

des problèmes et des qualités de la production cinématographique elle-même, dont l'avenir est désormais indissolublement lié aux progrès du « sonore ».

L'AUTRE PUBLIC

Si le niveau de la production cinématographique est si bas, dit-on, la faute en est au public. Sans doute, les foules sont enclines à la paresse mentale et elles s'abandonnent assez volontiers au « plus facile » quand on leur sert des œuvres médiocres; mais il est aussi vrai, sinon davantage, qu'elles ne demanderaient pas mieux que de s'instruire et de s'élever. Très intéressante est, à ce propos, l'observation que la « Cinégraphie Belge » fait au sujet de l'« autre public », c'est-à-dire de ce public qui ne fréquente pas le cinéma et qui suivant une statistique plus ou moins exacte, représenterait le 45% de la population bruxelloise, à l'exclusion des personnes que leur âge ou leur condition sociale tient éloignées de l'écran. D'après notre confrère, cet « autre public » aurait été déçu par la médiocrité d'une production qui se soucie avant tout de satisfaire un public populaire. Or, remarque-t-il, le succès croissant des salles dites « spécialisées », où l'on donne des films d'une valeur intellectuelle et artistique supérieure à la moyenne, démontre que les cinémas de grande exploitation pourraient facilement attirer cet « autre public » en lui offrant des films excellents et qui souvent, faute d'un bon lancement, restent ignorées.

Le film soviétique *Hommes et métiers* plairait certainement à cet « autre public » si on lui procurait la possibilité de le voir. Ce film est une démonstration typique de la nouvelle tendance de la production russe, surtout de celle qui est destinée à l'exportation: laissant de côté les vieux thèmes de caractère révolutionnaire et de reconstruction sociale, elle traite avec bonheur des sujets qui exaltent le travail, le génie et l'héroïsme d'hommes qui ont voué leur existence à des branches déterminées de l'activité humaine (« Today's Cinema », Londres). Nul doute que cet « autre public » apprécierait aussi *Balmat, le Roi du Mont Blanc*, ce film d'Arnold Frank, dont Mario Milani dit, dans la « Rivista del Cinematografo », de Milan, que « le bien et la bonté sont les motifs fondamentaux, dans lequel s'exalte le sentiment de la famille, et dont tous les personnages vibrent d'une foi admirable, de hardiesse et de passion pour le travail et pour le devoir ».

M. Milani ajoute que ce film marque une étape décisive vers de nouveaux horizons, vers ces horizons que l'art cinématographique n'a pas encore atteints mais devra atteindre.

C'est dans le même esprit de compréhension des désirs du public et de respect pour la noblesse de l'art cinématographique que Paul Rotha, le réalisateur de

Contact, de *Rising Tide* et de *Shipyard* demande dans le « Daily Herald » de Londres, que l'on produise davantage des films tirés de la vie réelle. Quand on pense, dit-il, que vingt millions d'Anglais vont, en moyenne, une fois par semaine au cinéma, et que cette forme de divertissement permet d'encaisser chaque année 40 millions de livres sterling, on est en droit de prétendre que le cinéma soit considéré sous l'angle des services qu'il peut rendre pour la formation de l'opinion du public. Savoir divertir les spectateurs, c'est, croit-on communément, leur faire oublier l'atmosphère grisaille qui les environne, et c'est pour cela que depuis cinq ans, le cinéma leur sert des histoires purement fantaisistes vécues par des personnages aussi fantaisistes. Nous assistons à des représentations s'inspirant de notre vie quotidienne, et il ne nous arrive jamais de voir un film dont le sujet ait quelque rapport avec l'activité de la ville où nous vivons ou avec notre travail. Cela est illogique. Il est illogique que le cinéma demeure éternellement le véhicule d'histoires insignifiantes, de comédies banales ou d'intrigues amoureuses fabriquées dans l'atmosphère artificielle des studios. La pensée créatrice a besoin de s'appuyer sur du réel. Que les producteurs se mêlent au peuple anglais, qu'ils viennent parmi ceux qui travaillent, qu'ils recherchent de simples faits de la vie sociale et économique actuelle, et le cinéma atteindra ses objectifs beaucoup mieux qu'en créant un monde d'illusions.

