

cinéanères

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

8 au 12 Juin 2011

et Cinémanères réunis



Vendredi 10 juin 2011

Vol. II - N° 3

Aase Bye

Le Voyage de Noces à Hardanger

Gratuit

2^e Année

A
Louis DELLUC
14 octobre 1890
22 mars 1924
in memoriam

cinéanères
— Cinéma —

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

Quotidien cinégraphique de Pentecôte

Organe du Festival d'Anères

cinéma muet et piano parlant

ALBERT DE NONANCOURT

Directeur-Rédacteur en Chef

cinographia@me.com

www.cinographia.eu

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

— Sommaire —

	Pages
LES FILMS D'AUJOUR'HUI	-
Programme <i>Chaplin & Keystone Film</i>	67-68
À 14 Millions de Lieues de la Terre (<i>Himmelskibet</i>)	69
Le Voyage de Noces à Hardanger (<i>Brudeferden i Hardanger</i>)	70-71
Charlot, par Jacques LUX / LE FILM, n° 112, 6 mai 1918, p. 7	72
L'Expression et Charlie Chaplin, par Louis DELLUC / LE FILM, n° 106-07, 2 avril 1918	73-76
NOS "HORS-TEXTE"	77-78
SUPPLEMENT / LE CINEMA MUET ENCHANTE : CHARLOT fox-trot, par Harold de BOZI	79-82
NOS "HORS-TEXTE"	83-84
L'Expression et Charlie Chaplin, par Louis DELLUC (suite et fin)	85-87
Charlot sentimental, par Louis ARAGON / LE FILM, n° 105, 1 ^{er} mars 1918	88
CHAGRINE, demoiselle photogénique, feuilleton de Louis DELLUC (I) / cinéa	89-91
MUSIQUES D'ÉCRAN 1918-1929	-
L'Adaptation musicale, l'opinion de Pierre MILLOT / <i>mon Ciné</i> , n° 293, 29 sept. 1927	92-93
CINE-CONCERT, le site de référence sur les ciné-concerts nous signale	94
Le CRI et les recherches d'AdN : INVITATIONS	95
Affiche de Ernst ÅKERBLADH © DR / Coll.° DFI	96

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 III

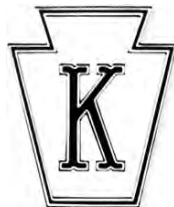
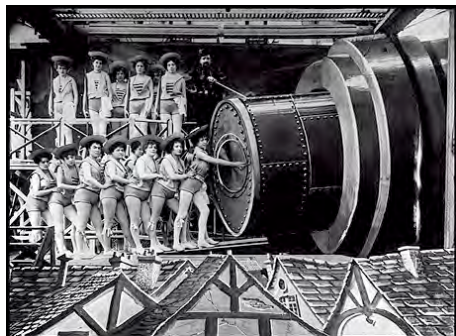


UNE NUIT TERRIBLE
L'HOMME ORCHESTRE
LE LIVRE MAGIQUE
NOUVELLES LUTTES EXTRAVAGANTES
LA CHRYSALIDE ET LE PAPILLON
ERUPTION VOLCANIQUE A LA MARTINIQUE
LE VOYAGE DANS LA LUNE
LE VOYAGE DE GULLIVER A LILLIPUT ET CHEZ LES GEANTS
LE ROYAUME DES FEES (L'Empire de Neptune)
LE TONNERRE DE JUPITER
LA SIRENE



Accompagné par un groupe de jeunes (et moins jeunes...) musiciens, sous la direction d'Alexandra GRIMAL.

Cf. **cinéanères**, Vol. II, n° Hors-Série, p. 7 et 8.



Films produits par Mack Sennett
pour KEYSTONE FILM Company
distribués aux USA par Mutual Film Corporation.



POUR GAGNER SA VIE
(Making a Living)

Charlot journaliste / Charlot reporter
(A Busted Johnny / Troubles / Doing His Best)

Scénario : Reed Heustis ; Réalisation : Henry Lehrman ;
Images : Enrique Juan Vallejo et / ou Frank D. Williams

avec Charlie Chaplin (Slicker, l'escroc reporter), Virginia Kirtley (la jeune fille), Alice Davenport (sa mère), Henry Lehrman (le journaliste), Minta Durfee (une dame, témoin de l'accident), Chester Conklin (le policeman et un vaurien), Tammany Young (un témoin de l'accident)

Tournage (Keystone Film Studios, Edendale, Californie) :
5 - 9 janvier 1914

1 Bob. - 314 mètres - 12 min. 53'

Un reporter qui se veut gentleman séduit une fille de famille et s'approprie l'emploi de son fiancé.

Sortie en salles (US) : 2 février 1914.



CHARLOT FAIT DU CINEMA

(A Film Johnnie)

Piqué du cinéma

(Million Dollar Job / Movie Nut / Charlie at the Studio)

Scénario : Craig Hutchinson ; Réalisation : George Pop Nichols ; Images : Frank D. Williams

avec Charlie Chaplin (Film Johnnie), Roscoe Fatty Arbuckle, Virginia Kirtley (une actrice), Mabel Normand (Mabel), Edgar Kennedy (le réalisateur), Harry Mc Coy (un spectateur et le chef des pompiers), Hank Mann (l'accessoiriste et un spectateur), Billy Gilbert (l'huissier), Henry Lehrman, Ford Sterling, Minta Durfee, Dan Albert, William Hauber, Sadie Lampe (spectateurs), George Nichols (le vieil homme à l'écran)

Tournage : 11 février 1914 (fin)

1 Bob. – 300 mètres – 11 min. 51'

Charlot mène le désordre au studio.

Sortie en salles (US) : 2 mars 1914

Sortie en France : septembre 1919 (Dist.° : A.G.C.)

Reprise : 2-7 janvier 1925, Théâtre du Vieux-Colombier (Festival Charlot)¹

CHARLOT ET FATTY DANS LE RING

(The Knock-Out)

Charlot et Fatty sur le ring / Charlot arbitre

(The Pugilist / Counted Out)

Scénario et réalisation : Charles Avery (Mack Sennett) ;

Images : Frank D. Williams

avec Charlie Chaplin (l'arbitre), Roscoe Fatty Arbuckle (Pug, le challenger), Minta Durfee (l'amie de Fatty), Edgar Kennedy (Cyclone Flynn, le champion), Al St. John, Hank Mann (boxeurs), Frank Opperman (le promoteur du match), Mack Swain (un parieur), Leo White, Glen Cavender (clochards), Billy Gilbert (chanteur), Slim Summerville, Alice Howell, Mack Sennett, Ford Sterling (spectateurs), Joe Bordeaux, Eddie Cline, Charley Chase (policemen), Charles Lakin, Grover Ligon

Tournage / Fighting Demon : 29 mai 1914 (fin)

2 Bob. – 650 mètres – 30 min. 6'

Charlot arbitre, Fatty boxeur, la bagarre.

Sortie en salles (US) : 11 juin 1914

CHARLOT ET LES SAUCISSES

(Mabel's busy day)

Mabel marchande ambulante / Le Flirt de Mabel
(Hot Dogs / Charlie and the Sausages / Love and Lunch)

Scénario et réalisation : [Mack Sennett et Charlie Chaplin &] Mabel Normand ; Images : Frank D. Williams

avec Charlie Chaplin (le séducteur), Mabel Normand (la marchande ambulante), Edgar Kennedy, Mack Sennett (clients), Chester Conklin, Al St. John (les policemen), Harry Mc Coy (le voleur de hot-dog), Billie Bennet (la femme), Slim Summerville, Charley Chase, Wallace Mc Donald, Dan Albert, Charles Bennett, Helen Carruthers, Glen Cavender, Frank Opperman (spectateurs)

Tournage [Ext. : Ascot Park Speedway, Los Angeles] : [17] 30 mai 1914 (fin)

1 Bob. – 330 mètres – 12 min. 39'

Aux courses, Charlot, Mabel et les saucisses

Sortie en salles (US) : 13 juin 1914

Sortie en France : octobre 1920 (Dist.° : A.G.C.)

Le petit homme, à la démarche de jeune canard en folie, circule dans l'existence et se mêle (dans la mesure où ses grands pieds le lui permettent) aux mœurs de son temps. Dans l'imagerie d'une mimique anglo-saxonne, est-il meilleurs accessoires que le bar et le sport ? Voilà donc Charlie buvant, voilà donc Charlie à la course d'automobiles. Mais il a une âme, ce petit, il a des trésors de sentimentalité qu'on ne voit qu'aux marionnettes. C'est pourquoi, du bar à l'auto-circuit, il trouvera Mabel. Mabel-girl. Idéal des cours ingénus destinés à souffrir. Chester Conklin, dit Joseph, représente la réalité. Idéal et réalité, c'est tout Charlie. Quel gosse ! C'est un homme, enfin.

Louis DELLUC²



Accompagnement musical : Mauro COCEANO (Piano)

¹ Un [autre] jour, il [Jean Tedesco] arriva à temps pour sauver douze films de Chaplin qu'on s'appretait à détruire. Ces douze films, devenus sa propriété, formèrent le fond "classique" du Vieux-Colombier et passèrent et repassèrent régulièrement à l'affiche. André G. Brunelin, *Au temps du Vieux-Colombier de Jean Tedesco*, CINEMA 60, n° 50, octobre 1960, p. 85-96 [cf suite].

² CHARLOT © Editions Maurice de Brunoff, Paris, [sept.] 1921.



