

stremi sono vitiosi; il troppo lume fa crudo; il troppo scuro non lascia vedere; il mezzano è buono.

« Il remarquait toujours la lumière et l'ombre d'abord, et observait ensuite le pictural dans l'effet plastique. Ses préférences trouvaient leur source dans son hostilité pour ces Florentins qui, vers la fin du *quattrocento*, cherchaient à dissimuler leurs imperfections formelles sous un luxe de couleurs grossier. Léonard avait raison de s'en irriter, mais il allait sans doute trop loin quand il se déclarait pour une vision monochrome de l'art absolue, noir et blanc seulement: *Benchè queste non sono messi fra' colori, perchè l'uno è tenebre, l'altro è luce... in pittura sono i principali conciossiachè la pittura sia composta di ombre e di lume, cioè chiaro e scuro.*

« Exemple, la Joconde. Elle se dessine dans l'ombre estompée, attire l'attention par l'ombre sans couleur, précisant son rêve dans une impression de grâce: *Pon mente per le strade sul fare della sera ai visi di uomini e di donne, quand'è cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in essi.*

Hélas! quand vient le soir ou quand le temps est couvert, les producteurs filent en auto, et ne peuvent guère remarquer la douceur et la grâce épanduës sur le visage des hommes et des femmes. — C. P.

L'EXPRESSION

Un jour — il y a vingt ans de cela — certain film fut offert aux distributeurs qui, le jugeant impossible à placer, le refusèrent d'emblée. 4.000 mètres disaient-ils, c'est vraiment trop pour pouvoir entrer dans le programme de n'importe quel cinéma. Le réalisateur du film dut, en conséquence, fonder spécialement une agence de location, l'« Epoca Film Corporation », et le 3 mai 1915, à cinq heures de l'après-midi, la « première » eut lieu au « Liberty Theatre » de New-York. Durant quarante-cinq semaines, le film tint l'affiche et malgré le prix de 2 dollars, exorbitant pour l'époque, l'affluence du public fut exceptionnelle. On pensa peut-être qu'exceptionnelle devait être aussi la médiocrité du film en question. Eh bien, non! Et puis, il constituait une nouveauté par ses prises de vues nocturnes, sa photographie nuancée, ses travellings, ses fondus, ses expositions multiples, ses raccourcis et ses fondus à l'iris, tout cela dans une puissante évocation de la naissance de la nation américaine. Une surprise enfin. Ce film, qui échangea son titre primitif

de « *The Clansman* » contre celui de « *The Birth of Nation* », avait été réalisé par Davis Wark Griffith avec l'aide de l'opérateur G. W. Pitzer. Il avait coûté 500.000 dollars, il en rapporta 18 millions.

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE PÉRIMÉ

Aujourd'hui, il est très rare que le bon sens du distributeur soit mis en échec par un grand public irraisonnable. Au pays de D. W. Griffith, l'art cinématographique est désormais considéré comme un fastidieux article d'importation européen qui, liquidé par la technique ciné-sonore américaine, a fait son temps. On peut considérer comme symptomatique, à cet égard, l'article *The fallacy of the Art Theatre*, de M. Herman G. Weinberg, directeur d'une petite salle de Baltimore, paru (avec portrait de l'auteur) au « Motion Picture Herald » (N° 13). Au dire de M. Weinberg, il n'existe pas de salles consacrées aux productions artistiques, bien qu'on en parle depuis longtemps déjà. Du reste, le film artistique est mort avec le film muet. L'avènement du cinéma sonore a prononcé une fois pour toutes la sentence capitale des « cinémas spécialisés » qui, durant les déplorables années de 1927 à 1931-32, avaient déclenché en Amérique le mouvement des « petites salles ». Durant cette période tout ce qui arrivait d'Europe sous la marque « Made in France », « Made in Russia » ou « Made in Germany » était avalé avec délices par les « High Brows », par les Intellectuels (quel vilain mot!). Un tas de films fut alors offert sur le marché sous la respectable marque « Art ». Il était en effet relativement facile de se procurer une petite fortune avec ces films, vu qu'ils ne coûtaient pas cher et que, sans réclame spéciale, ils tenaient souvent l'écran trois, quatre et même cinq semaines. Une publicité faite par lettres personnelles suffisait à faire venir du monde.