Puissent les producteurs entendre les paroles des Milani et des Rotha. Quant à nous, nous pouvons assurer que dans un an, nous n'aurons pas oublié nos sept points. — C. P.

L'EXPRESSION

À propos du scénario du film *La vie privée d'Henry VIII*, qu'a publié en brochure l'éditeur londonien Methuen, G. F. Dalton remarque dans « Cinema Quarterly » de Londres que ce scénario comprend 239 numéros, tandis que des films comme *L'amour de Jeanne Ney* ou *Tempête sur l'Asie* en comportaient 2.000 environ. Sur ces 239 numéros, 76 sont muets et concernent presque tous des détails de peu d'importance. Dans les 163 autres, tout se réduit presque exclusivement au dialogue. « Ces chiffres, observe Dalton, nous donnent une idée de la mesure dans la-

quelle l'élément sonore a empiété sur l'élément visuel. La plupart des procédés dont l'art cinématographique proprement dit tire ses effets, sont, ici, nécessairement exclus. Une durée moyenne de 20 secondes par numéro ne permet pas un découpage rapide, et où il n'y a pas découpage rapide, le découpage long perd lui-même tout son sens... ». Ces considérations ne s'appliquent pas seulement à *La Vie privée d'Henry VIII*, mais d'une façon générale, au film théâtral ordinaire. Il est symptomatique, par exemple, de voir l'*Extase*, de Machaty, être en Allemagne discutée à fond dans toutes les disquisitions théoriques, non tant parce qu'on se trouve en présence d'une œuvre d'art exceptionnelle, mais plutôt parce qu'on se trouve, chose rare désormais, en présence de quelqu'un qui s'exprime cinématographiquement. Par ailleurs, dans l'introduction à une série d'articles qui traiteront périodiquement de la technique de la prise de vues des films nouveaux, « Filmtechnik », de Berlin, observe que l'art de l'opérateur traverse actuellement une période de renaissance, alors même que les truquages s'opèrent en bonne partie, désormais, à l'aide de la tireuse optique: « Les opérateurs, écrit notre confrère, ont résolu aujourd'hui les difficultés techniques du film sonore, tout comme ils avaient résolu hier celles du matériel panchromatique en collaboration avec les ingénieurs des fabriques de matériel d'éclairage, avec les chimistes et les techniciens des maisons de production de pellicule vierge ».

LES TRUCS

L'art des trucs en prise de vues se limite aujourd'hui à deux procédés tout au plus: les prises de vues avec modèles réduits. En ce qui concerne les premières, H. G. Tasker remarque dans un article sur le progrès des méthodes de production à Hollywood (« Journal of the Society of Motion Picture », Easton), que la projection sur un fond semble avoir désormais détrôné le procédé de séparation des couleurs type Dunning. Si l'on s'en rapporte à une étude d'Arthur J. Campbell (« American Cinematographer », Hollywood), le vieux procédé consistant à combiner un décor naturel avec un décor peint sur toile redevient en honneur. La partie du décor à exécuter par le peintre est exclue de la prise de vue au moyen d'un cache disposé dans l'appareil. Une photo isolée est ensuite développée, tirée en positif et projetée sur un écran de 0,75 x 1 m. Le peintre achève alors au pinceau les parties de l'image restées en blanc, et l'on photographie le tableau ainsi obtenu sur le négatif précédemment impressionné. Pour le film *Dead Water* qui, on le sait, a remporté à Venise le prix de la meilleure photographie, A. von Barys a combiné une diapositive sur verre représentant de gros nuages, avec une

vue cinématographique de la mer afin de rendre d'une façon plus plastique l'impression oppressante des lourds nuages immobiles sur la masse agitée des eaux. Il se sert d'une lentille biconvexe pour compenser la différence de mise au point entre le paysage cinématographié et la diapositive (« Kinotechnik », Berlin).

