

cinéanères

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

8 au 12 Juin 2011

et Cinémanères réunis



Samedi 11 juin 2011
Vol. II - N° 4

Douglas Fairbanks
Robin des Bois

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'AUJOURD'HUI	-
<i>La Roue</i>	99-102
<i>Robin des Bois (Robin Hood)</i>	103
Présentation de Douglas Fairbanks, par Louis DELLUC (1923)	102-04
Comment fut tourné "Robin des Bois", par Robert FLOREY / <i>Cinémagazine</i>	105-06
NOS "HORS-TEXTE"	109-10
SUPPLEMENT / LE CINEMA MUET ENCHANTE : CHANSON AU RALENTI, de KOGER & JACQUES	111-14
NOS "HORS-TEXTE"	115-16
MUSIQUES D'ÉCRAN 1918-1929	-
Adaptations musicales, par Arthur HONEGGER / <i>La Gazette des Sept Arts</i> , n° 2	117
L'Atmosphère musicale, par Paul MAX / <i>Cinémagazine</i> , n° 14, 2 avril 1926	118-19
De l'Adaptation Musicale / <i>La France cinématographique</i> , n° 10, 25 janvier 1929	120
CHAGRINE, demoiselle photogénique, feuilleton de Louis DELLUC (II et III) / cinéa	121-25
CINE-CONCERT, le site de référence sur les ciné-concerts nous signale	126
Le CRI et les recherches d'AdN : INVITATIONS	127
Abel GANCE, devant l'établi de Sisif dans <i>La Roue</i> / <i>Cinémagazine</i> , n° 9, 29 février 1924	128

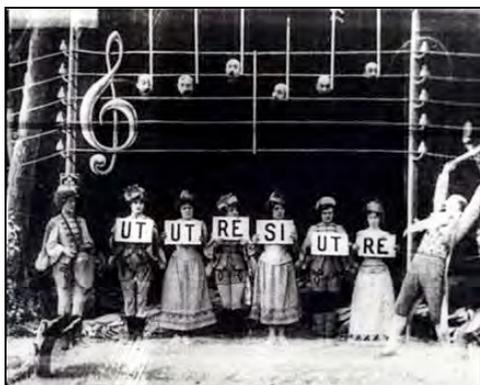
cinéanères est un montage-mixage (collage, à la manière de...), un respectueux hommage à la revue d'une exceptionnelle qualité rédactionnelle, résolue à donner enfin au cinéma ses lettres de noblesse, **cinéa** (Hebdomadaire : 1921 – 1923). Elle joue un rôle déterminant dans l'acception du cinéma comme 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 IV

LA LUNE A UN METRE ou L'OBSERVATOIRE, LA LUNE,
PHOEBE
L'HOMME A LA TETE EN CAOUTCHOUC
LE CAKE-WALK INFERNAL
LE MELOMANE
LA LANTERNE MAGIQUE
L'ILE DE CALYPSO : Ulysse et le géant Polyphème
LE MAESTRO DO-MI-SOL-DO
LES QUATRE CENTS FARCES DU DIABLE
PAPILLON FANTASTIQUE
LE CHEVALIER DES NEIGES [ex La Fée Carabosse]



Accompagné par un groupe de musiciens du
Conservatoire Henri Duparc du Grand Tarbes sous
la direction de **Pierre DAYRAUD** et **Laurent CARLE**

Cf. **cinéanères**, Vol. II, n° Hors-Série, p. 9 et 10.



LA ROUE

Scénario : Abel Gance, d'après le roman de Pierre Hamp, *Le Rail* (1914)¹; *Réalisation* : Abel Gance, assisté de Blaise Cendrars, William de La Fontaine; *Collaborations (techniques)* : Robert Boudrioz, Pierre Caron; *Images* : Gaston Brun, Marc Bujard, Léonce-Henri Burel, Maurice Duverger; *Régisseur* : Robert Joffres; *Montage* : Marguerite Beaugé, Abel Gance; *Musique originale* (1923) : Arthur Honegger; *Adaptation (Chef d'orchestre)* : Paul Fosse (*directeur orchestral du Gaumont Palace*); *Producteur* : Charles Pathé; *Production* : Société des Films Abel Gance

avec

Séverin-Mars	Sisif
Ivy Close	Norma
Gabriel de Gravone	Elie
Pierre Magnier	Jacques de Hersan, l'ingénieur
Max Maxudian	Bibi, le minéralogiste Kalatikascopoulos
Georges Térof	Machefer, le chauffeur
Gil Clary	Dalilah
Louis Monfils	Papahan, un cheminot
Geo Dugast	Jacobin, un cheminot

¹ Abel Gance avait lu le livre de Pierre Hamp "Le Rail", lorsqu'il commença le tournage du film, d'abord intitulé, *La rose du rail*, en 1919. Son interprète Séverin Mars mourut en 1921 avant la présentation de l'œuvre dont la durée de tournage fut de seize mois. Y avaient participé Blaise Cendrars, comme assistant bénévole, et Fernand Léger qui dessina les affiches, enfin Arthur Honegger écrivit une partition dont un des morceaux devint l'œuvre de concert intitulée "Pacific 231".

Les scènes ferroviaires furent tournées à Nice de décembre 1919 à juin 1920. Puis à Chamonix et au col de la Vesa où Gance, gêné par la gare du funiculaire la fit démolir et déplacer des poteaux électriques. Le film intégral durait à la projection à peu près huit heures, d'autres versions suivirent, toujours plus réduites, le métrage passant de 10 000 à 4 200 mètres. Gance avait dû consentir à des concessions commerciales et il déclara au critique André Lang: "Permettez-moi de vous affirmer que je suis très supérieur à ce que j'ai réalisé." Ciné-Club de Caen.

Tournage / Titre : La Rose du rail : de décembre 1919 à janvier 1921 :

Gare de Nice-St Roch, sur la ligne Nice-Conti (*en construction*), Chamonix et au Mont-Blanc (col de la Vesa), Grand-Hôtel de St Gervais, casino mauresque de la forêt d'Arcachon.

F - 1922/24 - 35 mm - N & B, teint. + Coul. - 12 000 m. env. > 4 200 m. env.²

Présentation (Prélude + 6 Chap. de 1 800 m. env. / 31 ou 32 Bob. : 11 680 m. - 512 min. à 20 i./s.) : 14 [Prélude + 1^{ère} Epoque (Chap. 1 et 2)], 21 [2^{ème} Epoque (Chap. 3 et 4)] et 28 [3^{ème} Epoque (Chap. 5 et 6)] décembre 1922, Gaumont Palace³.

Distribution : Pathé Consortium Cinéma.

1^{ère} exclusivité (Prélude + 4 Chap. de 2 300 m. env.) : 17 février 1923 [Prélude + 1^{er} Chap.], 3 mars 1923 [2^{ème} Chap.], 17 mars 1923 [3^{ème} Chap.] et 31 mars 1923 [4^{ème} Chap.], Gaumont Palace & Madeleine-Cinéma⁴.

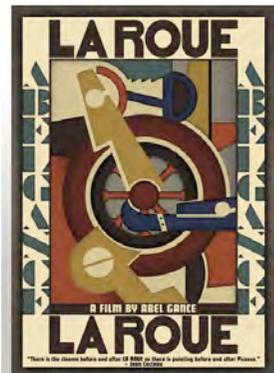
Présentation au Club Français du Cinéma (Version courte : 4 200 m. - 14 Bob. - 185 min. à 20 i./s.) : 24 janvier 1924, Colisée Cinéma⁵

Sortie en salle(s) (Version courte) : février 1924, Colisée Cinéma.

F - 1923/2001⁶ - 35 mm - N & B, teint. + Coul. - 6 219 m. - 283 min. (20 i./s.)⁷



Accompagnement musical : Jacques CAMBRA (Piano), Mauro COCEANO (Piano), Gaël MEVEL (Piano)



Abel Gance

Abel Gance n'est pas encore une personnalité du cinéma international, mais la place que ses confrères français lui assignent généralement dans notre effort national est strictement méritée.

Il synthétise la première série de labeur avouable de la photogénie française. *MATER DOLOROSA*, nettement inspirée de *FORFAITURE*, est, je crois, la première œuvre qui ait su émouvoir et passionner les spectateurs de Paris avec des moyens réellement visuels. Les mêmes qualités cinégraphiques s'affirmèrent et se développèrent dans *LA DIXIÈME SYMPHONIE*, dans *J'ACCUSE*, dans *LA ROUE*. C'est du cinéma, du cinéma simple et franc où la photographie se réalise dans un rythme normal. Le sens de la prise de vue, la plus grande liberté d'expression laissée à l'interprète mais en le ramenant toujours aux plans de l'image animée, une humanité directe (et aussi brute qu'il le faut) du décor, un pathétique enfin dépouillé de ce genre de nuances qui ne sont que des bavures, voilà les qualités essentielles et, en somme, exceptionnelles, du procédé d'Abel Gance.

Des dons aussi justement prestigieux sont malheureusement gâtés trop de fois par une littérature de troisième ordre et de première prétention dont je ne comprends pas qu'Abel Gance n'ait pas voulu se défaire. Des amis maladroits, éblouis à bon compte ou munis d'un encenseur intéressé, l'ont empêché de comprendre une fois pour toutes que, pour être le Walt Whitman ou le Verhaeren du blanc et noir, il fallait commencer par oublier les textes de ces maîtres. Au livre succède l'image. L'emploi du sous-titre a ses nécessités mais de là à le fleurir d'un gongorisme d'université populaire il y a un abîme - où l'on meurt. Ce n'est pas avec le concours naïf de citations (Rostand et Charles Guérin dans la *X^e SYMPHONIE* ; Rudyard Kipling et Lacroix, traducteur d'"*Cadippe*", dans *LA ROUE*) qu'on élève le cinéma à la hauteur d'un art. Que le cinéaste ait une culture, (**une vraie** !) et nous nous en réjouissons, mais il n'a pas plus à nous citer les titres des volumes de sa bibliothèque qu'un ingénieur ou qu'un maçon. Et si c'est un poète (**un vrai** !) nous le verrons à ses images dont nous devons subir l'ascendant artiste, s'il y en a un, et non à ses phrases. Par exemple, vous trouverez peut-être joli de lire que *le rail d'argent s'éteint dans le rail d'or du soir*. Mais ce genre d'alexandrins pour éphéméride compromet gravement le sens, le charme, l'emprise des images de Gance.

C'est bien dommage. Je voudrais, quand j'assistais au drame muet, ne pas avoir à penser que Gance a lu trop, et mal. Est-ce que la vue d'une statue de Bourdelle vous oblige à savoir quel est son livre de chevet ? Rodin, Vuillard, Renoir, Lhote, qui sont pourtant de grands artistes, se suffisent à eux-mêmes ou du moins (et nous ne demandons pas autre chose) nous en donnent l'illusion. Au cinéma, de Mille, Fitzmaurice, Lubitsch, ne nous donnent *que du cinéma*. C'est beaucoup.

Comme j'aurais aimé que Gance se consacraît au blanc et noir en artisan, et se bornât à imaginer des thèmes au lieu de mélanger des genres disparates ! Des cinéastes comme Léonce Perret, Maurice Tourneur, Allan Dwan, Mauritz Stiller, si divers, et peut-être mieux doués qu'Abel Gance pour l'expression par la photogénie, ont sur lui cette supériorité de s'en être tenus à la matière même de leur art, et ainsi de ne pas nous en avoir distraits. Gance, dépouillé de vains bavardages pseudo-poétiques, serait un ouvrier remarquable de la cinématographie mondiale.

Il reste évidemment pour moi un compositeur de belles images et non un inventeur de rythmes et d'idées. Aucun de ses films n'est à notre effort unanime un apport du même prix que *ROSE FRANCE* et *LE LYS DE LA VIE*. Mais nous ne demandons pas cela à tous les films. Celui qui a réalisé certaines images d'Emmy Lynn dans *MATER DOLOROSA*, de Séverin-Mars dans *LA X^e SYMPHONIE*, des parcs et des terrasses de *LA ZONE DE LA MORT*, des soirs provençaux de *J'ACCUSE*, des rails, lyriques vraiment, des bielles et de certains signaux de *LA ROUE*, c'est un cinéaste. Pourquoi cela ne lui suffit-il pas ? Voyons, Gance, allez à la Bibliothèque Nationale ou au Musée du Louvre, mais n'y conduisez pas vos locomotives. Et si la victoire de Samothrace vous plaît, soit, elle est photogénique, même sans bras et sans tête. Le sera-t-elle davantage quand elle aura deux têtes et quatre bras ?

Louis DELLUC⁸

² Édition DVD / Flicker Alley. Produced by Serge Bromberg, Éric Lange, Jeffery Masino © 2008 Film Preservation Associates, Inc. :

F / USA - 1923/2008 - DVD / NTSC - N & B Teint. - 273 min.

³ *L'Écran musical du Gaumont-Palace*, François Porcile / *Musique d'écran 1918-1995* © Réunion des musées nationaux, Paris, 1994.

⁴ *Cinémagazine*, n° 7, 16 février 1923, p. 289-91 et 293 + *La Roue*, Emile Vuillemoz, *Cinémagazine*, n° 8, 23 février 1923, p. 329-31

⁵ Une seconde version de "La Roue", René Jeanne, *Cinémagazine*, n° 9, 29 février 1924, p. 342-4

⁶ Cinémathèque française, avec la collaboration de la Cinémathèque suisse.

The long version of La Roue was restored by the Cinémathèque française in 1979. In 2001 a color print was struck from a duplicate of this version, using a nitrate print from the Cinémathèque suisse as a reference. Cinema Ritrovato, 2001.

⁷ Cf. *Étude sur une longue copie teintée de La Roue*, par Roger Icart, Abel GANCE, *Nouveaux regards* © 1895, n° 31, octobre 2000, AFRHC-FCFAFF, p. 274-290.

⁸ *Écrits cinématographiques I, Le Cinéma et les Cinéastes* © Cinémathèque Française, 1985, p. 165-66

LA ROUE

La présentation de *La Roue* marquera une date importante dans les annales cinématographiques. Non que le film d'Abel Gance soit sans défaut. Il n'y a pas de film sans défaut. Mais il nous apporte une conception toute neuve de l'action cinématographique et sa technique peut constituer un résumé de la science photographique moderne. C'est à ce double titre que *La Roue* s'impose à notre admiration.

D'abord l'action. Je n'en discute ni le thème général peut être invraisemblable, prétentieux et naïf, ni les développements dont certains nous apparaissent d'une littérature un peu primaire. Mais les intentions de Gance sont très nettement et très volontairement exprimées et il a pleinement réussi ce qu'il a voulu. Or, qu'a-t-il voulu ?

Dégager une poésie de cette puissance moderne, le rail, et de tous les accessoires qui lui assurent une véritable hégémonie économique, la roue, la locomotive, le disque, prolongement ingénieux du bras humain, le pont, le tunnel, etc.

Pour arriver à ses fins Abel Gance a, de propos délibéré, fait table rase de toutes les anciennes conventions, ruiné les préjugés techniques et commerciaux qui imposaient aux artisans du film des règles implacables pour le métrage, le découpage, le montage. Gance — c'est sa dignité et sa force — ne se préoccupe que de son œuvre. Vouloir dégager cette poésie de matières aussi lourdes et aussi rébarbatives, il entend fouiller comme avec un scalpel les êtres et les choses, mettre à nu les âmes, scruter les visages au plus profond des yeux et des muscles.

