, cette possibilité de nous donner le subjectivisme de la réalité et c'est déjà quelque chose d'extrêmement important à notre époque où toute la curiosité est tournée précisément vers ce qui est hors des limites claires du conscient, vers ce monde mystérieux de la vie inconsciente.

Dans cet ordre d'idées, un rêve tiré du *Dernier des Hommes*, de Murnau, nous montre jusqu'où peut aller le cinéma : un portier d'hôtel, renvoyé parce qu'il a laissé tomber une malle, rêve qu'il fait, avec cette malle, des prouesses de force et d'adresse. Certains détails de sa vie habituelle, comme la porte de l'hôtel, reviennent déformés, étranges, bizarres. Cette façon de rétablir, en rêve, le désir, à l'encontre de la pénible réalité, est très conforme à ce que nous montre l'étude psychanalytique des rêves.

Il semble — et c'est une pensée que d'autres ont déjà exprimée et écrite — que l'épisode

onirique pourrait s'allonger, se suffire à lui-même. Pourquoi ne ferait-on pas des films qui ne seraient qu'un rêve, non pas seulement une rêverie comme j'en connais (*La croisière du Navigator* de Buster Keaton par exemple), mais un vrai rêve, comme nous en faisons dans les états les plus profonds du sommeil, avec ces mécanismes de renversement, de condensation, de déplacement, de surdétermination, tels que la psychanalyse nous les montre, avec l'illogisme apparent mais le rigoureux enchaînement symbolique que l'on connaît aujourd'hui ? Alors le cinéma, en de véritables productions surréalistes, pourrait exprimer les mécanismes les plus profonds de notre âme, ceux qu'aucun moyen ne pourrait rendre mieux que l'image mobile, et pour cela une connaissance approfondie de la valeur affective des images et des processus inconscients serait la science indispensable du metteur en scène.

TABLE DES MATIÈRES

I

Le fantastique, par P. MAC-ORLAN.....	1
---------------------------------------	---