Les modèles réduits sont employés pour éviter de coûteuses constructions de grandeur naturelle. Mais aujourd'hui, on économise même sur les modèles: dans la *Cléopâtre* de Cecil de Mille, le combat naval d'Actium n'a nécessité que deux navires minuscules; la scène fut enrichie par pluri-impression et par projection sur un fond, et l'on multiplia le nombre des navires à l'infini en les faisant évoluer entre des miroirs parallèles. (« American Cinematographer »). Ce procédé ne pourrait-il pas être appliqué à d'autres genres de production d'un goût très actuel? Dans les « revues » cinématographiques par exemple, les différences corporelles entre les « Girls » présentées en files sont insupportables quand on considère les méthodes ultramodernes de réalisation des films: pourquoi ne pas se contenter de faire évoluer entre des miroirs parallèles, dans lesquels elle se reflèterait à l'infini, une seule et vraiment belle fille? Ainsi, l'on offrirait finalement au spectateur ce produit standard de beauté que l'on n'est pas encore parvenu à lui présenter...

L'ÉCLAIRAGE

Grâce à la cellule photo-électrique qui a permis, entre autres choses, la construction de photomètres spéciaux, on peut aujourd'hui régler automatiquement, par rapport aux changements d'intensité de la lumière solaire, le temps de pose et l'ouverture du diaphragme dans les prises de vues en extérieur. C'est cette méthode que — dans un article paru dans « Filmtechnik », invoquant une plus large utilisation du cinéma dans les sciences et la technique, et donnant un rapide aperçu des applications du ralenti, de l'accélééré de la Roentgencinématographie, de la cinématographie en couleurs, etc. — M. Heinz Linke préconise pour résoudre le problème, très intéressant du point de vue culturel, de la cinématographie à l'accélééré de la construction d'édifices. L'éclairage, on le sait, constitue la grande difficulté de la cinématographie à l'accélééré en extérieur, du fait que ses changements d'intensité entre une prise de vue et la suivante ne sont pas graduels mais à « sautes ». Or, en utilisant le régulateur automatique en question, il suffit d'accorder le secteur de l'obturateur et le diaphragme avec l'intensité d'éclairage minimum. Quand ce minimum d'intensité est dépassé, le régulateur commandé par la cellule photo-électrique restreint auto-

matiquement le secteur et le diaphragme au degré d'ouverture nécessaire.

Il est une chose, cependant, dans laquelle aucun appareil automatique ne pourra jamais remplacer l'homme: c'est l'art de déterminer le caractère d'une scène et des personnages qui y figurent moyennant un judicieux réglage de la lumière et une intelligente collaboration entre techniciens de l'éclairage et techniciens de la prise de vues. Le travail de l'opérateur moderne ne se limite nullement à la création de tableaux magnifiques et d'un grand effet ornemental: l'opérateur a aussi et surtout pour fonction de « caractériser » dramatiquement êtres et choses, et cette fonction le fait entrer de plain pied dans le domaine de la mise en scène. L'opérateur est le « metteur en scène de la lumière ». Il doit être d'accord avec le metteur en scène principal sur la façon d'interpréter l'action et les personnages, si l'on veut obtenir un résultat unitaire. Dans son dernier article: *La création de l'atmosphère moyennant l'éclairage*, (American Cinematographer), Victor Milner, opérateur de Ernst Lubitsch démontre que la tâche de l'opérateur est loin de se borner à éclairer une scène et à la tourner. Dans *Les Croisades* de Cécil de Mille, voulant mettre en relief ce qu'il y a d'exceptionnel dans la physionomie des deux protagonistes, Richard Cœur de Lion et le Sultan Saladin, il les a soumis à un fort contraste de lumière avec le lieu où ils se trouvent, et qui est plongé dans l'ombre. (« La force de caractère des deux personnages peut être exprimée aussi bien par l'éclairage que par le dialogue et par l'action »). Par contre, il a souligné le caractère de la femme fragile, mignonne, de l'époque des chevaliers par une lumière plus douce et atténuée. Dans cet exemple, l'on voit que l'éclairage détermine la conception originale du sujet. Comment ne pas regretter qu'un « métier » qui requiert tant d'intelligence et de sensibilité ne soit mis que si rarement au service d'un esprit sachant en tirer parti dans des buts élevés.