Il n'y a plus là aucune corrélation de métrage ou de temps visuel. Gance a besoin de cinquante mètres pour dérouler sous la lumière favorable un émouvant parallélisme de voie ferrée : il les prend. Il a besoin de vingt mètres pour surprendre, analyser et fixer une expression de douleur ou de joie sur un visage torturé ou extasié : il les prend.

De même Gance juge qu'aucun détail n'est inutile pour accentuer l'impression ressentie par le spectateur : une bielle qui s'efforce, un halètement de machine extériorisé par le jet de vapeur, un panache de fumée, l'effort des roues sur le rail tout doit servir, tout est noté, visualisé, symbolisé. De même pour les choses de la vie ordinaire, pour celles du moins qui peuvent expliquer les âmes.

À la conception du cinéma « art de mouvement » qui a prévalu jusqu'ici, Abel Gance s'efforce de substituer la conception du cinéma « art d'expression ». Sa protestation contre l'abus du dynamisme cinématographique est justifiée et opportune. Il fut un temps peu lointain où les fabricants de films, je ne dis pas les artisans, exigeaient un chan-

gement de scène tous les cinq ou six mètres, des premiers plans en cinquante centimètres. De l'action, toujours de l'action ! clamaient-ils.

Et voilà comment le cinéma devenait hystérique. Sa merveilleuse puissance d'analyse et d'expression était méconnue, entièrement sacrifiée aux exigences de l'anecdote.

Quant au public si prétentieusement revendiqué par nos éditeurs, il était tout simplement dégoûté de cette course folle à la vitesse.

La Roue marque avec une superbe insouciance cette réaction qu'avait déjà plus délicatement sans doute commencé *Eldorado*, *Le Lys de la Vie*, *Ames d'Orient*, *Fièvre* et les chefs-d'œuvre suédois. Est-ce à dire que *La Roue* ignore le cinéma « art du mouvement » ? Ce serait contester les quelques pages du film qui constituent de véritables miracles techniques. Et j'en arrive ainsi au second point de ce rapide exposé.

La technique de *La Roue* pourrait trouver des équivalents en ce qui concerne la matière photographique proprement dite : ingéniosité et subtilité de la lumière, clairs-obscur et pénombres, oppositions et fondus. Il est indéniable qu'Abel Gance est un grand photographe. Mais c'est précisément le mouvement de certaines scènes qui place, à mon avis, *La Roue* au-dessus de tout ce que nous avons vu à l'écran : la fuite éperdue du train courant à la catastrophe, avec la vitesse accélérée, avec l'accumulation de rapides détails se succédant, s'entrechoquant dans une vision d'épouvante ! Ce tableau qui termine le premier épisode laisse derrière lui la débâcle des glaces de *Way down East* que nous pouvions considérer comme le chef-d'œuvre du genre.

Gance, expressionniste, sut comprendre que le mouvement était là à sa place. Le montage de sa scène tient du prodige. Il y a là des éléments de drame et d'esthétique que les éditeurs si féroce-ment pressés dont je parlais plus haut n'ont même jamais soupçonnés.

La Roue comporte une autre supériorité : Séverin-Mars. Ce fut probablement notre seul vraiment grand acteur cinématographique. Il extériorisait l'insaisissable de l'âme, facilitant ainsi ce travail d'analyse et de description psychologiques que la machine de prise de vue est seule, actuellement, capable d'effectuer. Sans doute Séverin-Mars est-il mort de cette excessive tension, de cet effort surhumain d'extériorisation dont le cinéma profita si heureusement. *La Roue* marque l'apogée de l'artiste dont nous ne pouvons savoir ce qu'il aurait pu donner encore s'il avait vécu.

Edmond ÉPARDAUD,
Les Présentations de la Quinzaine

cinéa-ciné pour tous, n° 2, 1^{er} déc. 1923, p. 6-7.

Un an après...
Une seconde version de "La Roue"

Il y a un an, lorsque fut présenté *La Roue*, le film de M. Abel Gance dont depuis près de trois ans le monde cinématographique parlait sans en rien connaître, il y eut un moment d'étonnement parmi les privilégiés — et ils étaient nombreux — qui emplissaient l'immense salle du Gaumont-Palace.

Cet étonnement, qui venait de la sensation irrésistible que l'on éprouvait de se trouver en face d'une œuvre qui compterait dans l'histoire du cinéma, ne dura pas. Comme s'ils s'en voulaient à soi-même d'avoir éprouvé cet étonnement à base d'émotion, presque tous ceux qui étaient là, s'étant bien vite repris, malmenèrent le film qu'ils venaient de voir avec une violence mêlée d'incompréhension chez les uns, de mauvaise foi chez les autres. Plus provoqués que spontanés, venant de partout, même de milieux extra-cinématographiques, des incidents jaillirent, des protestations s'élevèrent. Aucun doute n'était plus permis : *La Roue* était une œuvre de grande classe, car seules les œuvres de valeur soulèvent l'indignation de la masse.

S'il avait voulu répondre aux critiques qui lui étaient faites, M. Abel Gance aurait eu une rude besogne à accomplir. Sagement, conscient d'avoir agi en bon ouvrier et en artiste, s'appuyant sur l'approbation exprimée ou tacite de quelques-uns, il prit le parti du silence et travailla, car nul mieux que lui ne connaissait les défauts de *La Roue* ni ne savait les causes de ces défauts. Et voici qu'aujourd'hui M. Abel Gance nous offre une nouvelle version de *La Roue*.

Cette nouvelle version a été présentée au Cinéma du Colisée où elle a — disons-le sans plus attendre — obtenu un succès unanime et des plus vifs de la part d'un public où metteurs en scène, artistes, éditeurs, critiques se trouvaient mêlés aux vrais spectateurs, ceux qui paient, qui n'ont aucune raison de dissimuler leur plaisir ou leur ennui et pour qui, en définitive, toute œuvre cinématographique est faite comme toute œuvre dramatique.

Quelles sont les caractéristiques de cette nouvelle version de *La Roue* ? Il y a un an, *La Roue* mesurait environ 10.000 mètres ; aujourd'hui, son métrage n'est plus que de 4.200 mètres et M. Abel Gance déclare que ce métrage est celui qui correspond à l'importance qu'il a, de tous temps, voulu donner à son scénario, le métrage de la version primitive lui ayant été imposé par ses éditeurs pour des raisons commerciales devant lesquelles il dut s'incliner. L'importance de cette réduction prouve mieux que de longues phrases la déformation qu'un film peut subir par la volonté de son éditeur ou de son commanditaire, et viendra apporter un argument à la campagne que la « Société des Auteurs de Films » a entreprise afin de savoir quel est le véritable père d'un film : l'auteur de son scénario, son animateur ou son propriétaire financier.

Ainsi réduit, le film de M. Abel Gance prend un sens nouveau. — Naturellement plus nerveuse et d'un rythme plus prenant que celle que nous connaissions jusqu'ici, cette nouvelle version, en les rapprochant, donne aux oppositions une valeur plus précise et il n'est pas jusqu'à l'interprétation qui ne nous apparaisse, à la fois, plus proche de nous et d'une humanité plus générale.

Naturellement les coups de ciseau que M. Abel Gance a donnés si généreusement n'ont pas été sans faire tom-

ber des passages dont la beauté pas plus que l'intérêt ne saurait être niée tels, par exemple, le début de celui qui nous montrait Sisif suivant, comme on suit un corbillard, sa locomotive brisée et celui où Elie, du jardin de l'hôtel, assiste à la scène de violence entre Norma et son mari, qui précisait si nettement les raisons qu'a Elie de haïr le mari de Norma. Mais à côté de ces amputations regrettables combien d'autres doivent être approuvées sans restrictions toutes celles qui nous débarrassent de la partie comique dont avaient été chargés le chauffeur de Sisif, grand amateur de romans feuilletons, et le rasta, chercheur de minéraux et mari de l'ex-maîtresse de Hersan (Norma). Comme il est juste, ces suppressions d'images n'ont pas été faites sans entraîner des suppressions de sous-titres et peut-être celles-ci sont-elles encore plus heureuses que celles-là puisqu'elles nous délivrent de tout ce fatras littéraire dans lequel Omarkayan voisinait si fâcheusement avec Sophode.

Mais pourquoi, puisqu'il avait résolu d'émonder, M. Abel Gance n'a-t-il pas supprimé les scènes de l'enterrement de la vie de garçon de Hersan, dont l'intérêt est nul, tant au point de vue du pittoresque qu'en ce qui concerne la psychologie du personnage, ainsi que le tableau du Palace, d'un si fâcheux coloris et qu'un sous-titre remplacerait si avantageusement ? Ces nouvelles coupures, M. Abel Gance sera d'ailleurs sans doute amené tout naturellement à les faire car il semble bien que l'actuel métrage de *La Roue* — 4.200 mètres — soit encore un peu trop important pour un spectacle normal.

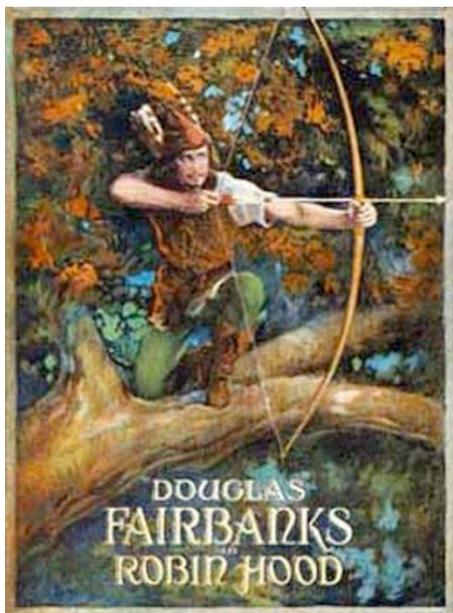
Le succès qu'a remporté cette nouvelle version de *La Roue*, lors de son unique projection au Cinéma du Colisée, a été très net, nous l'avons déjà dit. Malgré tout, il est des détracteurs de M. Abel Gance qui n'ont pas désarmé et qui, ne pouvant nier ce qui n'est pas niable, à savoir : la supériorité que possède sur son aînée cette nouvelle version de *La Roue* et le succès qui l'a accueillie, se lancent dans le domaine des hypothèses pour y chercher des prétextes à discuter le mérite de l'auteur de *J'Accuse !* et de *Mater Dolorosa*.

Ne lisons-nous pas, en effet, dans *Paris-Journal*, sous la signature d'un critique cinématographique intérimaire, cette phrase « On dit que Blaise Cendrars et Fernand Léger collaborèrent à *La Roue* et cela expliquerait bien des choses ! » Formuler une hypothèse n'est pas faire œuvre de critique et comme il faut peu et mal connaître Abel Gance pour oser supposer que si Blaise Cendrars et Fernand Léger avaient eu une part dans la réalisation de *La Roue* il aurait une seconde hésité à présenter *La Roue* comme étant l'œuvre « d'Abel Gance, Blaise Cendrars et Fernand Léger. »

Mais qu'importent certaines critiques ? Ne vaut-il pas mieux s'en rapporter au jugement que le public ne manquera pas de porter sur la nouvelle version de *La Roue* si, comme il y a toutes raisons de l'espérer, le beau film de M. Abel Gance recommence d'ici peu une nouvelle carrière grâce à l'hospitalité que va probablement lui offrir le directeur d'un des plus grands Palaces parisiens.

René JEANNE,
Cinémagazine, n° 9, 29 février 1924, p. 342-344.¹

¹ LA ROUE (Les Grands Films) © *Cinémagazine*, n° 7, 16 fév. 1923, p. 289-91. LA ROUE par Emile Vuillermoz © *Cinémagazine*, n° 8, 23 février 1923, p. 328-31, et (suite et fin) n° 9, 2 mars 1923, p. 363-66



ROBIN DES BOIS (Robin Hood¹)

Scénario : Elton Thomas [= Douglas Fairbanks²], Allan Dwan, Lotta Woods et Kenneth Davenport & Edward Knoblock (*consultant littéraire*) / *Recherches dirigées par le Dr. Arthur Woods* ; *Réalisation* : Allan Dwan, assisté de Richard Dick Rosson ; *Scripte* : Lotta Woods ; *Cascades* : Charles Lewis, David Sharpe et Richard Talmadge & Fred Cavens ; *Images* : Arthur Edeson et Charles Richardson ; *Photographies de plateau* : A.F. Kales [et C. Harrington] ; *Décors* : Wilfred Buckland (*Chef décorateur*), Irvin J. Martin et Edward M. Langley, assistés de Anton Grot, William Cameron Menzies & Lloyd Wright ; *Costumes* : Mitchell Leisen ; *Maquillage / Coiffures* : George Westmore ; *Musique* : Victor L. Schertzinger³ ; *Montage* : William Nolan ; *Direction de production* : Robert Fairbanks ; *Producteur* : Douglas Fairbanks ; *Production* : Douglas Fairbanks Pictures Corporation

avec

Wallace Beery	<i>Le Roi Richard Cœur-de-Lion</i>
Sam de Grasse	<i>Le prince Jean, frère du roi</i>
Enid Bennett	<i>Lady Marian Fitzwalter</i>
Paul Dickey	<i>Sir Guy de Gisbourne</i>
William Lovery	<i>Le grand sheriff de Nottingham</i>
Roy Coulson	<i>Le bouffon du roi</i>
Billie Bennett	<i>La dame de compagnie de Lady Marian</i>

¹ aka *Douglas Fairbanks in Robin Hood*

² Cf. *Cinéanères*, Vol. 1, n° 5, 23 mai 2010, p. 104.

³ *Just an Old Love Song* - Theme Song in the Photo-play "Douglas Fairbanks in Robin Hood" - Words by Sid Grauman and Music by Victor Schertzinger © Sherman, Clay & Co (1922) / *Marcheta (A Love Song of Old Mexico)* by Victor Schertzinger, 1913.