De leur côté, les critiques, habitués aux insipides productions hollywoodiennes, se montraient extrêmement indulgents. Le résultat de cet état de choses fut une période d'excellentes, de magnifiques affaires pour une douzaine d'entrepreneurs alors bien connus, mais tenus aujourd'hui, pour la plupart, en bien mince estime.

Ces conditions malsaines ont été — Mr. Weinberg nous l'assure — éliminées depuis. Il faut évidemment croire qu'au temps du film muet, Hollywood était absolument incapable de rivaliser avec les Allemands dans l'art de la prise de vues et des éclairages, ou avec les Russes, quant à la puissance dramatique. Aujourd'hui, au contraire, avec le sonore, Hollywood les dépasse tous, et le film européen ne peut plus soutenir la concurrence, même dans les « salles spécialisées ».

En somme, si nous avons bien compris, l'Art a été battu et évincé par la Technique. Et si, avant qu'il

ne soit longtemps, quelqu'un voulait introduire dans les écoles l'Art cinématographique comme matière d'enseignement — justement, le « Film Kurier » (N° 102) nous apprend que MM. J. Eckart et F. Leberrecht préparent pour les écoles supérieures allemandes une introduction à « l'Art du Cinéma », avec film étroit riche en exemples à l'appui — il sera bon que les élèves soient avertis, dès les débuts, qu'il s'agit d'une discipline purement historique.

LA REPRODUCTION DU MOUVEMENT

L'inscription et la reproduction du mouvement n'étaient pas, autrefois, aussi étroitement liées l'une à l'autre qu'elles ne le sont aujourd'hui. Il suffit de se rappeler Marey qui, avec ses chronophotographies, a fait œuvre de précurseur dans l'analyse du mouvement, autrement dit de l'inscription optique. Il construisait ses appareils sans se soucier de la possibilité de reconstituer le mouvement par synthèse, cette synthèse lui paraissant dépourvue d'intérêt et peu digne de ses soins. Quand on pouvait voir dans la boîte du kinétoscope des images en mouvement, nul ne pensait qu'on pourrait aussi les projeter sur un écran. Une remarquable étude de Mr. Thomas Armat parue au « Journal of the Society of Motion Picture Engineers » (Mars 1935), nous renseigne amplement sur les phases des progrès techniques de cette première période. Mr. Armat s'était, dès les premiers temps, intéressé au problème et avait cherché à construire un appareil de projection utilisable. Au cours de l'été de 1894, il avait eu l'occasion de voir à l'Exposition de Washington des kinétoscopes inventés et construits par Edison. On lui proposa de s'occuper du placement de ces appareils « peep show », mais il déclina cette offre en déclarant que, tel qu'il se présentait alors, le kinétoscope ne lui paraissait destiné à aucun succès et que la réussite serait au contraire assurée si l'on parvenait à projeter les images sur un écran. Il ajouta qu'il était disposé à construire un appareil pour cela. Il lui fut répondu que la « Edison Company » s'y était déjà essayée, mais sans résultat, et que la chose était irréalisable. Armat ne s'en mit pas moins à l'ouvrage avec le sténographe C. F. Jenkins, son camarade de classe à la « Bliss School of Electricity » de Washington. En 1895, ils prirent ensemble deux brevets d'invention d'appareils de projection construits suivant les principes du kinétoscope et dans lesquels l'entraînement de la pellicule se faisait au moyen d'une roue à une dent qu'actionnait au-dessus une roue étoilée (?). Mais ces appareils se montrèrent insuffisants : on ne pouvait projeter plus de vingt images par seconde, alors que les films d'Edison — les seuls dont on disposât alors — étaient pris à la vitesse de quarante images par seconde. Th. Armat poursuivit ses travaux, et son invention la plus importante fut

