

ma peut vraiment faire des miracles; des miracles lents mais sûrs. Ce n'est pas servir un truisme que de répéter encore que le cinéma aide merveilleusement les peuples à se connaître, à se comprendre et, sinon à s'aimer, du moins à se respecter mutuellement. On voit surgir partout des cinématographies nationales: Turquie, Japon, Indes et bien d'autres nations diverses et lointaines éprouvent le besoin de s'exprimer, de se montrer, de *se raconter* dans leurs caractéristiques ethniques, mentales, sociales et religieuses, contribuant ainsi à répandre tout au moins cette utile vérité: que tous les hommes sont les mêmes sous tous les cieux. Cette œuvre de rapprochement des races et, pourrait-on dire, de mutuelle indulgence en présence de harcelants problèmes communs, est en marche sur tous les écrans du monde: c'est un mérite que le cinéma, quelles que soient ses inévitables erreurs, pourra toujours revendiquer hautement.

VADE RETRO, POÉSIE

Autant nous sommes disposés à tolérer l'esprit sinon la beauté nègre dans les cinémas, autant nous nous rebellons à l'idée de devoir réentendre, sonorisés pour l'écran, les démocratiques alexandrins d'Edmond Rostand. Le replet Charles Laughton ne sera pas seul, dans le *Cyrano de Bergerac* d'Alexandre Korda, à être affligé d'éléphantiasis: tout le film en souffrira, comme effet de l'aggravation, par les vers rostandiens si scandés, du mal naturel du cinéma parlant: l'incoercible incompatibilité entre rythme d'oratoire et rythme cinématographique. Le « London Film Press Service » nous donne en effet cette triste nouvelle: ce *Cyrano* londonien sera complètement, implacablement récité en vers sur deux kilomètres de piste sonore. Le rythme musical, agile, divers et vivant du montage remplacé par l'impitoyable tic tac du métronome... La riche complexité de la symphonie remplacée par le somnifère de la chanson à faire dodo... Comme il est doux d'imaginer les grandes salles de projection balancées dans l'obscurité, comme des berceaux, pour endormir toute velléité d'intelligence et de fantaisie chez les spectateurs.

Arrivés à ce point, rien ne peut plus nous étonner. Pas même qu'une maison de santé de Hollywood ait organisé un concours-référendum concernant le cinéma et pour lequel le premier prix sera « une opération de l'appendicite complètement gratuite, y compris la convalescence », le deuxième prix « l'ablation gratuite des amygdales » et les prix de moindre importance « une douzaine d'injections au choix ».

Du moins, c'est ce que nous assure « La Stampa » de Turin. — C. P.

L'EXPRESSION

La production cinématographique a toujours cherché d'une façon évidente et suivie, de briser le contraste entre deux tendances, deux directions qui, de prime abord, semblent antithétiques: l'on voudrait, en effet, ajouter toujours plus de beauté à une représentation toujours plus fidèle et toujours plus réaliste de la nature. Ce contraste résulte, en un certain sens, de ce que les producteurs veulent représenter à l'écran un monde plus attrayant, plus beau, plus riche, plus noble que le monde réel, mais de manière à le rapprocher le plus possible de la réalité. Ils veulent en somme procurer au spectateur non seulement la possibilité d'approcher un monde idéal et séduisant, mais aussi lui donner l'impression que ce monde a des formes réelles, substantielles, corporelles. Le degré de beauté dépend donc de la façon dont la chose est représentée, et le degré de vérisme de la chose elle-même.

Tandis que l'Art cherche à concevoir, à saisir la réalité intérieure pour lui donner une forme se détachant de la réalité extérieure, le fabricant de films veut revêtir un monde menteusement illusoire des formes apparentes et extérieures de la réalité.