Merrill McCormick	<i>Valet du prince Jean</i>
Wilson Benge	<i>Valet du prince Jean</i>
Williard Louis	<i>Le frère Tuck</i>
Alan Hale	<i>Petit-Jean, l'écuier de Huntingdon</i>
Bud [Maine] Geary	<i>Willy l'écarlate</i>
Lloyd Talman	<i>Allan-a-Dale</i>
Douglas Fairbanks	<i>Le Comte d'Huntingdon / Robin des Bois</i>
&	
Charles Stevens	<i>Le serviteur de prince Jean</i>
Charles Lewis	<i>Un soldat anglais</i>
Ann Doran	<i>Un page de Richard Cœur-de-Lion</i>
Frank Austin	<i>Le moine</i>
Ted Billings	<i>Un paysan</i>
Dale Fuller	<i>Un paysan</i>
Robert Florey	<i>Le paysan (payant la taxe)</i>
Mary Pickford	<i>Une dame de compagnie de Lady Marian</i>
et Rita Gilman, Ruth Hiatt, Virginia Moon, Gene Roth, Nino Cochise, Charles Ray	

Tournage : *The Spirit of Chivalry* : 3 avr. 1922 – fin juil. 1922
Extérieurs (Californie) : Verdugo-Woodlands, Calabasas, env. de Santa-Monica, désert de Lebec
Intérieurs : The Lot, West Hollywood

USA – 1922 – 35 mm. – N & B – Teinté – 12 Bob. – 10 680 ft. [= 3 255 m.] – 143 min. à 20 i. / s.⁴

Projection privée : 10 août 1922, Beverly Hills⁵

Première mondiale : 18 octobre 1922, Grauman's Egyptian Theater, Hollywood (Hollywood Egyptian Orchestra, sous la direction de Jan Stofer)⁶

Première à Chicago : 18 octobre 1922, Cohan's Grand⁷

Première à New-York : 30 octobre 1922, Lyric, Broadway⁸

Sortie en salles / USA : 28 jan. 1923 / *Dist.*⁹ : United Artists

Première Exclusivité (3 mois) en France : 16 février 1923, Salle Marivaux⁹ / *Dist.*⁹ : United Artists

Seconde exclusivité en France : Vendredi, 26 octobre 1923¹⁰

Création musicale Festival d'Anères

pour cinéma muet et piano parlant

avec le soutien de

Scott TAYLOR (Accordéon, trompette, percussions), John GREAVES (Piano, basse) et Laurent VALERO (Violon, alto, bandonéon, flûtes)

⁴ 128 min. à 22 i. / s. selon Gillian Anderson (*Film source* : Raymond Rohauer Collection or the Museum of Modern Art) & 10 960 ft (= 3 340 m.) – 133 min. (à 22 i. / s.) / XXIX° Giornate del Cinema Muto, 2010 (MoMA's print)

⁵ Robert FLOREY, *Cinémagazine*, n° 43, 23 Octobre 1925, p. 180-82

⁶ *A Brief Egyptian Theatre History & Other Interesting Related Facts*

⁷ Loop., *Variety*, October 20, 1922

⁸ *The New-York Times*, October 31, 1922 + Sime., *Variety*, November 3, 1922 + Robert Florey, « Cinémagazine à New-York », *Cinémagazine*, n° 47, 24 novembre 1922, p. 259-60

⁹ PUB. *Cinémagazine*, n° 6, 9 février 1923, p. 221 + « Les films de la Semaine », n° 7, 18 février 1923, p. 293 + PUB, n° 8, 23 février 1923, p. 441 > n° 14, 6 avril 1923

¹⁰ PUB. *cinéa*, n° 102, 15 octobre 1923 (4° Couv.)

PRESENTATION DE DOUGLAS FAIRBANKS

Douglas Fairbanks m'a toujours donné de grandes joies. Ses films nous aèrent. Il semble que nos artères fonctionnent mieux après une heure passée dans sa folle et saine compagnie. Arlequin algébrique, mousquetaire dont nulle arme ne vaut l'optimisme et le sourire, il inquiète à force de force, il est mystérieux de tant de franchise et de lucide allure. Ceux qui, dans la salle obscure, lui résistent parfois, c'est que les voilà troublés. Qui est-ce ? Un comédien, oui. Un athlète, parbleu, un acrobate, et quel ! Tout cela ? C'est trop. Ainsi, de Chaplin on ne sut pendant longtemps s'il ne fallait pas s'excuser de tant l'aimer, car comment avouer le trouble où nous jetait sa naïveté humaine et savante à la fois ? Puis un jour on comprit et l'on put convenir : *C'est un animateur.*

De Fairbanks aussi, après *ROBIN DES BOIS*, je dirai "*C'est un animateur*". Je ne sais si je parviendrai à vous dire tout le pourquoi. J'essaierai du moins de noter un peu de mes impressions.

*

Vous serez surpris, à la lecture de ce volume, par la diversité des scénarios que filma Douglas. Il en est de très neufs, il en est d'insignifiants. Aucun n'importe beaucoup au talent de Fairbanks. Si, devant l'écran, vous avez pensé qu'ils se ressemblaient tous, c'est que tous étaient devenus cette synthèse : Fairbanks. Avec n'importe quel thème, avec n'importe quel rôle il reste et doit rester *créateur de soi*, même comme, après tout, furent toujours les grands acteurs, qu'ils s'appellent Zacconi, Guitry, Sarah Bernhardt ou Duse. Ils sont eux-mêmes l'œuvre.

Quand ils écrivent une pièce — cet accident est fréquent — ils tâchent d'y mettre tout ce qui peut les servir, et de se composer enfin un rôle total, absolu, le rôle de leur vie. Et c'est en général, leur plus terne création. Car ils ne savent pas — tant mieux après tout — que la pièce où ils se sentent un peu emprisonnés leur est un tremplin d'où jaillit mieux la courbe de leur virtuosité.

L'écran qui n'a pas d'œuvre a des lois plus dures encore. Cela se sait peu. Fairbanks sait, je pense, car il obéit aux ordres de son art avec cette humilité laborieuse, tremplin de ses élans et de sa fougue.

Les films qui ont le mieux déchaîné la verve de ce prestidigitateur de muscles étaient les plus délicats pourtant. *UNE AVENTURE A NEW YORK* et le *SIGNE DE ZORRO*. Là Fairbanks devait exiger de lui-même une diversité impérieuse de tons et d'expressions. Et c'est là qu'il nous a donné sa plus aiguë impression d'aisance, d'audace, d'affranchissement de tout. Cela vous étonne ?

Fairbanks est mâle. C'est un homme et pas un amant. Voilà qu'il fait plaisir à voir.

Trop souvent la mode cinégraphiste a voulu la gloire de jeunes gens lassés de vivre, raffinés ou seulement affinis par la drogue, l'homosexualité ou la tuberculose. Ce n'est pas bien gênant. Leur santé fragile met vite en

poussière leur talent et même on sait qu'ils n'hésitent pas à mourir jeunes...

Mieux, et plus fréquemment s'imposent les hommes à femmes. Ceux du théâtre sont innombrables et certes la chaude complicité de la rampe sert leurs lombes provocants comme leurs sourires avantageux — et puis ils parlent, et la voix est un outil persuasif qui chatouille les dames. L'écran est moins bon entremetteur. Bien des conquérants s'y maintiennent pourtant et l'on a vu, après tant de jeunes amoureux appétissants, l'apothéose du superbe Rudolph Valentino.

Fairbanks est autre. Non qu'il ne conquière point. Avez-vous jamais supposé une seconde que la fille du shériff lui résisterait ? C'est couru d'avance. Il ne néglige pas de faire oublier l'athlète et, aux scènes de charme, il a toute la douceur et le moelleux qu'on n'attendait point de cet enjambeur d'abîmes. Mais ni son œil tendre, ni son sourire tout soudain confus, ni la gaucherie coquette de ses gestes, ne nous font dire : *Quel amant...* Même quand il l'est autant qu'on peut l'être vous dites : *Quel homme !*

Il est homme, il est l'homme. Il est un animal parfait, accompli, qui soigne ses poumons, ses muscles et le moindre pore de sa peau parce qu'on se sert mal de son âme quand le corps n'est pas au point. Le sien est au point. Après quoi, il pourra réaliser des minutes d'expression plus riches et plus pures que de longues scènes savantes mimées par de grands acteurs dits psychologiques.

C'est ainsi, du moins, que je vois Douglas Fairbanks.

*

La vision de *ROBIN DES BOIS* est pour moi un événement aussi important que naguère la révélation de "*Tristan et Yseult*" à l'Opéra avec des artistes allemands. Je pense que c'est l'évènement surtout pour le cinéma.

D'abord c'est le retour à cette simplicité, à cette sobriété, à cette franchise qui paraient les films de 1917 (Ince, Hart, Griffith) et les imposèrent à notre goût. Depuis, les mœurs de la concurrence commerciale entraînent les filmeurs à de luxueux égarements. Où sommes-nous ? Pas au cinéma. Aux Ziegfeld Follies ou aux Folies Bergère, peut-être. Adieu, les rudes tragédies du Far West et du Klondyke. Non, pas adieu. Voici *ROBIN DES BOIS*, plus splendide que les plus splendides féeries photographiques de Cecil de Mille, de Rex Ingram et de Fitzmaurice, mais simple, sobre, franc, ah vraiment franc, je vous le dis. Un spectateur populaire l'a jugé ainsi : *Ce n'est pas beau parce que ça a coûté des millions. C'est beau parce que ça a le cœur sur la main.*

*

Et puis enfin, voici Fairbanks. Il est là tout entier dans ce film. Et si abondant, si dynamique, si impérieux qu'on a une espèce de remords de ne pas avoir assez compris, de par ses autres films, à quoi il atteindrait.

Quelqu'un m'a dit après avoir vu Robin *Je me faisais une autre idée du romantisme.*

Peut-on mieux définir la grande manière de Fairbanks ? C'est un romantique, mais un romantique optimiste. Les gens qui, au siècle dernier, reconstituèrent à leur table de travail les drames d'époque n'en virent que l'horreur et se bornèrent à l'aggraver de quelques intermèdes bouffons. Ils pillaient Shakespeare mais le trésor volé les rendis neurasthéniques. Un seul, Dumas Père, aimait trop la vie pour ne pas rappeler aux foules que le temps des grands châteaux glacés, des pourpres royales, des guerres ignobles, des prisons éternelles fut le temps aussi des jouissances ardentes, des goinfrieries, des paillardises, de la crânerie morale et des résistances physiques. Ainsi les livres d'Alexandre Dumas **faisaient du bien**.

Douglas Fairbanks est le Dumas du cinéma. Il conte avec éclat. Il imagine, il reconstruit, il évoque la terreur et la mort. Mais avec toute l'intensité de la vie, à la fois détail par détail et d'un élan implacable. Essayez de ne pas le suivre, essayez. Partis avec lui, vous irez où il va, car il *sait* où il va, car il *veut* vous mener, car il *se connaît* et vous connaît.

*

Le tournoi de *ROBIN DES BOIS* est une belle chose. C'est son équilibre et non son faste qui nous le fait aimer. Comme dans la *JEANNE D'ARC* de Cecil de Mille (scènes de la cour, du couronnement, etc) et *INTOLERANCE* de D.W. Griffith (scènes de Babylone), la quantité et la richesse des détails ne valent que par le rythme de la composition. Le cinéma italien qui présente si souvent des fresques historiques où les costumes et les figurants sont innombrables, où les décors ont des proportions inouïes, où tout a été multiplié à profusion, a négligé cette loi et nous lasse après nous avoir un peu étonnés mais très peu amusés.

Ce tournoi est justement admirable parce que chaque chose a ce qui lui est dû et pas davantage. Est-il une image de ces scènes brillantes qui ne vous ait paru trop courte ? On souhaite s'attarder avec ce roi, ces princes, ces femmes, ce fou, ces étendards, ce château, ces cavaliers prodigieux, mais ce n'est pas possible. Il faut aller, aller toujours, comme la vie, et ne pas se saouler les yeux d'une beauté inutile.

*

Avez-vous une maladie d'estomac ? Robin vous guérira peut-être. Quels appétits ! Nous avons un peu honte de boudier devant une côtelette aux pommes après cela. Apportez un mouton sur la table, garçon !

*

Je ne sais pas pourquoi une image me hante plus que les autres. Cette chapelle de pierre où l'évêque bénit la pieuse immobilité des Croisés prêts au départ est une rude eau-forte. Et l'allure énorme du roi Richard princier et familial, traversant cette assemblée de statues humaines, a pour moi — mais, parole, je ne sais pas pourquoi — une émotion étrange.

*

Les interprètes masculins de *ROBIN DES BOIS*, partenaires de Fairbanks et de Wallace Beery, sont parfaits. Parce que ? Ils ont été à la fois :

1°/ Remarquables en eux-mêmes.

2°/ Remarquablement choisis pour leurs rôles.

3°/ Remarquablement utilisés, animés, rythmés.

Le résultat est malheureusement très rare en cinématographie.

*

La poursuite du pigeon par le faucon est un des plus beaux exemples de vie animale mêlée au film. La situation rend ce petit drame angoissant. Et surtout la rigueur d'un élément naturel, soulignant ou complétant l'effort d'art des romans, est d'un bien séduisant contrôle pour la sincérité de jeu des comédiens.

N'avez-vous pas été saisis d'une sorte de gêne au théâtre quand des animaux figurent auprès de nos comédiens ? Ils ne sont pas dans le ton. A côté d'eux, l'acteur semble une vieille mécanique maladroite.

Le cinéma, plus cruel, exige un parallélisme complet. Vous pouvez voir le cheval, le faucon et Douglas Fairbanks ensemble. Ils sont dans le même ton. Car ils n'ont pas à jouer une comédie conventionnelle. Ils doivent interpréter la nature, d'abord.

*

Personne ne semble avoir remarqué que le Richard Cœur de Lion composé par Wallace Beery dans *ROBIN DES BOIS* est artistiquement, humainement, magnifiquement, et strictement Paul Mounet. Ceux qui ont bien connu et bien aimé notre colosse tragique se souviennent comme il était vrai dans l'interprétation — géants de Charlemagne, d'Héradès ou de Magnus — et comme il était artiste dans son magistral appétit (muscle, rire, estomac, et cœur) de la vie. Ce fut un de nos plus beaux acteurs de France. Et si Wallace Berry, qui nous le rend, est capable de bâtir souvent d'aussi absolues figures de santé, convenons que ce sera un des meilleurs acteurs du monde.

*

Fairbanks n'a commis qu'une faute dans son éblouissant et spirituel *ROBIN DES BOIS*. Comme mon avis ne sera sans doute pas du tout partagé, je vais y tenir énormément.

Pourquoi a-t-il voulu dans toute la partie sylvestre du conte filmé ce sautillerment de lui et de tous ses partenaires ? L'intention, je pense, est de créer un rythme, une sorte de stylisation du mouvement. Bonne intention. Réalisation inutile.

D'abord elle contrecarre souvent le rythme du film, obtenu par le montage de mille fragments de pellicule, et qui est le seul vrai rythme à obtenir en cinématographie.

Et puis, Fairbanks n'est-il pas, de tout son être, un rythme extraordinaire ? L'impétuosité bien équilibrée qu'il dépensa dans tous ses films et qui réussit plus spécialement dans des allegros comme *UNE AVENTURE A NEW YORK*, *DOUGLAS FOR EVER* ou *LE SIGNE DE ZORRO* se suffit à elle-même. Cette espèce de génie, entrain et optimisme sportif, on ne le prend pas toujours au sérieux, mais on ne lui résiste pas. Une force de la nature, voilà ce que c'est. Inutile de la figner avec des suppléments chorégraphiques.

Tel Fairbanks, Nijinsky avait le génie de la vie dans le mouvement. Tout ce qu'il touchait devenait aisément le style et rythme. Il fit un jour un bel effort pour "*l'Après-midi d'un Faune*" et le réussit. Mais se dépassa-t-il ? Non. Ce n'était pas possible.

Et que Fairbanks ne *cherche* pas en marge de Fairbanks...

