

cinéanèrès

13^e FESTIVAL D'ANÈRES
cinéma muet et piano parlant

8 au 12 Juin 2011

et Cinémanères réunis



Jeudi 9 juin 2011
Vol. II - N° 2

L'HEURE SUPRÊME
de Frank Borzage (1927)

Gratuit
2^e Année

A
Louis DELLUC
14 octobre 1890
22 mars 1924
in memoriam

cinéanères
— Cinéma —

Le cinéma est une industrie, c'est entendu, mais industrie n'est pas synonyme de brocante.

Quotidien cinégraphique de Pentecôte

Organe du Festival d'Anères

cinéma muet et piano parlant

ALBERT DE NONANCOURT

Directeur-Rédacteur en Chef

cinographia@me.com

www.cinographia.eu

CRI-CENTRE DE RECHERCHE ET D'INFORMATION DU
CINEMA MUET ET PIANO PARLANT

— Sommaire —

	Pages
LES FILMS D'AUJOUR'HUI	-
<i>Le petit Frère (The kid Brother)</i>	35-36
<i>La Princesse aux Huîtres (Die Austernprinzessin)</i>	37-38
<i>L'Heure suprême (7th Heaven)</i>	39-40
<i>Souvenirs de ma Vie</i> , par Harold LLOYD / <i>Cinémagazine</i> , n° 6, juin 1930	41-43
<i>Sur l'internationalisme, erreur du Cinéma artistique</i> , par Dr. RAMAIN / <i>Cinémagazine</i>	44
NOS "HORS-TEXTE"	45-46
SUPPLEMENT / <i>LE CINEMA MUET ENCHANTE : DANS LES CINEMAS</i> , paroles de BOUCHAUD	47-50
NOS "HORS-TEXTE"	51-52
MUSIQUES D'ÉCRAN 1918-1929	-
<i>Une enquête sur la Musique au Cinéma</i> / cinéa-ciné	53-59
<i>Sur le rôle exact de la Musique au Cinéma</i> , par Dr. RAMAIN / <i>Cinémagazine</i>	59-60
<i>Louis DELLUC, un précurseur</i> , par Dr. RAMAIN / cinéa-ciné	61
CINE-CONCERT, le site de référence sur les ciné-concerts nous signale	62
Le CRI et les recherches d'AdN : INVITATIONS	63

cinéanères est un montage-mixage (collage, à la manière de...), un respectueux hommage à la revue d'une exceptionnelle qualité rédactionnelle, résolue à donner enfin au cinéma ses lettres de noblesse, **cinéa** (Hebdomadaire : 1921 - 1923). Elle joue un rôle déterminant dans l'acception du cinéma comme art à part entière. Face au chauvinisme national ambiant, **Louis Delluc** et ses collaborateurs (Robert Florey, Léon Moussinac, Lucien Wahl, Musidora, Lionel Landry et les "invités" : André Antoine, Charlie Chaplin, Jean Cocteau, Ricciotto Canudo, Colette, Jean Epstein, Charles Dullin, Marcel L'Herbier, etc.) s'attachent à faire connaître les grandes réalisations des cinémas étrangers (américain, allemand, suédois...).

Le **Journal du Ciné-Club**, première des publications lancée par **Louis Delluc**, pose les premiers jalons d'une critique concernée et active, telle qu'elle sera incarnée dans **cinéa**. **Cinémagazine**, hebdomadaire illustré (1921 - 1935), n'est ni tout à fait une revue pour cinéphiles avertis (**Cinémagazine** n'est pas **cinéa**), ni tout à fait ciblé uniquement "grand public". Hebdomadaire de 1921 à 1929, il accueillera des textes de Maurice Bessy, Jean Dréville, Lucien Wahl, Marcel Carné, Robert Florey, René Jeanne, Lucie Derain mais aussi Lionel Landry.

Jean Tédesco puis Pierre Henry tentent de faire survivre l'esprit de la grande époque de **cinéa** après le départ de son créateur **Louis Delluc**, qui meurt en 1924. **cinéa-ciné pour tous** (Bimensuel : 1923 - 1932) demeure l'une des seules revues artistiques de l'époque mais succombe finalement à la concurrence des grands magazines illustrés tels que *Cinémonde* ou *Pour vous*.

LE CINEMA MUET DANS SON JUS : PUR JUS !

Les Films d'Aujourd'hui

Nouveau
GALA MELIES
Programme II

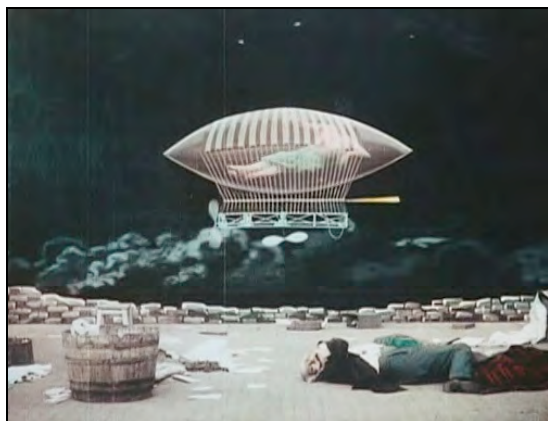


ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT HOUDIN
LE COMPOSITEUR TOQUE
LA LEGENDE DE RIP VAN WINCKLE
LE DIRIGEABLE FANTASTIQUE ou LE CAUCHEMAR D'UN
INVENTEUR
LE TUNNEL SOUS LA MANCHE ou LE CAUCHEMAR
ANGLO-FRANÇAIS
ECLIPSE DE SOLEIL EN PLEINE LUNE
LA PHOTOGRAPHIE ELECTRIQUE A DISTANCE



Improvisation avec les musiciens du festival et un groupe d'enfants du CADA de Lannemezan

Cf. **cinéanères**, Vol. II, n° Hors-Série, p. 5 et 6.



LE PETIT FRERE
(The kid Brother)

Scénario : John Grey, Lex Neal et Howard J. Green, d'après Thomas J. Crizer, John Grey et Ted Wilde¹ ; Réalisation : [Lewis Milestone² et] Ted Wilde [& Jay A. Howe], assistés de Gaylord F. Lloyd ; Direction technique : William MacDonald, avec la collaboration de Tony Campanaro (Cow-boy) ; Images : Walter Lundin, assisté de Henry N. Kohler ; Décors : Liell K. Vedder ; Maquillage : Wallace Howe ; Montage : Allen McNeil ; Directeur de production : John L. Murphy ; Producteurs : Harold Lloyd & Jesse L. Lasky et Adolph Zukor ; Production : Harold Lloyd Corporation³ (William R. Fraser, Directeur Général)

avec

Harold Lloyd	Harold Hickory
Jobyna Ralston	Mary Powers
Walter James	Sheriff Jim Hickory
Leo Willis	Leo Hickory
Olin Francis	Olin Hickory
Constantine Romanoff	Sandoni
Eddie Boland	Flash Farrell
Frank Lanning	Sam Hooper
Ralph Yearsley	Hank Hooper
&	

Gus Leonard, Fred Brown, Lem Hardy, Jim MacIntyre, Arthur Millett, Frank Mitchell, Roger Moore, Frank Nelson, George Redding, Joe Ryan, Clyde Snyder, Peter Toolol, George Turner.

¹ Its storyline is an homage to a 1921 film called *Tol'able David*, although it is essentially a re-make of a little-known 1924 Hal Roach feature, *The White Sheep*, starring Glen Tyrone. [Wikipedia](#)

² Production originally began with Lewis Milestone as director. [IMDb's trivia](#)

³ [The Harold Lloyd Trust](#)



Tournage en Californie de The Mountain Boy :
Extérieurs : Placencia ; Providencia Ranch, Hollywood Hills (Los Angeles) et Santa Catalina Island, Channel Islands

USA – 1926 – 35 mm. – N & B – 8 Bob. – 7 654 ft. (= 2 333 m. / 85 min. à 24 i./s.) – 83 min.⁴

Première à Los Angeles : 17 janvier 1927
Première à New-York : 22 janvier 1927, Rialto Theatre⁵
Distribution aux USA : Famous Players-Lasky
Présentation corporative en France : 25 avril 1927, 14 h. 15, Théâtre Mogador, Paris⁶ / Dist. ° : Films Paramount
Première exclusivité à Paris (2 sem.) : 2 mars 1928, Paramount-Cinéma (IX)⁷



Accompagnement musical : Jacques CAMBRA (Piano), Claire LAVANDIER (Voix), Jeff PAUTRAT (Contrebasse) et Aidje TAFIAL (Batterie)

J'ai entendu un brillant et juste accompagnement d'orchestre à un film comique. C'est un événement dont j'aime mieux ne pas mesurer l'ampleur, car je le suppose provisoire ou tout au moins localisé à l'équipe musicale de Paul Letombe. Que ses confrères m'excusent, mais aucun d'eux ne l'a égalé dans cet ordre d'idées. Letombe à qui l'on doit de si magistrales parodies orchestrales au music-hall ou pour les revues de Rip a réalisé ici une espèce de chef-d'œuvre bouffe (quel rythme impressionnant !) en l'honneur d'Harold Lloyd, de ses girls humoristiques, et d'un ensemble cabriolant dont la grâce hoffmannesque est bien séduisante. Dommage que le Mogador-Palace ferme ses portes ! Vous retrouverez Harold Lloyd et aussi Paul Letombe. Tâchez de les retrouver ensemble. Ce sont deux chefs d'orchestre qui ont de l'esprit.

Louis DELLUC, Lui au caveau des élégants,
Paris-Midi, 13 juillet 1920⁸

Pendant longtemps, on crut sincèrement qu'Harold Lloyd n'était qu'un excellent pitre sans aucune capacité scénique. Il est de fait qu'Harold Lloyd provoquait surtout le rire par des moyens mécaniques en usage sur les pistes de cirque. Et somme toute les situations étaient suffisamment drôles pour dispenser l'artiste d'un effort personnel de mimique ou d'expression.

Or, nous constatons maintenant après toute une série de grandes productions comiques qui commença avec *Monte là d'ssus !* et se continua par l'excellente série de Paramount qu'Harold Lloyd pouvait être, quand il le voulait, un acteur fin et subtil, n'ignorant rien des nuances de l'art de composition et associant avec beaucoup d'habileté les moyens psychologiques aux moyens purement mécaniques.

Ses deux derniers films distribués par Paramount, *Pour l'Amour du Ciel* et *Le Petit Frère*, sont significatifs.

Sans pouvoir être comparé à Charlie Chaplin qui vit en marge des genres cinématographiques, Harold Lloyd est arrivé cependant, à force de travail et de volonté, à créer un type qui procède du meilleur comique. Il joue maintenant (voyez cette véritable comédie vaudeville, *Une riche famille*, et cette comédie-bouffe d'observation, *Pour l'Amour du Ciel*), il joue en véritable acteur sans paraître gêné le moins du monde et ses effets de physionomie ou d'attitudes s'ajoutent de la façon la plus savoureuse aux gags fantaisistes de ses scénaristes.

Le Petit Frère vient de sortir en public. C'est la plus « comédie » des comédies d'Harold Lloyd. En effet, l'artiste cesse de nous apparaître sous l'accoutrement traditionnel auquel il nous habitua, la jaquette élégante, le chapeau de paille, les lunettes larges. Harold s'est transformé en un type de comédie, une sorte de jeune paysan naïf qui est la risée de tout son village, mais que l'amour d'une jolie danseuse de cirque forain métamorphose subitement en chevalier héroïque.

Voici le sujet en quelques lignes.

Harold est le benjamin de la famille Hickory. Son père est le vaillant shériff de la ville. Quant à ses frères, ce sont de rudes gars n'ayant peur de rien. Lui, Harold, est timide et peureux. Il adore — sa seule passion — la pêche à la ligne. Et tout le village se moque de sa pusillanimité.

Cependant, un beau jour, s'installe sur la place de la ville un cirque forain. Harold qui ne déteste pas le cirque vient assister à une représentation, où il est séduit par les beaux yeux d'une danseuse de la troupe, la jeune Mary. Il se met à l'aimer en silence, comme il convient à un garçon timide.

Mais un soir, un violent incendie se déclare dans l'établissement. Il n'en faut pas davantage — l'amour aidant — pour transformer le naïf et pleutre Harold en un sauveur héroïque. Il sauve la danseuse au mépris de sa propre vie. Mais il ne s'en tient pas là. Son père ayant été accusé d'un vol, il découvre le véritable auteur du méfait et le ramène triomphant devant ses compatriotes qui l'acclament avec le même enthousiasme qu'ils l'avaient méprisé.

Désormais, « le petit frère » sera un véritable Hickory, digne de son père et de ses aînés. Et la jolie Mary accordera son cœur au vaillant Harold.

Ce thème de comédie qui vaut par la simplicité a permis du moins à Harold Lloyd de manifester ses dons d'acteur. Il a campé avec beaucoup d'esprit et de verve, avec beaucoup de naturel aussi, ce type de petit paysan benêt, souffre-douleur des siens. Il y fallait un sens réel de l'observation psychologique et la composition d'Harold Lloyd, la meilleure de toutes celles qu'il réalisa, est infiniment amusante.

Quant au film lui-même, nous en savourons toute la gaîté, gaîté parfois un peu mélancolique et toute la spirituelle fantaisie.

De nombreux gags émaillent l'action, traités et joués à la perfection par Harold Lloyd et ses partenaires. Certains d'entre eux soulèveront le fou rire, comme la poursuite sur le bateau entre le géant et Harold, la capture du voleur et le retour avec le prisonnier dans les bouées de sauvetage.

Harold Lloyd qui ne méprise pas ou ne craint pas les jolies partenaires a choisi Jobyna Ralston pour tenir le rôle de la danseuse Mary. C'est un charme de plus pour cet aimable film, divertissant, intéressant et parfois délicat avec son parfum de vraie comédie.

Le Petit Frère ne peut manquer d'être un grand succès pour la Paramount.

R[obert] T[REVISE]

cinéma-ciné pour tous, n°104, 1^{er} mars 1928, p. 23

⁴ Fred, *Variety*, Jan. 26, 1927

⁵ Mordaunt Hall, *The New York Times*, January 24, 1927

⁶ *Cinéma*, n° 14, 8 avril 1927, p. 58-59 [PUB] + n° 19 -13 mai 1927.

⁷ *cinéma-ciné pour tous*, n° 104, 1^{er} mars 1928, p. 23 + *Cinéma*, n° 9, 2 mars 1928, p. 363-66.

⁸ repris dans *Le Cinéma au quotidien / Ecrits cinématographiques II/2*

© Cinémathèque Française / Cahiers du Cinéma, 1990, p. 188-69



LA PRINCESSE AUX HUITRES (*Die Austerprinzessin*)

Scénario : Ernst Lubitsch, Hanns Kräly ; *Réalisation* : Ernst Lubitsch ; *Direction technique* : Kurt Waschneck ; *Images* : Theodor Sparkuhl ; *Décor* : Ernst Stern, Emil Hasler et Karl Machus ; *d'après des dessins et sous la direction de Kurt Richter* ; *Producteur* : Paul Davidson ; *Production* : Projektions-AG »Union« (PAGU), Berlin

avec

Victor Janson	<i>Mister Quaker, le roi des Huitres</i>
Ossi Oswalda	<i>Miss Quaker, la princesse des Huitres</i>
Harry Liedtke	<i>Le prince Nucki</i>
Julius Falkenstein	<i>Josef, un ami de Nucki</i>
Max Kronert	<i>Seligson, l'agent matrimonial</i>
Curt [Kurt] Bois	<i>Le chef d'orchestre</i>
Gerhard Ritterband	<i>Le marmiton</i>
et Albert Paulig, Hans Junkermann	

Tournage : Ufa-Atelier Berlin-Tempelhof

1919 – D – 35 mm. – N & B – 4 Akte – 1 144 m. (1 500 m. avant censure = 73 min. à 18 i./s.) – 42 min. (à 24 i./s. !)¹

Première : 20 juin 1919, Union-Theater Kurfürstendamm, Berlin

Visa de Censure : 5 mars 1921 (1 500 m. > 1 144 m. + *Interdiction à la Jeunesse*)

Présentation corporative en France : ? mai 1921, Chambre syndicale des Directeurs de Cinéma, Paris²

¹ XXV° *Giornate del Cinema Muto*, Zancanaro, Sacile, Sabato/Saturday 14, 2006, 20:30 (Evento musicale / Evento finale) : 1 290 m. (63 min. à 18 i./s.)