II

Le comique et l'humour, par A. BEUCLER..	21
--	----

III

L'émotion humaine, par Ch. DULLIN.....	57
--	----

IV

La valeur psychologique de l'image, par le D ^r ALLENDY.....	75
---	----

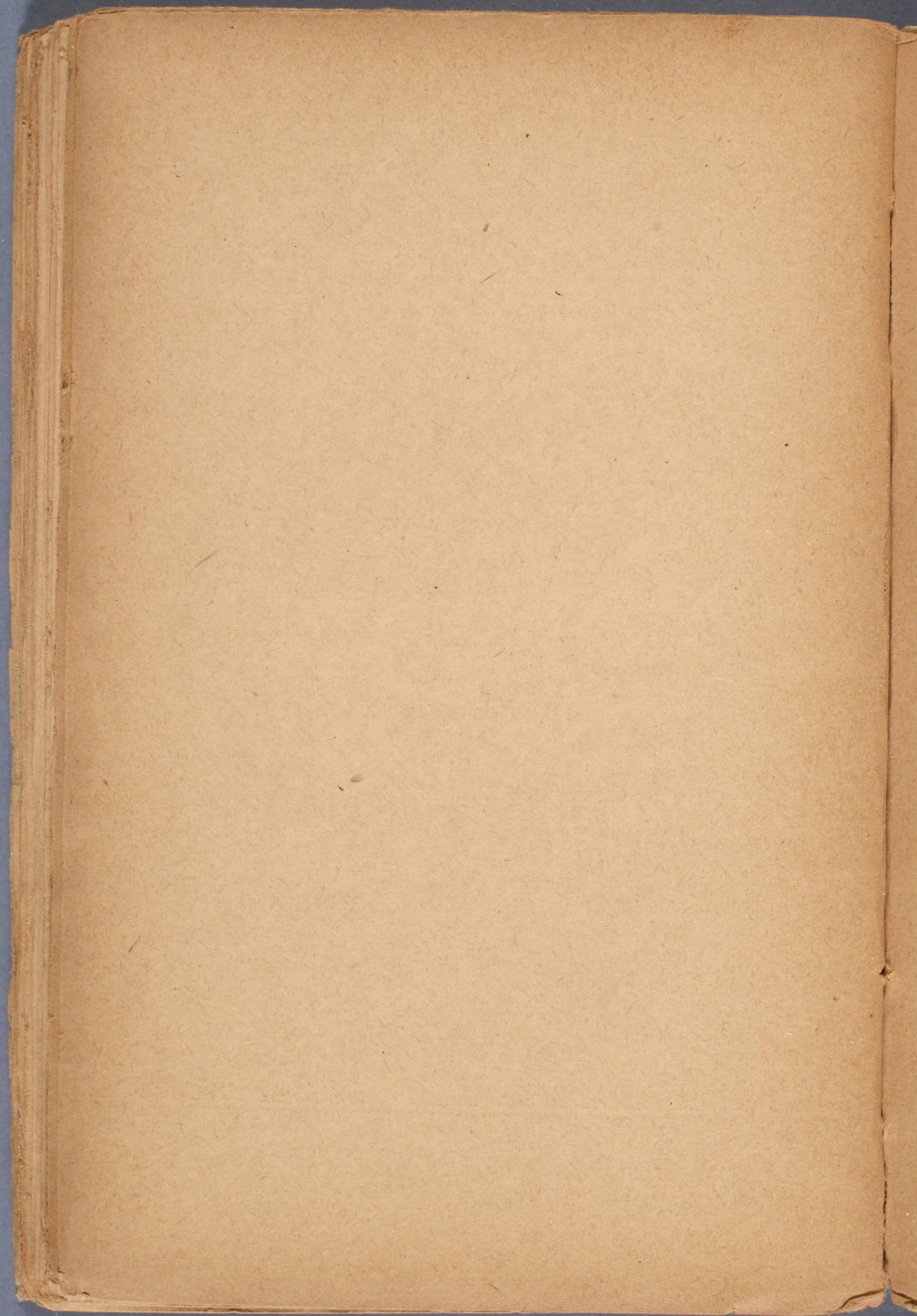


TABLE DES PLANCHES

PLANCHE I. — 1^o La *Charrette fantôme*;
2^o *Entr'acte*.

PLANCHE II. — Max Linder.

PLANCHE III. — 1^o Harold Lloyd dans *Monte là-dessus*;
2^o Harold Lloyd dans *Marin malgré lui*.

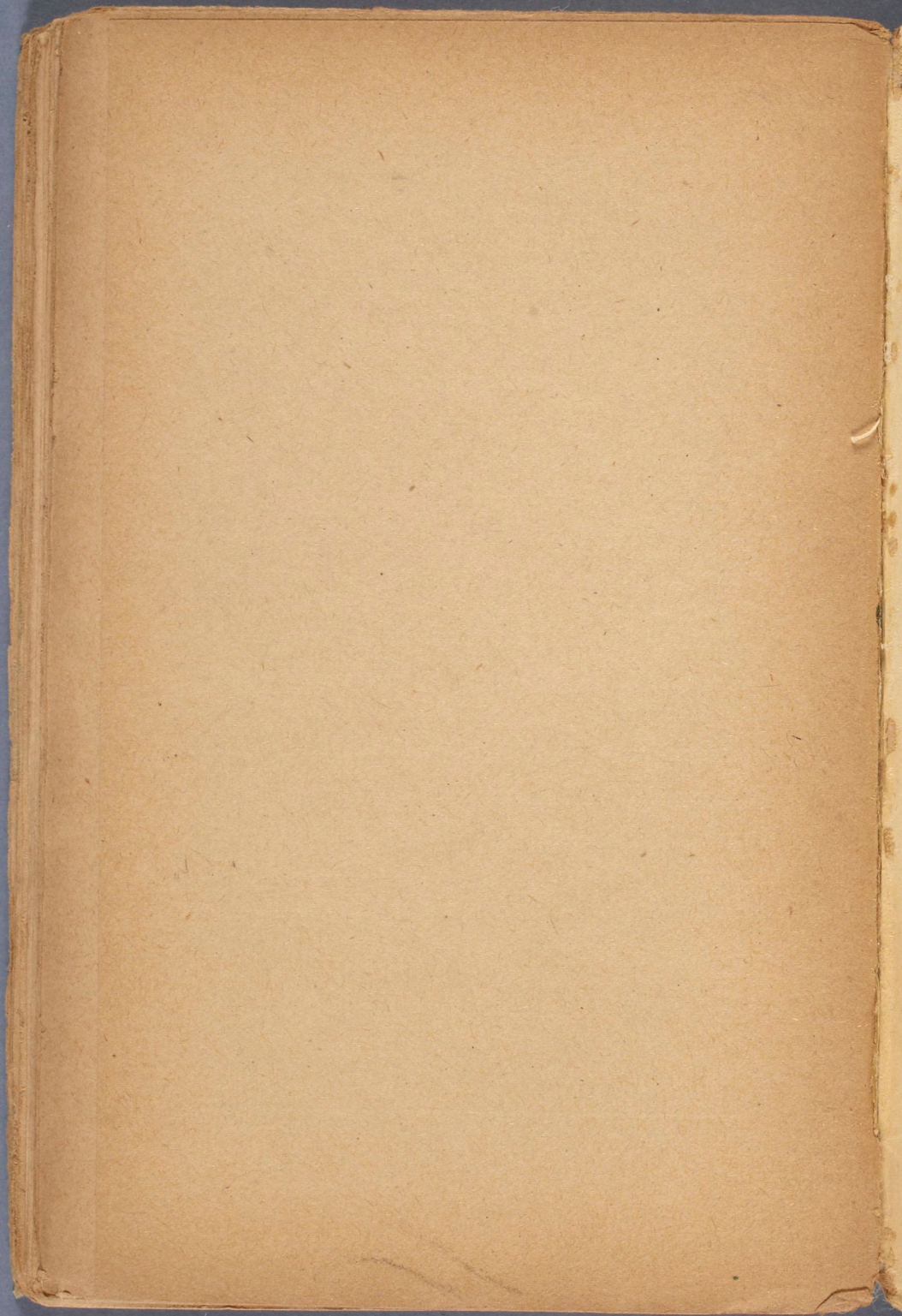
PLANCHE IV. — Charlie Chaplin dans *La Ruée vers l'or*.