*

Beaucoup d'acteurs français dénigrent Doug et ses films. Pourquoi ? *ROBIN DES BOIS* ferait-il tant de tort à nos derniers films historiques ? Ce mousquetaire du film a-t-il tellement plus de panache que d'autres ? Le spectacle d'un talent qui laisse aller gaillardement sa bonne humeur a-t-il le défaut de ne pas servir de repoussoir à des vedettes qui ont peu de talent et beaucoup de mauvaise humeur ? Voir.

Vivant et brillant comme les héros *indiscutables* de Dumas le père, Douglas est aussi, sainement, directement, crânement, le héros naïf et solide de nos romans de chevalerie. Si j'apprends qu'il doit représenter Roland, Amadis, ou l'un des Messieurs fils Aymon, je serai si content que je veux bien relire "*la Fille de Roland*".

Voyons, entre nous, ne croyez-vous pas que *ROBIN DES BOIS*, par exemple, fait plus pour le moral et la gaîté confiante des foules que bien des discours politiques ?

*

Il y a dans beaucoup de pays, beaucoup de comédiens du cinéma jaloux du succès de Douglas et, je le crois, jaloux de Douglas lui-même. Leur envie et leur colère se résument toujours ainsi : *C'est un acrobate. Ce n'est qu'un acrobate.*

Ce n'est pas qu'un acrobate, inutile d'insister là-dessus, mais c'est bien un acrobate. Et quel ! Il a étudié et réalisé à peu près tout ce qu'on peut faire avec la souplesse du corps, la puissance des muscles et l'audace précise du coup d'œil. Certes, un ténor d'"*Aïda*" ou un tragédien de "*Ruy Blas*" n'est pas accoutumé à fleurir sa cavatine ou ses alexandrins de sauts périlleux, de voltiges équestres ou de catch as catch can. Tant pis pour eux.

Tant mieux pour Douglas — et pour nous — qu'il soit ce qu'il soit. Le jour que nous le vîmes surgir, bondissant et félin, sur les wagons d'*UNE AVENTURE A NEW YORK*, il ne fut plus question de discuter avec sa psychologie fantasque où le jongleur athlète double le miroir à sentiments. Et ainsi de suite. Je ne citerai pas tous ses films : tounez plutôt la page.

ROBIN n'a pas affadi cette virtuosité physique. Ce lutteur délicat qui n'a pas peur et défend chaque minute l'optimisme consistant non pas à ignorer les pièges de la vie mais plutôt à les affronter, s'épand en fusées surprenantes et en jeux de santé d'un art délicieux. Ses sauts, ses jets d'armes, ses chevauchées sont autant d'enluminures aiguës qui nous ramènent aux fresques d'Égypte ou d'Athènes. En ce temps qui divise rudement l'art et le sport — et où il faut aller au music hall ou au cirque pour retrouver la pure saveur de ce vieil et indispensable alliage — c'est plaisir, c'est joie, c'est bonheur de voir cette vedette de l'interprétation capable de nuancer un état d'âme après un record de boxe ou de plongeon. Le bond et la chute sur le rideau géant de la grand'salle des chevaliers royaux couronnent ces charmantes folies. Et c'est un si plaisant souvenir que je ne me risque pas à en dire plus long.

*

De Robin, tels admirateurs ont dit : *Il a tout là-dedans mais pas de cœur.* Et pourtant on y sent une sincérité triomphale. La tendresse que Fairbanks indique exquivement dans tant de scènes de tant de films n'aurait-elle point de part à ce bouquet de feux, de fleurs, d'éclats multiples ?...

Si, mais si...

Tout ce qu'on peut dire, c'est quelle n'est pas à l'échelle. Elle est présente en mêmes proportions que la colombe de Parsifal dans la cathédrale d'Alfortas. Plus peut-être. Mais l'optique du cinéma n'est pas celle du drame musical, et la colombe de *ROBIN DES BOIS* n'a pas assez de premiers plans. Elle paraît petite et fugace du fait des rapports d'images, car dans l'empire des *moving pictures* l'oiseau symbolique a tort d'être une petite tache blanche sous le dais d'une coupole géante. Elle doit être aussi grande que la coupole. L'écran a les mêmes besoins — et en somme les mêmes procédés — que la peinture des primitifs, et doit donc donner aux choses, aux gens, aux expressions, non leurs dimensions réelles mais les dimensions de leur importance.

Il y a beaucoup de *tendresse* dans bien des films de Fairbanks, il y en aura davantage dans les prochains.

*

J'ai parlé de Wagner encore, et de Dumas le Père. Le plus vivant des romanciers romantiques et le plus romantique des compositeurs du spectacle se rejoignent en *ROBIN DES BOIS*. Douglas Fairbanks est entré dans le cycle de la grande aventure imagée et il y entre avec le rythme. Son romantisme moyat et coedial, humain je vous le dis, est une source nouvelle, la plus riche peut-être, de l'art tumultueux du cinéma. Les préludes notés, il y a quatre ou cinq ans, quand le cheval de William Hart ravageait les plaines de l'écran aboutissent à ce premier chant, à cette chanson de geste que Douglas continuera, prolongera, étalera, et qu'il enseignera aux nouveaux venus.

Louis DELLUC (1923)¹

¹ Inédit. Publié in *Écrits cinématographiques I, Le Cinéma et les Cinéastes*
© Cinémathèque Française, 1985, p. 197-204

Comment fut tourné "Robin des Bois"

Douglas Fairbanks a toujours aimé le caractère de *Robin Hood*. Ses frères John et Robert racontent que, lorsqu'il était âgé de 10 ans à peine, il s'amusait déjà à jouer à *Robin Hood*, c'est-à-dire à *Robin des Bois*, avec ses petits compagnons. Il ne rêvait que d'incarner le légendaire héros et il s'en allait par monts et par vaux à la tête d'une vingtaine de jeunes coureurs de bois de son âge.

Douglas et ses petits amis se confectionnaient des arcs et des flèches et reconstituaient dans leurs jeux les exploits du fameux Robin Hood...

Quand Douglas vint au cinéma, plus de vingt ans après, il incarna immédiatement un personnage athlétique au sourire éternel et jamais, dans ses trente premiers films, il n'osa paraître sous les traits d'un héros romantique. Il « s'essaya » seulement dans le prologue d'un film d'Allan Dwan nommé *Modern Musketeer* pour voir « ce que cela donnerait ». Puis, quelques années plus tard, n'osant pas encore aborder directement le grand drame historique, il se « fit la main » avec sa magnifique interprétation du *Signe de Zorro*, puis, attendant l'opinion du monde entier au sujet de son premier drame romantique, il tourna *The Nul* (*L'Excentrique*) afin de ne pas perdre son temps... *Zorro* remporta partout un succès formidable et c'est alors que Douglas, encouragé, joua son atout : *Les Trois Mousquetaires*. Le public américain fit à ce film un tel accueil que Douglas décida alors de continuer dans la version dramatico-romantique. Mac Culley, le scénariste de *Zorro*, avait, pendant ce temps, écrit une suite à l'histoire première et la proposa à Douglas. *The Virginian* et *Monsieur Beaucaire* le tentaient également.

Quand la grande star partit pour l'Europe en 1921, quelques semaines après Charlie Chaplin, il ne savait pas exactement, à vrai dire, ce qu'il allait tourner. Pendant son voyage en Europe, Mme Woods et Kenneth Davenport travaillaient ferme aux trois idées de Douglas, c'est-à-dire à la suite de *Zorro*, au *Virginian* et à *Monsieur Beaucaire*.

Douglas revint à Hollywood une semaine environ avant Noël.

Le star n'avait pris aucune décision, mais il pensait déjà à *Robin Hood*. Il savait l'ouvrage formidable qui l'attendait s'il exécutait ce film... La question des décors surtout l'inquiétait... Où trouver en Californie un château féodal ? *Robin Hood* nécessiterait le déplacement de toute la troupe en Europe... À Noël, Douglas pensa exécuter *The Virginian* et, finalement, le 1^{er} janvier au matin, comme ses collaborateurs étaient réunis chez lui à l'occasion du premier jour de l'an 1922, il déclara : « Je vais tourner *Robin Hood*, nous construirons tous les décors à Hollywood, je suis maintenant décidé ! »

Le ton avec lequel Douglas prononça cette phrase me restera toujours dans l'oreille. Son poing fermé était appliqué sur une petite table et, comme personne ne disait un mot, il s'expliqua avec volubilité...

— Je pense qu'il est nécessaire que nous achetions, avec Madame, un nouveau studio où nous travaillerons ensemble. J'ai en vue l'ancien Jesse Hampton studio, sur le Santa-Monica Boulevard... À l'entour du studio, des champs et rien que des champs... Sur ce terrain, nous bâtirons les gigantesques décors, la ville de Nottingham comme elle était au XII^e siècle, le château de Richard-Cœur-de-Lion, une ville de Palestine, la forêt de Sherwood, la caverne des bandits ; à l'intérieur du studio, nous construirons tous les intérieurs et, dans le grand champ au sud, nous élèverons le campement des Croisés sur le sol français... Nous allons faire dessiner quelques centaines de costumes d'après les documents de l'époque, nous commanderons des boucliers, des lances et des sabres par milliers, nous reconstituerons un tournoi, nous...

— Nous allons dépenser combien de millions de dollars ? trancha John Fairbanks.

— La question n'est pas là, continua Doug, il faut faire *Robin Hood* magnifiquement, ou ne pas le faire...

Et, durant qu'il parlait, il fumait sans arrêt, transmettant le feu d'une cigarette à une autre, et il continuait à expliquer ses projets.

A midi, le 1^{er} janvier 1922, tout le monde était convaincu que Douglas avait parfaitement raison et qu'il fallait faire *Robin Hood*... Quelques jours plus tard, le docteur Woods commença les recherches historiques. On engagea vingt-deux experts, techniciens, professeurs d'histoire qui, pendant cinq mois, recherchèrent tous les documents exacts de la vie à la cour du roi Richard-Cœur-de-Lion, tout ce que l'on avait écrit au sujet des croisades et des tournois... On fit venir 146 volumes traitant de ces sujets, puis une centaine encore... Une bibliothèque fut fondée, la bibliothèque « Robin Hood », on fit venir, de tous les pays, des milliers de gravures et d'estampes représentant les costumes, les meubles, les châteaux, les tournois, les Croisades... Mme Woods, Kenneth Davenport et Douglas établissaient le scénario d'après la fameuse histoire de *Robin Hood*...

Puis Douglas, qui passait des journées entières dans la grande bibliothèque, songea aux artistes qu'il pourrait engager pour remplir les rôles de la distribution. Un artiste, immédiatement, frappa son esprit pour jouer « Richard-Cœur-de-Lion » et, de peur de le manquer, longtemps à l'avance, il signa avec Wallace Bery un contrat... royal !

Le grand Doug était si enthousiasmé par son projet qu'il en arriva même à négliger quelque peu son entraînement... Je me souviens des airs navrés de Bull Montana ou de Jack Dempsey ou encore de Kid Mac Koy qui attendaient en vain leur ami sur la piste d'entraînement... Irvin Martin, Wilfred Buckland et Edward Langley travaillaient sans répit à dessiner les maquettes des décors et venaient ensuite soumettre leurs projets à Douglas et à Robert Fairbanks qui les discutaient... Les maquettes de ces trois artistes étaient merveilleuses, Douglas en avait gami son salon privé et lui, toujours si turbulent, restait tranquillement assis durant de longues heures à les regarder.

La bonne humeur éternelle de Douglas et son entrain subjuguait tout le monde... Ce diable d'homme, toujours si enthousiasmé, ne permettait à personne d'être découragé par un détail qui n'allait pas... Il surveillait tous les travaux et était partout à la fois.

Douglas, dans son studio, s'affuble étrangement, mais confortablement. Il arrive un des premiers le matin et, immédiatement, abandonne ses vêtements élégants pour se vêtir simplement de la chemise de crêpe de Chine avec laquelle il interpréta *Zorro*, et un pantalon de velours à côtes, comme en ont les charpentiers, ou bien un pantalon de toile simple. Il enfle ses chaussons de gymnastique et il ne troque cette bizarre défroque contre des vêtements plus décents qu'au moment de se rendre chez lui, c'est-à-dire à 7 heures du soir.

Le meilleur moment de sa journée est lorsqu'il peut rester quelques moments avec sa femme et lui faire part de son enthousiasme et surtout, recueillir son approbation... Pendant ce temps Mary Pickford préparait dans le silence *Tess of the Storm Country*. Elle semble une toute petite fille effrayée à côté de la débordante activité de Douglas.

Vers la fin du mois de mars, Douglas Fairbanks décida, d'un commun accord avec le Docteur Woods, Mme Woods, Kenneth Davenport et Allan Dwan, de commencer le film en tournant les scènes qui devaient se dérouler sous la tente de Richard-Cœur-de-Lion.

Comme les travaux du château n'étaient pas terminés, on monta dans le studio couvert un immense décor représentant l'intérieur de cette tente. Le décor employé pour représenter la tente de Richard-Cœur-de-Lion fut établi selon les principes combinés de Gordon Craig, utilisés à cet usage en Angleterre, de Max Reinhardt en Allemagne et encore de Robert Jones en Amérique. C'était une véritable innovation au cinéma.

Le premier régisseur d'Allan Dwan était Dick Rosson (ce régisseur travailla si bien durant toute la prise de vues qu'il passa metteur en scène immédiatement après la fin de *Robin Hood*, dans une autre compagnie d'Hollywood). Sous ses ordres Dick Rosson avait une vingtaine d'autres régisseurs et, comme aide principal, le sympathique petit Charles Stevens que l'on vit si souvent aux côtés de Douglas interpréter des rôles de Mexicains, d'Indiens ou de métis.

Une activité formidable régna dans les magasins d'habillement du studio dès le 1^{er} avril. Les centaines d'artistes, hommes et femmes, qui avaient été engagés « en stock » pour travailler durant les quatre mois, essayaient leurs costumes.

Cinquante habilleurs et habilleuses avaient été engagés à cet usage. Des milliers de costumes entièrement neufs étaient rangés dans un ordre parfait dans les magasins.

Quelques centaines de cottes de mailles tenaient au moins le quart du magasin principal...

Le 2 avril, Arthur Edeson, le chef des opérateurs, qui s'était déjà distingué en enregistrant *Les Trois Mousquetaires*, tournait un essai de la tente du roi Richard. Le soir même, dans la grande salle de projection, on présenta cet essai et tout le monde fut satisfait du résultat.

Le 3 avril, à 7 heures du matin, quelques centaines d'artistes se maquillaient et s'habillaient dans leurs loges, et Douglas Fairbanks, déjà revêtu de son habit de preux, était sur le « set », répétant la première scène avec Wallace Beery qui jouait le rôle du roi.

À neuf heures, tout était prêt. Un orchestre de douze musiciens jouait un air entraînant, Arthur Edeson et son second, Charles Richardson, avaient campé leurs appareils. Allan Dwan « à cheval » sur une chaise, le mégaphone en mains, donnait ses dernières instructions aux électriciens et machinistes. Mme Woods, qui devait écrire la « continuité » du film, inaugurerait un énorme livre encore vierge de toute annotation et s'appropriait à écrire tout ce que l'on allait tourner... Arthur Edeson rectifiait quelques éclairages, à 9 heures 25, Allan Dwan commanda, pour la première fois :

— Light, music, cameras, ...action !

Et l'on tourna alors la première scène de *Robin Hood*.