À 14 MILLIONS DE LIEUES DE LA TERRE
[Le Vaisseau du ciel¹]
(Himmelskibet)

Scénario : Sophus Michaëlis & Ole Olsen, d'après le roman de Sophus Michaëlis, *Himmelskibet* (1914) ; Réalisation : Forest Holger-Madsen ; Images : Louis Larsen [et Frederik Fuglsang] ; Décors : Carlo Jacobsen ; Producteur : Ole Olsen ; Producteur délégué : Axel Bruun ; Production : Nordisk Films Kompagni (Copenhague)

avec

Nicolai Neiiendam	Le Professeur Planetaros, l'astronome
Gunnar Tolnæs	Avanti Planetaros, capitaine de marine
Zanny Petersen	Corona Planetaros, sœur d'Avanti
Alf Blütecher	Dr. Krafft, le scientifique, ami d'Avanti
Svend Kornbeck	David Dane, l'aventurier américain
Philip Beck	Le vieux sage, prince des martiens
Lilly Jacobsson	Marya, la fille du sage
Frederik Jacobsen	Professeur Dubius
Birger von Cotta-Schønberg	Passager de l'Excelsior
Harald Mortensen	Le télégraphiste excité
Alfred Osmond	Un prêtre martien
Nils Asther	Un citoyen martien

et Peter Jørgensen, Aage Lorentzen

Tournage / Titre : Excelsior : 1917

DK - 1918 - 35 mm. - N & B - 6 Akter - 2 000 m. env. à 18 i./s - 97 min.²

¹ alias 400 Million Miles From Earth (1918), Der Himmelschiff, The Airship (1918), Fourteen Million Leagues From Earth (1918), A Ship to Heaven, Heaven Ship (1918), Sky Ship (1918), A Trip to Mars (1918) - Cf. <http://marsmovies.free.fr/himmelskibet.html>

² DFI's DVD : 81 min. (1 850 m. env. à 20 i./s.) & 83 min. (1 700 m. à 18 i./s.) / 92 min. à 20 i./s. / Nordisk 100, XXV Giornate del Cinema Muto, 2006, mercredi 11 octobre 2006, 11 :15, Zancanaro Sacile) - Danish Film Archive / UCLA's International Preservation 2007 Series : Sunday August 5 2007, 19:00

Première : 22 février 1918, Palads Teatret, Copenhague / Dist.° : Fotorama

Présentation corpo. : Lundi 29 août 1921, 14 h, Palais de la Mutualité (Salle du 1^{er} étage)

Distribution en France : Union - Éclair Location (Cinéma-fiction en 5/[6] parties : 1 550 m.)³

Avant Première : Cinéma Le Louxor (*Inauguration*), jeudi 6 octobre 1921, Orchestre (20 musiciens + orgue électrique Abbey), sous la direction de M. Rémond⁴

Première exclusivité (1 sem.) en France : Vendredi 7 octobre 1921, Marivaux (II°) et Théâtre du Colisée - Cinéma (VIII°), Paris⁵

2^{ème} exclusivité (3 x 1 sem.) à Paris : Ven. 14 octobre 1921, Palais des Fêtes (III°) et Saint Paul (IV°) ; Ven. 21, Splendid-Cinéma (XIV°) et Marcadet-Cinéma-Palace (XVII°) ; Ven. 28, Mesange (V°)⁶



Gunnar Tolnæs a un beau nom ; il est beau comme son nom ; et on se le représente bien, debout à l'arrière du Long Serpent et entrant, à la suite de Harald aux blonds cheveux, dans la sanglante mêlée de Hafthir, ou encore, découvreur d'un monde, débarquant avec Snorri Thorbrandson sur les grèves merveilleuses de Furdhurstrandhir⁷. On le voit aussi rarement dans son hall enfumé quelque blonde princesse du Nord qui, un peu lourde et grave, tendu, fière et timide, s'appuie à son bras, évoquant les beaux couples des légendes Nordiques, Gunnlaud et Holga, Nial et Bergthora...

Il y a quelque chose de tout cela dans ce film, sauf que le draken devient un aéroplane qui traverse l'éther, et que les grèves merveilleuses sont celles de la Planète Mars, où habitent des peuples doux et pacifistes, végétariens et antialcooliques, et de blondes Gretchen dont l'une retourna avec le héros à son foyer.

La photographie est bonne. Il y a notamment un ogre extrêmement réussi.

Lionel LANDRY⁸

³ La Cinématographie Française, n° 147, 27 août 1921, p. 83

⁴ Auguste Nardy, *Bonsoir*, n° 977 et 979, vendredi 7 et dimanche 9 octobre 1921, n. p. [p. 4]

⁵ « Programme des Cinémas de Paris », *cinéma*, n° 22, 7 octobre 1921, p. 2-3

⁶ « Programme des Cinémas de Paris », *cinéma*, n° 23, 14 oct. 1921, p. 2-3 / n° 24, 21 oct. 1921, p. 3 / n° 25, 28 oct. 1921, p. 1

⁷ "Furdhurstrandhir, ou rivages merveilleux." / Alphonse Gagnon, *Les Scandinaves en Amérique*, Mémoire, Société royale du Canada, 1890 [p. 87]

⁸ *Films d'Aujourd'hui*, *cinéma*, n° 23, 14 octobre 1921, p. 7-9.



LE VOYAGE DE NOCES A HARDANGER (*Brudeferden i Hardanger*)

Scénario : Rasmus Breistein, d'après le roman de Kristofer Janson, "Marit Skjølte" (1865) ; *Réalisation* : Rasmus Breistein ; *Images et montage* : Gunnar Nilsen-Vig ; *Décor* : Ola Cornelius ; *Producteur* : Rasmus Breistein ; *Production* : Kommunernes Filmcentral A/S

avec

Aase Bye	Marit Skjølte (jeune)
Henry Gleditsch	Anders Bjäländ (jeune)
Vilhelm Lund	Tore Skjølte
Henny Skjønberg	La mère de Tore Skjølte
Emma Juel	La femme du juge du Comté
Rasmus Rasmussen	Le juge du Comté
Edel Johansen	Un invité du Juge, à la ferme
Ernst Sem-Johansen	Un invité du Juge, à la ferme
Dagmar Myhrvold-Lund	Kari Bjørve, la mariée
Gustav Berg-Jæger	Le prêtre
Ole Leikvang	L'agriculteur
Gunhild Schytte-Jacobsen	Marit Skjølte (âgé)
Annik Saxegaard	Eli Skjølte, fille de Marit
Alfred Maurstad	Vigleik Skjølte, fils de Marit
Oscar Larsen	Anders Bjäländ (âgé)
Martin Fiksen	Bård Bjäländ, fils d'Anders

Tournage : 1926

Intérieurs : Studio de Thunes Mek. Versted, Skøyen
Extérieurs : Aga et Lothus (Ullensvang) Ferme de Tokheim, dans les environs d'Odda.

N – 1926 – 35 mm – N & B Teint. – 2 100 m. env. – 104 min. (18 i./s.) – 8 akter

Première : 26 décembre 1926, Cirkus Verdensteater et Frogner kion, Oslo.

Création musicale Festival d'Anères

pour cinéma muet et piano parlant avec le soutien de




Jean-Philippe FEISS (Violoncelle), David POTAUX-RAZEL (Guitare) et Théo GIRARD (Contrebasse)

Courte introduction au cinéma norvégien des années vingt

par
Anne-Marie MYRSTAD¹

On considère que 1920 est l'année proprement dite du début de la production cinématographique norvégienne. Il serait plus exact de la considérer comme un point tournant. Du côté de la production, nous voyons pour la première fois une initiative d'État, tandis qu'un changement essentiel a lieu dans le choix des lieux de tournage et des sujets.

Un genre nouveau, le romantisme national se développe et trouvera un public enthousiaste tant en Norvège qu'en Amérique du Nord, où se trouvent de nombreux émigrants norvégiens.

L'âge d'or du cinéma suédois avait été ouvert par Victor Sjöström en 1917 avec *Terje Vigen*. En Norvège, ce film a eu plus d'impact pour la réputation du cinéma dans la vie culturelle que n'importe quel autre jusque là. Le poème, édité en 1870, était au programme scolaire, donc connu par tous. L'écrivain en était notre héros national, Henrik Ibsen.

En 1919, les Suédois adaptèrent au cinéma une œuvre de Bjornstjerne Björnson qui avait presque le même statut de héros culturel et politique qu'Ibsen. Il s'agissait du conte paysan *Synnøve Solbakken* de 1857. De nouveau, comme pour *Terje Vigen*, ce fut un énorme succès. Dans les cercles culturels de la capitale, la conception se répandit que ces films auraient dû être produits EN NORVÈGE par une société NORVÉGIENNE.

L'exploitant de salle G.A. Olsson et le comédien Rasmus Breistein s'imposèrent chacun de leur côté le devoir de créer un film national et en 1920, ils produisirent respectivement *Kaksen på Overland* (*Le Fermier de Overland*) et *Fante-Anne* (*Anne, la gitane*). Plusieurs motifs ont eu leur importance dans ce tournant national du film norvégien.

La création de la première association publique du cinéma, la Kommunale Kinematografer Landsforbund (La Confédération des Cinématographes Communaux) en 1917 et de sa société de distribution, Kommunernes Filmcentral A/S en 1919 participa à cet enjeu national de production cinématographique. Kommunernes Filmcentral A/S prit en partie l'initiative, et co-productrice de *Anne, la gitane*, elle contribua financièrement à la production de onze des trente-deux métrages réalisés jusqu'à l'arrivée du parlant en 1930. En tant qu'institution publique, KF A/S considérait la production de films norvégiens comme une tâche d'honneur de même que pour chaque association d'État dans les années d'entre les deux guerres.

Les milieux artistiques en Norvège continuaient à être très influencés par le courant « construire une nation ». Dans la littérature, la musique et la peinture, le réalisme national était encore fort. Nous ne pouvons afficher que quelques rares modernistes dans ces années. La Norvège n'avait acquis sa totale indépendance politique qu'en 1905, ce qui peut expliquer la force des ambitions nationales dans le pays. Le rapprochement entre le film et les autres expressions d'art en Norvège allait par conséquent donner des impulsions nationales et réalistes. Après avoir

¹ « Cinéma muet norvégien : courte introduction au cinéma norvégien des années vingt », 1895, n° 11, Décembre 1991. [p.88-93]

Texte(s), destiné(s) à éclairer les projections d'Orsay [Parallèlement à l'exposition Munch et la France, le Musée d'Orsay a organisé des journées, entre le 28 novembre et le 12 décembre 1991, consacrées à La Norvège au temps du cinéma muet], nous a été communiqué(s) par Aïcha Kherroubi, responsable de la programmation cinéma au Musée.