FORMES SANS FORME

Dans un article sur le « Rapport entre les dimensions du cadre de projection, le champ visuel de l'œil humain et la technique cinématographique » (« Journal of the SMPE », N° 5), M. B. Schlienger observe qu'un tableau ou une photographie ne peut faire l'effet que de la reproduction d'un fait advenu, tandis que le film doit mettre à profit sa faculté de se dérouler dans le temps pour donner au spectateur l'impression que l'action filmée se déroule réellement sous ses yeux, comme s'il y était personnellement présent. (On pourrait objecter à cela qu'une œuvre d'art ne se trouve jamais en fonction de temps par rapport à celui qui la regarde: elle ne tient, indépendamment de ce qu'elle représente, ni au présent ni au passé, ni à l'avenir). Donc, suivant M. Schlienger, il serait avant tout nécessaire que l'image projetée se libère de toute délimitation, qu'elle devienne *shapeless shape*, une « forme sans forme », ainsi qu'on devrait dire pour définir esthétiquement cette condition en lui donnant le relief nécessaire. Grâce au film de grand format, l'innaturelle délimitation de l'écran devrait disparaître. Le tableau ainsi agrandi serait simplement bordé d'un halo convenablement lumineux et qui, par une dégradation légère, presque insensible, devrait finir par se confondre avec le mur de la salle de projection.

Bien que l'Auteur ne le dise pas explicitement, la solution idéale serait à rechercher dans la projection sur un fond circulaire et à coupole. L'on obtiendrait de la sorte, dessous et dessus, à droite et à gauche, un monde illusoire complet et sur lequel ne trancherait que la petite zone où se trouverait le fauteuil du spectateur. Dans son vif désir de faire disparaître les limites existant entre l'apparence et la réalité, notre amant new-yorkais du vérisme commet l'erreur de vouloir que son tableau de projection agrandi soit clair et net au milieu seulement, et estompé sur les bords « pour qu'il corresponde à la vision de l'œil ». Il est évident, au contraire, que le spectateur trouverait anormal un tableau partiellement estompé, alors qu'une image homogènement nette subit naturellement la même dégradation de netteté vers les bords, comme tout autre objet perçu directement par l'œil. Il est intéressant de constater que parmi les propositions de M. Schöninger il s'en trouve qui tendraient à éliminer le montage. Il est dit, par exemple, que la zone nette pourrait être déplacée vers tout autre point du vaste champ visuel, de façon à attirer l'attention du spectateur sur tel ou tel point du panorama. Il s'agit ici — comme pour le travelling, qui est toutefois pratiquement plus utile — de tentatives d'explorer l'endroit représenté sans recourir aux coupures, tentatives qui rappellent le vieux procédé de l'iris décentré. Sûrement, les jours du montage sont désormais comptés, ce qui était à prévoir depuis longtemps, du reste...

Dans le même numéro du « Journal of the SMPE », la question du grand format se présente à nouveau sous l'aspect d'une conférence tenue par M. F. Altman sur « L'Objectif tournant pour prises de vues panoramiques ». M. Altman a parlé pour commencer des premiers essais de prises de vues sur film de 70 mm. faits il y quelques années à l'aide d'objectifs tournants. Du système de J. D. Elms (« Wide-scope », 1922), qui enregistrait les images à l'aide d'une camera à deux objectifs et les reproduisait au moyen d'un appareil de projection juxtaposant les deux images partielles, et du système à objectif pendulaire de Zylotto (1924), qui ne permettait de prendre que huit vues par seconde, l'on en arrive à un système qui comporte deux objectifs doubles tournant autour d'un axe vertical, et qui se complète d'un élément fixe (un ménisque négatif) dirigé vers l'objet à filmer. Le film, qui se déroule horizontalement, est maintenu dans une position incurvée calculée de façon à ce que sa distance de l'objectif réponde toujours à la longueur focale de ce dernier. Un obturateur rotatif spécial permet de n'impressionner qu'une petite partie de la pellicule, car étant donné l'incurvation de la bande, une image plus large perdrait de sa netteté. Observons en passant que, dans la conférence de M. Altman, il n'est pas même fait mention du nom d'un inventeur italien, M. Filoteo Alberini, qui

avant la guerre déjà, prenait des vues panoramiques à l'aide d'un objectif en éventail, et qui céda son brevet en Amérique.

Dans la discussion qui a suivi la conférence de M. Altman, M. McGuire a parlé des appareils de projection pour films du « format grandeur ». Il a rappelé que l'« International Projector Corp. » dépensa pour la construction des premiers appareils de ce type près de 200.000 dollars, et qu'après les projections faites au « Roxy Theatre », ces appareils ne furent jamais plus utilisés. D'après M. McGuire, la valeur pratique du grand format résulte avec évidence du fait qu'en l'adoptant, on pourrait projeter sur l'écran le panorama complet d'un champ de *baseball* et obtenir en même temps que chaque joueur paraîsse assez grand pour être facile à distinguer et à suivre. En présence d'arguments de cette valeur, il ne reste plus à l'esthétique qu'à se replier en bon ordre.