Six fois, les deux opérateurs tournèrent cette scène et le tout prenait un air si solennel que l'on n'entendait pas le moindre bruit dans ce studio où se trouvaient plus de mille personnes prêtes à travailler...

On pourrait écrire d'innombrables chapitres sur l'histoire anecdotique de *Robin des Bois* et de son interprète principal, car, chaque jour, Douglas, toujours de bonne humeur, inventait mille tours nouveaux pour amuser, ses camarades...

Pour le besoin des extérieurs du film, la troupe complète partit quatre fois en voyage.

Le premier voyage eut lieu vers la mi-juin à Verdugo-Woodlands, où l'on tourna les scènes du couvent pendant une semaine.

Le second voyage nécessita la présence de cinq cents artistes pendant deux semaines à Calabasas, au commencement de juillet.

Les troisièmes extérieurs furent tournés en quelques jours, vers le milieu de ce mois, à Santa-Monica.

Enfin, le quatrième voyage eut lieu à la fin de juillet et l'on tourna dans le désert de Lebec, dans le sud-californien, différentes scènes des Croisades.

Les régisseurs de Douglas Fairbanks, qui connaissent la Californie dans ses moindres détails, savaient parfaitement qu'une seule région, celle de Verdugo-Woodlands, pouvait représenter le coin dans lequel était situé le couvent où se réfugiait lady Marian Fitzwalter après son simulacre d'accident. Malheureusement, ce coin de Verdugo est très recherché par toutes les compagnies cinématographiques et il est difficile de pouvoir y tourner en toute tranquillité ou même de pouvoir y tourner simplement. Quelques semaines à l'avance, les régisseurs louèrent tout le terrain et l'entourèrent de fils barbelés... De la sorte, Douglas travailla sans être dérangé par d'autres compagnies. Environ mille artistes furent de ce premier voyage et l'on amena près de trois cents chevaux.

Les arbres de Verdugo-Woodlands sont magnifiques, mais comme l'on ne trouvait cependant pas de chênes centenaires, on en fit fabriquer quelques-uns sur le même modèle que ceux qui devaient, plus tard, servir pour la forêt de Sherwood...

Les branches touffues des grands arbres de Verdugo taniaient quelque peu les rayons solaires et la chaleur était à peu près supportable. Une chose cependant gênait les hommes et les chevaux : les moustiques ! Pendant que, dans ce coin, nous étions dévorés par ces insectes, Mary Pickford avait affaire aux scor-

pions au Chatsworth Lake où elle tournait *Tess of the Storm Country*...

Douglas, quand il tourne en « location », fait toujours venir avec lui sa grande tente, qui est pourvue de tout le confort désirable et dans laquelle il peut dormir en toute tranquillité sans être dérangé par les insectes ou les reptiles. Il peut également y prendre quelques instants de repos quand la chaleur est par trop suffocante.

Vers le 16 juillet, on tourna pendant quelques jours les scènes du précipice près de Santa-Monica et Douglas activa alors le travail de tout son personnel car il désirait finir le film à la fin du mois.

Un matin, à 5 heures, toute la troupe partit pour Lebec, dans le désert, à 125 kilomètres environ de Hollywood, et Douglas tourna en quelques jours toutes les scènes désirées dans les immenses plaines de sable.

Dans le désert de Lebec, la chaleur était épouvantable, et Allan Dwan, qui s'était muni d'un casque colonial, avait le sourire, tandis que les opérateurs, leurs casquettes à l'envers, avaient la face brûlée par le soleil.

De retour au studio, Douglas tourna encore différentes scènes, entre autres son grand combat final avec Paul Dickey et ses combats sur les remparts du château avec les soldats du prince John...

Lorsque le grand Doug tournait ces sortes de scènes, il y avait, toujours présentes, deux ou trois infirmières qui étaient d'une très grande utilité. Au cours d'un combat dans lequel il chargeait avec une fougue inouïe contre une vingtaine de soldats, il y eut pas mal de doigts et de mains abîmés...

La dernière scène que l'on tourna fut celle où Earl de Huntingdon vient d'épouser lady Marian et où les deux époux pénètrent pour la première fois dans leur chambre nuptiale. Lady Marian s'assoit au pied du grand lit drapé de noir et Douglas-Huntingdon prend place à ses genoux...

Cela fut charmant.

En général, quand il tourne des scènes où l'amour joue un rôle, Douglas a horreur d'avoir des curieux autour de lui. Autant il lui est indifférent d'être regardé par deux ou trois mille personnes quand il fait un bond fantastique d'un toit d'une maison à l'autre, autant il lui est désagréable de se sentir observé par des étrangers lorsqu'il tourne des scènes sentimentales.

Ce jour-là, l'orchestre jouait une jolie valse, très lente, et l'action était fort bien réglée...

Tout se passa parfaitement, à part quelques petites interruptions. Ainsi, comme Douglas s'appropriait à embrasser tendrement son épouse, conquise après tant d'aventures, Arthur Edeson déclara catégoriquement : « Ne l'embrassez pas maintenant, il y a une lampe qui fume derrière vous ! »

Ces interruptions enlevaient beaucoup de la poésie de la scène...

Je m'étais placé de façon à n'avoir devant moi que les protagonistes du drame et le grand décor et, devant le jeu si naturel de Doug et de miss Bennett, j'en arrivais à oublier petit à petit les opérateurs, les musiciens, les machinistes et le metteur en scène, mais chaque fois une voix me rappelait à la réalité... « Placez le gros réflecteur... » « Éteignez », etc., etc... Le mariage finit pourtant par être filmé et Arthur Edeson donna le dernier tour de manivelle à son appareil...

Un travail très important attendait maintenant Douglas. Il s'agissait de couper, de monter et de titrer le film.

Douglas essaya de réduire le plus possible le nombre des sous-titres du film et il arriva à n'en utiliser que deux cents, alors que *Les Trois Mousquetaires* en comportaient plus de 400 !

En visionnant, chaque soir, les scènes tournées la veille durant la prise de vues, Douglas et ses collaborateurs avaient vu le film complet environ soixante fois. Ils le virent encore une trentaine de fois durant les travaux de montage. Enfin, Robin Hood fut projeté pour la première fois absolument complet à Beverly-Hills, le 10 août 1922 et le star présenta officiellement sa production au personnel de son studio le lundi 14 août.

Robert FLOREY¹

¹ *Cinémagazine*, n° 42 / 43, 16 / 23 Octobre 1925, p. 117-22 / 180-82.

La Vie, les Films et les Aventures de Douglas Fairbanks par Robert FLOREY, *Cinémagazine*, n° 28 à 43, 10 juillet – 23 octobre 1925

Nos "Hors-Texte"



Études de Fernand LEGER (1923)



Abel GANCE et Arthur HONEGGER

*La cinégraphie c'est la musique
de la lumière.*
Abel Gance

Nos "Hors-Texte"

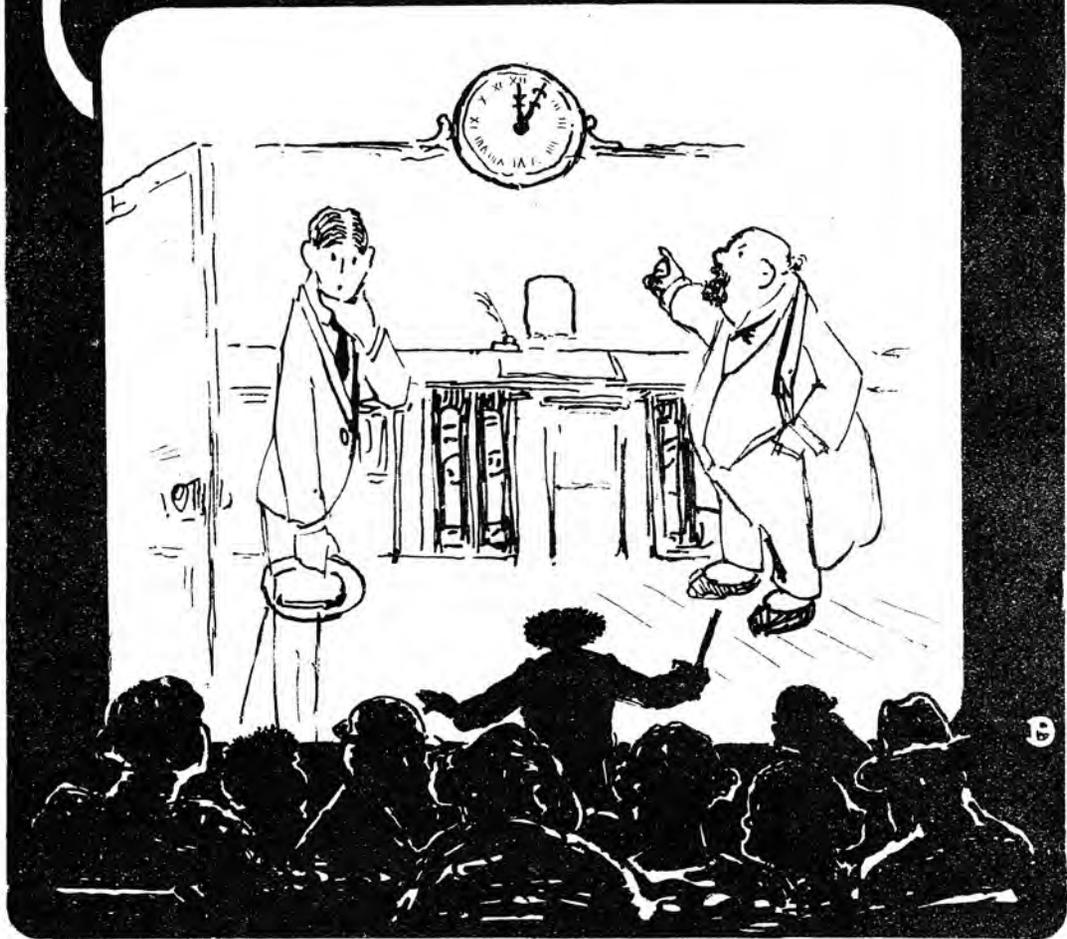
La Musique et les Musiciens au Cinéma*



Alors qu'il tournait *Robin des Bois*, Douglas FAIRBANKS posa cette amusante parodie d'un contrebassiste avec un quartier de bœuf pour instrument et son arc pour archet.

* Juan ARROY, *Cinémagazine*, n° 30, 23 juillet 1926, p. 161-64

CHANSON AU RALENTI



JOSSELIN créée par **POL NUD**

MIMOS *Chant seul: 1^{er}* **VENTRUG**

Paroles de *Piano & Chant: 5^e* Musique de

Géo KOGER **Georges JACQUES**

Editions **FRANCESKIDES**, 50, Rue St-Placide, 50, Paris (VI^e Arr^t)

Tous droits d'exécution, de reproduction, de traduction, et d'arrangements réservés pour tous pays

CHANSON AU RALENTI

FOX TROT

Paroles de
Géo KÖGER

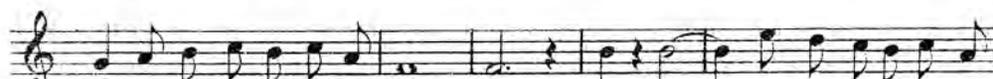
Musique de
Georges JACQUES



Sur terre ya des gens qui sont ner - veux —



Moi dans l'temps j'a - voue j'é - tais comme eux — Oui mais —



— j'ai bien changé croyez - moi — Je vais — mêm'vous expliquer pour.



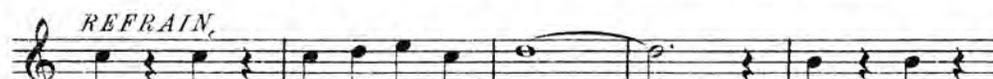
quoi — Dans un ci - né - ma ya quelque temps — J'ai vu un film



qu'on tournait douc' ment — Aus - si — comm'je trouvais ça très



bien — De - puis — en m'servant du mêm'moy - en —



REFRAIN,
Moi, j'fais tout au ra - len - ti — C'est bien



mieux j'vous l'garan - tis — L'ma.tin à pein' le - vé —



Je m'en vais travail - ler Mais comm' huit heur's c'est trop court —



Chez l'pa - tron j'ar.riv' tou - jours — Quand l'bou.Jot est fi -



2

Un soir, je dinais chez des amis,
 Le repas était à pein' fini
 Soudain, je m'sentis indisposé
 Et vit', je courus où vous savez.
 Au bout d'cinq minut's que j'étais là
 D'autr's invités s'trouvant dans l'mêm'cas
 Frappèr'nt en criant: "Dépêchez-vous"
 Alors j'leur ai dit, je r'grett' beaucoup

REFRAIN

Moi, j'fais tout au ralenti
 Et j'me trouv' très bien ici
 C'est dommag' nom d'un chien
 Qu'il y ait just' plac' pour un
 Mais si vous êt's trop pressés
 Je vous conseil' de r'passer
 D'main dans l'après-midi
 J'fais tout au ralenti

2 (*variante*)

Je m'étais rendu l'autre matin
 Dans un très chic établis'sment d'bains
 Et là dans un' baignoir' d'émail blanc
 Je f'sais mon nouveau rich' en trempant
 Y avait près d'trois heur's que j'étais là
 Lorqu'à ma port' le garçon frappa
 Et comme il m'priaît d'me dépêcher
 J'y ai dit voyons faut pas vous fâcher

REFRAIN

Moi, j'fais tout au ralenti
 Et j'suis pas près d'êtr' sorti
 Car j'vais vous l'dir' franch'ment
 Je n'prends qu'un bain par an
 Alors pour êtr' bien certain
 Que mon corps est propre et sain
 J'attends qu'l'eau ait noirci
 J'fais tout au ralenti

3

Par un beau matin l'été dernier
 J'épousai la fill' de mon crémier
 Oui mais l'soir de la noc' tout-à-coup
 Juste, comm' j'allais tirer l'verrou
 Ma femm' me dit écout' mon coco
 Jur' moi qu'tu n'me brusqueras pas trop
 Alors j'y ai dit pour la rassurer
 Crois-moi t'auras le temps d'inspirer

REFRAIN

Moi, j'fais tout au ralenti
 J'trouv' ça beaucoup plus gentil
 Et comm' ma femm' plus tard
 A voulu un moutard
 Au lieu d'le faire en un' fois
 Ça m'a pris au moins neuf mois
 Mais j'l'ai bien réussi
 J'fais tout au ralenti

OPERATIC

JUST AN OLD LOVE SONG

*Theme Song
in the
Photo-Play*

"DOUGLAS FAIRBANKS IN ROBIN HOOD"

WORDS BY
SID GRAUMAN
MUSIC BY
VICTOR SCHERTZINGER

-□-



P O M
GRIFFITH

Sherman, Clay & Co.
SAN FRANCISCO

MARCHÉTA

MARQUITTA



PHOTO
APERU

LA VALSE QUI FAIT FUREUR A LONDRES ET
A NEW-YORK LE SUCCES DE SAINT-GRANIER
DANS LA REVUE "BONJOUR PARIS" QUE PRÉSENTE
M. LEON VOLTERRA AU CASINO DE PARIS.
MUSIQUE DE V.L. SCHERTZINGER. PAROLES DE
ALBERT WILLEMETZ. SAINT-GRANIER. LE SEYEUX

LISTE DES ARRANGEMENTS PUBLIÉS

PIANO ET CHANT 4^e. PIANO SEUL EN VALSE 4^e
PIANO ET VIOLON 4^e. PIANO SEUL EN FOX-TROT 4^e
EDITIONS FRANCIS SALABERT. PARIS. NEW-YORK. Copyright 1923
by JOHN FRANKLIN MUSIC CO. NEW-YORK. LONDON CHAPPELL and CO. LTD.
PRIX 4^e

Nos "Hors-Texte"

MUSIQUE POÉSIE-DANSE

The image shows a handwritten musical score for the introduction of the piece "La Roue" by Arthur Honegger. The score is written on ten staves. At the top, the title "La Roue" is written in a cursive hand, with "Introduction" written below it. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The first few notes are marked "Piano" (p). The second staff features a "cresc" (crescendo) marking and a dynamic marking of "f" (forte). The third staff has a "rit." (ritardando) marking. The fourth staff includes a "Moderato" marking. The fifth staff has a "Lento" marking. The sixth staff has a "S. and." (Sostenuto e ad libitum) marking and a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The seventh staff is marked "accelerando". The score concludes with a double bar line and a final chord.