été, d'un point de vue bourgeois, considéré comme un divertissement international affadissant et souvent moralement condamnable, le cinéma a pu, grâce à cet effort national, prendre place parmi les modes d'expression artistique.

Toutefois, il ne s'agissait pas encore « d'œuvre d'art ». Ce sont d'abord des écrivains de deuxième rang, souvent du siècle dernier, qui ont été à la base du film de nationalisme romantique. Nos grands écrivains Ibsen et Bjornson ne seront pas adaptés à l'écran par des réalisateurs norvégiens durant cette décennie. Cependant deux œuvres du Prix Nobel, Knut Hamsun, ont été portées à l'écran : *Markens grode (Les Fruits de la terre)*, 1921 par un Danois qui arriva en Norvège avec l'idée de tourner le premier film d'après Hamsun et *Pan (1922)* par une équipe complètement norvégienne, avec, tentant sa chance comme réalisateur, encore une fois un comédien Harald Schwenzen.

Ces films ruraux de fiction produits par les Norvégiens déclanchèrent l'enthousiasme du public. Seuls auparavant les films de reportage sur la nature et la société norvégienne avaient entraîné un tel enthousiasme. Ces productions ont été suivies dans les années vingt par plusieurs longs métrages sur la nature et la vie économique du pays, visant aussi bien un public international que national. Il y avait chez le grand public un besoin de voir sa propre nature et son histoire sur l'écran. Les films avec des traits typiques de romantisme national comme les costumes folkloriques, l'exploitation des alpages et les chansons populaires n'ont disparu qu'après la Deuxième Guerre mondiale. Une des raisons pour lesquelles ils n'ont pas disparu plus tôt pourrait être l'utilisation propagandiste par les nazis norvégiens de ces symboles. À ce propos, les années quarante et cinquante furent les grandes années du « cinéma rural » en Suède².

Mais qu'y a-t-il de national dans les films norvégiens des années vingt ? D'abord, l'ambition nationale est également nette au-delà du genre du romantisme national. Les films urbains qui essaient de décrire la Norvège moderne, montrent des personnages et des phénomènes qui donnent des signes de gloire nationale. Le héros de *Bergenstoget plundret i natt (L'Attaque du train de Bergen)*, 1928), joué par le comédien connu, Paul Richter³, était la star de notre grand concours sportif, la course de ski de Holmenkollen. Cette scène n'était pas incluse dans le texte littéraire. De plus, le générique nous informe que les paysages du film sont les montagnes sauvages où Scott et ses hommes se sont préparés avant leur voyage au pôle Sud. Au même endroit fut tourné *Syv dager for Elisabeth (Sept jours pour Elisabeth)*, 1927). Ici, notre nouvelle grande patineuse, Sonia Henie paraît dans un numéro de danse sur un lac de montagne gelé.

Dans les films de romantisme national, la représentation de la campagne et du paysan est tantôt idyllique, surtout celle du valet, tantôt critique. Nous retrouvons dans les films ruraux des exemples de cette contradiction de l'idéologie et de l'esthétique de romantisme national, la tension entre « les deux cultures » dans notre histoire moderne : une image idéalisée de la campagne norvégienne par une bourgeoisie avec des références dano-norvégiennes, contre une description plus forte, naturaliste et réaliste de la campagne soutenue par une opposition paysanne radicale.

Le paysage national a un rôle central comme élément narratif indépendant dans ces films. L'image du paysage avait subi un développement intéressant quand les photographes avaient suivi les intentions des peintres nationaux de la deuxième partie du

19^e siècle⁴. Certains endroits du pays étaient, par conséquent du romantisme, devenus des lieux touristiques en vogue pour des citoyens allemands, anglais et norvégiens, entre autres.

Les photographes satisfaisaient la demande du marché touristique avec des images de la nature sauvage et inviolée de la Norvège, en même temps qu'ils étaient occupés à donner une documentation sans fard des conditions de vie à la campagne. L'héritage de cette tradition documentaire dans la photographie norvégienne se retrouve dans les films plus critiques comme *Fante-Anne (Anne, la gitane)* de 1920, *Markens grode (Les Fruits de la terre)* de 1921, *Farnde Folk (Les Forains)* de 1922 et *Glomdalsbruden (Les Fiancés de Glomdal)* de 1926, ce dernier d'ailleurs réalisé par le grand Danois Carl Th. Dreyer.

Til Sæters (En montagne), 1924, est un bon exemple du film idyllique avec le valet comme héros, le professeur comme scélérat et un grand mariage paysan comme final du film. Dans *Troll-elgen (L'Élan magique)*, 1927) on montre une opposition romantique classique, où la ville représente la décadence et l'aliénation, tandis que la campagne est le lieu où l'amour et la vertu sont anoblis et protégés. À la fin de la décennie, des films présentent des terres inconnues. Le paysage de la population sames (laponne) et sa façon de vivre nomade représentent une intensification de l'impulsion romantique : « le retour à la nature ». Les films *Viddenes folk (Les Gens des plaines)*, 1928) et *Laila (1929)* participent au courant exotique du film européen à la fin des années vingt.

Les descriptions idylliques sont les plus dominantes durant cette décennie. En 1930, le metteur en scène de *Anne, la gitane* produisit le dernier film muet norvégien, *Kristine Vaidresdatter (Kristine, la fille de Valdre)*. Sa mise en scène et sa thématique sont d'un nationalisme idyllique. Malgré la concurrence des films parlants étrangers de ce moment, il arrive en tête des statistiques d'entrées de cette année. Ce film, qui est un mélodrame bien fait, démontre que le réalisateur Rasmus Breistein et l'opérateur Gunnar Nielsen-Vig ont acquis une grande expérience grâce au cinéma muet. C'est leur cinquième film de fiction depuis le début en 1920. La popularité du cinéma peut indiquer un besoin, partagé entre les réalisateurs et le public, de films idylliques et nostalgiques à l'entrée des années trente.

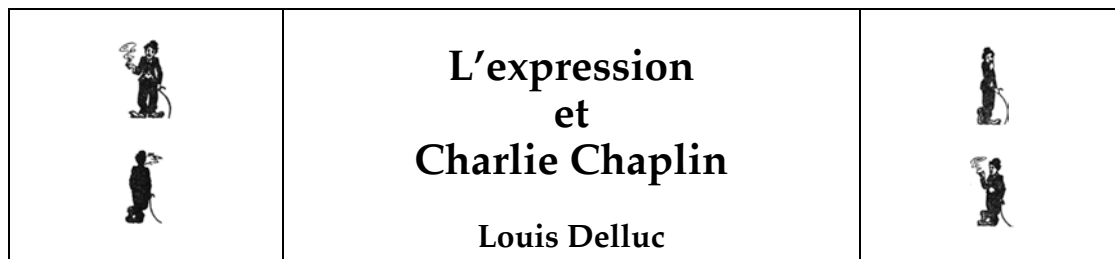


² Qvist, Per-Olov : « Jorden är vår arvedel : landsbygden i svensk spelfilm 1940-59 » (La Terre est notre héritage : la campagne dans le film de fiction suédois 1940-59). Edition spéciale de Filmhäftet, Stockholm, 1986.

³ Richter a entre autres joué Siegfried dans *Die niebelungen* de Fritz Lang, 1924. Il a épousé la comédienne norvégienne Aud Richter qui depuis 1917 travaillait avec le film allemand. Elle est sa partenaire dans *L'Attaque du train de Bergen*.

⁴ Meyer, Robert : « Den Glemte tradisjon : Oppkomst og utvikling an en nasjonal landskapsfotografi i Norge frem til 1914 » (La Tradition oubliée : naissance et développement d'une photographie de paysage nationale en Norvège jusqu'en 1914) Oslo kunstforening, 1989, p. 21 et suivantes.





On se trompe gravement, dans le cinéma français ou italien, quand on regarde le cinéma américain comme le triomphe, la complication et la perfection de l'accessoire. Il y a là un grand malentendu.

Disons d'abord en ce qui concerne cette question de l'accessoire qu'il y a eu résultat naturel et non recherche conçue avant l'idée. Un grand film — de ceux que nous baptisons parfois chefs-d'œuvre pour marquer notre enthousiasme — un grand film à l'état de projet ne se présente jamais à l'esprit de son auteur comme une machine ou un truc, ces détails viennent après. Le but moral, le but psychologique, le but pathétique, seules raisons d'une œuvre, créent normalement ensuite les buts matériels et ingénieux de l'accessoire. Donc, si extraordinaire ou si juste soit celui-ci, il n'est qu'une part insignifiante de l'effort. L'idée a tout préparé. L'expression exécute.

Et dans l'expression, quel accessoire égalera en subtilité spontanée un visage ? Là est la force magistrale des films américains. On approche d'eux, en Italie, pour les foules, pour les meubles et les paysages. On les concurrence activement en France pour la lumière et le jeu de la flamme et des ombres. Nulle part on ne paraît disposer à atteindre leur faculté incomparable d'expression.

J'ai cru longtemps que le problème des races devait en porter toute la responsabilité. Ce serait une vaine exagération. Il est bien vrai que l'immobilité originelle des traits chez un anglo-saxon a de l'élégance et de l'harmonie. Ces visages muets parlent mieux devant l'objectif que des visages moins fermés et moins fermes d'Italiens, d'Espagnols, de Français. Mais l'expression personnelle des grands comédiens n'a pas de patrie : quel est le pays de Zacconi, de Grasso, de la Duse, de Lucien Guitry, de Gémier, d'Edouard de Max, de Sarah Bernhardt, de Sada Yacco, de Maria Guerrero, d'Ida Rubinstein, d'Amato, de Chaliapine, de Nijinski ? Tous ces talents ne sont pas américains et cela ne les a pas empêchés de réaliser à un degré rare le style de l'expression. Alors d'où vient que ces mêmes talents et leurs émules ne puissent plus supporter la comparaison avec leurs frères d'Amérique dès qu'on parle cinéma ? Laissons de côté l'objection facile des métiers différents. Vous savez, et je sais que l'apprentissage du cinéma déçoit bien souvent un talent consacré jusque-là au drame, au chant, à la danse. Et les professionnels de l'écran les dépassent aisément. C'est entendu.