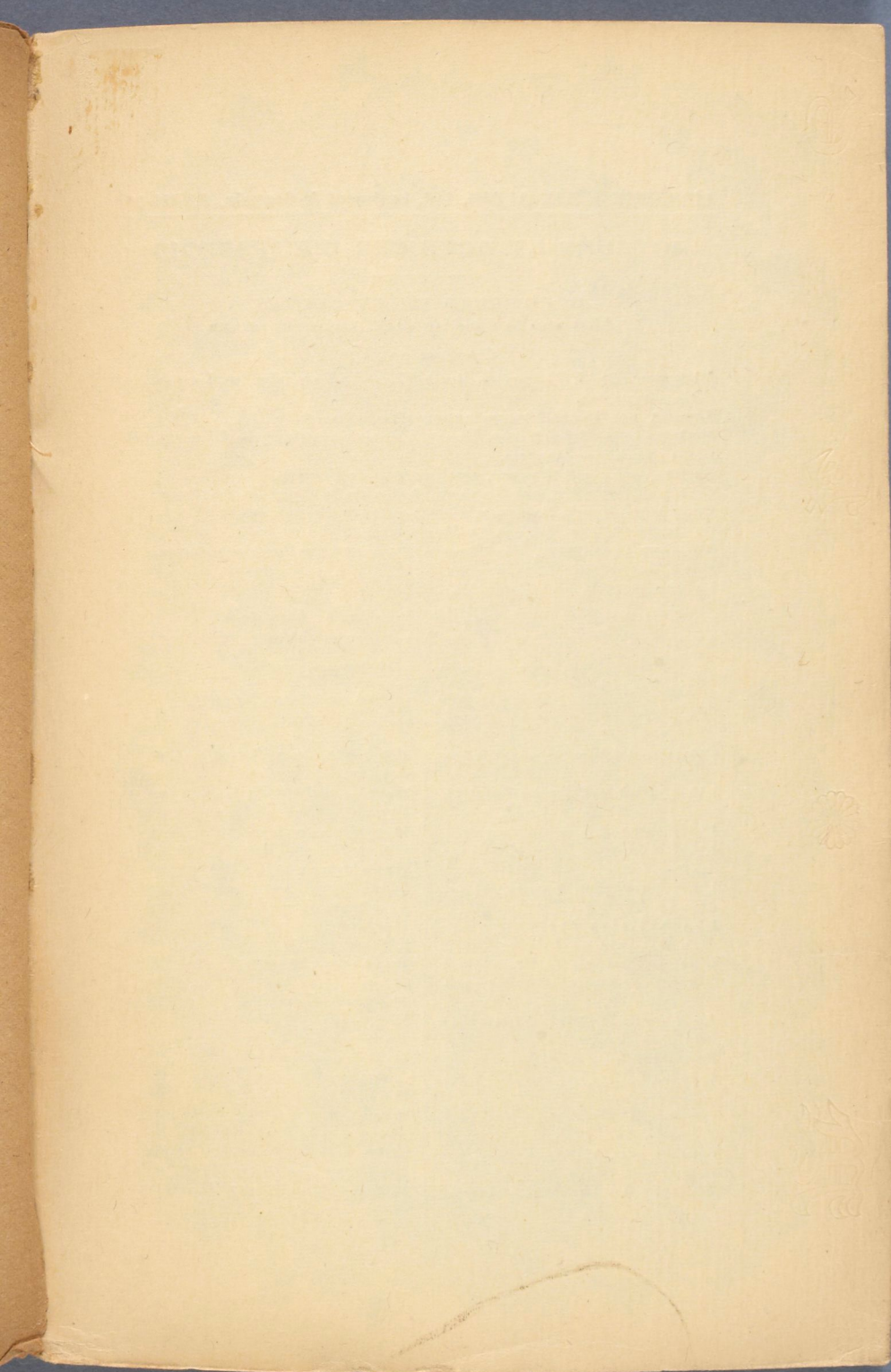
PLANCHE V. — William Hart.