² Ad[rien] M[aitre] (co-directeur de *Cinémagazine*), *L'industrie cinématographique allemande / Cinémagazine*, n° 17, 13-19 mai 1921, p. 10 : « Parmi les films allemands que nous avons vus à la Chambre syndicale sous leurs véritables marques d'origine, signalons un *Boccaccio [Boccaccios Liebesabenteuer]* de Reinhard Bruck – Prod.° : Scala-Film-Verleih GmbH (Berlin) et un *Princesse des Huitres*, qui, franchement, ne sont pas transcendants, malgré quelques qualités. Ce dernier film est même graveleux et certaines scènes d'une immoralité choquante, qu'une censure ayant sinon du tact, tout au moins de l'éducation, aurait dû faire couper.

Mais, comme on le sait, la censure n'est cruelle que pour les films français !... »

» N'oublions pas qu'il y a eu, à la Chambre Syndicale des Directeurs de Cinéma, un serment solennel exilant, pendant 15 ans, de tous les écrans français le film allemand. »

Distribution en France (Oct. '21) : Super-Film (1 400 m.)³
Exploitation (part.) en France : Dim. 11 (?) décembre 1921, Majestic-Cinema, Nîmes (Georges Eysseric, dir.)⁴



Accompagnement musical : Vincent PEIRANI (*Accordéon*), Tony PAELEMEN (*Wurlitzer*) et Xavier BORNENS (*Trompette*)

Le décor du film est grandiose : dû au goût très raffiné de l'architecte Kurt Richter, il a permis à Lubitsch de lâcher la bride à sa fantaisie et de développer pleinement sa technique de mise en scène. Il a ainsi réalisé un film sans équivalent en Allemagne où il pourrait bien être la meilleure comédie jusqu'à ce jour, et peut-être aussi dans le reste du monde.

*Der Film*⁵



Affiche russe (101 x 72 cm), Moscou, 1926
Mikhail O. DLUGACH
(1893-1985)

PS : *Le boycottage du film boche / Ce que l'on dit, Ce que l'on sait, Ce qui est...* / *Cinémagazine*, id°, p. 21 : « Au cours d'une récente assemblée des directeurs de Cinémas en Angleterre, il a été décidé de maintenir la résolution prise antérieurement de boycotter le film allemand. » Cf. (suite) *Le Dangereux Essor de la Cinématographie allemande*, Gaston Tournier © *Cinémagazine*, n° 30, 28 juillet 1922, p. 113-17

³ *L'Année cinématographique*, Oct. [1921], d'après les programmes de la Chambre Syndicale de la Cinématographie / *Almanach du Cinéma pour 1922* © *Cinémagazine* Editions, 1922, p. 152

⁴ Louis DELLUC, *Paris-Midi*, 14 décembre 1921

⁵ repris dans *20 ans de Cinéma Allemand 1913-1933* © CNAC G. Pompidou, 1978, p. 28

J'ai vu ce curieux film allemand à Nîmes, au Majestic, un cinéma dont les directeurs ont décidé de ne donner que des films intéressants, même si cette folie doit aboutir à nettoyer un peu le goût des spectateurs. Leur public a suivi *La Princesse aux huîtres* avec plaisir, avec intérêt, avec compréhension. Au cas où MM. les exploitants de Paris prendraient cela pour un argument, j'ajouterais qu'il n'y avait pas d'ambassadeurs ni de princes régnants et fort peu de millionnaires dans la salle.

Je ne comprends pas qu'ils ne l'aient pas encore passé ici. C'est un film tout à fait manqué. On sait que ces messieurs ont un faible pour les films tout à fait manqués.

Peut-être ont-ils peur du caractère assez grossier de *La Princesse*. La grossièreté est pesante, elle est tragique. Nous avons entendu parler de détails aussi légers que le nouveau riche montrant son derrière, le secrétaire du prince vomissant dans un seau hygiénique, ou le père vérifiant à travers un trou de serrure si sa fille et son gendre font gentiment l'amour. Évidemment, ces délicatesses ont un joli poids. Et comme les films comiques français nous ont menés au comble du goût et de la grâce...

Les cinéastes ne verront pas que cela dans *La Princesse aux huîtres*.

On y trouvera un des plus intéressants échantillons des recherches décoratives allemandes. Moins audacieux que celui de *Caligari*, le cadre a une ligne et un style intellectuel de tout premier ordre. Un éclairage insuffisant ne lui ôte pas toujours l'aspect de décor photographié, mais certains passages, comme la salle d'attente (qui est une manière de chef-d'œuvre), vous séduiront.

On aimera aussi tels moments où le rythme de la figuration — ignoré presque partout — a été vigoureusement obtenu. Epstéry a déjà parlé de ces mouvements semblables au dandinement agressif des fauves enfermés, que Griffith communique parfois à ses personnages. Dans *La Princesse* des foules entières se meuvent avec des procédés monotones et militaires de garnison obéissante qui créent à la fin, une atmosphère presque angoissante et un rythme absolument irrésistible.

Louis DELLUC

© Paris-Midi, 14 décembre 1921⁶

Le Majestic-Cinéma⁷ de Nîmes, où les frères Eyweric [sic] imposent à un public peu à peu éduqué les spectacles d'écran les plus originaux, a joué avec succès *La Princesse des Huîtres*, ce curieux film allemand dont la décoration et le rythme sont d'un haut intérêt.

Louis DELLUC, *Derrière l'Écran*

© cinéa, n° 34, 30 décembre 1921, p. 8

PS : LES CINEASTES. En Allemagne (1923)⁸

La Princesse des Huîtres est une bande déjà ancienne que l'on condamne, les uns pour son esprit d'avant-garde, les autres pour sa grossièreté. C'est très exagéré. Certes la grossièreté n'est pas niable, et les gens qui satisfont leurs besoins physiques les plus pressants, y compris celui de l'amour, chiffonnent un peu beaucoup la photogénie. Quant à l'esprit d'avant-garde, il se résume à d'innocents décors munichois pour théâtres de province. Ce qui mérite seul d'être loué dans *La Princesse des Huîtres*, c'est le mouvement musical. Il y a des ensembles étonnants (le bal, le bain, les domestiques) malgré leur réalisation vulgaire et la parfaite folie de l'homme seul dans la salle d'attente. Ce monologue hystérique devra figurer au musée du Cinéma.



⁷ MAJESTIC-CINEMA (Nîmes). Il fait net et franc comme dans un garage bien admiré. L'écran est fleuri. Des mitrons de huit à onze ans circulent avec des plateaux de dragées et de sucres d'orge. L'orchestre se passionne. Le public divisé — il y a les catholiques, les protestants et les Espagnols — est d'accord pour suivre le film. Il attend presque toujours que la projection soit terminée pour se faire un avis. Ne serions-nous pas en France ? *La Princesse des Huîtres* fait réfléchir et non ricaner. *La Fête espagnole* en est à sa quatrième semaine. Pour le film en épisodes, on aime mieux autre chose, mais on a admis *Mathias Sandorf*.

À l'entracte, on boit peu et l'on commente beaucoup. L'opérateur sait ce que c'est que le cinéma — enfin ! — et dans un coin, Georges Eysseric, directeur, entretien avec Éric Alain d'importants dialogues philosophiques ou satiriques — à voix basses.

Quand il n'y a pas de *Corrida*, la recette du dimanche est magnifique.

Louis DELLUC, *Publics* © cinéa, n° 40, 10 février 1922, p. 16
⁸ *Le Cinéma et les Cinéastes* | *Écrits cinématographiques I*
 © Cinémathèque Française, Paris 1986, p. 185.

⁶ repris par *Le Cinéma au quotidien* | *Écrits cinématographiques II/2* © Cinémathèque Française & Cahiers du Cinéma, Paris 1990, p. 267.



L'HEURE SUPREME (7th Heaven)

Scénario : Benjamin Glazer, [H. H. Caldwell, Katherine Hilliker,] John Golden et Austin Strong d'après sa pièce de théâtre, *Seventh Heaven* (1922) ; Réalisation : Frank Borzage, assisté de Lew Borzage et Park Frame ; Intertitres : Katherine Hilliker and H. H. Caldwell [et Bernard Vorhaus] ; Images : Ernest Palmer et Joseph A. Valentine, assistés de Stanley Little, Julian Robinson et Harold D. Schuster ; Éclairages : David Anderson ; Effets spéciaux : Louis J. Witte, Max Borch & Joe Les Coulie (mate painting) et Walter Pallman (maquettes) ; Photographies de plateau : Max M. Autrey ; Décors : Harry Oliver et Freddie Stoss ; Costumes : Kathleen Kay et Bert Offord ; Coiffures : Peggy Christman et Kitty Thompson ; Montage : Barney Wolf et Philip Klein ; Musique : Erno Rapee et William P. Perry¹ ; Producteur exécutif : William Fox ; Producteur délégué : Sol M. Wurtzel ; Production : Fox Film Corporation

avec

Janet Gaynor	Diane
Charles Farrell	Chico
Albert Gran	Papa Boule
David Butler	Gobin
Marie Mosquini	Madame Gobin
Gladys Brockwell	Nana, sœur de Diane
Emile Chautard	le père Chevillon
Ben Bard	le colonel Brissac
George E. Stone	Sewer Rat
Jessie Haslett	Tante Valentine
Brandon Hurst	Oncle Georges
Lillian West	Arlette

et Dolly Borzage, Lewis Borzage Sr., Sue Borzage, Lois Hardwick, Henry Armetta, Italia Frandi, Venezia Frandi,

¹ "Diane" (1927), song by James Melton, from the Synchronized Picture "Seventh Heaven" (1927)

Tournage : (screen test / rôle de Diane : Mars 1926)² / 1927
Intérieurs : William Fox Studios, Hollywood, Los Angeles, Californie

Extérieurs : 20th Century Fox Studios, Hollywood, Los Angeles, Californie

USA - 1927 - 35 mm. - N & B - 9 bob. (muet) / 12 bob. (son. / synchronized music and sound effects)³ - 8 500 ft = 2 592 m. - 115 min à 20 i./s.⁴

1^{ère} mondiale (Orchestre sous la dir.° de R. H. Bassett) : 6 mai 1927, Carthay Circle, Los Angeles (115')⁵

Présentation à New-York (Orchestre sous la dir.° de S. L. Rothafel) : 25 mai 1927, Sam H. Harris Theatre (119')⁶

Présentation de la version sonore (Movietone score sound) : 10 Septembre 1927⁷

Sortie en salles aux USA : 30 octobre 1927 / Dist.° : Fox Film Corporation

Présentation à Paris : 15 novembre 1927, 14h. 30 à L'Empire⁸ / Dist.° : Fox-Film (3 200 m. env.)

1^{ère} Exclusivité à Paris : 2 - 8 mars 1928, Théâtre des Champs-Élysées

Sortie en salle(s) à Paris : 13-19 avril 1928 : Saint Charles (XV°)



Accompagnement musical :
Gaël MEVEL (Piano, bandonéon)



3 OSCARS (1929, 1^{ère} cérémonie) : Meilleure réalisation (Frank Borzage), Meilleure actrice (Janet Gaynor) et Meilleure adaptation (Benjamin Glazer)

² Hervé DUMONT, *Frank Borzage: The Life and Films of a Hollywood Romantic* © Jefferson, North Carolina & London: McFarland, 2005, pp. 111-112.

³ Released both silent and later with an overrouted (but effective) Western Electric Movietone sound-to-film musical score, 7th Heaven maintains its emotional impact regardless of the musical accompaniment. The surviving print is a 12 reel "road show" version screened in previews, the originally released nine reel theatrical version, cut by some 35 minutes, having been lost. David Jeffers.

⁴ Copie de la Cinémathèque Suisse : 3. 290 m - 129 min. à 22 i/s [115 min. à 25 i./s.] : Dim., 17 août 2003, 21.15 / Internationale. Stummfilmstage - 19. Bonner Sommerkino

⁵ Ung. / *Variety*, May 11, 1927

⁶ Prior to the screening of "Seventh Heaven," there were several Movietone features, including Raquel Meller in her "Corpus Christi" recitation and song, and Gertrude Lawrence in one of her revue songs. These subjects were eminently successful, Mordaunt Hall, *The Screen - Seventh Heaven* / *The New York Times*, 26 mai 1927

⁷ « Film Review », *Variety*, September 21st, 1927

⁸ *Cinémagazine*, n° 45, 11 novembre 1927, p. 236-237 [PUB]

L'HEURE SUPREME

avec Charles Farrell et Janet Gaynor

L'Heure Suprême était attendue avec une curiosité sympathique par tous ceux qu'avaient séduits *Hu-moresque* et *Sa Vie*. Franck Borzage est l'un des rares réalisateurs américains qui cherchent à s'évader des étroites formules d'Hollywood pour exprimer à l'aide d'images essentielles des sentiments profonds ou des états d'âme subtils.

Il y a dans *L'Heure Suprême* plusieurs éléments exceptionnels qui font de ce film, en dépit de quelques longueurs et d'un certain déséquilibre, l'une des œuvres les plus troublantes et les plus émouvantes qu'on puisse voir. D'abord l'idée même du sujet, ce leitmotiv de l'heure qui, chez les deux jeunes fiancés séparés par l'atroce guerre, ramène chaque jour, au même moment, les mêmes pensées du regret, d'amour et d'espoir. À la fin, quand tout indique que le soldat a été emporté dans la tourmente, l'heure — l'heure suprême — ramène encore la pensée du disparu et avec sa pensée sa forme vivante, son être crucifié par la douleur mais enivré par la joie de l'inespéré retour.

Combien cette fin serait plus sublime encore si on ne nous montrait pas quelques minutes avant l'heure suprême le soldat aveugle se dirigeant à tâtons vers sa maison.

Frank Borzage a-t-il voulu éviter le coup de théâtre en faisant apparaître soudainement, au dernier coup d'onze heures, celui que l'on pleure déjà ? Peut-être, mais traitée comme elle l'est, la grande scène de la fin perd de sa puissance, car rien n'y est imprévu.

Les plus belles scènes de *L'Heure Suprême* sont les scènes de tendresse et de passion entre les deux amants. Il y a là quelques « duos » lyriques, duos sans paroles, qui comptent parmi les plus belles choses du cinéma. Le déchirement du départ est d'un pathétisme aigu qui appelle les larmes. Toutes ces scènes passionnées sont traitées avec une délicatesse de sentiment et une subtilité d'expression vraiment uniques.

Deux grands artistes soutiennent ce jeu lyrique avec une sincérité, une intelligence, une flamme que l'on n'est pas accoutumé à voir à l'écran.

Charles Farrell donne dans *L'Heure Suprême* deux notes très différentes : l'humour et la passion romantique. Il est charmant dans la première et suprêmement émouvant dans la seconde.