Est-ce à cause de races différemment douées que les débuts au film de Herbert Tree, de Forbes Robertson, de Fanny Ward, de Mary Garden, de Matheson Lang ont eu si nettement une plus prompte vérité que ceux de Mounet-Sully, de Sarah Bernhardt, de Réjane, d'Eléonora Duse, d'Ermete Zacconi et autres génies dramatiques latins ?

La différence est toute pareille parmi ceux qui ont donné tout leur « soi-même » au cinéma : Francesca Bertini, Amletto Novelli, Diana Karenne, Léda Gys, Elena Makowska, Pina Menichelli, Lyda Borelli, et même le surprenant Capozzi, ne sont jamais allés aussi loin dans l'expression intérieure vraie que Douglas Fairbanks, William Hart, Howard Hickmann, H. Thompson, Marie Doro, Mary Pickford, Sessue Hayakawa, Louise Glauum, Maë Marsh, Bessie Love, Mabel Normand, qui n'ont sûrement pas plus de dons ni de beauté ni d'intelligence ni de goût que les autres ! Et la race, les races, qu'est-ce ? Il y a des abîmes entre les Chinois et les Égyptiens, entre les Hindous et les Espagnols, parce que des civilisations très diverses, vieilles de plusieurs milliers de siècles quelquefois, ont orienté, vers des idéals peu conciliables, les peuples obéissants. Peut-on sérieusement croire à un abîme entre les civilisations d'Europe et d'Amérique ? S'il est entre elles quelques divergences d'origine, cela provoque non des luttes mais plutôt des échanges.

Alors, où est l'explication ?

Voulez-vous admettre provisoirement avec moi que la volonté seule est en cause ? Si les Italiens et les Français obéissent dans notre art et notre effort, à telles traditions que personnellement je ne voudrais pas voir s'attarder, c'est qu'ils le veulent bien, c'est qu'ils le veulent. Et ainsi ils se trompent, n'est-ce pas ? Puisqu'ils ne peuvent raisonnablement passer pour des victimes de leur sang ou de leur fatalité.

Et de même, si les Américains se sont délivrés de ces erreurs, c'est tout bonnement par la volonté. On dit un peu trop vite que les monceaux de dollars, la splendeur des appareils et des théâtres de prises de vues, la fastueuse organisation des compagnies cinématographiques rendent impossible la confection d'un mauvais film. Cette raison est bête. Il a suffi de vouloir un beau film pour que, logiquement, on se soit trouvé aux prises avec tous ces magnifiques outils — acteurs, salles, scénarios, metteurs en scènes, capitaux — que nous croyons ne pas avoir, nous, mais que nous aurons à la seconde même où nous le voudrons.

La volonté de fabriquer un film — que nos esprits mesurent à l'avance par mètres au lieu de le mesurer par idées — vous a bien permis de tourner avec des comédiens maussades et fatigués, avec des scénarios inavouables dans des granges puantes, pourries et glaciales, à l'aide d'opérateurs bizarrement nerveux, d'appareils toujours peu enclins, dit-on, à se déplacer, de lampes folles qui crachent une lumière factice et qui crèvent la vue de leurs voisins. Tout cela disparaîtra sans trop de lenteurs, je pense, mais n'est-ce pas déjà trop qu'on ait pu s'en contenter ? On a voulu s'en contenter.

Depuis quelques mois on a découvert l'importance et le respect dont il faut entourer le metteur en scène créateur ils travaillent plus à leur aise maintenant et ce n'est pas plus cher. On a, par la même occasion, recherché l'éclairage, l'exactitude du détail, la simplicité : ce n'est pas plus cher. On songe même au scénario. Bientôt on pourra suivre sans haine les aventures sentimentales de nos héroïnes : il a déjà paru chez nous quelques scénarios de premier ordre mais ils ne valent encore que comme exceptions. En tous cas, ils ne sont pas plus chers que les autres. On arrivera enfin aux interprètes. C'est ce qui manque le plus. Ils et elles existent, bien entendu, et quand on le voudra, ils paraîtront. Mais on s'y est bien mal pris. On pense trop au théâtre encore, puisqu'on va le chercher, comme à l'aveuglette, des comédiens fameux et stupides, à défaut de quoi on croit avoir tout fait en recrutant de beaux jeunes gens indifférents ou de jolies petites femmes, aussi peu soucieuses de la beauté et de la vérité que si elles montraient leurs jambes à un régisseur de music-hall ou leur derrière tarifé à un vieux monsieur. D'intéressantes tentatives nous annoncent des interprètes nouveaux et beaux. Pourvu qu'on ne les dégoûte pas d'un avenir si peu empressé à se réaliser ! Après le labeur obstiné des Signoret, des Gémier, des Max Linder, de tous ceux qui ont porté à l'écran leurs qualités et leur expérience théâtrale, après la matérialisation charmante et la carrière active de Gabrielle Robinne, de Suzanne Grandais, d'Yvette Andréyor, de Fabienne Fabrèges qui se sont consacrées au ciné, voici des talents qui, en passant, ou bien pour toujours s'adaptent pleinement aux exigences et aux faveurs du cinéma avec une compréhension nouvelle qui est la compréhension tout court. Marcel Lévesque d'abord, aimé de la troupe peut-être, mais aussi jeune que les jeunes puisque sa fantaisie lucide a su ne pas chercher la vérité comique à travers des traditions barbelées. D'autres, beaucoup d'autres encore, dispersés, isolés, compris très irrégulièrement, eux qui comprendraient si régulièrement ! Mais il est déjà très bien qu'on ait pu nous montrer Emmy Lynn (de *Mater Dolorosa* et de *La Dixième Symphonie*), Harry Baur (de *L'Âme du bronze*), Henry Krauss (de *Papa Hulin*), Henry Roussel (des *Frères Corses*, de *Le Torrent*, de *L'Âme du bronze*), Eve Francis (d'*Âmes de fous*), les essais personnels de Toulout (de *La Dixième Symphonie*), de Violet (de *Fantaisie de Milliardaire*), de Marc Gérard (des *Travailleurs de la mer*), de J.-G. Catelain (*Le Torrent*), de Polonio (de *Géo le Mystérieux* et *Âmes de fous*) et l'autorité si directe de Mathot (*Monte-Cristo* et *La Zone de la Mort*) et quelques autres que vous nommerez vous-mêmes. Mettons qu'ils sont deux douzaines. C'est déjà bien. On peut aller de l'avant avec ceux-là.

L'existence de ces jeunes talents — il y a bien peu de semaines que nous savons qu'ils existent — nous donne une certaine tranquillité. C'est très rassurant qu'ils soient là ; enfin ou déjà. Nous pouvons compter sur la conviction passionnée de ces individualités pour obtenir des conversions sans nombre, créer la Révolution, la foi et l'union dans un monde d'art immense que la bêtise humaine a fait d'abord si petit. Le jour, très prochain peut-être, où ces apôtres — oui, j'en sais plusieurs qui ont des âmes d'apôtres — bouleverseront la masse de leurs camarades avec leur enthousiasme, le cinéma français vivra. Le travail y sera plus facile et plus fécond parce que moins hasardeux. Au lieu de tous les essais baroques d'aujourd'hui — l'un fabrique du clair-obscur, l'autre a la spécialité des tentures, un autre s'est voué aux effets d'ombres chinoises, etc... — il y aura une idée, et cette idée prise comme but et comme point de départ, fera beaucoup plus normaux et plus frappants et plus aisés tous ces effets, tous ces accessoires, tous ces détails qui ne peuvent suffire respectivement à être un film entier, quelle que soit la valeur du metteur en scène, de l'opérateur et de l'actrice.

C'est peut-être à cause d'un mot qu'on a suivi le moins court chemin. À cause d'un mot qu'on n'a pas compris. Si quelqu'un avait su penser à l'expression jadis et avait fait saisir le sens de ce terme, quelles sottises n'eussions-nous pas évitées ? Car je ne saurais trop répéter que rien moralement, traditionnellement, ethniquement, ne peut interdire à notre art d'égaliser celui des Américains. Ceux qui croient le contraire sont victimes d'une lâcheté, peut-être inconsciente après tout.

Voyez cette méthode rigoureuse dans les films du Triangle, d'Artcraft, de Fox ou de Goldwyn. Pour vous convaincre, regardez les petits rôles, les figurants, les femmes de troisième plan : quel effort de silence et de sincérité, et comme le metteur en scène a voulu obtenir d'eux la plus juste expression ! Camouflage, composition, maquillage complexe, jamais on n'emploie « dans le vide » ces outils de théâtre. Ils sont toujours requis pour souligner ou expliquer un sentiment. En France, Gance et quelques autres le savent, mais ils sont entourés de tant d'inintelligence et de veuleries qu'ils ne parviennent à être eux-mêmes qu'après d'absurdes difficultés. Ils ont des collaborateurs trop inégaux. Ça et là, un capitaliste hardi, un littérateur impétueux, un comédien ou une comédienne d'un art élevé agissent : mais ils sont trop rarement unis pour agir efficacement. Ils s'imaginent par cet égoïsme maladroît, sauver leur indépendance. Et ils n'arrivent qu'à s'entraver.

Le mal qui peut résulter de ce désaccord extérieur, de ces malentendus, de ces retards, aidera beaucoup à galvaniser l'apostolat de ceux qui, par leur élan et leur prédication, mettront au point le chaos de notre temps cinématographique, où tout se trouve déjà, sauf la volonté. L'exemple de l'harmonie et de la volonté américaine précipite cette crise en révélant aux uns leur propre force inutilisée, en révélant aux autres leur stupide, amère, méchante et misérable laideur.