MAQUILLAGE CORRECTIF

Et voilà où en arrivent les efforts accomplis pour se rapprocher toujours davantage de la réalité. Pour ce qui est de la « beauté », on a adopté aux studios de la « Warner Brothers » un nouveau procédé de maquillage dénommé « Maquillage correctif ». Au dire de Mr. Perc Westmore (« American Cinematographer », N° 5), ce genre de maquillage simplifie considérablement la tâche de l'opérateur et rend le visage des artistes de la « Warner » beaucoup plus agréable et séduisant. Supposons une femme qui a une face trop ronde, trop pleine pour le rôle qu'elle doit jouer; ses joues sont trop rebondies, son menton trop lourd et agrémenté d'une fossette trop profonde; son nez est plat et trop large, ses lèvres en rebord de pot de crème; de plus, deux pias qui manquent de jeunesse barrent les commissures des lèvres, et ses yeux sont si clairs qu'ils semblent délavés: qu'à cela ne tiennent! À l'aide de couleurs foncées et nuancées, le maquilleur simulera des ombres sur le visage à « corriger », obtenant de la sorte le même résultat que l'opérateur avec ses jeux d'ombres et de lumières obtenus à l'aide de ses lampes. On comprend que, dispensé jusqu'à un certain point de ce travail, l'opérateur pourra accorder plus de temps et plus de soins à l'éclairage de ses tableaux. Ce qu'il y a, théoriquement, de plus intéressant dans ce procédé — qui n'est du reste pas si nouveau — c'est qu'au lieu de s'efforcer de mettre en relief les caractères particuliers de la physionomie réelle comme moyens d'expression spécifiquement photographiques, l'on s'emploie au contraire à atténuer, à égaliser le plus possible ces caractères du matériel naturel avec lequel on est obligé de travailler. Tout le monde a vu de ces photographies qui représentent une actrice au studio et à la ville, autrement dit, avant et après maquillage.

La transformation est évidemment surprenante: après le traitement, on a l'impression qu'un rouleau compresseur a passé sur un visage qui, généralement, est plus agréable au naturel. Au demeurant, le même rouleau compresseur passe, nous le savons, sur tout le film, depuis l'avant-scénario jusqu'au montage. Comment s'étonner, après cela, que tant de films soient si plats...

LITTÉRATURE ET CINÉMA

Tandis que la presse ciné-industrielle révèle avec une précision désolante la somme de capacités d'intelligence, de science et de sensibilité artistique mise en œuvre et assimilée seulement en partie par une production si nettement non-artistique, quelques revues consacrées aux problèmes de l'art cinématographique portent leurs débats sur un plan sensiblement plus élevé. L'Angleterre se distingue particulièrement dans ce tournoi d'idées. Avec ses « Films Societies », ses Instituts, ses jeunes réalisateurs de films documentaires, et malgré la filiale hollywoodienne de Londres, ce pays peut être considéré aujourd'hui, tant sous le rapport de la théorie que sous celui de la pratique, comme une véritable oasis de l'art cinématographique. Dans la revue « Cinema Quarterly », qu'édite Mr. Norman Wilson, et qui se fait plus intéressante et plus belle de numéro en numéro, le romancier Campbell Nairne publie un article aussi amusant qu'important sur les rapports entre littérature et cinéma. Il partage, en premier lieu, la défiance qu'on nourrit envers le Poète comme scénariste, mais il pense qu'avec une nouvelle génération d'écrivains, qui se forme en même temps que se développe un cinéma compris comme moyen de divertissement et d'éducation, l'on verra disparaître cette indifférence envers le cinéma qu'on reproche avec juste raison à beaucoup de littérateurs dont le nom est exploité aujourd'hui par les producteurs de films comme un simple moyen d'allécher le public. D'autre part, Mr. Campbell Nairne estime qu'un film ne peut être que « plein de subtilités et incompréhensible, ou compréhensible mais dépourvu de toute subtilité », parce que dans les limites normales d'un film, le cinéaste dispose de trop peu de temps et de place pour développer des finesses de façon à les rendre compréhensibles à tout le monde. À cet égard, il est moins favorisé que le romancier, qui peut écrire autant qu'il veut, et qui peut espérer que son roman sera lu et relu à tout moment. Ce disant, Mr. Campbell Nairne ne veut certainement pas soutenir que le cinéma ne se prête pas aux finesses et aux nuances. Pour n'en citer qu'un exemple, rappelons *Mascarade*, de Willy Forst et Walther Reisch: le motif essentiel de ce film est entièrement contenu dans une seule scène toute de finesse. C'est quand le chirurgien vient reprendre sa place dans sa loge à