Janet Gaynor est la grande révélation de ce très beau film. Peut-être n'avons-nous jamais vu un tel lyrisme, une telle flamme sincère et pure, sans rien d'affecté ou de trouble, sans faux geste, sans attitude théâtrale...

Janet Gaynor que nous reverrons prochainement dans *L'Aigle Bleu*, cette fois avec George O'Brien, mérite notre plus entière admiration.

L'Heure Suprême a obtenu à la présentation de l'Empire un succès dont il convient de louer la Fox Film si délibérément engagée dans la voie du progrès.

cinéa-ciné pour tous, n° 98, 1^{er} Décembre 1927, p. 25



JANET GAYNOR

Janet Gaynor est née à Philadelphie, mais ses parents déménagent rapidement après sa naissance à Chicago. C'est là que Janet est allée à l'école, puis, va au collège à Melbourne, en Floride, et achève ses études à San Francisco.

C'est juste à la fin de 1924 que Janet a commencé à prendre d'assaut les portes des studios de cinéma à Hollywood, en essayant d'obtenir un *job*. Elle a joué des petits rôles ici et là dans différents studios, mais sans grand succès jusqu'à son rôle dans "The Flood", un film Fox.

Les autres films dans lesquels a joué Janet sont "The Midnight Kiss", "The Return of Peter Grimm" et "Sunrise".

Picture Show, February 4th, 1928, p. 8 [TrAdN]

SOUVENIRS DE MA VIE



Il est bien évident que, comme tout bon mémorialiste, je dois commencer par vous décliner mon jour de naissance, en précisant bien le mois, l'année et le lieu où eut lieu cet heureux événement !... Je m'exécute donc.

Je suis né à Burchard, le 20 avril 1893 ; c'est une petite ville de l'État de Nebraska. Je n'eus d'ailleurs guère le temps de m'y acclimater !...

Mon père, d'un naturel essentiellement nomade, changeait fréquemment son horizon, et je connus, tout bébé, maintes et maintes fois, les hasards de l'arrivée dans de nouveaux foyers, parmi de nouveaux paysages...

Le changement ravit toujours les enfants, et non seulement les villes succédaient aux villes, mais encore le genre d'occupations de mon père n'était jamais le même... Je me souviens de lui tour à tour bottier, quincailleur, directeur d'une agence de photographes, professeur d'une académie de billard, que sais-je encore !... Je crois, d'ailleurs, qu'il y réussissait toujours de satisfaisante manière, mais le désir d'aller ailleurs, plus loin, lui faisait abandonner une affaire en voie de prospérité pour en monter une autre à quelques dizaines de milles de là.

C'est ainsi que tout enfant je circulai par tout le Nebraska. J'étais d'ailleurs à peu près insupportable : turbulent, joueur, et avec cela couvert de taches de rousseur. Mon frère Gaylard — mon aîné — et moi, nous formions la plus belle paire de galopins que l'on puisse imaginer... moi, surtout ! Très vite, j'avais pris de l'ascendant sur mes camarades et j'étais leur « chef »... Enviable position ! J'étais à la tête d'une bande de gamins qui ne savaient quel « bon » tour inventer !... C'est d'ailleurs pourquoi on m'avait élu, car j'étais d'une adresse particulière à inventer mille farces, à les réaliser et à exécuter devant mes camarades ébahis des tours de passe-passe que les laissaient béants...

Cependant, je dois avouer que, si parmi eux j'étais le « premier », il n'en était, hélas ! pas de même à l'école. J'y étais fort tranquille, mais... mon esprit était ailleurs !... Il construisait et réalisait des scènes extraordinaires, tant et si bien que j'avais l'air tout à fait stupide, étant totalement absent et ignorant de ce qu'on disait ! Un jour — je n'ai pas encore oublié cela — le maître me battit brutalement ! Je courus à la maison me plaindre à mon père ; il se rendit à l'école. Enfin tout s'arrangea, mais cette circonstance ne fut pas faite pour m'y attacher davantage.

D'autant plus qu'une passion commençait à s'éveiller en moi, passion bien fréquente chez les enfants, mais qui, pour moi, allait peu à peu tout submerger : je voulais « faire » du théâtre, je voulais être acteur !...

Rien ne m'y portait dans mon entourage ; ma mère, cependant, en avait eu le goût très vif ; elle avait même joué la comédie d'amateurs, avec succès, alors qu'elle était jeune fille, et il lui en était resté un grand intérêt pour les choses de théâtre. Je me souviens que, tout enfant, elle me prenait sur ses genoux, pour me faire tenir tranquille, et je restais des heures à l'écouter... Ainsi elle me berça des chansons et des contes populaires, me dévoilant ainsi, de très bonne heure, le monde des aventures merveilleuses !

Cependant, au cours de nos tribulations incessantes, nous nous installâmes, un beau jour, à Beatrice, toujours dans le Nebraska.

La situation n'était pas brillante ! Mon père tenait un dépôt de machines à coudre, et je dois avouer qu'on ne se précipitait pas pour en acheter ! Il me fallut songer à aider un peu à la maison. C'est ainsi que j'ouvris une petite boutique où je vendais des pâtisseries... Je n'oubliais pas pour cela ma chimère ! Et ce fut à Beatrice que, pour la première fois, je parus sur les planches !...

C'était dans le rôle du fils de Banco, dans *Macbeth*. Rôle classique et... rapide ! Mes « débuts » passèrent, je dois l'avouer, totalement inaperçus !... Cependant je continuais à jouer des rôles d'enfant dans toutes les troupes de passage.

Un nouveau déménagement ! Et nous sommes à Omaha ! J'y continuais mes « entreprises commerciales », et mon père les siennes, mais ce fut là qu'un beau jour... je fis connaissance, de façon tout à fait fortuite, de John O'Connor, acteur alors fort populaire dans l'Ouest ! Et, comble de veine, celui-ci, frais débarqué à Omaha, ne savait où se loger... Maman soupirait toujours qu'elle aurait bien souhaité avoir un pensionnaire ! C'était le ciel qui le plaçait sur ma route !... Payant d'audace, je l'amenai à la maison. Cela aidera, pour le budget, pensais-je ! Et puis maman a de la place, elle sera contente, et lui aussi, car ma mère était un vrai cordon bleu ! Et moi, eh bien ! moi, l'idée de vivre tout près d'un acteur, d'un vrai, m'inondait de félicité. Enfin, peut-être par lui pourrais-je approcher un peu plus du but de mes désirs.

Ce qui arriva, en effet ! Je jouai de nombreux rôles d'enfant, je continuai mon commerce et mes études. Il ne s'agissait pas de perdre du temps. Les fréquents changements de domicile de mes parents rendaient d'ailleurs celles-ci vraiment difficiles !

À cette époque, mes parents se séparèrent d'un commun accord. Je passais l'année tantôt auprès de l'un, tantôt auprès de l'autre. J'avais alors quinze ans... J'avais aussi une petite expérience de la scène, et surtout, oh ! surtout, j'étais alors fou du maquillage !... Les vieillards de soixante-quinze ans, les farouches cow-boys, les romanichels, les bandits, les vieux employés, je fus tour à tour tous ces personnages.. Je ne rêvais plus que crêpures, fond de teint, postiches, etc.

Mais, survint chez nous un événement qui, pour être très courant, eut pour moi une véritable importance...

Un petit héritage échut à mon père ! Il décida d'aller s'installer en Californie... J'y trouvais mon compte ! John O'Connor, notre ancien pensionnaire mon idole, jouait à San Diego, et il y était également professeur de diction. Ce fut donc chose décidée ! On s'ébranla une fois de plus... et en route pour San Diego.

Nous voilà donc installés à San Diego, sur le Pacifique, en Californie. Soleil, fleurs, fruits, douceur de l'air ! Qu'allions-nous faire ? Sans tarder, mon père, changeant d'occupation, une fois de plus, ouvre une « académie de billard » ! Pour moi, ma vie était assez occupée : jugez plutôt.

J'avais promis à ma mère de poursuivre mes études. Je me rendais donc chaque matin à la *High School*, bénissant le Seigneur de ce que les cours commençaient tôt dans la matinée... Je jouais, naturellement ! Dans la troupe de O'Connor d'abord, et dans bien d'autres ! Je figurais toujours dans les spectacles de toutes les troupes de passage ; de plus, O'Connor m'avait nommé professeur suppléant à son école de diction, et, au milieu de tout cela, j'aidais mon père ! J'étais d'ailleurs satisfait de l'existence, et j'aimais la *High School*, son atmosphère de bonne camaraderie et de bonne humeur...

Mais, du jour au lendemain, tout changea... La caméra fit son apparition avec *l'Edison Moving Pictures Company*, qui arriva à San Diego, en tournée d'extérieures, le studio de la colonie se trouvant à Long Beach.

Or il arriva qu'on manqua de figuration ; on vint en demander à l'école de diction où je « professais », et je promis le concours de mes élèves... et le mien propre !

C'est ici que se place ma première apparition devant la caméra. Je fus engagé au prix mirifique de 35 dollars par semaine... J'étais de toutes les distributions et je jouais tous les rôles... Cela dura à peu près un an, puis, crac, je me trouvai sans rien ! J'étais alors à Los Angeles, où j'avais suivi la compagnie !

Il me fallut aller, mélancolique, de studio en studio... et toujours rien ! Enfin, un beau jour, par coup d'audace, j'entrai à *l'Universal*... J'avais alors 5 dollars par jour !

Ce fut à *l'Universal* que je fis connaissance de celui qui devait devenir mon « copain », Hal Roach, de mon âge et... figurant comme moi ! Nous ne gagnions guère, mais nous nourrissons de grands projets... moi comme interprète et Hal comme directeur, car c'est la mise en scène surtout qui l'attirait... Nous rêvions de montrer au monde ce dont nous nous sentions capables !...

Universal cependant ne se rendait pas compte des « espoirs » qu'elle abritait ! Elle s'en rendait si peu compte même qu'un matin on nous annonça que les 5 dollars étaient devenus seulement 3 dollars. Ce ne fut pas long ! Nous nous regardâmes et... tournant les talons, nous abandonnâmes *Universal*. D'ailleurs, ce fut sans regret ! J'y incarnais les jeunes premiers auprès de Jack W. Kerrigan, et je ne me sentais pas une vocation spéciale pour cet emploi ! Bref, Hal Roach et moi attendions les voies nouvelles que ne pouvait manquer de nous offrir la chance ! Ce fut tout d'abord un engagement dans une compagnie, où je pus réaliser quelques bandes comiques mais c'était bien loin de ce que je souhaitais.

Et plus que jamais il était question avec Hal Roach de monter, — quand on pourrait ! — une comédie à notre façon... qui nous paraissait la bonne.

Or, la chance nous sourit ! Un oncle mourut — un oncle de Roach, — et il hérita !!

Sans hésitation, j'abandonnai ma situation, et il m'engagea... dans sa propre compagnie toujours au prix de... 5 dollars par jour ! Mais nous allions pouvoir réaliser ce dont nous rêvions !

Hélas ! ce ne fut pas encore cela ! On ne comprenait, à cette époque, qu'un aspect du comique — Charlot ! — L'aspect de tout cornique devait rappeler le mime génial, de près ou de loin ! Je fus donc *Lonesome Luke*, que vous avez baptisé *Lui*, et je tournai un nombre énorme de farces qui ne me satisfaisaient toujours pas !...

C'est à ce moment que la création d'un type s'imposa à mon esprit comme une nécessité... Je me mis à étudier les situations comiques. Et, certes, rien n'est plus difficile que de faire rire... Il m'arrive parfois d'y penser des heures et des heures, car il est à remarquer que les gens rient quand on ne fait rien pour cela et ne rient pas quand on essaie de les dérider ! Il s'agit donc, pour moi, d'observer partout la raison exacte du rire... et ce n'est pas un petit travail...

C'est alors que je commençai à voir vivre mon futur personnage !... Les gens rient volontiers d'un des « leurs » pris dans une farce, ou placé dans une situation ridicule. Une action, pourvu qu'elle soit imprévue et grotesque, les amuse... Je décidai donc de renoncer à l'aspect comique. Je serais habillé comme tout le monde, mais ma marque de fabrique, si j'ose dire, ce seraient mes

lunettes d'écaïlle !... Cela donnait une silhouette parfaitement courante. Mais cela augmentait aussi les difficultés. Je n'avais plus l'aspect comique, mais il me fallait le devenir naturellement !...

Pendant que cette idée se mettait au point en moi, j'avais quitté Hal Roach après une discussion violente, comme seules les discussions entre amis peuvent l'être, et j'étais entré chez Keystone. Cependant, quoique dirigé par Mack Sennett et jouant en compagnie de la pauvre et charmante Mabel Normand, alors dans tout son éclat, je ne réussissais guère, si ce n'est en connaissances techniques nouvelles et, certes, précieuses.

Cependant la maison Pathé d'Amérique était devenue distributrice des films d'Hal Roach, mais elle tenait à ce que j'y figure. Hal Roach vint me voir et... nous nous réconciliâmes ; je revins donc tourner sous sa direction... Mais, à une condition : j'entendais enterrer à tout jamais *Lonesome Luke* et faire apparaître mon nouveau personnage *L'Homme aux lunettes d'écaïlle*, ce que je déclarai, donnant les raisons de cette transformation.

J'eus bien du mal à obtenir gain de cause ! Le public, me répétait-on. Le public est habitué à *Lonesome Luke*, le public veut *Lonesome Luke*. Il insistait ! Qui peut prédire le succès de votre homme aux lunettes ?... Enfin, à bout d'arguments, je déclarai que c'était très bien ainsi et... que je m'en allais ! Alors seulement on me donna raison ! Et il fut entendu que Pathé lancerait *Harold Lloyd*, *L'Homme aux lunettes d'écaïlle*.

On commença immédiatement à réaliser une série de films qui eurent un étonnant succès. Hal Roach avait engagé, quelque temps auparavant, une toute jeune artiste qui paraissait susceptible de réussir par son intelligence et l'originalité de son jeu : c'était Bébé Daniels, qui fut, alors, ma partenaire. Ce fut une série de films très courts, mais très bien réussis ! Dans le même temps, j'étais très amoureux de Bébé ! Cependant nous ne nous mariâmes pas et elle quitta bientôt notre compagnie. Notre amour s'était changé en une solide amitié, qui dure encore, aussi vivace que jamais !

Je me rendis, à cette époque, à New-York, afin de traiter avec Pathé-Exchange pour une nouvelle série, et bien heureux aussi de visiter la capitale.

Il fallait, de plus, que je fasse choix d'une autre partenaire ! Chose délicate ! elle devait être jolie et avoir une certaine expérience... Ce fut alors que la Providence plaça sur mon chemin Mildred Davis ! Je fus séduit immédiatement par sa grâce et son charme, et je lui offris un engagement... qu'elle accepta ! Ce fut l'époque de toute une nouvelle série de films que vous n'avez peut-être pas tout à fait oubliés : *Quel numéro demandez-vous ?*, *Le Docteur Jack*, *Le Talisman de grand'mère*, *Marin malgré lui* et *Monte là-dessus*. Mais si, dans tous ces films, j'intriguais tout au long pour obtenir, au dernier plan, la main de Mildred, croyez-bien que je jouais avec une terrible sincérité ce rôle d'éternel soupirant ! J'étais, en effet, éperdument amoureux d'elle, comme jamais je ne l'avais été auparavant ! Elle me charmait totalement ! Jolie, aimable, intelligente et fine. Elle appartenait à une excellente famille de *quakers*, mais l'amour de la danse et de la comédie ainsi que son gracieux visage l'avaient conduite au studio !...