PLANCHE VI. — Lilian Gish.

PLANCHE VII. — Douglas Fairbanks dans *Don X fils de Zorro*.

PLANCHE VIII. — Séverin Mars dans *La Roue*.





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

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 BARTHO, de l'Académie Française.
La Dugazon, par Hugues LE ROUX et Alfred LE ROUX.
Adrienne Lecouvreur, par Georges RIVOLLET, auteur dramatique.
Marie Dorval, par L. NOZIÈRES.
La Champmeslé, par Emile MAS.

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

ART ET ESTHÉTIQUE

Collection publiée sous la direction de Pierre MARCEL

- | | |
|---|--|
| L'Ancien art bulgare , par Bogdan FILOW. | Giorgione , par Georges DREYFOUS. |
| L'Art et les artistes en Pologne , par Jan TOPASS, 2 vol. | Goya , par Jean TILD. |
| L'Art belge , par A. FONTAINE. | Greuze , par Louis HAUTECEUR. |
| L'Art marocain , par G. VIDALENC. | Hogarth , par A. BLUM. |
| L'Art norvégien , par G. VIDALENC. | Hokousai , par Henri FOCILLON. |
| Les Artistes écrivains , par P. RATGUIS de LIMAY. | Holbein , par L. FOUGERAT. |
| L'Art Italien au XIII^e siècle : Saint François d'Assise , par Georges LAFENESTRE. | Jean Martin , par Pierre MARCEL. |
| Au Chevet de l'art moderne , par G. JANNEAU. | Le Caravage , par G. ROUCHÈS. |
| Bonington , par A. DUBUISSON. | Memlinc , par G. HUISMAN. |
| Carpeaux , par A.-M. de PONCHEVILLE. | Phidias , par H. CARO-DELVAILLE. |
| Constantin Meunier , par André FONTAINE. | Puvis de Chavannes , par René JEAN. |
| Courbet , par A. FONTAINAS. | Rembrandt , par A.-C. COPPIER. |
| Degas , par Henri HERTZ. | Roll , par A.-F. HÉROLD. |
| Eustache Le Sueur , par Gabriel ROUCHÈS. | Rops , par A. FONTAINAS. |
| | La Science des couleurs et l'Art du peintre , par Maurice BOIGEY. Préface de J.-F. BOUCHOR. |
| | Schongauer , par C. CHAMPION. |
| | Sodoma , par C. TERRASSE. |
| | Titien , par H. CARO-DELVAILLE. |
| | Velasquez , par AMAN-JEAN. |
| | William Morris , par G. VIDALENC. |