Nos grands artistes de cinéma — qui, sauf deux ou trois, permettez-moi de vous le dire, ne sont pas encore parmi les célébrités de l'écran, parce que ce sont de vrais

jeunes d'aujourd'hui et de demain — ces futures étoiles perdraient toute hésitation ou doute, si elles en avaient, au spectacle de l'expression américaine. Indiquée partout et dans tout, cette expression règne dans le film, totalement et se résume dans l'activité du héros principal, avec une sobriété et aussi une diversité phénoménale. Deux figures aussi étonnantes que William Hart (Rio Jim) et Douglas Fairbanks ont une importance expressive rare. Voilà deux noms qui synthétisent, différemment, mais également, la poésie, la sincérité, la vie, la pensée des films américains modernes.

Quelqu'un cependant est allé plus loin que ces deux grands talents dans la recherche de l'expression. Il a réussi et nécessairement a imposé à tous le style et l'ordre de son imagination sensible jusqu'au paradoxe. Il est probablement l'homme le plus connu de la terre. Je parle de Charlie Chaplin.



Quand Charlot paraît, le rire s'empare de tous avant même qu'il ait fait quoi que ce soit. Mais ne croyez point qu'on rit parce qu'on sait d'avance qu'il nous fera rire. J'ai vu des gens tout à fait ignorants du nom et de la gloire de Charlie Chaplin assister à l'un de ses films dès qu'arrivait Charlot, un rire profond les secouait.

L'expression a donc agi.

Chaplin a quelque chose à dire. Sinon il ne viendrait pas. Et nous sentons, nous, dans la foule, nous sentons qu'il a quelque chose à dire. Quoi? Ce point d'interrogation et son impassibilité suffisent à nous emplir d'impatience.

Cela ne lui suffit pas. Ce n'était pourtant pas mal de nous montrer à la fois une verve intérieure qui ne demande qu'à se manifester et une indifférence extérieure qui ne demande qu'à se taire.

Cet extérieur lui-même comporte une opposition aussi délicate, et non moins puissante. Comment est composée sa « tête »? Bouffonnement, croit-on. Non. Cet enlaidissement ou ce grossissement sont factices. Car le grotesque ne domine pas. La grâce y tient le rôle essentiel. Charlot est charmant, *d'abord*. S'il n'était pas charmant, extrêmement charmant, il ferait beaucoup moins rire par l'outrance clownesque qu'il a conçue. L'antagonisme sournois qui heurte ce charme physique et cette excentricité apparente créent le rire brusque, comme devant une chose impossible mais évidente.



Dans tout cela, rien n'est laissé au hasard. Ces « nuances » de physionomie sont trop parfaites pour ne pas venir d'un technicien admirable. Certes il ne suffisait pas d'inventer de si subtiles et de si fortes oppositions. Il fallait encore les appliquer. Et je suis stupéfait qu'il n'ait jamais dépassé le point fixé dans son allègre fantaisie.

Par exemple, il pouvait, se voulant à la fois joli et laid, se « faire » des yeux très beaux et une bouche gros-

sière : la bouche grossière avec une moustache broussailleuse, les yeux très beaux avec une débauche de kohl. Comique, peut-être, voire spirituel, le résultat n'aurait pas eu la discrétion absolument saisissante de celui que nous avons.

Notez que la composition générale de la silhouette, est aussi bien équilibrée que le visage. Un mélange très curieux d'élégance, de laisser-aller, de snobisme, de naïveté, d'ironie, de brutalité, de joie se précise et s'harmonise par tous les détails du costume et de ce mobilier ambulant qui comprend le chapeau, la canne, le mouchoir, la cigarette, une fleur, un penny, un dollar.

Tout est dosé avec une rigueur exquise d'algèbre.



Faut-il croire que la volonté soit le meilleur de Chaplin ?

Ces précautions raffinées d'auto-mise en scène, ce calcul exact de l'effet décomposé en plusieurs effets, cet ordre exceptionnel feraient croire à la présence d'une volonté impérieuse. Pour moi, je pense que ce n'est pas cela.

La volonté se manifeste certes, dans ce que je signale et aussi dans la carrière de Chaplin. L'énergie a sa grande part dans l'évolution de ce petit acteur anglais devenu en si peu d'années le plus fameux comédien de l'écran américain et peut-être le plus grand artiste du monde théâtral contemporain. Mais l'énergie n'est pas nécessairement volonté, c'est-à-dire effort conscient. Le talent porte sa volonté en soi et n'a pas besoin qu'on lui en ajoute une autre. Le talent de Chaplin avait cet élan qui emporte tout et qui, même si son possesseur l'ignore, vaut ambition, force et volonté.

Autant de talent et plus de volonté eussent fait de Chaplin un humoriste magnifique qui sans doute ne serait pas moins illustre mais n'aurait pas ce génie qu'il montre parfois.

Chaplin est sensible. Voilà sa grande puissance. Découvrir sentimental et sensitif une machine à faire rire, voilà à peu près le monstre qui est devant nous. Et nous étions pardonnables de croire à la froide volonté de ce comique, armé d'une si perfectionnée et si mécanique science du fou rire. Mais le rire n'est rien. Pendant qu'il nous illusionne de sa fantaisie soigneusement échevelée, il nous communique à notre insu les vibrations profondes de sa psychologie. Les passions vivent en lui et se fondent en une seule : la passion. Le sentiment, l'âme, le cour, quelle entrave pour un mathématicien de la gaîté ! Au contraire, il en aère sa précision comique. Et si, parfois, il a laissé en vous une impression de lyrisme étrange, c'était que son élan psychique allait beaucoup plus loin que son adresse technique n'y était disposée. Voilà pourquoi certains jours où nous avons ri avec Charlot nous avons particulièrement bien saisi la mélancolie. Voilà pourquoi il est quelquefois tragique.

Ceux qui ont suivi la plupart de ses films, dont les séries ont presque toutes passé à Paris, sont étonnés au-delà de l'étonnement qu'un comique excentrique soit capable de toucher à tant de notes extrêmes.

Et il faut bien convenir, à la quasi-unanimité, que Charlie Chaplin, dit Charlot, est unique comme acteur d'expression.



Ce champion extraordinaire de l'expression doit donc avoir d'extraordinaires moyens d'expression ?

Non. Il n'en a aucun. Mais on peut s'imaginer qu'il les a tous, puisqu'il est, à lui tout seul, le plus complet et le plus audacieux moyen d'expression.

De tous ses dons ce n'est pas le moindre. Ou plutôt tous ses dons n'en font qu'un, qui est lui tout entier. Il est raisonnablement impossible de supposer que Chaplin existerait si l'on modifiait la plus petite parcelle de sa personnalité.

Peut-être dans l'avenir, y aura-t-il modification. Non, non, ce ne sera qu'un semblant de modification. Ce sera évolution. Fatalement, l'homme qui en est arrivé là où il est, n'est pas construit tout d'une pièce, et la courbe qu'il a suivie n'est qu'un commencement de courbe. Il la parcourra toute avec la vitesse donnée, acquise et accentuée. A cause de quoi on parlera de temps en temps de transformation selon les étapes, déconcertantes mais prévues, par où doit passer l'artiste dans son élan.

Peut-être même son talent sera-t-il plus fort que lui. Chaplin, pourrait être persuadé après tout, qu'il fait désormais de soi tout ce qu'il veut faire méthodiquement. Tout comme le spectateur il se croira maître d'un procédé. Et le procédé est si peu de chose auprès de son talent !

En tout cas peu nous importe s'il tait ou ignore qu'il est un moyen d'expression se suffisant à soi-même.



Naturellement, il a commencé avec un procédé. Sa nature lui a fait choisir le meilleur, celui dont le nom pourrait être la simplicité. En effet, connaissez-vous rien de plus simple que la manière des clowns ?

Techniquement, Charlie Chaplin a établi son type sur le modèle des clowns. Rien de plus précieux. Le clown anglais, enfariné, juponné, doré sur tranche, que le monde entier a adopté et parfois complété — en Italie, en Espagne — s'est un peu effacé en Angleterre devant l'excentrique, personnage complexe d'humour, de débraillé, de flegme, à la fois chanteur, acteur, danseur, musicien, jongleur, prestidigitateur et acrobate.

Cet individu populaire nous est familier. Les music-halls parisiens ont adopté l'excellente habitude d'en mettre un ou deux couples à leur programme.

Généralement, oui ce sont des couples. Pour obéir à la loi du relief, ou pour répartir le très lourd travail d'amuser une salle pendant vingt minutes, ils viennent à deux : l'un correct et infatué, l'autre, insolent, timide, inquiet et dépenaillé. C'est la formule classique, dite

humpsti-bumpsti, dont New-York et Londres regorgent et qui fit courir tout Paris à l'Alhambra.

Les as de l'excentricité préférèrent paraître seuls. Quelques semaines avant la guerre nous avons acclamé « l'homme qui vole une bicyclette ». C'était un grand artiste. Il occupait la scène sans aucun « partner » et n'avait recours à aucune cabriole, à aucun mot, au minimum de geste, au minimum de musique à l'orchestre et au minimum d'accessoire. Une vieille bicyclette était tout le sujet de son mono-sketch. Il passionna.

Des comédiens de cette envergure attirèrent aussi fort notre public français que la dernière création de Guitry ou de Réjane. S'ils ne viennent pas en plus grand nombre, c'est que ces étoiles sont hors de prix et que la plupart de nos établissements ne peuvent les payer. Tant pis pour nous.

Tous, comme Charlot, et Charlot, comme tous, se limitent volontairement à un très petit nombre de thèmes. Ils partent toujours d'une idée et n'ont d'autre but que de nous y intéresser. Grimaces, ricanements, yeux fous, ils emploient leurs traditions vocales, plastiques, ou acrobatiques dans un but parfaitement défini. Et tous ont cherché toujours à limiter leur matériel de fantaisie. Ce sont les médiocres et les mauvais excentriques seuls qui accumulent les accessoires pour obtenir le rire public.