Ce fut après la réalisation de *Monte là-dessus* que je me décidai à poser à Mildred, pour tout de bon, et en

dehors de l'œil de la camera, la question fatidique : « Accepteriez-vous de devenir ma femme ? » Elle accepta, et je n'eus plus qu'à faire dans les règles ma demande à sa mère pour être le plus heureux des hommes... Peu de temps après, Mildred devint donc Mrs. Harold Lloyd !...

Elle continua cependant quelque temps à être ma partenaire au studio, mais bientôt il fallut le quitter... Et je suis maintenant non seulement le mari de ma blonde et charmante Mildred, mais encore le père de Gloria... Vous voyez que les ménages heureux existent à Hollywood ?...

Cependant, il me fallait à nouveau trouver une partenaire. Cette fois, ce fut Jobyna Ralston qui fut élue. Et une nouvelle série de films fut entreprise. De cette époque datent : *Faut pas s'en faire*, *Ça t'la coupe*, *Une riche famille* et *Vive le sport !* Mais je désirais de plus en plus faire du film à long métrage, de la longueur d'un film normal, non plus une petite bande à passer en première partie. C'est ainsi que furent réalisés *Le petit Frère* et *Pour l'amour du Ciel*, et je crois qu'ils sont assez bien réussis.

Le dernier, celui que vous avez pu voir récemment, *Quel phénomène !* a été tourné avec Barbara Kent comme partenaire.

L'avènement du film sonore a quelque peu transformé les conditions de travail, et c'est toute une nouvelle organisation à créer, mais ses possibilités sont multiples, et je suis pleinement convaincu que l'avenir nous apportera bien des surprises... heureuses, soyez-en persuadé.

Qu'ajouter de plus ! Je vis, en dehors du studio, paisiblement et heureusement entre ma femme et ma petite fille, et les jours s'écoulaient ainsi entre mes heures de travail et la vie familiale, qui m'est chère. Je suis heureux de la sympathie que me témoigne le public, et je m'efforcerais de la conserver par des œuvres capables de le séduire et de le retenir. La technique m'intéresse plus que jamais, et j'espère bien, un jour, venir à la mise en scène. Quel métier passionnant, en effet, que celui de réalisateur ; mais combien ardu surtout lorsqu'il s'agit de films comiques !

Les *gags* sont vraiment difficiles à accumuler, surtout depuis la révolution du film parlant. On peut facilement s'imaginer que s'il n'était toujours pas très commode de trouver des *gags* muets, nous rencontrons maintenant des difficultés inouïes pour imaginer des situations comiques à la fois par leur ton et par leur accompagnement sonore.

J'espère que le progrès permettra de parler bientôt à tous mes amis de *Ciné-Magazine*, qu'il m'est très agréable de retrouver et que Bob Florey me fit apprécier il y a déjà dix ans. Je leur envoie mes très sincères souvenirs et qu'ils soient bien persuadés que c'est avec tout son cœur que s'efforce de les distraire et de leur faire oublier les ennuis de la vie quotidienne *Lui*, alias *L'Homme aux lunettes d'écaïlle*...



Sur l'internationalisme, erreur du Cinéma artistique

à Jacques de Baroncelli

Comme en musique, en peinture, en poésie, l'âme d'une race se révèle fortement et laisse son empreinte indélébile dans le cinéma.

L'architecture et la peinture, au vingtième siècle, peuvent s'apparenter et fusionner d'un peuple à l'autre, et devenir une manière d'art international. De même pour la sculpture. Mais la musique, la poésie et le cinéma — *tous trois arts du rêve et arts rythmiques* — gardent, et garderont éternellement leurs caractères de race, ainsi que l'empreinte de l'âme et de l'esprit du peuple qui engendre une œuvre dans une de ces formes d'art : trinité onirique et trilogie rythmique.

Par son essence, le cinéma ne sera jamais international, au moins quant à sa conception. Un film français, même un « navet », restera français. Un film suédois, même quelconque, restera scandinave. Un film allemand, même copié d'un film étranger, restera german. Un film italien, même sobre ! restera péninsulaire. Un film américain, surtout, restera yankee, non seulement dans son esprit et son âme, dans son affabulation et dans sa psychologie, mais encore et cela est bien curieux jusque dans ses moyens mécaniques, dans ses images photographiques.

D'autre part, il est évident que le génie artistique ou la conception cinégraphique d'une race peut laisser son empreinte sur la production artistique d'une autre race. Ainsi, en musique, l'influence allemande a longtemps dominé cet art chez *tous* les peuples. Plus une race sera forte et sera avancée dans un art, plus son empreinte marquera sur une autre race. Au cinéma, l'influence de deux peuples — américain et scandinave — se fait surtout sentir ; et cela parce que ces deux peuples sont, en des domaines opposés, les plus avancés cinématographiquement.

Ainsi, sans les films suédois, sans la technique scandinave — lumière et psychologie, rêves et rythmes — le film allemand¹ serait bien loin d'être ce qu'il est aujourd'hui.

Et l'admirable film symphonique de Fritz Lang, *Les Trois Lumières*, n'eût probablement jamais vu le jour sans *La Charrette Fantôme* et *Torgus*.

Cette influence suédoise se rencontre encore dans les films français ainsi (n'en déplaise au génial cinéaste Marcel L'Herbier), sans *L'Épreuve du Feu*, film de la Svenska pour lequel lui et Jaque Catelein eurent une admiration sans bornes, une partie importante — particulièrement toute la fin et certains virages colorés — de *Don Juan et Faust* n'eût pas été ce qu'elle est. De même que J. de Baroncelli, ce Provençal rêveur, a subi inconsciemment l'influence nordique et suédoise dans certains de ses ple qui engendre une œuvre dans une de ces de *Pêcheur d'Islande* est l'axe.

D'autre part, le film français a laissé parfois une marque sensible sur l'esprit de certains films étrangers. L. Delluc nous a, semble-t-il, directement inspiré le chef-d'œuvre de Norma Talmadge *Sa Vie*, encore qu'on y distingue aussi l'influence du D. W. Griffith de *Lys Brisé* et des éclairages suédois qui, eux, déjà, avaient créé la tonalité jaune et fumeuse de *Fièvre*, de Delluc.

Enfin, le film allemand, qui s'impose de plus en plus au monde des artistes et des intellectuels, commence à marquer de son empreinte quelques films étrangers, particulièrement, chose curieuse, les films américains. Nous croyons pouvoir avancer que Douglas a repris, aux *Trois Lumières*, la plupart des féeries de son ballet cinégraphique *Le Voleur de Bagdad*. Ainsi le tapis magique, le cheval ailé, l'armée sortant de terre, la corde enchantée, les hommes-arbres, le coffret invisible et même le clinquant d'un orientalisme de bazar et de rêve, se trouvaient inclus déjà dans le film de Fritz Lang, antérieur à celui de Douglas. *Nil novi sub sole...*

Metteurs en scène qui aimez et comprenez votre art, essayez, pour, l'avenir du grand cinéma, de rester *vous-mêmes*. Gardez votre personnalité : le cinéma, expression des âmes et des races, n'est pas un art international. Non. Le film, invention française, doit rester français. Au moins citez nous.

Dr Paul RAMAIN,
Président des « Amis du Cinéma » de Montpellier

Cinémagazine, n° 11, 12 mars 1926, p. 523

¹ *Maternité* n'eût pas existé sans le film suédois *À travers les Rapides* qui, lui-même, a subi l'influence américaine.

Nos "Hors-Texte"



Charmant comme un poème, Harold Lloyd est ce Lui.
Louis DELLUC

Nos "Hors-Texte"

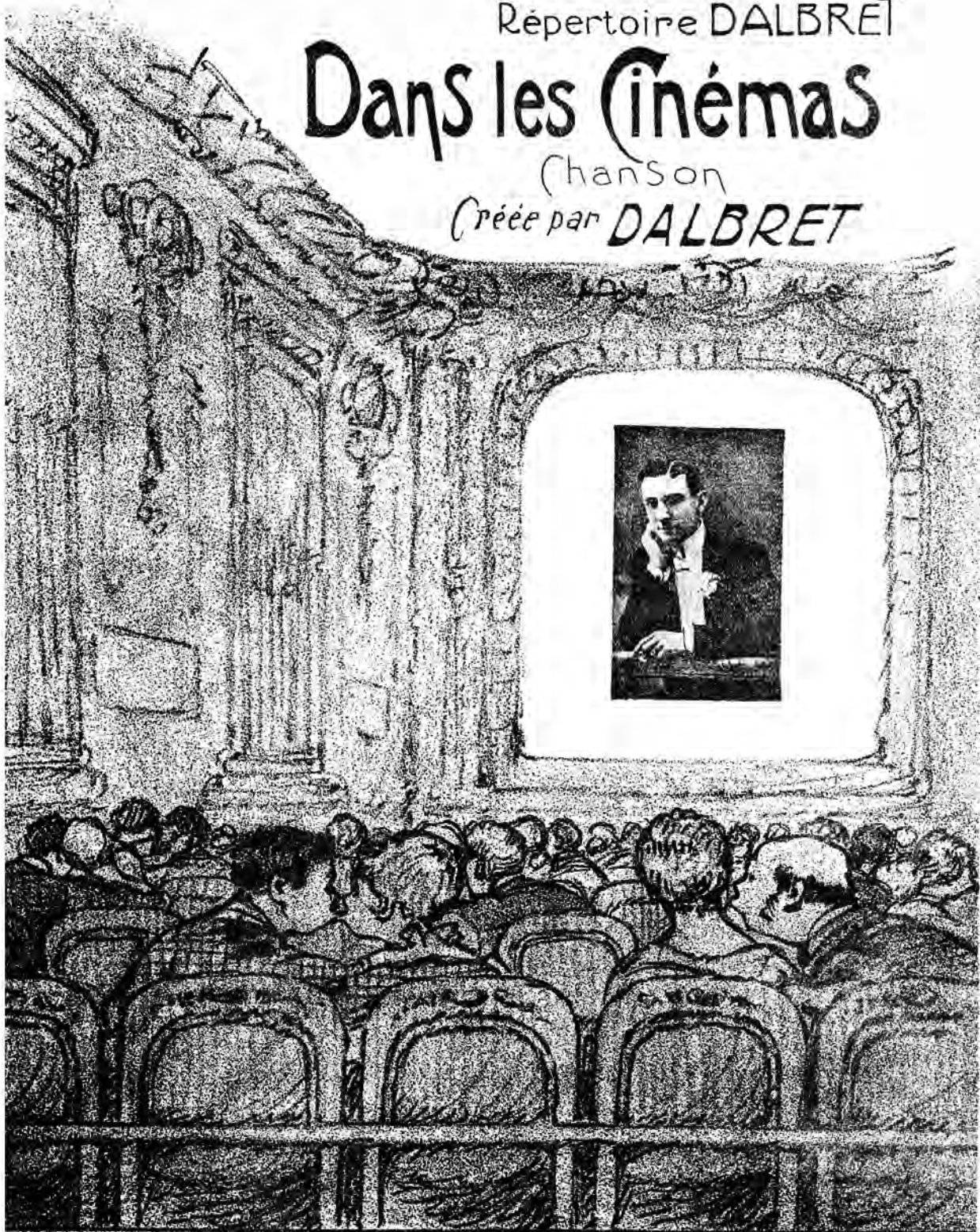


Ce monologue hystérique devra figurer au musée du Cinéma.
Louis DELLUC

Répertoire DALBRET

Dans les Cinémas

Chanson
Créée par **DALBRET**



Paroles de

BOUCHAUD dit DUFLEUVE

LEOSTHOMIS

Paris. Marcel LABBÉ, Editeur,
20, Rue du Croissant (2^e)
Tous droits d'exécution, de reproduction & traduction
réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège
et le Danemark

Musique de **A. DROUVILLON**

(chant seul. D 35)

Impr. MARIOT PARIS

DANS LES CINÉMAS

CHANSON SATIRIQUE

Paroles de BOUCHAUD.

Musique de A. DROUILLON.

Più Mod^{to}



Si vous voulez vous a_mu_ser al_lez au



ci_né_ma_to - gra_ _p_h_e Dans tous ces jo_lis Ki_nograph's, et, dans ces



beaux ci_néma - gra_p_hes Vous n'entendez pas des chansons, comm' cell's qu'on chant' dans les con_



certs On _y donne un spec_ta_cle sain, où l'on n'entend rien de per_ _vers Vous



ver _rez sur la toi_le Un' pe_tit' femm'sans voi_le Dans les bras de son



_cher_a_mant Lui donnant des bai_sers brûlants Puis vous verrez l'e_poux Le



cor_nard en courroux Qui surprend sa femme au do_do, Entrain de chanter



un du_o Comm' vous voyez, c'est très moral Et, quand j'veux m'offrir un ré_gal.

REFRAIN.

All^o vivo.



Je vais dans les ci_né_mas Ki_né_mas, Ki_né_ra_



_mas Lors_que la lumière est é_tein_te De l'amour je vois les e_



_trein_tes Je vais dans les ci_né_mas Ki_né_



_mas, Ki_né_ra_mas C'est là que les plus farouches vertus S'en vont voir les amourstous nus.

2

C'est là que les braves parents, conduisent les enfants, les potaches
 Pour leur faire voir sur les écrans, les exploits des braves apaches
 On leur montre aussi le moyen de devenir un grand voleur
 Ils apprennent enfin la façon de faire un bon cambrioleur

Ils voient en pantomime
 Tout's les phases du crime
 Le bébé que l'on jette à l'eau
 L'homm' que l'on découpe en morceaux
 La pierreuse au turbin
 Et, dans un bar voisin
 Le sout'neur attendant l'pognon
 Tout en coupant le manillon
 Comme vous voyez c'est très moral
 Et, quand j'veux m'offrir un régal.

Refrain

Je vais dans les cinémas,
 Kinémas, kinéramas
 Je vois dans ces salles intimes
 Le sang, le viol, la guillotine,
 Je vais dans les cinémas,
 Kinémas, kinéramas
 C'est là que les papas, et les mamans
 Font l'éducation des enfants.

3

Et, puis dans les salles de ciné, les fauteuils sont très confortables
 Tous les gens dans l'obscurité, passent des moments très agréables
 Les voisines, c'est très amusant, pincent le coude à leurs voisins
 On entend des p'tits froufrou'tments des chuchott'ments dans tous les coins

Dans ces endroits bien sombres
 On aperçoit dans l'ombre,
 Des mains qui s'faufil'nt doucement
 Et, disparaiss'nt sous les vét'ments
 On entend des soupirs
 Qu'on cherche à retenir
 Dès qu'la salle s'éclaire c'est curieux
 On ne voit que des gens sérieux
 Comme vous voyez c'est très moral
 Et, quand j'veux m'offrir un régal.

Refrain

Je vais dans les cinémas,
 Kinémas, kinéramas
 A chaque séance c'est l'usage
 On y va de son p'tit voyage.
 Je vais dans les cinémas,
 Kinémas, kinéramas
 Depuis que j'connais ces endroits charmants
 Je trouve le concert dégoûtant.