Techniquement, il est intéressant de noter, d'après Milner, que l'atmosphère particulière d'une scène est exprimée moins par l'intensité de la lumière que par l'équilibre de la lumière et par l'application de la lumière diffuse. Milner préfère obtenir les effets d'éclairage diffus par les lampes que par la camera, ce procédé rendant possible un jeu de rapports plus personnel, surtout en ce qui concerne les rapports entre premiers plans et champs éloignés. On adopte pour cela dans la photographie un degré de diffusion constant et l'on varie l'éclairage suivant la scène. « Il me paraît également plus convenable, quand on change de point de prise de vues, de modifier la diffusion de la lumière et la concentration du faisceau des projecteurs, que de remplacer les groupes lampes par d'au-

tres plus grands ou plus petits et de réaction actinique différente ». Quant à la position des lampes, elle doit aussi demeurer autant que possible la même pendant une séquence de scènes. C'est là une règle qui, malheureusement, n'est que rarement suivie dans les premiers plans.

SCÉNOGRAPHIE

Il est donc tout naturel que Milner prétende qu'il soit donné à l'opérateur de pouvoir se familiariser avec le sujet dès la première phase de son élaboration, et d'arrêter de concert avec le metteur en scène, le scénographe et le costumier les détails de la prise de vues. La même prétention peut être légitimement avancée par le scénographe. La scénographie est peut-être l'élément de l'art cinématographique le plus négligé, théoriquement et pratiquement. C'est pourquoi l'on ne saurait trop recommander la lecture de l'excellent article *Le rôle du scénographe*, que publie Albert Cavalcanti dans « Cinema Quarterly ». Il résulte très clairement de cet article que le décor cinématographique ne doit pas être conçu comme un morceau d'architecture isolé, mais qu'il doit au contraire être construit en étroite relation avec l'objectif, le cadrage et l'éclairage. Ce qui veut dire qu'ici aussi une parfaite collaboration avec le metteur en scène et l'opérateur est nécessaire. Collaboration qui du reste, demeure la condition fondamentale de la production cinématographique, laquelle consiste à répartir un travail créatif unique entre plusieurs personnes qui ne sont pas seulement des exécutants mécaniques mais aussi et surtout des collaborateurs artistiques. Trop souvent encore, observe Cavalcanti, la scénographie cinématographique est confiée à des peintres, architectes, décorateurs et scénographes de théâtre qui n'ont pas la moindre idée du travail tout spécial du scénographe cinématographique. « Première règle: le décor cinématographique doit être construit de façon qu'on puisse l'éclairer convenablement ». Beaucoup de scénographes n'ont pas réussi, en effet, pour la seule raison qu'ils ont négligé de s'adapter aux progrès de la technique de l'éclairage. « La lumière à arc, dure et blanche, et les lampes à mercure du vieux cinéma rendaient la photographie très dure et riche en contrastes. Avec l'avènement de la panchromatique et des objectifs grandangulaires, l'on adopta la lampe à incandescence, qui donne une lumière plus morbide et une image moins définie. On aurait dû compenser ce changement, le cas échéant par une scénographie plus dure et plus profilée. Au contraire, faute d'initiative de la part des scénographes, tous les décors ont aujourd'hui le même aspect monotone de morbidesse ». On n'a rien fait non plus pour adapter la

scénographique à la technique des panoramiques et des travellings. Les décors mastodontiques que l'on a pris l'habitude de construire pour épater le public peuvent fort bien être remplacés par des décors de moindres proportions, pourvu que l'on se serve d'objectifs grand-angulaires, sans renoncer pour autant à l'effet désiré. Un décor plus restreint est non seulement moins coûteux mais il facilite par surcroît la composition spatiale au metteur en scène et aux acteurs. Cavalcanti signale enfin l'importance dramatique et caractéristique des profilements principaux de la construction scénographique tels qu'ils apparaissent dans la perspective d'un cadrage, et non tels qu'ils sont. Sa conclusion est que du décor genre théâtre il faut passer au « Camera Set », c'est-à-dire au « décor construit pour l'appareil de prise de vues ».