Les vrais grands artistes tirent tout d'eux-mêmes. Pensez à Little Tich dont le passage à Paris fut un émerveillement.

Pensez à Charlie Chaplin. Il ignore l'accessoire.

Je sais qu'il joue avec tout ce qu'il rencontre. Ses films sont une suite hallucinante d'inventions de rire qu'il prend dans les objets qui lui tombent sous la main. Les gens, les vêtements, les choses, la lumière, tout lui sert d'instrument de cocasserie. Croyez bien que cette verve saugrenue et typique est très secondaire pour lui. Il n'a composé ni son personnage ni son film pour arriver à ces accessoires. Au contraire il se sert accidentellement et quasi modestement de ces accessoires pour faire ressortir son idée et son rôle.

Il est l'accessoire essentiel, lui. Et c'est indispensable, puisqu'il est l'idée, le héros et le drame tout à la fois.



Les cinématographistes français, même les plus clairvoyants médisent beaucoup des scénarios de Charlie Chaplin. J'en ai entendu plus d'un regretter qu'on ne voie pas ce comédien miraculeux « dans de vrais films avec un vrai sujet... »

Cette manière de voir est aussi fausse que celle des bonnes gens qui, entendant leur gosse raconter le dernier film de Charlot, le rabroue en gouaillant : « Es-tu bête ? Charlot est drôle mais ce qu'il fait est idiot ! Ça ne peut pas se raconter... »

(voir la suite page 85)

Nos "Hors-Texte"



Brudeferden i Hardanger
(*Voyages de nocés sur le fjord de Hardanger*)
Tableau de Adolph Tidemand et Hans Gude, 1848.
[Galerie nationale de la Norvège](#), Oslo.

Nos "Hors-Texte"



Affiche de Sven BRASCH © DR / Coll.° DFI

CHARLOT

LE SUCCÈS de TOUS Les CINÉMAS



fox-trot
par

HAROLD
DE

BOZI

Paroles de
H. Moreau
&
J. Cazol

Louis AERTS, Editeur
6, Boulevard des ITALIENS
PARIS

Tous droits réservés pour tous pays

CHARLOT

Paroles de H. MOREAU et J. CAZOL

Musique de HAROLD de BOZI

Mod^{lo} 8 4

De puis qu'dans l'eine, j'ai vu le grand Charlot

Te ublé par l'é-lé-gance de cet a-ris-tot / J'ai co-pié sa ja-quette

prenant aussitôt / A-vec un cannet et un chapeau / Un beau pan-talon à carreaux

Deux super-bes godil-lots / Deux points noirs sous l'assau / J'prends l'air i-diot / C'est ri-go-

Le populo / En me voyant si beau / Lé-ger comme un moineau / S'met à chanter aussitôt!

REFRAIN

Ah! mais c'est Char-lot / C'est le beau Charlot / Re-gar-dez donc c'quil est costaud

Quelle é-lé-gan-ce / Et quelle prestance / C'est le plus beau des gi-go-los

Oh! — Tou-tes les femmes aus-si-tôt / Oh! — De ma pom-me deviennt dingo

Oh! — J'fais des be-guins jusque dans le mé-tro / On m'prend pour Charlot

Pour le beau Charlot! / Ya pas d'erreur, je suis trop beau / Les femm's se pâment

Elles s'en-flament / Car tou-tes me prennent pour Charlot / Oh!

J'ai les godass's qui prennent l'eau.

Copyright by LOUIS AERTS 1924

LOUIS AERTS, Ed. 6, Boul. des Italiens, Paris. L. A. 1137. Tous droits réservés p^{ar} le pays

2

Quand je vais au café prendre l'apéro,
 Quand je vais au bain froid, quand je vais au bain chaud
 Quand je vais au water, ça c'est rigolo
 On me prend toujours pour Charlot
 De Vincenn's à la port' Maillot
 D Grenelle à Charentonneau
 D'la Bastille à Monceau
 Tous les badauds
 De Parigots
 Comm'des ballots
 Voyant mon ciboulot
 Et mon air comme il faut
 Répèt'nt à tous les échos!

Au refrain

3

L'autre soir un' mondain' rue de l'Entrepôt
 Me prit l'bras en disant; Viens donc mon coco
 Viens chez moi y a du feu ce s'ra rigolo
 Je montais donc dans son garni
 Au soixante neuf, rue Drouot
 Elle tira son chapeau
 Je tirais mes croqu'nots
 Puis aussitôt
 Dans le dodo
 J'tirais...l'rideau
 J'y fis mon p'tit cadeau
 Puis au moment l'plus beau
 Elle gueulait comme un veau!

Dernier refrain

Ah! mais c'est Charlot
 C'est le beau Charlot
 Regardez donc c'qu'il est costaud
 Quelle élégance
 Et quell' prestance
 C'est le plus beau des gigolos
 Oh!
 Te voyant si jeune et si beau
 Oh!
 De ta pomm' je deviens dingo
 Oh!
 J'ai le béguin, je te veux mon coco,
 Ah! viens mon Charlot
 Viens mon beau Charlot
 Ya pas d'erreur tu es trop beau
 Vois, je me pàme
 Et je m'enflamme
 J'en pince pour ton ciboulot
 Oh!
 J'ai les godass's qui prenn'nt leau.

CHANSONS Editées par Louis AERTS, 6, Bd des Italiens, PARIS

DERNIERS SUCCÈS

Amour brisé
 La Cité des Roses
 Ya du Jazz Band... partout
 La Jazzbandette
 L'Oiseau bleu
 Charlot
 O vieux ma gosse
 Conseils aux jeunes mariés
 L'Amour à la Java
 La fille qui a perdu la tête
 Amoureuse hésitation
 Dans tes yeux
 Je vous méprise et je vous aime
 A la gare du Nord
 Mimi Saigo
 Je ne sais que t'aimer
 Tu m'attendras à la sortie
 Rêve de Mondaine
 L'heure du Baiser
 C'est du chiqué
 Coeur d'argentino
 Si tu m'aimais
 Son nom
 Je voudrais
 C'est la danseuse rouge
 Pourquoi t'aimer
 Très calme
 La belle sérénade
 La Danseuse rouge
 Ahora, Niña, Tango canté
 Je t'aime
 Fleur Captivante
 Sérénade Divine
 J'y ai fait la même chose
 El' voudrait ça
 Allol Mignonne
 L'ivresse passe

La lettre des Enfants de France
 Lettres du Front
 La Marche des Fusiliers Marins
 La Marche du Ciel
 Les Maisons détruites
 Noël de la Victoire
 Nos petits soldats
 Le Pays de France
 Pour ceux qui ne sont plus
 Pour la Patrie
 Le Rhin Allemand
 Salut à la Belgique
 Salut, drapeau français, 1 et 2 voix
 Sa Marraine
 Partant pour la Syrie
 Tous Unis
 Te Deux français
 Les Trois couleurs de France à
 1 ou 3 voix
 Vœux suprêmes (Dérouté) de 4^{es} ed.
 Notre-Dame de France
 Le Retour des Poilus
 Noël de Délivrance
 Noël Français
 Hosanna à Verdun
 Marche du 14 Juillet

ROMANCES et MELODIES

Aime-moi, je t'aimeraï
 Amour, dis-moi (Martini)
 L'amour est un enfant trompeur
 Aubade à Suzon
 Au Clair de la lune, a 2 voix
 Avez-vous oublié?
 Baiser d'un soir
 Berceuse, de Mozart
 Berceuse pour ma poupée
 C'est mon ami (Marie A. Couette)
 Chanson de Fortunio (Moussé)
 Chanson de Grand Père (Victor Hugo)
 L'Chanson de la vague
 Chanson matinale
 Chanson pour Madelon
 Charme cruel
 Cœur de Marionette
 Cœur de Sammy
 Colinette
 Comme en un rêve
 Comme les anges
 Les Consolations du Poète
 Dansez, jeunes fillettes
 Dis-moi, je t'aime
 Divins mensonges
 Ecllosion
 Green (Verlaine)
 L'Histoire de Manon
 Il pleut bergère
 J'aime tout ce qui grise
 Je vous ai dit tout bas son nom
 La jolie montagnarde (Tyr. Bonn.)
 J'oublierai tout, reviens...
 Largo (Haendel)
 Larmes du cœur
 Les larmes de Polichinelle
 La légende du petit bateau
 La Lisette de Bérange
 Ma belle si ton âme
 Ma Normandie (Berat)
 Marina
 Les Mômes de Poulbot
 Mon âme à son secret
 Mon cœur soupire (Mozart)
 Monsieur et Madame Denis
 Nelly, la jolie Bostonnaise
 La Parisienne
 Pauvre Jacques
 Le Petit troupeau
 Pour Madelon
 Plaisir d'amour (Martini)
 Près des Rives de l'Hudson
 La Prière d'une Vierge
 Que le jour me dure (J.J. Rousseau)
 La Rencontre
 Retour d'exil
 Rêverie de Schumann
 Romance de Joconde
 Rondel (Charles d'Orléans)
 Les Roses de Saadi
 Saluez, poupée chérie.
 Les Saisons de l'amour
 Les Saisons des yeux
 Les Saisons du cœur
 Si j'étais hirondelle
 Sonnet d'Arvers
 Souhats à la Fiancée
 Sourire
 Sous le beau ciel Vénitien
 Stances de Ronsard
 Les Trois Charmes
 Les Trois petits t'aps
 Viens pauvre gosse
 Villanelle
 Vos Cheveux

CHANSONS et CHANSONNETTES

Aero, Aero!
 Agne donc, v'là l'amour!
 Ah, Momone
 Ah, que je haïme mon Eléonore
 Aline!
 Allah! Allah!
 Au petit jour
 Autrès de ma blonde
 Bigamie
 Cadet-Rouselle
 La Chanson de Nénette et Rintintin
 Des trucs comme ça
 L'Empereur des Dingos, (Bidac)
 Eusébie
 Idylle yaseuse
 J'adore la saison printanière
 Le Jardinier du metro
 J'ai l'foi rond
 J'ai la cerise
 J'suis content J'suis content
 Litanie des seins
 Milo mon homme
 Les Mômes de Poulbot
 Mon Agenor
 Mon cher cinéma
 L'Odyssée du Permissionnaire
 O Margarine
 Le Plit chéri des Dames
 Pépita
 Le petit troupeau
 Le Poivrot du metro
 Pour la la
 Rêves de Roi
 Le Rosier de Rose
 Si j'suis dingo
 Sosthène
 Tyrolienne patieuse
 Vive le vin
 Le vrai mazarkeur
 Le vrai pinard
 Y aura d'amour!
 Tu m'avais dit...