Partition manuscrite autographe d'Arthur HONEGGER, introduction de la musique de *La Roue*.

ADAPTATIONS MUSICALES

En principe, je le déclare, je suis contre les adaptations musicales au cinéma. Il est impossible de retrouver les éléments musicaux qui suivent fidèlement un film d'un bout à l'autre, sans obliger la musique à des arrêts et à des interruptions fâcheuses. La seule forme admissible est celle d'une composition spéciale faite pour tout un film.

Malheureusement, cela est encore difficile à réaliser à cause de la routine et des habitudes des exploitants des salles de cinéma, qui ne sentent pas la nécessité d'une partition de musique spécialement composée, et qui considèrent l'accompagnement musical comme un bruit chargé des oreilles du public, sans plus. La plus haute préoccupation pour ces messieurs est, en effet, celle que la musique ne soit pas trop en contresens avec les images présentées. Ils ne se préoccupent pas d'autre chose.

En les suivant dans cette voie, il est indispensable de se servir de musiques peu connues du gros public. Rien n'est plus choquant que de se servir, par exemple, d'une symphonie de Beethoven pour illustrer un film conçu manifestement dans un tout autre esprit. La symphonie *Héroïque*, adaptée à un film policier de poursuites en auto, n'est même pas cocasse, et heurte le public le moins averti, frappé par le sens disparate de la partition et du film.

Dans *la Roue*, ne pouvant pas faire une partition qui durât dix heures, sur onze mille mètres de film, mon collaborateur Paul Fosse et moi, nous avons cherché à éviter trop de musique, *trop précisément* comme musique symphonique ou autre.

Cependant tout en gardant autant que possible le « peu connu », sinon l'anonymat des morceaux, nous avons puisé uniquement dans les œuvres modernes d'une haute tenue musicale, telles que de Florent Schmitt, Roger Ducasse, Darius Milhaud, Georges Spirek, C. M. Widor, Vincent d'Indy, Alfred Bruneau, Gabriel Fauré, etc. Ce que nous avons cherché a été la correspondance absolue entre l'esprit animateur d'un fragment du film et sa confirmation rythmique musicale.

Nous avons surtout voulu éviter les coupures dans les œuvres symphoniques, en même temps que l'illustration simplement anecdotique de l'image. Lorsque Sisif raconte sa vie et sa tragique passion à De Hersan, la musique exprime l'état d'âme de Sisif et non pas les diverses anecdotes de sa vie qu'il évoque.

Le court prélude que j'ai composé spécialement pour le film ne veut que présenter les personnages et suggérer les atmosphères où ils vont évoluer. Pour la composition d'une partition totale, ces motifs auraient été développés symphoniquement. Tels quels, je les indique comme des croquis aidant les personnages, comme des leitmotifs.

Je souhaite que le principe de la partition synchroniquement composée avec le film devienne bientôt une nécessité sentie par le public, autant qu'elle l'est par les artistes et encouragée par les grandes maisons d'édition cinématographique qui ne paraissent pas encore s'en rendre compte.

Arthur HONEGGER,

Gazette des Sept Arts, n° 2, 25 janvier 1923, p. 4.

repris sous *Du mauvais et du bon usage de l'Adaptation*, dans *MUSIQUE D'ECRAN, l'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*, Emmanuelle TOULET et Christian BELAYGUE © RMN, 1994, p. 52

La Roue		
14	Chœur d'hommes "La neige d'acier"	J. Amisvieux
15	Mort d'Arthur avec orgue	entier L. A. A. A.
16	Orgue seul, pp	J. départ de chef de la croix
17	Marche (pédale) (court)	J. tout suite de la
18	Récit de la fête n° 1	entier J. au tambourin
19	Ballette symphonique	entier (la scène sur 9) J. lui l'obéira
20	Scènes poétiques n° 1 ou 3 ^{me} sur A	J. la nuit
21	Orgue étoilé	J. se transforme
22	Opéra instrumental "Cauter"	J. leur permission finale
23	La roue sur D sur	(23 sur)
24	Opéra sur (5P)	J. catastrophe enfant
25	La catastrophe	
26	La fête aux cheveux de lui	J. dans sa suite
27	Noël Bonichon n° 5	entier
28	La Miroir ballet, 3 ^{me} variation	J. 3 ^{me} tête du chien au banquet
29	Dances françaises n° 3, 5	sur au 2 ^{me} sur B et comp. de D à E J. la pipe tombe en l'air
30	Le montage de l'obélisque	entier, n° 4, sur 7 ^{me} sur [30] J. lui

Ext. d'une page des volumes de Paul Fosse "Adaptations musicales des films du Gaumont Palace", présentant les dernières sélections pour le film *LA ROUE* (première projection le 17 février 1923).

L'ATMOSPHERE MUSICALE

Au cours d'une intéressante conférence donnée au Club du Faubourg, Mme Germaine Dulac fit, il y a quelque temps, un rapprochement très heureux entre le Cinéma et la Musique.

« De même qu'il y a, en musique, a-telle-dit, de la symphonie, du drame lyrique, de la mélodie, de l'opérette, il serait souhaitable d'arriver à réaliser, dans le domaine cinématographique, à côté des drames et des comédies que le public aime, de véritables symphonies cinématographiques ».

L'idée est fort belle et sans doute y arrivera-t-on, car l'art muet est en plein perfectionnement d'éloquence.

Mais ce rapprochement entre le cinéma et la musique doit être, nous semble-t-il, pour arriver au but visé, non pas une impie comparaison, mais bien une union complète.

Or, chose étrange, ce côté de la question, pourtant si important dans l'évolution cinématographique, a été, jusqu'à, ce jour, incroyablement négligé.

Qu'est-ce que c'est, actuellement, que l'adaptation musicale d'un film ? Un amalgame de morceaux connus établi avec plus ou moins de soin par des chefs d'orchestre plus ou moins habiles.

Parmi ces chefs, les uns se sont composés une suite de répertoire « passe-partout » qui va depuis l'ouverture de *Stradella*, qui est excellente pour le début, jusqu'à *Cavalerie légère*, qui est parfaite pour la poursuite finale, en passant par la *Sérénade* de Toselli qui accompagne de la plus langoureuse façon la scène d'amour. D'autres, suivant telle ou telle phase de l'action, commencent tel ou tel morceau approprié qu'ils ne finissent jamais, ce qui donne l'impression d'un beau couvre-lit composé avec des échantillons.

D'autres enfin, partisans du moindre effort, jouent une fantaisie sur *Phi-Phi*, sur *Dédé* ou sur la *Dame en rose* pour accompagner un film comique et une suite de « suites » sur *Les Dragons de Villars*, *Si j'étais*

roi ou *L'Arlésienne* pour accompagner la grande comédie dramatique. Sans oublier les érudits à tout crin qui vous assomment à coups de sonates pendant que des cow-boys sautent à cheval sur une locomotive qui va tomber dans les chutes du Niagara.

Cela, je m'empresse de l'ajouter, ne s'applique pas totalement aux « chefs » des grandes maisons qui, à la tête d'un orchestre convenable et mis en présence d'un film qui, vraisemblablement, tiendra l'écran pendant plusieurs semaines, font preuve, depuis quelque temps surtout, d'une louable recherche.

Mais cette recherche... ou, pour mieux dire, ces recherches, combien de temps ont-ils pour les mener à bien ? Combien de fois visionnent-ils le film ? De quel répertoire encyclopédique disposent-ils pour réunir ce « puzzle » musical et réussir l'harmonie impeccable de ce vêtement dont ils n'ont pas pu prendre les mesures comme il conviendrait ?

Or, pour quiconque considère le cinéma autrement que comme un dérivé perfectionné de la lanterne magique, pour quiconque recherche le côté artistique de cet art véritable, il est une question primordiale : c'est l'atmosphère. Et si le film en lui-même peut créer l'atmosphère voulue sur l'écran, c'est la musique qui doit baigner la salle dans cette même atmosphère.

L'heure est venue d'écrire des « partitions cinématographiques ».

Vous avez vu *Le Miracle des Loups* accompagné par la partition, en tous points remarquable, d'Henri Rabaud. L'impression n'a-t-elle pas été admirable ?

Vous imaginez-vous, maintenant, ce même *Miracle des Loups* accompagné par l'ouverture de *Stradella*, la *Sérénade* de Toselli et la *Cavalerie légère*, de Suppé ?

Sentez-vous la diminution immédiate du côté artiste de ce spectacle ?

Il en est de même pour toute la série de grands films dont l'écllosion magnifique affirme l'épanouissement de l'art cinématographique et il est étonnant que des Abel Gance, des Jacques Feyder, des Baroncelli qui, dans leur domaine, sont de grands artistes, aient semblé, jusqu'à présent, négliger cette question.

Les Américains, à l'inspiration pratique, l'ont au contraire et depuis longtemps étudiée. Tous les grands films de Griffith sont accompagnés d'une partition qui, sans avoir la valeur originale de l'œuvre de Rabaud, est soigneusement faite par tel ou tel musicien de valeur. La partition de la *Rue des Rêves* et celle de *Way Down East* sont fort bonnes et il en est une qui est charmante, c'est celle de *Robin des Bois*. Car Douglas Fairbanks, lui aussi, fait faire des adaptations pour ses films et celle dont je viens de parler est de Victor Schertzinger, dont Mistinguett rapporta cette valse déjà populaire¹ : *Marcheta*. La partition de cinéma, dès à présent, est un nouveau débouché pour les compositeurs d'outre-Atlantique. Elle pourrait l'être également pour nos compositeurs tout en complétant, comme un beau cadre complète un beau tableau, la présentation des œuvres de l'écran.

Les Allemands, en aussi, ont compris la chose et, pour la *Mort de Siegfried*, ainsi que pour la *Vengeance de Kriemhild*, ils ont fait faire, par M. Gottfried Huppertz deux partitions très importantes, remarquables pastiches de la manière wagnérienne.

Je sais bien qu'il y a des gens qui s'écrient :

« Il est impossible d'écrire une partition inamovible pour un film ! »

Pourquoi ?

Pourquoi ce qui fut possible pour le *Miracle des Loups* serait-il impossible pour tel autre film ?

Parce que dans telle cabine l'opérateur tourne à 80 à l'heure, tandis que dans telle autre il tourne à 100 à l'heure ?

Parce que dans telle salle on passe une première copie intégrale et dans telle autre une cinquième copie dont les usures ont été réparées à l'aide de grands ciseaux ?

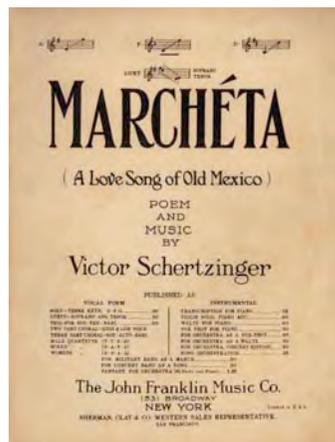
Est-ce pour cela qu'il est impossible d'imposer avec chaque film, la partition adéquate ?

Alors, raison de plus pour qu'on arrive rapidement à ce souhaitable perfectionnement : de la sorte nous n'assisterons plus aux massacres que des « exploitants » qui sont des exploités présentent sous un titre qui n'est plus mérité, sous le nom d'un réalisateur qui ne reconnaîtrait plus son œuvre.

Et nous ne verrons plus les contemporains de Louis XV danser la pavane aux sons de *Frau Luna* de M. Paul Linke.

Paul MAX².

Cinémagazine, n° 14, 2 avril 1926, p. 37-38



¹ *Marcheta*, « Marquitta » (Schertzinger)*, valse réglée pour la danse par Mlle Mistinguett, Stiklen's orchestra, Disque 78 Tours, n° 6 714.

Enregistrée (Galvano) sur disques Pathé (78 tours / 29 cm, brun) N° 4 197 par Vorelli, le 18 juin 1925 (Matrice : 4 294 *Salabert) et N° 4 220 par Saint Granier, le 12 décembre 1925 (Matrice : 1 284 *Salabert) Ref. *Dé La Belle Époque Aux Années Folles*.

Marcheta (A Love Song of Old Mexico) by Victor Schertzinger, 1913 / *Just an Old Love Song* - Theme Song in the Photo-play "Douglas Fairbanks in Robin Hood" - Operatic by Sid Grauman and Victor Schertzinger © Sherman, Clay & Co (1922).

Enregistrée sur disque (78 tours) *Vocalion* (The Aeolian Company) N° A-14539, en 1923 par The Bar Harbor Society Orchestra (sous la direction de Ben Selvin) - Vocal Chorus by Charles Hart.

² Paul MAX (Alger 1889 - Bruxelles 1944), journaliste, (Correspondant à Bruxelles de *Cinémagazine* (n° 37, 16 septembre 1927, p. 468 ; n° 41, 14 octobre 1927, p. 76 ; n° 43, 28 octobre 1927, p. 152)), il collabora à de nombreux journaux et fut rédacteur à *L'Étoile Belge* et à *Demain*.

Secrétaire du théâtre de la Monnaie, il écrivit des pièces de théâtre, mais aussi des romans d'amour, d'aventures et une dizaine de polars pour lesquels il a créé le personnage de Billy Mac Tiddle, amusant détective écossais.

On lui doit aussi un très intéressant *Journal de guerre*, sous-titré *Notes d'un bruxellois pendant l'Occupation (1914-1918)*.

Dès avant la guerre, il avait déjà écrit deux romans policiers, dont l'un en 1937 sous le pseudonyme de M.-A. Hychx, dans la prestigieuse collection « Le Masque » (n° 233).

EXPLOITATION

De l'Adaptation Musicale

Dans notre dernier numéro du 5 janvier, nous attirions l'attention de nos lecteurs sur le point critique de l'adaptation musicale, **trop longtemps**, ainsi que nous l'écrivions, **on s'est contenté de passer n'importe quoi et n'importe comment. Ces âges primaires sont révolus : aujourd'hui le spectateur se rend au cinéma non seulement pour un film mais pour voir un spectacle complet qu'il est indispensable de lui montrer.**

Nous sommes heureux, par le nombre de lettres reçues à ce jour, de constater combien notre observation était juste... et d'actualité.