celle du « Vitascope », breveté le 2 mars 1897. Dans cet appareil, l'entraînement de la pellicule était assuré au moyen d'une « croix de Malte à quatre branches avec fentes radiales ». Ce perfectionnement de l'appareil de projection, donna lieu à une guerre de brevets acharnée. Armat avait assuré la protection légale de son appareil mais, de son côté, Edison avait breveté son système de prise de vues — le seul qui existât — et s'était réservé légalement aussi l'usage exclusif de la pellicule perforée. En conséquence, quiconque faisait projeter des films courait le risque d'être cité en justice. Cet état de choses qui entravait tout progrès, fait penser, comme le remarque justement un rédacteur de « Filmtechnik » (N° 9), à la guerre des brevets des premières années du cinéma sonore.

Quant à la reproduction du mouvement, l'on a établi aujourd'hui comme norme que la prise de vues et la projection doivent s'effectuer à une fréquence de 24 images par seconde. Récemment, dans une conférence dont nous rend compte « Die Kinotechnik » (N° 7), M. R. Thun a parlé de la vitesse à laquelle, suivant le cas, les images cinématographiques devraient être prises pour donner de bons résultats à la projection. Une fréquence de 5 à 8 images ne peut nous satisfaire que lorsqu'il s'agit de reproduire des mouvements calmes, sans vivacité; pour une reproduction satisfaisante des mouvements de la vie courante, il faut ordinairement suivre, dans la prise de vues, une cadence de 15 à 20 images à la seconde. Per contre il est des mouvements qui ne peuvent être reproduits d'une manière satisfaisante et rendus évidents même si l'on observe la fréquence usuelle de 24 images. Pour une reproduction complète et parfaite de tous les mouvements perçus par l'œil humain, il faudrait, d'après M. Thun, les filmer à une fréquence de 50 à 80 images. En somme, la prise de vues devrait s'effectuer à une vitesse variant suivant celle du mouvement à reproduire. Cela explique certains effets particuliers observés dans des applications spéciales de la cinématographie, dans la roentgen-cinématographie par exemple. À ce sujet — voir l'article de Mr. R. F. James dans le « Journal of the S.M.P.E. » N° 3 — on n'est pas d'accord sur le point de savoir s'il convient de prendre des vues très fréquentes par séries — des vues réellement cinématographiques, donc — ou si l'on peut se contenter de prises de vues périodiques, genre cinéma accéléré, vu que (ceux du cœur exceptés) les mouvements internes du corps que la technique actuelle de la radioscopie permet d'enregistrer sont relativement lents. Deux écoles se trouvent donc en présence en ce qui concerne la manière la meilleure et la moins dangereuse de prendre des photographies radioscopiques en séries. Les photographies « périodiques » sont obtenues quand, sans avoir à faire usage de l'objectif les rayons Röntgen agissent directement sur l'émulsion sensible; dans la roentgen-ciné-

matographie proprement dite, on filme l'image qui se forme sur l'écran fluorescent sous l'effet des rayons.

DOCUMENTS DE L'ÉPOQUE

De même que la vie de certaines personnes, de certaines familles est aujourd'hui fixée sur la pellicule grâce à la cinématographie d'amateur, des organismes politiques — gouvernements, municipalités ou partis — se montrent de plus en plus désireux de transmettre à la postérité une documentation filmée de leurs faits et gestes. Ainsi, la Ville de Berlin a fait projeter récemment une série de films exécutés par M. Fritz Gripe, et qu'elle destine à la formation de ses archives cinématographiques. De cette façon sera conservée l'image de tout ce qui est appelé à disparaître ou à subir des transformations radicales; c'est le cas, par exemple, du « Krögel », un quartier du vieux Berlin qui a été livré au pic des démolisseurs. D'autres films concernent la construction de routes pour les prochaines Olympiades, le creusement d'un nouveau canal, un quartier créé par les invalides de guerre, l'aménagement d'un vaste sous-sol destiné à servir de refuge à la population en cas d'incursions aériennes, l'érection d'un nouveau monument et des cérémonies officielles de toutes sortes (« Berliner Tageblatt », N° 113).