IM IN HEAVEN WHEN I SEE YOU SMILE

Diane

Love Waltz

From
William Fox's Production

7th. **HEAVEN**~

by

ERNO RAPEE and
LEW POLLACK
Writers of "CHARMAINE"

*With
Ukulele
Arrangement*



FOUR BILTMORE BOYS
Recording Artists

Sherman,  Clay & Co.
SAN FRANCISCO



Nos "Hors-Texte"



POUR DIANE
la nouvellealse qui fait fureur
de ERNO RANÉE & LEW POLACK
les auteurs de
charmaine
paroles françaises
de
fernand
vimont

Prix: 6^{fr}

édité par les
éditions musicales
Jam ☪ foxe
40 bis faul. poissonnière
PARIS
londres. new-york
berlin. bruxelles

enregistrée sur
toutes les grandes
marques de disques
columbia-odéon
gramophone-etc

fernand vimont

Nos "Hors-Texte"



*Borzage croit en l'Amour fou, lumineux,
qui transfigure ceux qui souffrent.*
Ado KYROU

UNE ENQUÊTE SUR LA MUSIQUE AU CINÉMA

Cette question de première importance devient à l'ordre du jour, surtout depuis que des partitions spéciales, comme celle d'Henri Rabaud pour Le Miracle des Loups ont été composées et depuis que l'on joue du Wagner sur La Mort de Siegfried.

Notre collaborateur Henri Guillemain nous envoie une première étude, que nous publions ci-dessous. Dans notre prochain numéro nous publierons un travail remarquable d'un de nos lecteurs de Montpellier, Paul Romain. Les suggestions de tous nos correspondants et amis seront les bienvenues.

L'ORCHESTRE ET L'ÉCRAN

Tous les cinémas ont un orchestre. Selon que sur l'écran défilent des enterrements ou soupirent des amoureux, l'orchestre à des marches funèbres ou à des romances sentimentales. Et tout public protestera si, par quelque impardonnable inattention, la démente des clarinettes symbolise un jazz-forcené, tandis que, sous une lune romantique, le héros médite et pleure.

Il est donc déjà montré que M. Ch. Tenroc, dans son article du 1^{er} décembre du « *Courrier Musical* » cédait seulement à sa mauvaise humeur quand il insinuait que la musique, au cinéma, n'était : « en somme que le ronronnement continu dont la mission est d'éteindre le bruit des déroulement pelliculaires. » — Il ne niera pas, tout au moins, que les spectateurs tiennent aussi à être des auditeurs, et même, en certaines salles, des auditeurs exigeants, tandis que les orchestres s'efforcent de suivre de leur mieux l'intention du film et que des artistes de mérite appliquent leur talent à créer, pour une œuvre cinégraphique, des adaptations musicales. C'est le cas de M. Henri Rabaud, pour le « *Miracle des Loups* ».

Il ne peut s'agir ici, évidemment, que des films qui présentent une réelle valeur psychologique ou esthétique. Le cinéma n'est en lui-même qu'une forme, indifférente à son contenu. Et l'écran supporte aussi bien les pauvretés les plus attristantes de certaines productions que les réalisations les plus harmonieuses et les plus fortes. — Un documentaire sur les échivodermes ou la fécondation des fleurs n'a nul besoin d'accompagnement musical ; et je me demande bien aussi ce qui peut distinguer le rôle d'un orchestre de cinéma du rôle d'un orchestre de cirque, lorsque se dérouleront les péripéties violentes de quelque drame frénétique. — Il n'en est plus de même lorsque le film évoque des conflits d'âmes et des drames intérieurs. C'est alors que se pose le problème : est-il possible de réaliser une sorte de synchronisme entre le déroulement du film et le développement d'une symphonie tendant à compléter, par le moyen de rythmes et de sons déterminés, l'effet même poursuivi par l'auteur du film ?

Non, répondent certains avec autorité. Il y a disent-ils, entre le cinéma et la musique une incompatibilité de nature.

Sans doute, le cinéma se meut dans le concret. Il offre aux yeux des images précises. La musique, au contraire, a pour domaine l'indistinct. La jouissance musicale n'est pas l'admiration de tableaux intérieurs évoqués par l'ampleur des accords ou les volutes des phrases mélodiques. C'est une joie spécifique, et qui n'emprunte rien à la vision. Et si telle *Arabesque* de Debussy, ou tel *Printemps*

de Grieg font lever dans l'esprit des apparitions indécises et sans cesse mobiles, il n'en est pas moins impossible de prétendre sérieusement à fixer une toile inerte l'équivalent visuel de l'une ou l'autre de ces pièces. La musique, comme l'espérance, est faite de possibles entrevus à la fois, et la matérialisation du plus beau d'être tous est toujours une désillusion, parce que, si beau soit, il est unique, et que sa présence suffit à abolir la multiplicité délicieuse des futurs. Flaubert, pour qui le style était une sorte de cantique sacré, redoutait avec terreur les éditions illustrées qui, tôt au tard, viendrait ramener sur terre sa *Salammbô* et rétrécir l'immensité de son rêve de tout l'abîme qui sépare l'âme du possible.

C'est pourquoi une tentative comme celle qu'on vient de réaliser avec *La Dryade* de M. Louis Aubert, ne pouvait connaître que l'insuccès. Plaquer après coup, sur une composition musicale « complète aussi », et que jouèrent les colonnes, une série d'images dont le temps de projection coïncide avec le temps d'exécution du morceau, c'est une véritable erreur. D'une part, en effet, l'ensemble musical se suffit parfaitement à lui-même, et de toutes les photographies de paysage qu'on impose à l'esprit, loin d'aider à la naissance du plaisir esthétique, forment au contraire un barrage où s'écrase tout élan, une cage où s'emprisonne l'âme en quête d'un matériel ; et, par ailleurs, le film, réduit en esclavage, est forcément beaucoup trop rudimentaire pour éveiller, chez le spectateur, la moindre émotion. Si bien que les admirables marines bleutées qui constituent son principal mérite ont l'air d'un cadre vide, dont on aurait arraché le portrait.

Il semble donc bien, jusqu'ici, qu'avaient raison ceux qui, dès l'abord, refusaient d'admettre la possibilité d'une collaboration intéressante entre l'orchestre et l'écran. Mais, si la conception de cette *Dryade* mal venue était précisément une innovation, et même une réaction, comment donc se présentent, en fait et d'ordinaire, le ménage de la musique et du film ? — Dans le rapport inverse, exactement. La musique, loin d'être la reine sur qui, vaille que vaille, le film guide sa marche, doit au contraire s'évertuer de son mieux à parodier le film, son maître et seigneur. Elle suit comme elle peut, enfilant en chapelet les morceaux connus, reliés par d'inhabiles transitions. Ça et là, de fugitive concordance, soit élémentaires et sans artifice, comme l'exécution à l'orchestre d'une marche militaire si des soldats passent sur l'écran, soit plus profonde et intelligente, lorsque la tonalité affective des mélodies s'incorpore au sentiment essentiel de l'œuvre.

Et pourtant, ces concordances intimes, si rares encore, c'est la vraie raison d'être de l'adaptation musicale.

Quel est, au fond — en effet — l'idéal qu'il faudrait atteindre ?

Étant donné un thème dramatique, il est certain qu'un auteur de films et un compositeur de musique, travaillant l'un et l'autre sur ce large sujet commun, pourraient arriver l'un par la disposition des scènes, l'économie des découpages et de tous les procédés cinématographiques, — l'autre par le choix des rythmes et la qualité des motifs, à faire partager au public qui regarde et qui écoute, leur commune émotion esthétique. Il y aurait ainsi, en quelque sorte, deux traductions parallèles d'une même idée, l'une visuelle, l'autre auditive, et dont la synthèse, réalisée dans l'âme du public, connaîtrait une force privilégiée de suggestion.

Sommes-nous si loin, aujourd'hui, d'un tel but ? est-il déraisonnable d'espérer l'atteindre ? — Sans doute les films, en vue de l'adaptation musicale, devront-ils accepter d'importantes transformations ; et, avant tout, la réduction à l'extrême du nombre des sous-titres et la réforme des procédés de découpage. Pour les sous-titres, la guerre leur est déjà déclarée, et tous les metteurs en scène s'accordent à reconnaître que le sous-titre est, dans le film, un accident fâcheux qu'il faut s'appliquer à éviter le plus possible. Les premières tentatives radicales, en ce sens, n'ont pas été à vrai dire, très heureuses, car la suppression totale des sous-titres n'allait pas sans une simplification excessive de l'action. Ce qu'il faut donc découvrir, c'est le moyen de conserver au film toutes ses nuances et toute sa complexité sans pour autant, l'alourdir d' interruptions explicatives. — Quant aux déplacements brusques de lieu et d'action, s'ils sont inévitables dans le film pour lesquels ils constituent, d'ailleurs, une ressource scénique excellente, ils doivent s'expliquer tous par une raison valable, une intention qui s'apparente au dessein général de l'œuvre. — Ils sont la grande occasion des antithèses qui, à l'écran aussi bien que dans le style, ne manquent jamais de recevoir. Je ne vois donc pas ce qui, dans un découpage bien fait, peut gêner l'adaptation musicale. Si le découpage est mal fait, s'il entraîne un « ajustage disparate, un tohu-bohu », l'unité du film est compromise ou brisée, et le film est mauvais. Si le découpage est attendu d'une manière intelligente et non seulement accepté comme un mal nécessaire, mais utilisé comme une heureuse ressource, la cohésion même du film peut en être accentuée et l'adaptation musicale ne saurait en souffrir dans son unité.

La musique, à son tour, ne doit pas se contenter « d'initier » sans comprendre, les images cinématographiques, c'est-à-dire d'en donner une traduction auditive passe partout et totalement étrangère à l'intention générale du film ; c'est la solution paresseuse qui consiste à préparer d'avance un certain nombre de pièces lugubres ou facétieuses, qui répondront à chaque épisode funèbre comme à tout scénario comique. La musique ne doit pas *coller* contre le film, au point de confirmer à l'harmonie initiatrice. La fonction de l'orchestre, on l'oublie encore trop souvent, n'a rien à voir avec les initiations rudimentaires

des bruits qu'on s'efforçait de réaliser derrière l'écran, aux origines du cinéma, — c'est ainsi qu'il ne m'apparaît pas indispensable et toujours nécessaire d'exécuter des airs de shimmy ou de java quand le film représente un dancing. Si le dancing est seulement, pour un personnage, un cadre, sans rapport direct avec le déroulement du drame psychologique essentiel, un simple rappel, en sourdine, des rythmes heurtés de la danse, lointaine et comme noyés dans le courant de l'ensemble musical, indiquerait bien qu'ils n'existent pas en eux-mêmes pour le héros et glissent seulement à la périphérie de son âme. Si, au contraire, c'est à corps perdu qu'un homme s'est jeté dans la frénésie du dancing pour s'absorber dans ce mécanisme et anéantir en lui toute pensée, alors l'orchestre pourra « donner » à plein et rugir des refrains véhéments.

On conçoit maintenant ce à quoi il faudra bien, en définitive, qu'on arrive ; je veux dire la collaboration dès l'origine de l'auteur du film et du compositeur, l'auteur avaient sans cesse le compositeur à son travail, à ses conceptions, à ses dessins secrets — et le compositeur les transposant à sa manière en musique. Si bien que nous aurons un chant personnel, original, suffisamment proche du texte visuel pour ne pas infliger au public le sentiment pénible et vite éprouvé d'une contradiction entre ce qu'on offre à ses yeux et ce qu'on dit à son oreille ; — suffisamment libre aussi pour créer, à lui seul, dans la salle, cette espèce de température nerveuse qui fera monter dans les âmes la bonne fièvre de l'émoi esthétique.

On nous dit, en dernier recours, qu'il est impossible d'écouter et de regarder à la fois, et que l'audition, au cinéma, ne saurait manquer d'être sacrifiée à la vision. Mais alors, bien au delà du cinéma, c'est toute la conception du drame wagnérien qu'on met en question. Et tout de même, l'événement a justifié l'idée.

Je reconnaitrai pourtant volontiers que le rôle et l'importance de la musique varieront selon la nature des films et selon les passages à l'intérieur même d'une pièce ; et j'imagine, pour l'avenir, des œuvres cinématographiques et musicales si parfaitement « unes » et où la mélodie s'incorporerait si intimement à la pensée du film qu'il y aurait comme des atténuations alternatives de la vision et de l'audition, suivant le caractère du développement dramatique : si l'action extérieure prédomine, et l'intérêt de curiosité et d'attente, la musique perdra de son importance ; mais si la tragédie s'intériorise, l'indigence de la traduction purement visuelle s'enrichit aussitôt des infinies ressources musicales. Si, par exemple, nous assistons, dans « *Pêcheur d'Islande* » à l'attente silencieuse de Gaud sur la falaise, ou à la mort de Sylvestre Moan, plutôt que d'insister sur l'inélégance des physiognomies de gros plan, n'est-ce pas justement le lieu de ce ralentissement de l'action où, tandis que la vision peu à peu s'estompe, la musique insinue dans nos âmes tout ce trouble, toute cette angoisse ? »

En vérité, n'y a-t-il pas là plus d'émotion vraie que dans les longs monologues de la tragédie classique ? — Pour moi, j'aimerais cent fois mieux une bonne scène de cette sorte que toutes les stances lyriques de Corneille.

Que si, pour conclure, des critiques vétilleux et attachés aux précisions verbales exigent de nous une claire définition du rôle que nous voudrions, au cinéma, voir tenir par la musique, nous dirons : qu'elle soit maîtresse ? — Non pas. Elle n'a que faire d'une telle conquête. — Qu'elle soit esclave, alors ? — En aucune façon ; le cinéma a trop besoin d'elle pour la réduire aux besognes serviles. Reconnaissons le donc avec simplicité : le ciné-

ma a besoin d'elle, et elle n'a pas besoin de lui ; il la réclame comme une collaboratrice précieuse qui pourrait mettre à son service des trésors inestimables.

Le mariage n'est pas entre égaux : c'est elle qui donne tout, et lui n'a rien à rendre.

Henri GUILLEMIN.

cinéa-ciné pour tous, n° 36, 1^{er} mai 1925, p. 9-11.

Sur la musique visuelle engendrée par certains films

Tout film sérieux et pensé doit, à la base de sa réalisation et de sa composition, faire intervenir un rythme propre plus près du rythme musical que du rythme de la poésie. Le Cinéma, par son mouvement de la vie — même de la vie des choses inertes — est plus un intermédiaire entre la danse et la musique, qu'entre la danse et la peinture. Ce lien se résume avant tout par ce mot : le rythme.

Mais les films absolument beaux doivent puiser leurs rythmes dans un — ou plusieurs *motifs visuels* correspondant aux thèmes musicaux, et qui doivent subir et souffrir des développements aussi intelligents que ceux d'une symphonie.

Dans ces films il faut, premièrement, un motif principal d'ordre *rythmique* (Exemples : la roue, dans le film d'Abel Gance ; la mer, dans « Pêcheur d'Islande » J. de Baroncelli ; l'eau et le barrage fluvial, dans la « Belle Nivernaise »), deuxièmement, un — ou plusieurs — autres motifs ou idées d'ordre *mélodique* servant à exprimer les nuances de sentiments humains divers et souvent profonds. (Exemples : le vase de fleurs qui se déplace constamment et chante dans la « Souriante Mme Beudet », le thème psychique de l'amour dans « Pêcheur d'Islande » en lutte et en parallèle avec celui rythmique, de la mer ; et de nouveau l'eau dans « La Belle Nivernaise », motif mélodico-rythmique).

En outre, dans un beau film il y a — si l'on ose ainsi parler — une pâte sonore qui réside en partie dans l'harmonie des surimpressions, des fondus, des flous et des juxtapositions rapides, qui sont de véritables accords visuels correspondant aux accords musicaux : voyez la chatoyante harmonie optique de la *Charrette Fantôme* de Victor Sjöström, peut être la plus admirable et la plus poignante réalisation cinégraphique qui existe... Tout cela, joint aux jeux d'éclairages parfois étonnants, concorde à affirmer les tonalités qui existent dans un beau film intellectuel, tonalités optiques plus en relations avec celles de la musique qu'avec celles de la musique qu'avec les jeux de lumières d'un tableau.