l'Opéra, après avoir mené à bonne fin une grave opération: il s'assied et, gentiment, d'un geste qui n'a l'air de rien mais qui en dit beaucoup, caresse la main de sa femme, qui est cause de tout le mal; la femme, aussi vaine et sottise que dangereuse, se retourne, sourit fugitivement et, sans se douter de ce qui vient de se passer, reporte aussitôt, toute son attention sur la scène. Une infinité de subtilités, de nuances que même un poète ne saurait exprimer avec plus de finesse peuvent se trouver facilement aussi dans les films de Charlie Chaplin et dans les dessins animés de Walt Disney.

Ceci dit, il nous semble que la question des finesses, si caractéristique de l'art moderne qu'elle soit, n'a qu'une importance relative, donc non décisive, pour ce qui concerne la différence entre cinéma et littérature. Si certaines œuvres littéraires ne peuvent pas être adaptées à l'écran, ce n'est pas à cause de leurs subtilités, de leurs nuances, mais bien à cause de leur caractère abstrait qui ne peut se passer de la parole. Si un monologue de Shakespeare ne se prête pas à être porté à l'écran, ce n'est pas que le personnage s'y dessine avec un art trop subtil, mais parce que les pensées qu'il exprime ne peuvent être transformées en image et moins encore en action. Les ouvrages qui conviennent pour l'adaptation cinématographique sont ceux dont le sens se dégage de l'action et de la description des lieux et milieux. Mais il en est d'autres où l'action n'est qu'un prétexte à des considérations qui en représentent la matière essentielle; ces ouvrages ne se prêtent guère, non plus, à l'adaptation cinématographique. Si un cinéaste peut encore essayer, avec chance de succès, de tirer un film de Stendhal ou de Hamsun, il peut être sûr de ne parvenir à rien de bon en s'attaquant à Goëthe ou à Dostoïewski. Si certains épisodes de l'Ancien Testament se prêtent à être filmés, on peut affirmer qu'il est impossible d'en faire autant du *Joseph et ses Frères* de Thomas Mann.

Mais il faut surtout reconnaître, dans un sens plus fondamental, que sur cent films réalisés aujourd'hui, quatre-vingt-dix sont voués d'avance à l'insuccès parce qu'ils se proposent de développer une intrigue surchargée d'éléments psychologiques, fourmillant d'interférences de tout ordre: politiques, économiques, etc. Si l'on veut absolument établir des comparaisons entre le cinéma et les autres arts, il faut renoncer à appeler un film un « roman représenté » ou un « drame photographié », et le considérer plutôt comme une « peinture en mouvement ». Les sujets de films devraient être aussi simples que les sujets de peinture ou de sculpture. De fait, les rares grands films que l'on a unanimement admirés confirment cette manière de voir. Rodin a pu représenter *Le Penseur*, mais il n'aurait évidemment pas pu couler en bronze un système philosophique: ainsi le film devrait, dans son thème essentiel comme dans ses détails, ne représenter

que des choses directement accessibles à l'œil, fussent-elles subtiles et pleines de nuances ténues comme *La Joconde*, ou monumentales et massives comme un granitique Pharaon égyptien. Pour rester dans les termes modestes du langage cinématographique, nous dirons qu'un film devrait être plein de finesse psychologique comme un personnage de Sternberg, ou grand comme le sourire et le salut du chef des Mexicains de Eisenstein.

Et que le lecteur nous pardonne si, dans ces quelques considérations, nous avons oublié l'existence du film parlant. — R. A.