VALES

Console-toi
 Doux Poème
 Espoir d'amour
 Floda
 Jete pardonne
 J'oublierai tout, reviens 3^{es} ed.
 Les Larmes de Polichinelle
 Midinettes
 Prends mon amour, 3^{es} ed.
 Prière d'amour 2^{es} ed.
 Si j'ai ton sourire
 Sourire de Printemps
 Ton Baiser
 Valse amoureuse 2^{es} ed.
 Valse ardente
 Valse des bas de soie
 Valse exquise 2^{es} ed.
 Valse jalouse 2^{es} ed.
 Valse rose
 Valse voluptueuse (R. de Buzouid)
 Le Baiser dans la nuit
 C'est du bonheur dans tous les
 cœurs.
 Si vous passez
 Je rêvais de tes yeux
 L'Heure indéfaisable Valse
 Chanson de Printemps
 Le Soir d'un rêve
 L'Esclave d'amour, Valse
 La Créole jolie
 Sous le ciel de Nice
 Ta Carresse bénie

AIRS d'OPERAS

L'Africaine:
 1 "Adieu mon beau rivage"
 2 "Sur mes genoux, fils du esle"
 3 "Aie: Fille des Rois"
 4 "Ballade d'Adamaster"
 5 "O Paradis!"
 6 "L'oeil tant adoré!"
 Alceste: "Divinités du Styx"
 Amadis: Bois épais"
 Armide
 Barbier de Séville:
 "Rien ne peut changer mon âme"
 La Dame blanche
 Don Juan: Sérénade
 La Folle nuit / Le petit troupeau
 Joconde: Romance
 Joseph: "Unis dès la plus tendre
 enfance"
 La Juive,
 Orphée "J'ai perdu mon Eurydice"
 La Petite bonne d'Abraham
 Le Pré aux Clercs:
 "Souvenirs du Jeune âge"
 Les Noces de Figaro:
 "Mon cœur soupire"
 Serse: Largo
 Thésée: "Revenez, amours"

CHANTS RELIGIEUX

Ave Maria
 Celui qui seul console
 Eucharistie, O doux mystère"
 Memorare
 O Salutaris Hostia
 O Salutaris Hostie
 Panis Angelicus (2 tons)
 Pie Jesu
 St Joseph à notre secours
 Salve Regina
 Il est né le divin enfant
 O Salutaris
 Pater Noster
 La Prière d'une Vierge
 La Salutation angélique
 Trois Vigiles nocturnes.

MONOLOGUES

Au Charnier!
 Amour!
 Berceuse
 Ce peuple de menteurs
 Ceux de la Mer
 Comme en un rêve
 Conférence végétarienne
 Comme le Mossieu, Comique
 Debout, les Morts
 Dernier Bonquet
 Des trucs comme ça
 L'Homme chaud
 Il avait sept ans! Patriotique
 J'ai les colombins
 J'attendrai!
 J'en ai pas peur, Comique
 Le Bon Toutou
 Les dix Commandements de
 Ménageré.
 Le Chic
 Les Deux Droits, Patriotique
 Leur Gloire
 Leur Panache (Requiem)
 La Mort du Mousse
 Oline
 Par la main
 La Politesse déclinée
 Réverie
 Une soirée au Caf'conc'
 Vers les Cieux

CHANSONS avec accompagnement de Piano: net 1.00

Elle est toujours la même
 Eugénie

Le Langage des pieds de femmes
 Lettres du Front

Ma Rouquine
 Pour deux sous de violettes

Nos "Hors-Texte"

pour Jean COCTEAU

Le Bœuf sur le Toit

(Cinéma-Symphonie sur des Aïres Sud-Américains)

Réduction pour piano
à 4 mains par l'Auteur

Darius MILHAUD

Animé

PRIMA

SECONDA

(Thème du Borman!)

Ral.

Composé initialement pour agrémenter la bande son d'un film muet de Charlie Chaplin, **Le Bœuf sur le toit** trouve le succès lorsque Darius Milhaud transforme sa pièce musicale en une farce imaginée et réglée par Jean Cocteau et dont le décor est réalisé par Raoul Dufy.



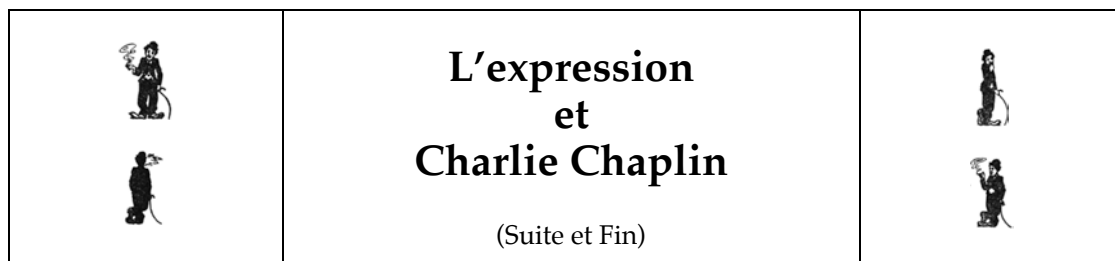
Charlot cubiste

Fernand LÉGER
(1924)

Assemblage
Éléments en bois peints,
cloués sur contre-plaqué,
73,6 x 33,4 x 6 cm

© DR / Coll.° Centre Pompidou

Découvert grâce à Apollinaire lors d'une permission en 1916, **Charlot, le clown de la vie moderne**, est à l'origine de l'intérêt que Léger porte au cinéma. En s'inspirant de la maladresse toute mécanique de ce personnage, il rédige en 1920 un « scénario pour un dessin animé » intitulé, dans un syncrétisme qui allie le meilleur du cinéma au meilleur de la peinture, *Charlot cubiste*.



À ce compte-là on ne pourrait pas raconter *Tartuffe*, *Hamlet*, ni un roman de Balzac. Ce qui est humain a rarement l'aspect d'un fait divers. Et la bouffonnerie, comprise à la façon idéalisée des excentriques est très proche d'un poème car elle vit d'une idée ou d'une passion et de rien d'autre : sa technique spéciale développe des touches successives, dont le lyrisme — sentimental ou comique — transforme en vérité l'impressionnisme spontané.

Je trouve cette forme théâtrale — ou cinégraphique — supérieure à toute autre. Sa nudité rappelle la farce grecque ou latine ou encore ces jeux de bateleurs parisiens, dont le texte a disparu dans le vent, mais qui faisaient de Tabarin et de ses concurrents des articles aussi intéressants que Regnard et Molière, sinon davantage.



Pour goûter plus judicieusement les scénarios de Chaplin je vous conseille d'aller faire un tour au Nouveau Cirque ou à Médrano. Vous y verrez peut-être de bons clowns. Étudiez-les.

Que pensez-vous d'une « entrée » de clowns ?

Dialogue bref et brutal, voisin de la commedia dell'arte par sa présentation, moins improvisée cependant que bien des scènes de nos comédies modernes, c'est très souvent un fragment de vie critiqué, un « moment » d'humanité schématisé jusqu'à la grossièreté mais d'autant plus développé dans nos esprits d'auditeurs qu'il est plus direct par sa forme restreinte.

Plus d'un m'a paru aussi curieux psychologiquement qu'une scène ironique de Jules Renard ou Tristan Bernard parce qu'ils ont pour commencement et pour fin une idée. Eh bien, une bonne idée, c'est plus sûr qu'un bon vaudeville.

Et le vaudeville dure trois heures. Et la bonne idée traitée « à la clown » — ce qui ressemble un peu aux âpres drôleries de Courteline — dure une quinzaine de minutes.

Je respecte les dialogues d'Antonio et Cairoli, de Dario et Ceratto, de tous ces couples exotiques et bigarrés qui passent par nos cirques. Et j'admire les scénarios de Charlie Chaplin.

Pas vous ?



Quels sentiments dominent ces films de sentiment et d'expression ?

L'amour ?

Pas directement. La tendresse plutôt, c'est-à-dire une prédisposition à l'amour qui n'implique pas nécessairement l'amour.

La forme que prend cette tendresse est très prenante. C'est le désenchantement.

Charlot est désenchanté. Cela ne surprendra personne, tous les comiques et tous les clowns ayant toujours été des tristes, des désolés, des lugubres. Or Charlot n'est pas tout cela. Il est désenchanté. Il vit dans cet état moral charmant de détresse infinie qui ne s'attache à rien. N'avoir eu ni joie ni peine, se sentir capable de par sa violente sensibilité d'embrasser toute la joie et toute la peine, et en attendre vainement l'occasion, c'est l'état de bien des individus. C'est le désenchantement véritable. On devrait dire plutôt que c'est un désenchantement avorté ou rentré.

Charlie Chaplin l'exprime avec un tact délicieux.



La pudeur est une de ses meilleures variations. Je pense qu'il est un ancien timide. S'il n'avait pas en soi cette pudeur, ni l'observation, ni la méthode ne le mettraient à même de la reproduire.