16 et 35 m/m

Le cinéma d'amateur n'est pas seulement un amusement. Il ne faut pas exclure que, dans l'avenir, les amateurs soient amenés de plus en plus fréquemment à exécuter, par hasard ou grâce à des circonstances exceptionnelles, des bandes d'intérêt général. Ainsi, les photographies animées que le colonel Lindberg avait faites de son enfant, ont paru dans un « journal filmé » américain. Un savant, M. G. Allan Hancock a « tourné » en amateur, pour les curieux, des vues des îles Galapagos. Dans les deux cas, il s'agissait de films 16 m/m qui, tirés en format normal pour être ajoutés aux actualités, donnaient en projection des images plutôt granuleuses. Il va de soi que le procédé inverse, c'est-à-dire la réduction d'un film de format normal en format réduit donne des résultats meilleurs. À l'aide de la tireuse optique, l'on peut tirer des positifs de 16 m/m d'un négatif de 35 m/m; on en peut même obtenir un négatif 16 m/m dont on tirera ensuite des positifs de même format par contact direct. Les images obtenues par ces procédés sont bien meilleures, surtout sous le rapport du grain. (E. W. Kellog, *L'évolution du film sonore, 16 m/m*, « Journal of the S.M.P.E. »).

LE SON COMMANDE

Les scènes qui se basent sur un rythme musical sont habituellement exécutées comme suit: pendant qu'on tourne la scène, on joue la musique préalablement enregistrée, et les acteurs — généralement des danseurs — exécutent leurs mouvements suivant le rythme de cette musique. La confection des disques servant à cet usage demandait jusqu'à ces derniers temps, de six à quarante huit heures, suivant que les répétitions devaient être plus ou moins nombreuses.

Aujourd'hui, nous dit M. H. G. Tasker, dans l'article cité plus haut, on revient, à Hollywood, aux disques de celluloid qui obtinrent, il y a plusieurs années, un grand succès de curiosité chez les amateurs. De cette façon, l'on arrive à exécuter en moins de 10 minutes des enregistrements pouvant être reproduits de 200 à 300 fois. Le procédé consistant à adapter l'image au son est un vestige de l'époque des vieux films sonores synchronisés à l'aide de disques gramophoniques, du temps — qui remonte au début du siècle — où il était encore nécessaire de parler ou de chanter très près du pavillon de l'appareil enregistreur si l'on voulait arriver à un résultat satisfaisant. Ces dernières années, pour les films dessinés (films abstraits illustrant des morceaux de musique, dessins animés, etc), on employa le « prescoring » qui consiste à synchroniser les mouvements des personnages, ceux de la bouche spécialement, avec les sons enregistrés préalablement. À ce propos, nous rappellerons que les frères Diehl, les deux producteurs bavares de films de marionnettes, munissent chacun de leurs fantoches de six ou sept mâchoires interchangeable, afin de pouvoir donner plus de naturel aux mouvements de la bouche et des lèvres dans le « parlé ». Les frères Diehl ont déjà édité une série de films de marionnettes très amusants et dont ils ont composé eux-mêmes les scénarios. Certains de ces films sont accompagnés de musique synthétique (procédé Pfenninger). Dans leurs débuts, les frères Diehl, qui faisaient surtout des dessins animés de publicité, réalisèrent aussi un film de 1.200 m. en « ombres chinoises », *Le Calife cigogne* (« Film Kurier », Berlin).

« GAGS »

À propos de « gags », dont il est si largement question dans une autre partie de la Revue, et du film *Le fils prodigue*, qui intéresse tant et à juste raison la critique, nous voulons citer un exemple de transposition de trouvaille comique en trouvaille dramatique. Dans une des scènes les plus impressionnantes, du *Fils prodigue*, on voit l'agent de police qui, après une poursuite longue et mouvementée, rejoint le chômeur alors que celui-ci dévore avidement le pain volé; l'agent, apitoyé, hausse les épaules et s'en va: cela ne rappelle-t-il pas certain vieux film grotesque à court métrage où Charlot policeman surprend une pauvre femme qui dissimule sous son tablier un jambon dérobé? Charlot, ému, commence à sangloter, court à un étalage proche, y prend tout ce qu'il peut et revient mettre ces provisions dans le tablier de la pauvre femme. Ce parallèle entre le haussement d'épaules du policeman de Trenker et le geste ingénument révolutionnaire du policeman Charlot n'est-il pas intéressant? — R. A.