LE DOCUMENT

ENCORE DES FILMS « HISTORIQUES »

Nous nous proposons, dans notre dernière chronique, de revenir sur les deux genres de films historiques, ou plutôt sur les deux autres catégories de films de genre historique indiquées par Mr. Rasool, publiciste de Lahore, et en premier lieu sur celle où l'on fait agir des personnages imaginaires dans le cadre d'événements historiques. Mais nous voulons d'abord, pour nous mettre à la page, signaler encore quelques films du premier genre, annoncés dernièrement.

En effet, « Variety » de New-York (N° 3, 1935), nous apprend que plusieurs firmes américaines ont inscrit à leur programme de production des films historico-biographiques sur des grands hommes — enfin! — américains. A chacun son histoire, répétons-nous encore. Ainsi, la « Columbia » s'est emparée de *Washington*, la « Radio » a adopté *Grant*, l'« Universal » s'est réservée *Farragut* et *Paul Jones*, qu'a immortalisé Alexandre Dumas dans son roman: le *Capitaine Paul*, sera présenté à l'écran par la « Fox ». D'autre part le « Filmovy Politika » de Prague (N° 10, 1935) annonce la présentation prochaine d'un *Abdul Hamid* de Fritz Korner.

Mais reprenons notre sujet où nous l'avions laissé, c'est-à-dire au deuxième cas prévu par Mr. Rasool. Ce cas, disions-nous, nous semble, à la rigueur acceptable, laissant entendre par cela que nous ne l'acceptons pas sans quelques réserves. Faire agir des personnages imaginaires dans le cadre d'événements histori-

ques, ce n'est évidemment pas faire grand tort à l'histoire si l'on présente ces personnages comme subissant plus ou moins passivement les conséquences de ces événements. De la foule anonyme des héros obscurs, des comparses, des profiteurs ou des victimes d'une guerre, d'une révolution ou d'une époque caractérisée par des circonstances exceptionnelles de toute autre nature, il est toujours possible de faire surgir des personnages sinon véridiques, du moins vraisemblables, des « types » réellement représentatifs de leur milieu et de leur moment. On pourrait presque dire que, dans ce cas, un film ou un roman peut être aussi « vrai », sinon plus que le récit écrit ou filmé d'un épisode de la vie d'un personnage qui a son nom dans l'Histoire. Mais il va sans dire aussi que, dans ce cas, un roman ou un film se ressent inévitablement des sentiments de son auteur. Qu'importe! n'est-ce pas le sort de tous les ouvrages historiques même les plus autorisés? C'est le cas de citer ce mot d'un personnage de roman de M. Jean Martet, l'ancien secrétaire particulier de Clémenceau: « Taine détestait la Révolution, Aulard l'adorait, l'admirait. L'un vaut l'autre ».

Vecchia Guardia de Blasetti, *Les Misérables*, réalisé par Raymond Bernard, d'après l'œuvre immortelle de Victor Hugo, et quantité de films russes qu'il serait trop long d'énumérer — car ce genre abonde en U.R.S.S. — sont des exemples de films réalisant, à travers les exploits de personnages imaginaires, l'atmosphère réelle d'une période historique, et la réalisant avec une telle sincérité, une telle conviction que ces personnages en deviennent « vrais ». Et de fait, ils le sont, parce que tels furent et tels sont, certainement, quantité d'individus que la renommée oublie ou néglige.

Peut-on refuser à des films de ce genre une certaine valeur de « document »?

Il en va tout différemment pour les films où l'on fait jouer à des personnages imaginaires un rôle capital à un moment historique décisif. Ici, l'histoire est si visiblement faussée qu'il n'y aurait pas lieu de s'en préoccuper outre mesure si l'on n'avait pas à tenir compte: *primo*, de la crédulité innocente des masses ignorantes; *secundo*, de la disposition des classes cultivées à accueillir de simples histoires comme révélations des « dessous » de l'Histoire avec un *H* majuscule; *tertio*, de la légitime susceptibilité des pays intéressés.

Un exemple récent de ce genre de film nous est donné par *La Bataille*. Quand il écrivit son beau roman qui, par son art subtil, s'adressait à un public relativement restreint, M. Claude Farrère n'imaginait certes pas qu'un jour le cinéma le dépouillerait de tout ce qui peut paraître superflu dans un film pour