Oui, certains effets d'éclairage sont en eux-mêmes de vrais accords en marche vers des tonalités claires ou des tonalités sombres, et l'on peut même voir des essais de plusieurs tonalités dans la déformation, la succession

Brusque, ou la simultanéité cinégraphique de plusieurs images : expressions visuelles de sentiments complexes et rapides.

Ainsi donc le Cinéma bien compris peut arriver à faire vibrer en nous, par le seul moyen des yeux ouverts, des sentiments analogues aussi profonds et aussi complexes que ceux mis en vibrations par l'intermédiaires des oreilles dans la musique.

Des sentiments qui, jusqu'à notre époque, étaient atteints et mis enjeu par un seul sens spécialisé, peuvent très bien être déclenchés par un autre sens, si ce sens est adapté — tant que notre volonté que par un art nouveau — à cette fonction nouvelle, aucune loi biologique ne s'y opposant.

Ce point particulier qui est la mise en vibrations de mêmes sentiments tantôt par l'intermédiaire de la vue (cinéma), tantôt par l'intermédiaire de l'ouïe (musique), met en lumière une théorie délicate, à savoir que certains beaux films étant musicaux par eux-mêmes, portant leur musique en eux, ne doivent pas — autant que possible — supporter un accompagnement musical adapté. Ainsi en aucun moment la vision ne sacrifiera à l'audition, puisque audition et vision se trouvent incluses dans le film même. Et cela conduit à ce résultat étonnant et paradoxal qui, par la fusion automatique de nos sens visuel et auditif, permet à notre cerveau la réception intégrale d'une seule impression artistique...

« Les parfums, les couleurs, et les sons se répondent », a dit Beaudelaire.

•

Attardons-nous à goûter à l'âme des objets et aux souvenirs qui forment la mélodie et l'harmonie des images dans *La Souriante Madame Beudet*, ce remarquable adagio en mineur. Dans ce film de sensibilité si féminine, il n'y a pas de thème rythmique principal, mais d'innombrables idées mélodico-harmoniques. Ces idées, qui transparaissent à travers l'âme des images vivantes ou inertes, remuent en vous des sentiments analogues à ceux mis en branle par l'audition de certaines œuvres de Claude Debussy.

Des exemples ? La vie donnée au personnage-révoluer ; l'expression des mains au piano, le motif quasi chantant du vase de fleurs qui indique deux états d'âmes diamétralement opposés et en lutte perpétuelle ; le rideau de fer du magasin et la charrette du laitier glissant à l'aube sur le pavé humide ; la déformation des images et le « ralenti » dans l'obsession ; le « flou » employé pour rendre l'affolement ou la vision à travers les larmes ; et pour finir, la vision de cette rue de petite ville dans laquelle passent trois personnages — trois sentiments différents et résignés — clef et symbole de tout le drame !...

Soyons empoignés par la puissance rythmique, par l'inexorable mélodie de l'eau qui chante et pleure, par la cohésion lumineuse des images, par le développement progressif et varié de cet allegro en majeur qui est *La Belle Nivernaise*, cette œuvre saine et sans faute de goût. En ce film d'Epstein, le rythme fluide et mélodique de la rivière et ses variations (eau fendue par l'étrave de la péniche) donne l'unité visuelle et psychique à tout le drame.

L'étonnante variation rythmique en un thème obsédant, qui est celui du barrage fluvial, par sa puissance laisse devenir le drame, qui n'a pas lieu, avec bien plus de profondeur qu'une mise en scène catastrophique eut pu le faire.

Ceci parce que l'obsession de cette figure rythmique crée l'ambiance suffisante et laisse à nos nerfs toute liberté de vibrer comme ils veulent, comme à notre intelligence de se représenter le drame qu'elle pressent.

Signalons aussi la « matérialisation idéalisée » du délire qui est d'ordre nettement harmonique et presque polytonal, avec ses superpositions et le chatolement de la tapisserie en mouvement.

Enfin, parmi les mille et un détails admirables de ce film, l'émouvante et toute simple scène pastorale de la bénédiction du bateau n'est-elle pas un choral, dans l'harmonie duquel passe toute l'âme de cette histoire ?

•

Un dernier mot : il y a cependant de très beaux films auxquels il faut une musique extérieure.

Parler aujourd'hui de cette catégorie de films m'entraînerait trop loin, car il faudrait que je développe, non seulement le rôle de l'orchestre au cinéma, mais encore celui — si à la mode — de la « partition ciné-musicale ». Ce sera — peut-être — pour une prochaine fois. Ici, je dirai seulement que le rôle de la musique au cinéma doit résider en une vague rumeur ronronnante et harmonieuse à l'oreille, destinée à nous bercer et à nous plonger dans le sub-conscient. En d'autres termes l'orchestre servira à créer le silence indispensable pour nous « mettre en transes » et pour nous faire goûter pleinement l'audition optique de la symphonie visuelle de l'écran.

Paul RAMAIN.

cinéa-ciné pour tous, n° 37, 15 mai 1925, p. 12-13.

Nous avons commencé dans nos numéros 36 (1^{er} mai) et 37 (15 mai) une enquête sur la Musique et le Cinéma. Nous ne nous adressons ni aux cinégraphistes notoires ni aux musiciens fameux. C'est à nos lecteurs, à tous les cinéphiles les plus convaincus que nous demandons une opinion désintéressée. Notre but n'a-t-il pas toujours été de mettre sous les yeux des producteurs intelligents les avis d'un public éclairé ?

Dans son étude fouillée l'Orchestre et l'Ecran (n° 36), notre lecteur collaborateur Henri Guillemain donnait à la Musique un rôle souple et nuancé ; il la proclame précieuse collaboratrice, et conclue en disant que le Cinéma ne peut se passer d'elle et a tout à recevoir d'elle. A cette étude, M^e Paul Romain, notre correspondant de Montpellier, semblait répondre à son insu par un article intitulé Sur la Musique visuelle engendrée par certains films (n° 37). M^e Romain fait du cinéma une sorte de musique et nos lecteurs liront bientôt de lui sous cette rubrique un très curieux développement de son point de vue. Nous voilà un peu troublés quant à l'opportunité même d'accompagner les films par de la musique. M. Jean d'Udine, qui est un musicien, va cependant défendre ici le rôle de l'adaptation musicale ; nous publions ces fragments d'une longue étude qui, par son clair optimisme, permet de supporter encore l'état transitoire des accompagnements musicaux de nos films.

La Rédaction.

I

La vérité, c'est, d'une part, que le public du cinéma aime beaucoup la musique. Il l'écoute ; il l'écoute bien mieux que vous ne le supposez. Parlez-en donc à quelques ouvriers, à quelques femmes du peuple qui le fréquentent. Sans que vous les en sollicitiez, tous vous diront : « Et puis il y a la musique ! souvent je ne pense plus aux histoires et je l'écoute : elle est si belle ! » Peu à peu, l'oreille du spectateur, qui n'entendrait jamais ailleurs les chefs-d'œuvre classiques ou modernes, s'habitue aux sonorités symphoniques, son goût se forme sans qu'il y pense, peut-être même malgré lui. On lui donne là ce qu'il ne serait pas assez riche pour aller écouter aux concerts symphoniques ; il absorbe par fragments une nourriture qui, intégralement présentée, lui paraîtrait indigeste. Quel est l'individu sans grande culture qui pourrait prêter une attention bienveillante à tout *Tristan* ou à tout *Parsifal* ? Au cinéma, il s'en assimile avec plaisir, avec émotion même les passages capitaux. Un jour viendra peut-être où il sera préparé à en suivre, d'un bout à l'autre, le l'audition difficile.

Soyez-en sûrs, les cinémas de France, en atteignant les oreilles de huit cent mille spectateurs chaque jour, — font autrement plus pour la diffusion du goût musical que les grands concerts dominicaux, avec leurs huit mille auditeurs, toujours les mêmes, par semaine.

Et même pour nous, les musiciens avertis, ce morcellement de la musique présente un intérêt capital. Un exemple me fera mieux comprendre que des généralités. Il n'est plus souhaitable que l'on joue *Lucie de Lammermoor* à l'Opéra-Comique, au Grand-Théâtre de Lyon, à Graslin ou au Théâtre des Arts, où Emma Bovary s'en délecta jadis. Le second acte de ce vieil ouvrage n'en est pas moins dramatique et renferme une page de premier ordre : le fameux sextuor avec chœurs. Or même ce sextuor, on ne peut plus nous le jouer chez M. Pierné, chez M. Chevillard ni chez M. Witkowski ; c'est un négatif catégorique, parce que nous sommes tous des snobs et des pédants bourrés de préjugés ; au cinéma, on peut nous en faire entendre une transcription orchestrale et quel incroyable trouble nous causera encore la splendide phrase en *ré* bémol s'épanouissant formidablement sur le triple iambique pathétique des timbales !...

Il y a vingt, il y a cent morceaux d'anthologie musicale dans le même cas. Le cinéma est leur seul abri possible, leur dernier refuge.

II

Mais je me mets d'abord sous l'égide de Beethoven, le plus beau compositeur de cinéma qui soit au monde. Voilà une affirmation qui va réjouir tout les contemporains du « vieux sourd ». Riez, messieurs, il durera tout de même bien des siècles encore ; non point qu'il soit meilleur musicien que vous ; il ne l'est pas, mais il fut meilleur homme et cela compte seul pour la postérité.

Or, Beethoven disait : « Quand je compose, je vois toujours d'abord un tableau et je tâche ensuite de l'imiter avec des sons. »

Eh bien ! quand on nous donne à la fois des tableaux, de ces tableaux filmés parfois merveilleux, soit par leur perfection plastique, soit par le talent de leurs animateurs, seule la belle, la très belle musique parvient à les « imiter », répond à l'effort synesthésique de la présentation. Seule elle touche. Seule elle « tient » devant les gestes pathétiques et les paysages riches de poésie. C'est une terrible pierre de touche que l'exécution devant l'écran d'une composition musicale. Beethoven, je le répète, est le maître souverain de cette magie, le Beethoven des Symphonies, celui des Sonates (dussé-je me faire honnir par tous les docteurs de la Terre, je ne répugne pas à une transcription orchestrale bien faite ; j'ai naguère entendu, aux violons, l'Adagio de la *Sonate en ut dièse mineur*, celle dite au *Clair de Lune*, tout aussi belle sinon davantage, aux archets, que jouée par le plus émouvant des pianistes), mais surtout le Beethoven des Ouvertures. Car c'est encore et seulement au cinéma que j'ai fini par comprendre totalement combien les Ouvertures d'*Egmont*, de *Coriolan*, de *Léonore* sont le type achevé, complet et pour ainsi dire définitif de la musique tragique.

Le bon Haydn est excellent pour les drames de la vie intime ; Mozart enveloppe toutes les actions, tous les paysages aussi d'une atmosphère de pureté qui les idéalise étrangement.

Les mélodies de Schubert renferment également une force pathétique incomparable, et combien je préfère les entendre « arrangées » soigneusement pour un petit orchestre que par le porte-voix de ces cantatrices quantitatives, que l'on entend désormais un peu partout ! Les Poèmes symphoniques de Saint-Saëns, *Phaëton* surtout, s'affirment devant l'écran comme une musique d'une puissante expression, qualité qu'ils ne paraissent pas toujours avoir au concert. J'ai entendu avec un vif plaisir les *Impressions d'Italie* de Gustave Charpentier, au cours d'un film français, tourné en Sicile. La musique du dernier acte du *Roi d'Ys*, qui produit un assez médiocre effet au théâtre, devant une mer déchaînée par les soubresauts d'une dizaine de galopins courant à quatre pattes sous du calicot encroûté de vert, nous a glacés d'effroi, tout récemment, pendant la scène angoissante et grandiose de la débâcle, dans *Way Down East*, dont j'ai déjà parlé. Et je surprendrais sans doute M. Vincent d'Indy en lui disant, ce qui est pourtant la pure vérité, que sa pénétrante page du *Sommeil de Fervaal* se charge d'une grandeur incomparable en déroulant pour nous sa mélodie onduleuse pendant que, sous nos yeux, des fleurs grandissent, s'ouvrent et se fanent, avec une rapidité plus éloquente même que dans les poésies de Ronsard !

Écoutez, en revanche, un chef d'orchestre mal avisé jouant, avec un beau film, du Meyerbeer, et vous constatarez avec stupeur le peu qui reste de cette musique sans vertu profondément humaine.

III

Mais, me direz-vous, comment choisir la musique qui doit réaliser la « correspondance » rêvée ? J'emploie le mot dont Baudelaire s'est servi comme titre de son sonnet fameux :

... Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

« Ténébreuse » et « profonde » ; que ces deux épithètes-là sont heureusement trouvées !... Où donc, dans le subconscient, s'opère-t-elle mystérieusement la jonction de nos émotions plastiques et de nos émotions sonores, pour que leurs effets concordent d'une façon souvent si imprévue et si efficace ?

C'est ici que les compositeurs contemporains recevraient du cinéma « une grande et terrible leçon », s'ils avaient le courage de l'accepter.

La « correspondance » s'établit toujours, et d'elle-même, par la vertu de plasticité de toute musique vraiment lyrique ; et j'emploie cette fois-ci le mot plastique dans le sens matériel où on l'entend d'une manière ductile, malléable, de la cire ou de la glaise.

Prenons systématiquement deux œuvres de tendances absolument différentes : la *Symphonie inachevée* et *Shéhérazade*. Vous pouvez les jouer à peu près au hasard, avec n'importe quoi ; l'ébranlement synesthésique se produira presque à coup sûr dans votre organisme captivé. L'adorable phrase des violoncelles de Schubert, lestement balancée à deux étages, en *sol* et en *la*, sur le treillis d'or des contretemps, porte en soi toute la joie et toute la douleur humaines, toutes les ivresses et toutes les mélancolies. Et pourvu que le spectacle perçu pendant son déroulement soit beau, heureux ou triste, il distillera tout de suite la généreuse mélodie en de sublimes vapeurs sonores, dont se baignent idéalement nos propres souvenirs de souffrance ou de volupté... Quant au brocard somptueux de Rimsky-Korsakow, avec ses tons chatoyants de malachite, de turquoise et de pourpre, richement soutaché d'or par les tortilleux paraphes du violon solo, « c'est là, madame, un tissu qui va avec tout ! » comme diraient les vendeuses des grands magasins.

Il naîtra certainement un jour une musique spéciale pour le cinéma. L'évolution est logique de la Suite de Danses à la Symphonie, de la Symphonie au Poème symphonique — M. Calvacoressi a jadis fort bien étudié le problème dans son petit livre sur Liszt — et du Poème symphonique à la Symphonie cinématique.

Quant l'argument écrit du poème symphonique peut si avantageusement être remplacé par l'argument visuel du film, concomitant et bien autrement expressif qu'un texte imprimé en tête d'une partition, comment voulez-vous que la forme nouvelle ne se crée pas ?

Si j'étais propriétaire d'une belle firme cinématographique, je tenterais tout de suite l'expérience en sens inverse avec la *Danse macabre* de Saint-Saëns, et avec *Antar*. *Antar*, quel beau film ! Pas de texte ; rien que

la rencontre du héros avec la biche-fée et trois images, trois mouvantes images, l'une de pompe, l'autre de carnage, et la troisième d'amour, allant jusqu'à l'évanouissement dans le rien. Et la musique de Rimsky là-dessous, là-dedans, au cour même de la triple vision ; ah ! que ce serait beau !... Et cela ouvrirait les voies à la forme nouvelle, à la symphonie cinématique, dont je parlais à l'instant.