Il est indéniable que le répertoire moyen d'un orchestre de province ne peut suffire à permettre le bon rendement des productions courantes. Ne parlons pas des super-films qui perdent alors cinquante pour cent de leur valeur.

Il était impossible de demander aux exploitants, ou plus justement à chaque exploitant de surveiller son orchestre. On peut être parfait directeur et, en même temps, incapable de parler question musicale. Il fallait donc, autre chose : un travail tout fait, étudié spécialement pour l'exploitation. Voici La Société « Fox-Film », toujours à l'affût des innovations susceptibles de rendre service à sa clientèle, nous informe qu'à l'avenir tous les grands films de la Fox auront une adaptation musicale intégrale qui suivra le film dans son cycle de locations **et qui sera remis gratuitement sous condition d'être jouée.**

Cette bonne nouvelle est la suite d'un accord conclu entre la Fox et les maisons Francis Salabert et Sam Fox. Ces adaptations seront assurées par des gens de métier et seront les mêmes que celles jouées lors de la présentations des films.

Désormais, amis lecteurs, — lorsque toutes les maisons éditrices auront suivi ce mouvement — plus de difficultés avec vos chefs

d'orchestre, plus de musique à louer ou à acheter, plus d'adaptation à la dernière minute. Votre chef d'orchestre aura en mains **une adaptation parfaitement au point, chronométrée, repérée, qui pourra aussi bien être jouée par un piano conducteur que par un orchestre de 4, 12, 24 ou 33 musiciens.**

Cette bonne nouvelle nous arrive augmentée d'une deuxième qui, la complétant heureusement, vous permettra encore d'augmenter le rendement des grands films que vous passez : La Fox-Film, toujours, sortira également une chanson spécialement composée pour le film, en s'inspirant du scénario, et qui intercalée dans la partition, servira en quelque sorte de leitmotiv. Dès à présent sont prêtes : « L'Insoumise » (Nuits Napolitaines) Edition Sam-Fox. — « L'Ange de la rue » (Angela Mia) Edition Salabert. — « Perdus au Pôle » (Humoreskimo) Editions Sam-Fox. — Prochainement : « La Danseuse Rouge » Edition Salabert.

Nous n'avons pas besoin d'insister sur l'intérêt publicitaire que présente cette innovation. Vous êtes trop avertis et vous avez certainement déjà pensé que cette chanson peut vous être d'un appui formidable lors du passage de votre film.

Nous apprenons à l'instant que la First National étudie les mêmes possibilités et que notre ami P. J. de Venloo présentera avec son « Capitaine Fracasse » une chanson spécialement écrite à cette intention.

Le problème de l'adaptation musicale nous parait donc devoir être résolu dans un temps très proche. Nous nous en réjouissons sincèrement et pour l'Exploitation et pour l'avenir, le meilleur avenir, du cinéma.

REX

La France cinématographique,
n° 10, 25 janvier 1929

Chagrine,

demoiselle photogénique
(suite)

II

Le studio crépite de bruissements sans nombre. Un doux bruit de hautbois et de fifres qui cherchent le *la*. Dans cette ample verrière le soleil revenu semble élargir les sons et les rythmer parfois. Quand l'aide électricien laisse tomber son câble à bouches de fonte, l'oreille fait la *grimace*, dirait Chagrine.

Je la vois, là-bas, la petite énigme, masquée de blanc, silhouettée par la projection du sunlight-arc, tout occupée d'épanouir — ballerine ! ballerine ! — sa robe rose à volants plus roses. Je gage qu'on l'a chargée de représenter une fille de famille en flirt avec le vicomte de ci ou çà, représenté — lui — par un comique de café concert.

Des échelles, mêlées aux pans du décor, s'inclinent aux cloisons. Un figurant fume en tapinois derrière le poêle éteint. Cinq ou six drames affreux se partagent la halle à images. Jocelyn meurt sur son petit lit ; Margot soupire dans un luxe intempestif ; Don Juan convoite la fille du commandeur ; des cousinettes guinchent dans un caboulot fleuri de guirlandes en papier vert ; les phares se croisent et bourdonnent indifférents à ces passions contradictoires qu'ils dominent jusqu'au moment où leur charbon cardiaque cesse de vivre.

Un régisseur siffle pour imposer le silence.

Le régisseur voisin glapit comme un sourd.

Une douairière, à l'œil cruel, fait la cour à un adolescent. Pourvu qu'elle laisse les os !...

Le chef jardinier arrose gravement un massif de fleurs artificielles, le chef accessoiriste fixe d'un clou sévère une jeune tulipe qui baissait le nez. La dame du magasin de meubles surveille ses collections et s'étonne probablement que les barbares ne cassent pas, plutôt que les siens, les mobiliers qu'ils ont apportés. Une cloche sonne de temps en temps, pour évoquer les arrivées de grands express. Le phonographe de Gina Palerme évoque de préférence des mœurs de paquebot.

La robe rose à volants roses de Chagrine va et vient dans les lumières chimiques, et la scène en cours semble étonnante. Le vieux comique de café-concert... rôle du gentleman racé... souffle d'étranges : *Ts... Ts... Ts...* en mimant. Chagrine le nargue de gestes de mains empruntés aux petits jeunes gens badins. Alors, surgit ce gaillard de Barbel, un grand diable bien bâti, superbe, idiot, autoritaire, bruyant comme un tragédien de conservatoire, et pourvu lui aussi d'un rôle distingué. Il invente du texte. Quelle aisance !

— Baron, dit-il, quand j'ai eu l'avantage de vous causer... chez la Princesse d'Uzès, à vrai dire...

Ça se corse. Le metteur en scène, Chinouelle, bée d'admiration. Il a composé un décor savoureux où le fauteuil moyen-âgeux, la table de Mam, les rideaux de peluche, le sofa redondant, le bronze de Barbedienne, le lustre Louis XV et les chromos style calendrier des P.T.T. s'accordent sous les feux impudents de l'électricité. Chinouelle mord sa moustache pauvre et tâche d'exciter ses interprètes avec des :

— Ouâh, ouâh... Oûh la !... Vouï, vouï allez... C'est ça... Ale donc... Chauffez, mes enfants, chauffez-moi... ah... ouah ouah ouah...

Chagrine s'agite trop. Elle fait des moues comiques. Elle perd ses ondulations dans un courant d'air. Elle est charmante.

Elle n'est pas du tout dans la situation — même s'il n'y a aucune situation. En tout cas, on peut croire que la situation est affreusement tragique, et Chagrine reste obstinément joyeuse.

— Fille de rien, crie Barbel... D'où c'est qu'on t'a sortie. Tu n'est plus mon *altière ego*... Tu es aussi bas que terre... Je te crie mon mépris, je te crache mon dégoût, je t'abomine, parole d'honneur...

Il a beaucoup joué le mélodrame en province d'où je l'ai tiré — pourquoi ne pas l'avouer ? — lui donnant ainsi les meilleurs prétextes à me regarder de son haut, de son très haut.

— Vous vous égarez, déclame le comique de Montparnasse... *Ts... Ts... Ts...* Pauvre fillette... vous la médisez... *Ts... Ts... Ts...* Vous ne me ferez pas taire, crapuleux !

C'est lui qui à Bobino (il faut voir son succès le samedi) chante :

*J'ai mis un' banane
Dans son p'tit panier.*

Chagrine oscille rythmiquement sur ses pieds et regarde l'appareil cinématique d'un œil pâmé et distrait. Coup de théâtre. Gloupier entre par le fond. Frisé comme un agneau de bonne famille, ce jeune homme plaît. Fade, de prunelle, de cheveux, de peau, de geste, il pourrait aussi bien être premier perruquier de la Reine des Reines ou gigolo sans profession au café-aquarium de la Belle Byzance. L'œil de Chagrine s'éveille légèrement à sa venue. Pauvre petite ! Bien à l'aise, maître de soi, campé, cambré, sévère, Gloupier fait trois pas, se statue, étend le bras. Va-t-il jeter sa cavatine ? Non, il se tait, — et tous de se récrier : *Quel mime !* — et ses lèvres seules feignent l'éloquence. Tout de même il doit murmurer quelque chose, car Chagrine devient sérieuse, émue presque.

Chinouelle siffle, à l'américaine. Il brandit un mégaphone dans lequel il n'ose pas parler, de crainte de ne pas faire assez de bruit. C'est une pause pour changer l'appareil de place. Tout le monde caquète.

Olympien, Chinouelle ordonne :

— Vos gueules !

Mais, très Richelieu, il se reprend :

— Ta bouche, dit-il à Chagrine.

Elle répond :

— Pas libre.

L'appareil est à son nouveau poste. L'opérateur sourit avec je ne sais quelle lassitude. Il s'agit d'enregistrer une image (en gros plan) de Chagrine et Gloupier.

— Jouez lui la scène d'amour, Gloupier... Allez-y, allez-y, mon gars.. du cœur... du sentiment... des boyaux...

Chagrine fait des yeux blancs. Un frémissement discret secoue les bonnes petites joues de Gloupier. Et ses lèvres remuent. Je n'entends rien, mais Chagrine palpité visiblement. Il doit murmurer quelque mélodieux poème qu'il aura appris par cœur, en bon jeune premier. Non, Chagrine, froide soudain, déclare :

— Pas ce soir, mon vieux, j'ai déjà un rendez-vous.

Grimace de Gloupier. Hurlement de Chinouelle. Ricanement de l'opérateur. Chagrine lève modestement un sourcil étonné.

— Dix mètres de foutus, clame Chinouelle... Ah vous vous en battez l'œil de la pellicule, vous autres... Quelle gourde, quelle gourde !... C'est *extraordinaire* d'avoir affaire à des gens de ce tonneau là... vous croyez que je la ponds, la pellicule, hein, dites que vous le croyez...

Barbel s'approche.

— Avec le système des amendes, affirme-t-il, une actrice n'aurait pas le droit de loucher le film et le metteur en scène n'aurait pas le droit d'engueuler ses interprètes.

Chinouelle agite son mégaphone. Un malheur est vite arrivé. L'opérateur tourne sa manivelle pour rompre les chiens. On recommence la scène d'amour.

Pris par le métier, Chinouelle suit :

— Allez-y, allez, allez... du cour... du poil au cœur...

Gloupier fait de son mieux, il tend des mains adorantes. Sa poitrine se gonfle. Ses lèvres murmurent, murmurent. Chagrine rougit sous le fard.

— Allez... allez, allez-y... c'est ça... dites lui quelque chose... ma mignonne... écoutez-le, Vera... quel bon petit homme... quel cœur épatant... oh la la... Ça fait du bien, ça réchauffe... de l'amour et de la vraie, on n'est pas à l'Odéon... Merci, ça suffit.

Il était temps. Chagrine frise la crise de nerfs. Ce Gloupier a tout du tzigane. Quel charmeur ! je ne reconnais plus Chagrine. Elle est bouleversée. Est-ce elle qui a du talent, ou lui qui a du métier ? Et quel métier, au fait ?

— Eh bien, dit-elle en me rejoignant, comme me trouves-tu ?

— En général, un peu froide.

— Tu ne veux pas que je me démène comme les cabots ? Il faut que j'apprenne à gesticuler, tu sais.

— Rien ne presse. Apprends plutôt à sentir quelque chose.

— Quoi ? Cette histoire idiote...

— Tu peux essayer quand même... Tâche de te mettre dans la peau du rôle... Tu es une jeune fille du monde, et ton père hésite entre deux gentlemen ?... Eh bien, eh bien...

— Tu vois, tu vois, ah, cause toujours... je suis danseuse napolitaine, volée par un tenancier de bar interlope... un policier me fait chanter... mais Maxime de Charny...

— Tu m'en diras tant ! je n'avais pas compris cela. Enfin, tu n'es pas assez émue, il faut livrer un peu de ton cœur...

— Rien ne prouve encore que j'en ai un.

— Pourtant à la fin, là, tu avais...

— Peut-être y arriverai-je, mais alors il faudra toujours quelqu'un près de moi pour... pour me dire... enfin, tu sais avec des paroles... certaines choses figno-lées... on fera de moi ce qu'on veut... ce qu'on veut...

— Elle rit, un peu confuse.

— Si j'avais su...

— Ah, dit-elle vite, toi ce n'est pas la même chose... tu es peut-être le seul qui...

Elle s'interrompt et fuit vers sa loge.

Gloupier, là bas, suit d'un œil noir celle qui sera vraisemblablement sa proie.

III

Chagrine est dans sa loge.

Un peignoir à prétentions japonaises l'enveloppe et, devant la glace, elle retouche son masque de plâtre blanc-mauve que le feu des projecteurs a craquelé dans les coins. La boîte à maquillage a déversé sur la tablette un stock de fards roses, bleus, ocres, Dorin n° 2 et Leichener, un tube de vaseline anglaise, un étui de Kohl avec son petit balai dur, et une serviette harmonieusement souillée par tous ces produits vifs, comme la palette de Van Dongen. La petite armoire grise, entr'ouverte, avoue quelques robes légères. A terre, la valise de cuir égratigné, sert de socle à de menus escarpins. Sur la glace ronde du lavabo, il a déjà été écrit avec du *blanc pour les mains* VERA JOHNSON. La petite efface de la paume, trempe son doigt dans la crème et écrit sur la glace : *Chagrine*, en me regardant de côté.

Une loge de cinéma ne ressemble pas à une loge de théâtre. C'est plus austère et en général plus propre. Dans certains studios elles ressemblent à ces affreuses ambulances municipales où l'on donne les premiers soins aux noyés. Ici, tout est net, frais, honnête, bien récuré, et l'on n'a pas le temps d'épingler au mur les photos dédicacées d'auteurs et de camarades.

— J'ai une transformation à faire, dit Chagrine.

Elle cueille dans l'armoire une robe à damiers très cocasses et des bas d'un ton chair invraisemblable.

— Regarde le mur, ordonne la pudique poupée.

Je dis :

— Oui, oui...

Et je regarde Chagrine quitter en trois temps sa robe à volants roses. La voilà pareille à une petite femme de la Vie Parisienne, en culotte fragile, avec un semblant de soutien-gorge qui se borne à frôler deux miniatures capables de se soutenir parfaitement toutes seules. Quelque chose dans le masque contredit l'insignifiance galante du croquis ! Un souci, une mélancolie inconsciente et

vague sur ce front d'enfant, à qui la vie dite facile dispense tant de difficultés. Jolie, Chagrine, rarement joyeuse, qui me regarde la regarder, en se dandinant un petit peu sur ses gracieux fuseaux de jambes.

— A quoi tu rêves, monsieur Daglan ?

Je souris. Je rêvais en somme. N'est-elle pas un drôle de rêve cette petite française pyrénéenne, incertaine, et fugace comme un roman russe ?

— Ecoute, Chagrine...

Elle s'assied et ôte ses bas avec soin.

— Ecoute, Chagrine... Gloupier, que vas-tu en faire ?

Elle lève la tête, le temps de me laisser voir un mince pli à son front, et vite baisse le nez, en se donnant l'air de chercher une chaussure.