C'est dans un but semblable qu'a été réalisé *Le triomphe de la volonté*, film qui a obtenu le grand prix du Reich et dans lequel Leni Riefenstahl, secondée par une forte équipe d'opérateurs, a fixé pour l'écran les fêtes du Congrès national-socialiste de Nuremberg. Il a fallu, en cette circonstance, résoudre toute une série de sérieuses difficultés techniques. À cet effet, on construisait des pistes de bois pour les travellings, un échafaudage fut dressé contre la façade d'un immeuble et, pour les vues plongeantes, on se jucha non seulement sur des impériales d'autobus mais aussi sur des échelles de pompiers. Pour prendre en premier plan les orateurs et des groupes d'auditeurs sans causer de dérangements, on se servit d'objectifs de grande longueur focale et particulièrement d'objectifs à miroir de grande luminosité. L'éclairage de salles immenses au moyen de projecteurs et de flambeaux de magnésium posa aussi des problèmes difficiles; des installations d'éclairage complètes durent être montées, démontées et remontées en quelques minutes (« Filmtechnik », N° 9).

Mais les documents qu'enregistre la camera ne sont pas toujours du goût du public. Récemment, à Los Angeles, Mrs. Doris Preisler a porté plainte contre le service des Actualités de l'« Universal » parce que la vue du cadavre du gangster « Baby Face » dans un film l'a fait avorter... Mais elle a été déboutée de sa plainte « attendu que — a senti le juge — l'on ne saurait contester la portée morale de films montrant

la fin misérable qui attend les individus qui se mettent hors la loi, et que Mrs. Preisler pouvait, en lisant les affiches, constater que les images incriminées figureraient dans les programmes du cinéma où elle les a vues » (« Motion Picture Herald », N° 13).

L'« Universal » est aussi... l'héroïne d'une autre histoire amusante. Durant le procès Hauptmann, la Cour avait interdit les prises de vues cinématographiques. Non contente d'avoir trouvé le moyen d'enfreindre cette défense, l'« Universal » explique dans la presse cinématographique comment elle s'y est prise. La camera était silencieuse et construite de manière à être manœuvrée à distance; elle était dissimulée dans une caisse de bois contreplaqué et doublé de feutre. Avant l'audience, la cassette fut placée à un endroit où il était difficile de la voir; quant à l'opérateur, qui se trouvait à quinze mètres de distance, parmi le public, comme un spectateur quelconque, il n'avait qu'à presser un bouton aux moments les plus passionnants (« Filmtechnik », N° 9).

Mais les maisons d'actualités cinématographiques ne se contentent pas d'être présentes partout: les efforts qu'elles déploient actuellement pour accélérer la rapidité de leurs services pourraient faire penser qu'elles veulent prendre les devants pour rivaliser de vitesse, le moment venu, avec la télévision elle-même... Voici que la « British Movietone » vient d'appeler à sa direction ni plus ni moins que l'homme le plus « vite » du monde Sir Macolm Campbell, le détenteur du record mondial de vitesse en automobile! Sir Campbell devra fournir aussi les textes qui accompagneront les projections d'actualités. Qui nous dit que le pilote de la « Sembeam » et de « Rayon de Soleil » ne réussira pas, unique mortel, à damer le pion aux ondes électriques?... — R. A.

LE DOCUMENT

FILMS HISTORIQUES

On annonce, ces temps-ci, quantité de films « historiques ». Le seront-ils réellement, et mériteront-ils, à ce titre, d'être considérés comme documentaires? Car ce serait restreindre arbitrairement la signification de ce qualificatif de « documentaire », que de l'appliquer seulement aux films qui nous montrent des choses présentes, actuelles, des choses que tout le monde a pu ou aurait pu voir, peut ou pourrait voir. Une bonne reconstitution historique s'appuyant sur des do