Les musiciens qui écrivent des partitions de ballet ou de pantomime éprouvent tous le besoin d'émettre leurs rythmes, leurs phrases, leurs effets. L'amazone bande son arc avec effort — accords de quinte augmentée, lance la flèche — glissando de harpe, court vers sa victime — seize doubles croches en tierces aux deux flûtes, une flûte pour chaque pied, et la contemple silencieusement — trois rondes du quatuor avec point d'orgue. Dynamisme, zéro ; émotion, zéro. Mettez donc à la place de tout ce beau travail d'ajustage le sourd ébranlement sismique du n° 3 d'*Antar*, et vous verrez la scène que nous pourrions vous régler là-dessus, Musidora, Nazimova, Norma Talmadge ou n'importe quelle danseuse, n'importe quelle mime un peu sensible.

Disons donc, pour nous résumer, que le cinéma dictera sa forme à la musique de l'avenir, forme sobre, énergique, large de touche — juste l'opposé des harmonies papillotantes, chères à nos impressionnistes sonores — et puissamment une de mouvement et de sensibilité. La fresque musicale conviendra seule à un art qui, cela est fatal, évoluera aussi plastiquement vers le style et les effets de la fresque. Exécution prompte, claire, appuyée, toujours riche de caractère et simple d'expression. Et nous reviendrons à l'orchestre à grands plans de l'*Ut* mineur et de la *Neuvième*, aux carrures vigoureuses, à ces fortes rimes, « qui vont aux moelles des pâles », comme disait Corbière. Et c'est encore le cinéma qui sera le plus sûr conservatoire des chefs-d'œuvre éprouvés. En les morcelant, en les adaptant, en les déformant ?... Et qu'importe ! À toutes les époques fécondes, les peuples de sang généreux se sont librement servis des legs artistiques du passé, sans s'y asservir. Les architectes romans ont adapté et remanié la basilique romaine, les gothiques ont lancé vers le ciel les arcs augifs de leurs chœurs, au bout des nefs romanes éventrées, la Renaissance et l'Art classique français ont bousculé les jubés des « goths » et brillamment contourné les volutes des grilles de fer à l'entrée des chapelles absidiales.

Il n'y a que les âges racornis et stériles à rêver de « purisme ». Quant il s'agit du culte musical, ce mot-là perd sa signification étymologique de « feu ». Le purisme, ce n'est pas l'amour, c'est l'arrêt, la sécheresse et la mort.

Le cinéma, c'est la vie. J'aime le cinéma.

Jean d'UDINE.

cinéa-ciné pour tous, n° 40, 1^{er} juillet 1925, p. 5-7.

L'article d'Henri Guillemin, dans le n° 36 de *Cinea* est fort intéressant et — souvent — fort juste. Mais il me semble que la fin est bien pénible pour les véritables admirateurs de l'art muet.

Le Cinéma n'a pas un tel besoin de musique.

Cet art jeune a pris déjà assez à ses aînés. On l'a débarrassé d'abord de l'influence du Théâtre, on est en train de l'éloigner de la littérature grâce à la suppression des sous-titres et aux scénarios spéciaux.

Enfin on commence à s'apercevoir que ce dernier né, quoique privé de muse, a une grande personnalité !

Cinéma parlant, et cinéma en couleurs sont des recherches scientifiques de procédés qui lui seront bien néfastes mais ne le bouleverseront peut-être qu'un moment.

Reste l'accompagnement musical : Un art doit se suffire à lui-même.

Henri Guillemin parle de *Pêcheur d'Islande* et de *l'Attente Silencieuse* de Gaud sur la falaise. Et il accepte, mieux, il demande la musique dans cette attente silencieuse. Mais un véritable silence n'aurait-il pas été bien plus émouvant ?

Je demande quelle musique pourrait accompagner parfaitement *la Roue* et dans ce filin, par exemple, la course du train de mort au découpage hallucinant ? Ce n'est pas du tout la question du drame wagnérien qui est en jeu : on ne peut comparer une œuvre véritablement cinématographique, — et, par ce fait même trop spéciale, trop différente du théâtre — et une œuvre dramatique de Wagner.

Comment, un compositeur de musique et un auteur de film, si grande que soit leur union, pourraient-ils, parlant de la même idée, donner un résultat identique avec des instruments si différents !

Il y aura toujours — et cela au hasard de la formation intellectuelle et artistique de chaque auditeur-spectateur, — une des traductions qui l'emportera sur l'autre. Alors, forcément, celui pour qui dominera la sensation visuelle se trouvera gêné par la musique.

L'art du Cinéma est-il si faible, si secondaire, qu'il lui faille une minutieuse traduction musicale, sorte de complément mélodique de l'image ?

Je pense qu'il y a beaucoup d'œuvres cinématographiques qui seraient bien plus impressionnantes, bien plus fortes, qui donneraient une bien plus grande sensation d'Art pur, si elles étaient projetées dans un silence absolu.

Mais, en pratique, il y a une énorme difficulté : il est impossible d'obtenir le silence complet dans une salle. La moindre toux, le moindre grincement de fauteuil deviendra une gêne intolérable. L'auteur du livre *Surréalisme et Cinéma* préconise le ronronnement libre et continu de l'appareil pour annihiler, engourdir les sensations auditives des spectateurs.

C'est là une amusante théorie.

En réalité, il est certain que la partition de Rabaud est fort belle et s'adapte admirablement au *Miracle des Loups*. Mais on ne peut se demander si le *Miracle des Loups* est une œuvre de véritable et pure cinématographie, et quelles partitions pourraient accompagner « idéalement » des films comme *La Rue*, *Tragi-Comédie* et enfin *La Roue*.

Jacques de CASEMBRODT.
Correspondant-Rédacteur.

cinéa-ciné pour tous, n° 42, 1^{er} août 1925, p. 29.

Sur le rôle exact de la Musique au Cinéma

La musique est-elle utile ? — Improvisations, partitions cinématographiques, adaptations ? — Musique ou silence ?

« Pour ne pas être monotone, un film doit être nécessairement accompagné d'un certain bruit. »

Arthur HONEGGER.

... D'un certain *bruit* ! l'expression est fort jolie. Elle est exacte. Car la *musique* réelle, si elle est indispensable encore à certains films, ne fait que nuire à un film parfait. Si le public qui assiste à ce très beau film est un public ordinaire qui vient au cinéma pour se distraire et s'émouvoir devant le jeu de tel ou tel acteur dûment catalogué admirable, la musique, en tant qu'art n'a aucune importance. Jouez-lui un *adagio* de Beethoven ou une page d'Honegger, il n'y prêtera pas d'attention : l'expérience quotidienne dans dix mille salles obscures le démontre magnifiquement. En ce cas, n'importe quelle fadeuse suffit à accompagner le film ce sera un bruit harmonieux adapté plus ou moins bien, mais plus de la musique. Si le public qui assiste à ce très beau film est composé d'intellectuels et de musiciens — le cas est maintenant plus fréquent que les directeurs de salles ne le croient — la musique, en tant qu'art, sera gênante pour la bonne vision du film si l'adaptation n'est pas parfaite, non seulement en rapport avec les idées et les sentiments inclus et extériorisés par le film, mais encore en rapport dynamique avec le rythme général et les rythmes secondaires du film qu'elle est censée accompagner. En ce cas, les intellectuels musiciens ne verront pas le film ou le verront mal : ils écouteront le commentaire musical, leurs oreilles se trouvant plus frappées que leurs yeux. Enfin, les intellectuels non musiciens ou peu musiciens — c'est le plus grand nombre — ne feront pas plus attention à l'orchestre ou au piano qu'à un ronflement lointain qui les endort. Ces faits ne peuvent guère se discuter. Or le film prime la musique ou la musique prime le film. L'expérience fut faite récemment dans une ville de province : à Montpellier, où les « Amis du Cinéma » organisent des séances mensuelles consacrées aux chefs-d'œuvre de l'écran. À ces séances privées assiste une élite composée de vrais cinéphiles de toutes classes et un noyau d'intellectuels curieux. Or, ces séances se font dans la *silence*. Au début, le public était un peu dérouté et il bavardait ; mais il s'y est vite habitué, et à tel point qu'il en arrive à manifester gentiment lorsque quelqu'un se met au piano pour commenter quelques passages d'un beau film avec une musique choisie. Il y a donc, sur ce point, une simple et rapide éducation du public à faire.

Ainsi, pour nous, la musique au cinéma est une erreur, *en principe*. Nous avons montré jadis comment un film pouvait, par lui-même, arriver à faire vibrer en nous, par le seul moyen des *yeux ouverts*, des sentiments analogues aussi profonds et aussi complexes que ceux mis en vibrations par l'intermédiaire des oreilles dans la musique¹. En effet, tel paysage, pris sous un angle convenable et une lumière (*tonalité*) adéquate, peut nous faire ressentir la même émotion esthétique que celle engendrée par un beau thème beethovénien, par exemple. Cette émotion est encore plus forte si le *thème visuel* est varié. Peu importe la netteté de l'image la lumière est tout, l'angle de vision aidant.

¹ *Le Courrier Musical* des 1^{er} et 15 février 1925.

² Marcel L'Herbier, Abel Gance, Jean Epstein et Fritz Lang ont bien entrevu cette nouvelle physiologie du cinéma.

Il en est de même pour Mme Germaine Dulac dans le film *La Souriante Madame Beudet*.

D'autre part, le cinéma tendant à devenir un *art* de plus en plus intellectuel et d'ordre rythmique en général, il découle que cet art *doit se suffire* à lui-même. L'on devra arriver ainsi, sinon à supprimer l'accompagnement musical au cinéma, du moins à le réduire au rôle de « toile de fond », d'arrière-plan sonore. Répétons encore ici ce que nous avons dit maintes fois : l'orchestre au cinéma se contentera donc de jouer d'*harmonieuses banalités destinées à ne pas être écoutées mais à créer une ambiance qui devra, en nous berçant, nous plonger dans le subconscient*, et nous faire oublier les bruits divers de la salle et de la croix de malte de l'appareil de projection. Le rôle de la musique sera donc un rôle accessoire qui servira à nous mettre en transes par une vague rumeur ronronnante. La musique servira à *créer le silence*. Ce rôle, quasi hypnotique, est pour nous le vrai but de la musique au cinéma.

•
• •

Mais voilà le bruit préconisé par M. Honegger et par nous devra être encore, — et malheureusement — de la musique. Si certains films chefs-d'œuvre (ils sont rares) peuvent se passer de musique, le cinéma, aujourd'hui, n'est pas encore arrivé dans l'ensemble à être un art autonome. Comme tous les arts secondaires — parfaitement — il a besoin d'un adjuvant. S'il vient à se suffire à lui-même (de nombreux films l'ont prouvé), il faut, à l'heure actuelle, admettre encore à l'orchestre de cinéma un rôle discret d'accompagnateur, *rôle d'autant plus discret que le film aura plus de valeur*. Par contre, hélas ! la musique est indispensable à ces nombreux « navets » que l'on supporte grâce à la musique qui vous distrait. Ainsi, plus le film sera mauvais, plus la musique devra être belle. Paradoxe, mais vérité...

Quel sera donc l'accompagnement musical d'un beau film ? Partition originale ou adaptation, bien faite, d'œuvres connues ? En fait, ni l'une ni l'autre. Car le rêve serait l'IMPROVISATION d'un musicien à mesure que le film se déroulerait à ses yeux. Ainsi, et seulement, le synchronisme de sentiments, de rythmes, de tonalités et d'idées changeantes ou développées sera parfait, à une demi-seconde ! En pratique cela est impossible parce que chaque salle ne peut avoir un musicien capable d'improviser un honnête accompagnement et parce que l'improvisateur ne peut exprimer ses idées que sur un *seul* instrument : piano ou orgue. Enfin, l'improvisateur attitré aurait son imagination mise à de dures épreuves, chaque jour et chaque soir ! Par contre — et ceci n'a pas encore été assez dit aux musiciens — un film peut servir à créer une symphonie ou un poème musical en donnant des idées à un compositeur. Les images mouvantes de l'écran sont une admirable source d'inspiration pour le musicien, parce que les sentiments qui s'en dégagent aident puissamment à l'éclosion des *mêmes* sentiments inclus dans le cœur et le cerveau humains. Ces images agissent comme excitant de premier ordre, à condition que le compositeur donne libre cours à son inspiration et ne la brise pas dans des « compartiments clos » en la réadaptant chronométriquement au film, source de la symphonie. Si l'influence de la musique pure est indéniable dans la genèse, la construction thématique et harmonique et le développement de certains films³, le contraire — c'est-à-dire l'influence du cinéma sur la musique pure — est considérable. Ces deux arts sont frères mais ne doivent pas s'amalgamer.

De tout cela découle clairement la *grande erreur à la mode qu'est la partition cinématographique* composée pour un film de valeur. M. Charles Tenroc⁴ a dit avec beaucoup de justesse que « la musique se limite difficilement, sans perdre de sa propre valeur, à des coïncidences de mouvements et à des juxtapositions de rythme sur mesure ». Une musique composée pour un film, si elle

est synchrone avec les images, est fatalement brisée dans son inspiration et son développement. Ou la musique est vaincue par le film, ou le film est vaincu par la musique. Même si cette vérité si claire n'était pas reconnue, il suffirait d'entendre la majorité des petits orchestres de salles écorcher une musique jusqu'à la rendre odieuse ou bien ne pas pouvoir la jouer, pour montrer l'erreur de la partition cinématographique. Il y a donc avantage à *créer un film d'après une partition symphonique*. Cela est notre théorie et l'on arriverait ainsi au cinéma absolu, sans scénario. Nous en reparlons un de ces jours.

Il reste enfin la bonne *adaptation musicale* comme commentaire sonore d'un film. C'est encore le meilleur des bruits ! Mais faire une bonne adaptation est chose difficile. Il faut non seulement être un musicien sensible et intelligent mais encore bien comprendre et sentir le film. Il faut un certain tact. Disons d'emblée que la banalité de certaines œuvres musicales ou le rabâchage de certains chefs-d'œuvre n'ont aucune importance si l'adaptation est en complète harmonie avec le film projeté. N'oublions pas que la musique, si elle doit soutenir et renforcer l'émotion d'un film, doit être aussi cette vague rumeur ronronnante dont nous parlions plus haut, rumeur destinée à faire le silence et à nous mettre en état de *voir* mieux.

Voici deux exemples de synchronisme absolu entre une page musicale et un passage de film :

1° Dans *Pêcheur d'Islande*, le si beau film de J. de Baroncelli, la mélodie de Gabriel Fauré : *Les Berceaux*, cadrera très bien soit avec les souvenirs des Islandais sur la goëlette, soit avec le dernier départ de Yann pour l'Islande et les adieux de sa femme. Du reste, dans une des habiles surimpressions de son film, J. de Baroncelli semble avoir eu la *vision* de cette musique et de cette poésie de Sully Prudhomme, en superposant un berceau balancé au balancement de la goëlette en mer ; 2° Dans ce sommet cinématographique qu'est *La Charrette Fantôme*, de V. Sjöström, au moment où David Holm s'écroule devant l'horloge marquant le minut fatidique, au moment où « il entend la charrette descendre la rue en grinçant sous la bise qui pleure », il n'y a *qu'une seule musique* capable de se fondre avec cet épisode fantastique : c'est le fameux et lugubre *Trepka* de Mossorgsky !... « *On dirait qu'au loin, dans l'obscurité nuit, passe le cortège d'un mort.. ; oui !...* » dit la chanson. Si jamais il y eut une adaptation musicale plus intime et plus vraie, c'est celle-là.