— Comment veux-tu que je sache ? bougonne-t-elle.

— Je crois que je le sais, moi.

— Ah, fait-elle d'une voix presque blanche.

— Et ce sera une bêtise...

Elle lace méticuleusement ses cothurnes de satin, courbée la tête au genou, pour ne pas me regarder.

— Pardi, avoue-t-elle très bas.

Et encore un peu plus bas :

— Je n'y peux rien.

Je parle en allant et venant dans la blanche cellule.

— Gloupier est un sale individu. Il est méchant. Il est bête. Oui, un triste sire, ma petite. Beau garçon, si tu veux, mais cher, un peu trop cher, comprends-tu ? Je sais que tu n'es pas une sainte. Seulement je sais que tu es... que tu es... que tu peux être... Enfin tu as de jolies choses propres dans ta nature et tu dois éviter de les gâcher dans des aventures que... que tu risques de prendre au sérieux... Tu ne te méfieras pas de toi... tu es tellement seule dans la vie... tu seras faible, faible... tu n'arriveras pas à te dépêtrer de... de ce... de cette... Ah et puis, c'est un sale bonhomme, je te dis, un pas grand-chose et en somme un voyou...

— Toi, tu es jaloux, Daglan.

Elle s'est levée et cherche au fond de mes yeux.

— Jaloux, moi ?

Comme elle est fine, cette petite, et que fait-elle dans ces histoires bêtes de cabots, de films à la manque, de mœurs douteuses ? Ce corps intelligent, si exactement équilibré pour la discrétion et la volupté, et ce front où il n'y a point de place pour la bêtise... La bouche puérile, quasi sensuelle, fugitivement, une esquisse de bouche toute en tendre promesse qu'il faut savourer des yeux avant d'y risquer le brusque ou le subtil contact.

Je dis pourtant, m'écoutant à peine parler :

— Ma petite Chagrine, je ne suis pas jaloux, je ne sais pas si je te désire, je ne veux pas le savoir... vois tu, je te trouve si semblable à ce qu'on doit aimer que je n'aurais... que je n'ai rien à te dire... une fois pour toutes je me suis abimé, livré, transporté, dans un amour complet et absolu, et ainsi les choses de l'amour sont vraies pour moi... Quand je te vois, quand je suis près de toi, je me demande si je n'entre pas dans un nouveau bonheur... Et puis je me réponds — évasivement... — je ne suis pas jaloux, Chagrine... je ne suis pas... Si, je suis jaloux en délicat et j'ai de la peine, crois-moi, à penser qu'un galapiat troublera et possédera ton corps distingué... Si je te disais tout ce que je pense de tes grâces... Il y a une petite figure dans le coin d'une toile de Vélasquez à Madrid qui te ressemble — et qu'on a envie d'emporter dans ses bras... je ne sais pas pourquoi je ne t'emporte pas... Je ne sais pas non plus où je t'emporterais, mon enfant... Une heure de plaisir tu me la donnerais, et aussi une autre, et encore quelques autres... cela finirait mal, trop tôt ou trop tard, par de la tristesse pour toi et pour moi, et j'ai honte déjà comme si j'avais du remords, comme si tu avais du chagrin... Chagrine...

Elle affecte l'indifférence mais, nerveuse, d'un crayon gras développe deux disques pourpres sur ses joues que la photogénie voudrait blanches. Je bafouille, misérable. J'ai l'impression d'être bête, d'être l'homme bête définitif...

— Alors, Chagrine, quand je te vois...

Sèche, coupante, haletante, elle m'arrête :

— Alors, alors, alors, c'est à merveille... Chagrine, c'est très joli de me flûter Chagrine par ci, Chagrine par là... Y a plus de Chagrine, mon vieux... Tu ne veux ni m'aimer, ni m'amuser, ni rien, Monsieur Daglan, mais je ne t'ai rien demandé, n'est-ce pas ?... Alors, alors, alors, tu te rends compte... Vous n'êtes pas ma nourrice, ou mon parrain... Ne vous tourmentez donc pas, cher ami, et prenez vos petits plaisirs où vous voudrez... J'ai sous la main tout ce qu'il me faut pourvu que tout le monde ait le sourire... La vie est belle... Ohé pour la fantaisie, hurrah, pour l'amour, à nous les gigolos rigolos... je suis un peu égoïste, je ne te le cache pas... Zut de zut, j'ai mis trop de vermillon sur ma médaille... Bah, ce sera comique... je suis une comique, qui prend les choses à la

bonne, bien entendu, comme toutes les comiques... et je m'amuse... je veux m'amuser... je te raconterai ensuite ce que ça donne et on se fera une pinte de bon sang... Il est gentil le petit Gloupier... Gloupier... je sens que, s'il me caresse, je l'appellerai mon loupot... hein, crois-tu, mon loupot ? C'est crevant !...

Elle pleure, lamentable, délicieuse, c'est un tout petit enfant qui pleure. Le front posé sur la tablette, les bras pendants, les épaules en tumulte, elle fait des *hans* désolés. Sa chevelure ébouriffée s'éparpille. Une belle mèche dorée s'abat dans le pot de crème pâle.

— Chagrine, voyons, Chagrine...

— Tu es content... tu dois être content... houïe, houïe !... tu me vois par terre maintenant... tu t'en fiches, bien... jouisseur... mangeur de rêves... démolisseur... mais de quoi te mêles-tu ? On ne sait pas ce que tu veux... et quand tu t'expliques on le sait encore moins... houïe houïe... belle affaire de parler... tu compliques tout... tu ne sais que tourmenter... tu trouves que je suis une bête ?... laisse-moi vivre comme une bête, voilà tout... idiot... idiot...

— Chagrine... Chagrine... écoute donc...

— Laisse-moi tranquille, ... Houïe, houïe... laisse-moi pleurer... je suis furieuse de pleurer... ah, sacré nom de...

Ici un petit chapelet de gros mots. Elle en sursaute elle-même, tape du poing sa tablette, fait tinter la verrerie, et lève vers moi un visage affreusement bouleversé, ridicule des ravages que les larmes ont causé dans la zone blanche et bleue du masque, touchant surtout, infiniment triste, triste, triste.

Nerveux, je ris.

Sa tête retombe et elle pleure tout doucement, plus triste, en chuchotant sa plainte.

— Toute seule... Toujours seule... des parents mauvais... la campagne... une enfance de petit veau... et jeune fille, ah la la ... et maintenant rien... rien... tu ne sais pas ce que c'est... tu ne comprends pas ce qu'il faut... offrir à quelqu'un ce qu'on a de mieux et tout ça, tout ça... rien... rien...

Petite épave douloureuse, elle me trouble. Ses larmes seront-elles plus fortes que son charme ? Je ne sais plus ce qui se passe en moi. Je vais à elle, je pose mes mains à ses épaules, je me penche sur ses cheveux. Si jolie, si faible, si enfant, pourquoi ne pas l'adopter ? Tout est donc devenu si vieux en moi que je n'ose plus. J'oserai, j'oserai pour voir. Il y a dans cette minute, un mystère triste et persuasif qui nous enveloppe.

— Chagrine, tant pis, tant mieux, je parle...

Dans le couloir une voix grasse clame :

— Vera... Vera, mon petit... C'est à toi, bon Dieu... tu nous fais poser... Vera... Vera... Grouille-toi !

Coup de poing dans la porte.

— Es-tu prête ?

Chagrine se dresse.

— Oui, oui, je viens...

— Tu viens... ou non ?...

— Deux secondes et c'est fait.

— Allez, cavale, ma fille...

Le pas du régisseur s'éloigne pesamment.

Chagrine s'étire et automatiquement s'emballe. Le petit pantin en culotte de soie passe la robe et déploie le manteau. Un coup de peigne brutal aux cheveux.

— Les godasses, mon petit Daglan... arrange la boucle qui fiche le camp... Elle pose sur la chaise son pied haut découvert.

— Chagrine, mon enfant...

— C'est fou d'être en retard comme ça... Ils doivent faire une bobine, sur le plateau...

Le masque a déjà repris son uniformité. Un bleu céleste cache les meurtrissures des larmes. Deux beaux yeux glacés vérifient dans la glace l'ordre des choses. Et Vera Johnson essaie une moue de cabotine...

— Au trot, au trot, ... zut, mes bas en accordéon...

Elle tresse sa jupe avec une preste indifférence de figurante, tire le bas fragile, assujettit la jarretelle brodée de petits bleuets.

Dehors la voix de Gloupier :

— Nous y sommes, la gosse ?...

— Voici, mon chéri...

Elle me tend la main.

— Au revoir, monsieur Daglan. C'est gentil d'être venu bavarder avec moi. Quand vous aurez un quart d'heure à perdre...

Elle sort. La porte claque. Je l'entends rire avec son camarade. Le rire s'éloigne, s'éteint. Dans les loges voisines, les lavabos bourdonnent. Une chaussure jetée par un homme las qui soupire, tombe avec fracas sur le plancher. Quelqu'un chante, à plein cœur, et non sans accords :

*C'est la bel — leu de Santiago — o
C'est ma danseu — seu — de tango — o*

Je regarde la robe rose à volants roses qui fait tout petit paquet inutile. Sans savoir pourquoi, j'efface le nom de Chagrine écrit en blanc gras sur la glace ovale.

Je murmure :

— Chagrine... Chagrine... Chagrine...

Bêtement. Inutilement.

Louis DELLUC¹

(à suivre)

Si l'on méprise l'écran parce qu'il sert à exprimer des pauvretés, on doit étendre le même mépris au livre, à la toile, ou même à la parole humaine.

Le cinéma est un moyen nouveau de faire connaître l'homme, qui, en lui-même, n'a guère changé.

Le temps viendra peut-être ou les sous-titres des vieux films, paraîtront aussi démodés que les noms qui, placés au-dessus des personnages des vieux dessins, indiquent ce qu'ils représentent.

Pour mesurer la place que tient le cinéma dans l'art, il suffit de songer à toutes les belles œuvres, artistiques ou littéraires, qui semblent aujourd'hui conçues selon l'esthétique d'un film.

Un mode d'expression ne prend toute sa valeur que lorsqu'il sert à exprimer quelque chose.²

¹ **cinéa** (feuilleton), n° 82-101, 29 décembre 1922-1^{er} octobre 1923, repris dans *Écrits cinématographiques I, Le Cinéma et les Cinéastes* © Cinémathèque Française, 1985, p. 293-332.

² Louis DELLUC, **cinéa**, n° 32, 16 décembre 1921, p. 7, 8, 11, 13 et 17.



le site de référence sur les ciné-concerts
nous signale

Séances "historiques"

jeudi 18 octobre 1922

Grauman's Egyptian Theater, Hollywood (CA-USA)

Robin des Bois (*Robin Hood*)

de Allan Dwan (1922 / USA / 2h23)

Musique composée par Victor L. SCHERTZINGER & Sid GRAUMAN, interprétée par Hollywood Egyptian Orchestra, sous la direction de Jan STOFER

jeudi 14 décembre 1922

Gaumont-Palace, place Clichy, Paris (75)

La Roue (*Prélude & première époque* : Chap. 1 et 2)

de Abel Gance (1923 / F / 4h33)

Musique composée par Arthur HONEGGER, adaptation et orchestration de Paul FOSSE & Arthur HONEGGER, interprétée par l'Orchestre du Gaumont-Palace, sous la direction de Paul FOSSE.

jeudi 21 décembre 1922

Gaumont-Palace, place Clichy, Paris (75)

La Roue (*Deuxième époque* : Chap. 3 et 4)

de Abel Gance (1923 / F / 4h33)

Musique composée par Arthur HONEGGER, adaptation et orchestration de Paul FOSSE & Arthur HONEGGER, interprétée par l'Orchestre du Gaumont-Palace, sous la direction de Paul FOSSE.

jeudi 28 décembre 1922

Gaumont-Palace, place Clichy, Paris (75)

La Roue (*Troisième époque* : Chap. 5 et 6)

de Abel Gance (1923 / F / 4h33)

Musique composée par Arthur HONEGGER, adaptation et orchestration de Paul FOSSE & Arthur HONEGGER, interprétée par l'Orchestre du Gaumont-Palace, sous la direction de Paul FOSSE.

Séances des années passées

vendredi 6 juillet 2001 à 15h50

Cinema Fulgor, Bologna (I)

dans le cadre du XV° *Il Cinéma Ritrovato*

La Roue de Abel Gance (1922 / F / 4h43)

Musique : Niel BRAND (*Piano*)

mercredi 13 août 2003

Teatro Romano, Aosta (I)

dans le cadre du II° *Strade del Cinema*

La Roue de Abel Gance (1922 / F / 4h40)

Musique composée par Pietro PIRELLI

dimanche 26 novembre 2006 à 15h00

Auditorium du Casino des Palmiers

1, avenue Ambroise Thomas, Hyères (83)

dans le cadre du *Fimé #2-Festival International des Musiques d'Écran*

La Roue de Abel Gance (1923 / F / 3h00)

Musique composée par Emmanuel d'ORLANDO, interprétée par l'OCTV-Orchestre de Chambre de Toulon et du Var, sous la direction de Ludovic PEREZ.

Séances des mois passés

dimanche 19 décembre 2010 à 19h00

Au Limonaire, 18, cité Bergère, Paris (75)

Robin des Bois (*Robin Hood*)

de Allan Dwan (1922 / USA / 2h12)

Musique : Thomas DALLE (*Percussions*), Jessica DALLE (*Voix*) et Régis SAVIGNY (*Guitare*)

Séances du jour

samedi 11 juin 2011 à 12h00

Salle des Fêtes, Gran Carrera, Anères (65)

Nouveau GALA MELIES, Programme IV

Musique : un groupe de musiciens du Conservatoire Henri Duparc du Grand Tarbes, sous la direction de Pierre DAYRAUD et Laurent CARLE

samedi 11 juin 2011 à 14h00

Salle des Fêtes, Gran Carrera, Anères (65)

La Roue (*première partie*)

de Abel Gance (1923 / F / 2h40)

Musique : Jacques CAMBRA (*Piano*), Mauro COCEANO (*Piano*), Gaël MÉVEL (*Piano*)

samedi 11 juin 2011 à 17h00

Salle des Fêtes, Gran Carrera, Anères (65)

La Roue (*seconde partie*)

de Abel Gance (1923 / F / 1h40)

Musique : Jacques CAMBRA (*Piano*), Mauro COCEANO (*Piano*), Gaël MÉVEL (*Piano*)

samedi 11 juin 2011 à 21h30

Salle des Fêtes, Gran Carrera, Anères (65)

Robin des Bois (*Robin Hood*)

de Allan Dwan (1922 / USA / 2h12)

Musique : Scott TAYLOR (*Accordéon, trompette, percussions*), John GREAVES (*Piano, basse*) et Laurent VALERO (*Violon, alto, bandonéon, flûtes*)

&

samedi 11 juin 2011 à 20h30

Salle des Fêtes, Grande rue, Villorceau (45)

Le Signe de Zorro (*The mark of Zorro*)

de Fred Niblo (1920 / États-Unis / 1h35)

Musique : Bruno REGNIER X'tet

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

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



Samedi 11 juin 2011
Vol. II - N° 4

Abel Gance
La Roue

Gratuit
2^e Année