•
• •

Ces morceaux, ainsi adaptés, prennent une fraîcheur nouvelle et une signification plus précise ; ils deviennent ainsi le « certain bruit » que réclame Arthur Honegger. Mais si ce certain bruit disparaissait, l'on s'y habituerait bien vite. Que voulez-vous, un film génial *doit* se passer de musique : autrement l'émotion du spectateur devient une émotion *forcée* et le cinéma n'est plus un art par ses propres moyens. Ces films musicaux par eux-mêmes existent : leur beauté et leur puissance psychologique s'en trouvent augmentées. « J'entends la lumière » a dit Tristan. « Je vois les sons » pourrions-nous ajouter. M. Otto Vend, de Genève, a parfaitement raison⁵.

Paul RAMAIN.

Cinémagazine, n° 39, 25 septembre 1925, p. 515-518.

*La musique est indispensable à la projection, c'est dit.*⁶

³ *Les Trois Lumières*, de Fritz Lang, véritable symphonie optique.

⁴ *Le Miracle des Loups*, article de M. Ch. Tenroc dans le *Courrier Musical* du 1^{er} décembre 1924.

⁵ Dans un remarquable article paru dans la *Tribune de Genève* du 10 juin 1925, ce musicien entrevoit, lui aussi, la possibilité que le cinéma arrivait à se suffire à lui-même, finisse par remplacer la musique.

⁶ Louis DELLUC, *Notes pour moi, le film*, n° 101, 18 février 1918, p. 17

Un Précurseur

LOUIS DELLUC

Au commencement était le rythme... écrivait avec tant de justesse Hans de Bülow, il y a cinquante ans. Tout le cinéma. Récemment, Marcel Jousse paraphrasant à son tour le texte de St-Jean a écrit : « Au commencement était le geste rythmique... ». Geste là est la découverte de Jousse, ou plutôt la base de son esthétique, car en fait de découverte ce philosophe artiste n'a fait qu'appliquer une idée, existant en fait et vieille comme l'Art, en l'expliquant d'une manière neuve et pour ainsi dire visible. Nous ne reviendrons pas ici sur les théories jousssiennes, en ayant parlé à propos de *La Petite Marchande d'Allumettes* et que Dreyer a, inconsciemment, si bien appliqué au cinéma dans son miraculeux film de « geste et de rythme psychologique » qu'est *La Passion de Jeanne d'Arc*. Et puis, dans « Cinéa-Ciné pour tous », notre confrère Roland Guérard a étudié suffisamment cette esthétique appliquée au cinéma.

Geste rythmique ? mais évidemment c'est le cinéma dans son essence ! Au fond, la grande découverte de Marcel Jousse est... d'avoir découvert le principe vital du cinéma, et de l'appliquer à la vie humaine de tous les jours. C'est l'avis du milieu universitaire de savants et de philosophes que nous fréquentons depuis vingt ans.

Mais, au cinéma, bien avant Jousse, un homme avait senti, avait découvert cette physiologie du geste, ce rythme physiologique allant des vibrations de la lumière aux gestes humains. Cet homme c'était Louis Delluc.

Au moment où, à juste raison, un regain d'actualité se manifeste au sujet de ses écrits et de ses romans, il nous apparaît utile d'en parler dans cette revue qui fut sienne. Nous verrons quel apôtre et quel prophète fut cet homme si fin.

Car Louis Delluc est non seulement le père de ce mystère qu'est la photogénie, mais encore il fut le premier qui ait su autopsier et disséquer le rythme cinématographique... *LE RYTHME !* C'est l'élément primordial et esthétique de toute la vie, comme de tous les arts, comme de toutes les émotions. Le rythme est universel, il apparaît dans le mouvement des astres, dans le cycle des saisons, dans la lumière, dans l'alternance régulière des jours et des nuits, dans le son, dans les odeurs. On le retrouve dans la vie des plantes, dans le cri des animaux, dans la parole et l'attitude de l'homme, jusque dans les infiniment petits : atomes, molécules, ions, karyokynèse des cellules.

Le rythme est ce que les anciens appelaient la musique des sphères.

Et au cinéma, dont il est la base vivante, c'est Delluc qui l'a démontré.

En 1919 lendemain de carnage et invasion américaine. Le cinéma français mourait. C'était le triomphe du cinéma cherchant sa voie ni la vie, ni le rêve... Et parmi les hectares et les alignements kilométriques de navets pelliculaires, émergeaient seulement *Forfaiture*, les premiers films de Th. Ice, ceux de Charlot et, pointant du nord comme une lumière neuve, argentée et suave, les premiers chefs-d'œuvre de la Svenska ; Sjöström avait fini ses admirables *Proscrits*, travaillait à sa *Charrette Fantôme* ; Stiller n'aurait pas encore son sublime et désespéré *Trésor d'Arne*, et Dreyer songeait à cette admirable et tendre *Quatrième Alliance de Dame Marguerite*.

Sjöström, Stiller et Dreyer faisaient bâiller !

Abel Gance, poétique et verbeux, perçait difficilement. Le film allemand était inconnu : ni *Caligari*, ni *Les Trois Lumières*.

Quant au film français... n'en parlons pas : trop de tombes étaient fraîchement creusées et Marcel L'Herbier était poète et s'exerçait à *Rose-France*.

Vint un littérateur français Louis Delluc. Il prit le cinéma en passion, car il voyait au travers des images banales ces entités

impondérables qui sont l'âme de la lumière et le rythme visuel. Chaplin, C. de Mille, Griffith, Gance et Sjöström les appliquaient inconsciemment — art inné — à leurs films, mais Delluc en fut l'analyste philosophe. Et pour la première fois au monde un « intellectuel » devinant la puissance artistique et psychologique du cinéma, osa écrire sur cet art septième, à peine naissant, des articles sérieux, des articles de haute critique. On le traita de fou. Il écrivit. Il fit des films.

Delluc remua le grand public qui était empêtré dans le mauvais théâtre. Il ouvrit les yeux, près de sa mort, à toute notre génération (celle qui fit le cinéma actuel) et bientôt, il mourut...

Oui, Louis Delluc, même dans ses erreurs, créa le mouvement cinématographique d'aujourd'hui.

Nos cinéastes firent le reste, encouragés par une poignée d'hommes intelligents. La boule de neige. Et en 1928 abondance progressive de films pour le public instruit, de revues nouvelles, de salles spécialisées, de clubs et associations intellectuelles pour le cinéma.

Louis Delluc fut donc l'homme qui a permis de filmer *La Passion de Jeanne d'Arc*, *la Petite Marchande d'Allumettes* et *la Chute de la Maison Usher*, ou plutôt, de les imposer au public. Sans lui, le cinéma français en serait resté à la formule munificente et théâtrale de *Madame Récamier*, ce qui est du bon commerce et de l'excellente industrie bourgeoise. L'influence de Delluc fut vraiment considérable en France : autant que celle d'Abel Gance. En effet, n'a-t-il pas été le premier partisan acharné, et involontaire, du film « d'avant-garde » et du film sans scénario ? On en a abusé, abondamment abusé depuis ! L'excès en tout est un défaut, et nous sommes arrivés à certaines élucubrations pour esthètes snobolchevistes, à ce que nous avons nommé « le cinéma d'extrême gauche » !

Delluc fit des films. Tous sont remarquables, même la pathétique et sanguinaire *Fête Espagnole*, si latinement méridionale. Et son œuvre intitulée *Fièvre*, indignement censurée, reste encore le moule existant — presque inchangé — de tous les films de bars et de bouges passés, présents et futurs. Sans *Fièvre* nous n'aurions jamais eu *Coeur Fidèle*, ni *En Rade*.

Louis Delluc a découvert la lumière et a senti le rythme en analysant le geste. Alors que personne n'y faisait attention. La lumière... « la lumière plus que tout est en cause... ». « Un metteur en scène doit savoir que la lumière a un sens ». Ainsi écrivait Delluc.

Quant au rythme et au geste, ils sont l'expression rendue vivante d'une image morte dans ses lignes : ce sont eux qui engendrent la bonne ordonnance des lignes et des formes.

Delluc fut le plus grand initiateur et le meilleur analyste du cinéma appelé septième art par cet autre apôtre défunt que fut Canudo.

Et nous terminerons cette étude un peu longue en disant que notre admiration pour Delluc puise sa source dans son tempérament ultra sensible et artiste. Il est un des très rares cinéastes pour qui l'art est un moyen de vie pour l'âme, a dit Tolstoï. Car vraiment, quoique l'on puisse dire « l'origine de toute œuvre d'art est dans l'impression ; celle-ci effleurant l'âme, y produit le sentiment. Par sa durée elle détermine l'émotion qui, dans sa forme la plus aiguë, peut aller jusqu'à son terme extrême : la passion ».

Cette définition résume aussi la vie de Louis Delluc.

Dr. Paul RAMIAN.

cinéa-ciné pour tous,
n° 127, 15 février 1929, p. 9-11.

Dr Paul RAMAIN
(1895-1966)

Paul [Ambroise Joseph] RAMAIN, médecin psychiatre de Montpellier¹, critique de cinéma et fondateur-animateur, en 1925, de l'Association des Amis du Cinéma de Montpellier (AAC de Montpellier, premier ciné-club de province).

Le Dr Paul Romain était un gastronome fameux. Il vivait en Savoie et la Confrérie des Chevaliers du Tastevin lui emprunta sa devise : "Jamais en vain, toujours en vin".

Le docteur Paul Romain vient de mourir à Douvaine (Haute-Savoie / F - 74 140) en cette année 1966. Il était né à Thonon en 1895. Paul Romain était sans conteste un des plus grands connaisseurs en vins de son époque...

Jacques Kother

© [Le Petit Journal du Passé - Le Guide des Connaisseurs](#)

Bibliographie sélective²

Musique, Art et Cinéma © *Le Courrier Musical*, n° 3 et 4, 1^{er} et 15 février 1925.

De la Construction thématique de certains Films © *L'Âne d'Or*, juin 1925, p. 120-126.

L'Influence du Cinéma sur la Musique © *Cahiers du Mois*, n° 16-17, [Août, Nernier (Hte Savoie) / Oct.] 1925, p. 120-126.

Sur le rôle exact de la Musique au Cinéma © *Cinémagazine*, n° 39, 25 septembre 1925, p. 515-518.

Le cinéma, seul traducteur du rêve © *Cinémagazine*, n° 5, 29 janvier 1926, p. 237-238.

Les films de "Recherche" © *Cinémagazine*, n° 28, 13 juillet 1928, p. 60-62.

Louis Delluc. Un précurseur © **cinéa-ciné pour tous**, n° 127, 15 février 1929, p. 9-11.

Une Femme dans la Lune, par Fritz Lang (Un film de silence)

© **cinéa-ciné pour tous**, n° 146, 15 décembre 1929, p. 9-12

Les Grands Vins de France (1927) © Éditions de "La Vie technique, industrielle, agricole et coloniale", Paris, 1931 – Réédition en fac-sim. *Bibliothèque de l'œnophile* © Laffitte, Marseille, 1980. 229 p.

Champignons vénéneux et champignons inoffensifs de chez nous © P. Pellissier, Thonon-les-Bains, 1941. 80 p.

Mycogastronomie (Préface de Roger Heim, Ill. par Bois de J.-V. Prost) © *Les Bibliophiles Gastronomes*, 1954. 110 p.

¹ *Recherches sous l'influence des radiations solaires ultra-violettes et infra-rouges sur le taux des globules blancs et la formule hémoleucocytaire*, [Thèse](#) par Paul Ambroise Joseph Romain, moniteur de laboratoire (sanatorium Bon Accueil)

² Cf. [Le Dr Romain, théoricien du « musicalisme »](#), remarquable étude de Laurent GUIDO © 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)*, n° 38, octobre 2002 | **Musique ! Théories et pratiques de la musique de film**, p. 67- 100



le site de référence sur les ciné-concerts
[nous signale](#)

Séances "historiques"

vendredi 6 mai 1927

Carthay Circle, Los Angeles (USA)

L'Heure suprême (7th Heaven)

de Frank Borzage (1927 / États-Unis / 1h55)

Musique : *Orchestre sous la dir.° de R. H. BASSETT*

mercredi 25 mai 1927

Sam H. Harris Theatre, New-York (USA)

L'Heure suprême (7th Heaven)

de Frank Borzage (1927 / États-Unis / 1h59)

Musique : *Orchestre sous la dir.° de S. L. ROTHAFEL*

Séances du jour

jeudi 9 juin 2011 à 12h00

Salle des Fêtes

Gran Carrera, Anères (65)

Nouveau GALA MELIES, Programme I

Musique : improvisation avec les musiciens du festival et un groupe d'enfants du CADA de Lannemezan

jeudi 9 juin 2011 à 14h00

Salle des Fêtes

Gran Carrera, Anères (65)

Le petit Frère (*The kid Brother*)

de Ted Wilde et Jay A. Howe (1927 / États-Unis / 1h24)

Musique : Jacques CAMBRA (*Piano*), Claire LAVANDIER (*Voix*), Jeff PAUTRAT (*Contrebasse*) et Aidje TAFIAL (*Batterie*)

jeudi 9 juin 2011 à 17h00

Salle des Fêtes

Gran Carrera, Anères (65)

La Princesse aux Huîtres (*Die Austernprinzessin*)

de Ernst Lubitsch (1919 / Allemagne / 1h04)

Musique : Vincent PEIRANI (*Accordéon*), Tony PAELEMAN (*Wurlitzer*) et Xavier BORNENS (*Trompette*)

jeudi 9 juin 2011 à 21h00

Salle des Fêtes

Gran Carrera, Anères (65)

L'Heure suprême (7th Heaven)

de Frank Borzage (1927 / États-Unis / 1h54)


Musique : Gaël MEVEL (*Piano, bandonéon*)

Incunables



Invitations

Chaque jour de Pentecôte, à 10 h.,
Jardin du Café du Village :
Hommage au Dr Paul Romain
Dégustation à l'aveugle du vert-jus,
lors des jurades quotidiennes d'AdN.

 **radio-ciné@** la web-radio de Pentecôte.
Nouvelle Tribune Libre du Cinéma Muet

&
Post Scriptum
Incontournables

- Ceci n'est pas de la publicité -

Parce que les Maîtres-Chanteurs sont hors de saison ;
parce que le cinéma est le plus absolu parmi les arts
du silence ; parce que le travail doit être respecté pour
être fécond ; parce que nous devons travailler beau-
coup pour racheter les fautes, les aveuglements et les
imprudences, parce que nous admettons pas qu'on
entrave notre enthousiasme...

Et pour quelques autres raisons, **radio-ciné@**
dénoncera violemment les grandes indécitesses et
les petits crimes moraux dont tel ou tel use et abuse.
Et tous les cinématographistes, écrivains, metteurs en
scène, opérateurs, comédiens seront avec nous.



Retrouvez

Cinémanères Vol. 1, 1^{ère} Année,

sur le site : **www.festival-aneres.fr**

*Ce numéro vous a-t-il plu ?
Montrez-le à vos amis,
envoyez-nous leurs adresses...*

cinéanèrès

13^e FESTIVAL D'ANÈRES
cinéma muet et piano parlant

8 au 12 Juin 2011

et Cinémanères réunis



Jeudi 9 juin 2011
Vol. II - N° 2

LA PRINCESSE AUX HUITRES
de Ernst Lubitsch (1919)

Gratuit
2^e Année