Peut-être cela ne plaît-il pas aux spectateurs latins. On aime ici l'extériorisation ardente des sentiments ardents. La pudeur est la bienvenue à condition qu'elle disparaisse rapidement et qu'elle mène à autre chose de plus large, de plus épanoui, de plus sonore. Le Cid, Hernani, Cyrano qui sont de beaux parleurs transportent le public. Et si les quelques secondes de timidité ou de pudeur qu'ils ont se prolongeaient, leur succès serait très compromis.

Si on ne fait pas grief de sa pudeur à Charlot, c'est peut-être parce qu'on ne s'en est pas aperçu. Cet illusionniste a tant de mesure que sa mesure même ne choque pas.

Et elle m'enchant. Cette manière d'esquisser comme par plaisanterie les traits stricts et vifs de la passion

derrière une broussaille extravagante donne encore plus de prix à l'expression presque secrète d'une psychologie profonde.



Plaît-il ?

Ah ! je vous entends ! vous pensez que je ne dis pas ce qu'il faut dire ! La psychologie vous scandalise ou vous endort. Vous vouliez de la technique.

Ma foi, messieurs, j'ai préféré ne parler que de ce que vous ne connaissez pas.

La technique, rien de plus facile à posséder et vous avez tant de fois pillé celle des autres que vous devez savoir à quoi vous en tenir sur celle de Charlot. Je ne me mêle donc pas de redire les procédés de travail de Charlie Chaplin — si vous les ignorez encore, c'est que vous les ignorerez toujours.

Savoir combien de semaines et de dollars et de mètres de pellicule lui sont nécessaires pour tourner un film c'est beaucoup moins important que de savoir ce qu'il pense et ce qu'il sent, car sa manière de travailler, tout admirable qu'elle soit, n'est qu'un de ces accessoires dérivés de l'idée et de la conception première.

Étudier les intentions artistiques de Th. H. Ice, de C. B. de Mille, de Griffith, de Fairbanks, de Chaplin enfin vous instruirait pratiquement bien plus que de scruter le poids de leurs appareils, le cube d'air de leurs théâtres ou la note détaillée de leurs frais généraux.



Une personnalité aussi synthétique que celle de Charlot est universelle et internationale. Basée sur des sentiments humains elle peut être comprise des publics les plus extrêmes de race, de pays, de religion, d'époque.

Cela, et la forme brève de ses bandes, fait que nous connaissons parfaitement l'ensemble de son œuvre. Presque tous ses films font automatiquement le tour du monde.



Dans les scénarios les plus ivres de fantaisie apparaît aussi le maximum d'observation et de sagacité. *Charlot au Music-Hall*, *Charlot pâtissier*, *Charlot champion de boxe*, *Charlot à l'hôtel* qui sont d'une invraisemblable virtuosité comique constituent de très délicates études de mœurs. Le violent esprit critique dont elles sont marquées ne vient pas des excès joyeux de Charlot mais plutôt de la transcription fidèle de traits et de types parfaitement vrais. Cette abondance de vérité décuple, comme il convient, la verve personnelle de l'interprète.

Ces ironies sont plus puissantes encore quand, au lieu de rebondir sur les détails extérieurs ou le cadre qu'il s'est composé, elles se concentrent sur Charlot ; *Charlot*

chemineau et *Charlot cambrioleur* furent caractéristiques à cet égard. Ces films nous ont semblé construits comme les monologues de Cadet ou comme ces soliloques des comédiens excentriques dont nous parlions. Là, l'accessoire n'existe plus. Nous sommes devant un instrument d'expression unique, à cela près que le compositeur, l'instrumentiste et l'instrument ne font qu'un.



Une très remarquable folie comique fut *La Folle aventure de Charlot et Lolotte*. Pas monologue ; comédie. Lolotte, c'était Louise Dressler dont le talent m'a semblé d'une qualité prodigieuse. Je ne doute pas qu'elle ne soit une grande fantaisiste. Et Charlie Chaplin menait cette bacchanale de rire avec tant de grâce qu'il avait tout juste l'air de suivre le mouvement.



Charlot joue Carmen fut le seul film qui nous empêcha de bien voir Chaplin. Erreur de mise au point, absence d'invention isolée et de direction générale, le tout aggravé d'une vaine littérature chatnoiresque pas du tout dans le caractère du grand comédien.

Ce travail énorme eut été inutile sans les quelques secondes d'émotion réalisées brusquement par Chaplin. Les spectateurs n'ont pas encore compris pourquoi ce jour-là ils eurent un frisson fugitif. Si Charlie Chaplin était un humoriste indifférent, ces moments-là ne lui viendraient jamais.



Une trentaine de ses films nous ont montré Charlot dans tous les métiers, dans tous les avatars, dans toute la vie.

Le contact d'un rêveur avec l'intensité croissante des villes modernes, voilà à quoi tend l'explication unanime de ses transformations. Moderne lui-même mais très finement artiste, il représente une des charmantes victimes de la lutte bizarre du présent et du passé.

Les nouveaux films qu'il a tournés et que la France a pu voir presque aussitôt continuent la même veine. Peuvent-ils ne pas continuer ?



Dans *Charlot musicien*, éclate la séduction miraculeuse de ce grand acteur. Tous ses dons y paraissent. Chacun est en place. C'est merveilleux. Et quelle poésie !

Car le charme domine tout. Ses folies clownesques, son ironique agitation de violoniste qui, à l'exemple de

n'importe quel violoniste, se veut un air de grand violoniste, sa gaminerie sentimentale, traitée comme le procédé spirituel d'un qui n'ose pas et qui, fanfaron, distribue son cour à tout venant, comme pour voir ce qu'on en fera, son invention dans les minutes de vengeance et de lutte, invention un peu cruelle de timide; enfin son indifférence d'attitude quand la tempête se fâche à l'intérieur

On n'a jamais exprimé tant de choses avec de l'inexpression.

Ah quand je vois après cela nos acteurs et leur danse de Saint Guy qu'ils prennent pour la vie ! Et tous leurs scénarios laborieux, vétustes, grossiers, misérables adaptations de vieilles cochonneries vaudevillesques, alors que la vérité est si simple et si forte...

Hélas, l'exemple de *Charlot musicien* sert encore à peu de chose et à peu de gens. L'immense majorité de nos acteurs cinématographiques sont des primaires et pis; des ratés du théâtre, voire de la figuration. Qu'est-ce que ça peut leur faire le talent des autres et le génie d'un tel ? Le cinéma leur appartient, c'est évident, puisque grâce à lui, ils vivent bien sans avoir absolument besoin de compter sur les ressources de ces dames. Et de plus ils peuvent dire « Je me fais un nom, moi ! » Très juste, mais un nom de quoi ?

Ah Charlot, rare Charlot, grand Charlie Chaplin...



Charlot progresse ?

Charlie Chaplin progresse bien sûr mais Charlot ça, je ne sais pas. Chaplin, force intelligente, lucide, consciente, affine et termine sa technique supérieure. Et Charlot, ombre intérieure du poète et du critique attendri, ne peut réellement progresser. Les mille apparences diverses qu'il prendra ne seront pas des « améliorations » mais seulement les mille victoires éphémères des mille nuances de sa fantaisie intérieure les unes sur les autres. Ni vous, ni moi, ni lui, ne pouvons rien à cela. Sentir et exprimer ne sont pas des choses qu'on fabrique.

Le secret du génie et de l'expression c'est d'avoir quelque chose à dire. Et le secret de l'inépuisable dans l'expression, c'est que celui qui a vraiment quelque chose à dire, n'a jamais tout à fait fini de tout dire.

Louis DELLUC,

Le FILM, n° 106-107, 2 avril 1918, p. 48-54,
repris dans *Écrits cinématographiques II, Cinéma et Cie*
© Cinémathèque Française, 1986, p. 88-100



Charlot sentimental

Icare épris du ciel et de la Cimmérie,
 monte dans l'ascenseur en tenant un ravier ;
 musicienne sur la machine à écrire,
 une fille de Saint-Paul (Minnesota) caresse le clavier.
 Soupire,

o cœur gonflé d'affronts accumulés !
 Après tout — cernant par la gauche —
 n'est-elle pas la déité
 que — passant à sa droite — embauche
 ta mâle et bien tienne beauté ?
 et ces moustaches que tortille
 une galante main, ô fille !
 font-elles pas que vous rêviez
 du garçon d'hôtel au ravier ?

Qu'en tombent les radis, les piceles, les concombres
 dans la corbeille à papier,
 où, dédaignés l'oublieux lyrisme, ils sombrent !

Hélas ! Il est
 d'autres hommes sur la terre,
 mais que leur âme est amère !
 et qu'est-ce en toi qui leur déplaît ?
 car — toujours — par la cheminée,
 au meilleur moment du désir,
 il faudra quitter l'amour et t'enfuir,
 poursuivi, sur les toits emplumés de fumée !
 Vous, policemen, prenez garde
 de glisser contre la façade
 au poids du criminel éperdu qu'innocente
 avoir donné son cœur à quelque indifférente.

Louis ARAGON¹

¹ C'est Louis DELLUC qui passe [le premier poème publié d'Aragon] « *Charlot sentimental* »
 [Première version de "*Charlot mystique*"], dans *LE FILM*, n° 105, 1^{er} mars 1918, p. 11.

[Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet](#), Équipe de recherches interdisciplinaires sur Elsa Triolet et Aragon.

Chagrine, demoiselle photogénique

I

— Bonjour, Chagrine !

— Non ? C'est toi ! C'est Daglan ?

Elle sourit d'un jeune sourire photogénique. Je crois bien qu'elle me reconnaît, mais je ne suis pas tout à fait sûr de la reconnaître. Me l'a-t-on changée ? Qui me l'a changée ? Ses yeux bleus sont tellement bleus, et puis la voilà blonde comme n'oseraient pas être blonds les blés, elle qui était brune l'année dernière. Elle me semblait un peu pâle autrefois, maintenant elle est blanche, vouée à une compacte crème blanche que la lumière dure du studio pousse au mauve, avec au coin des lèvres des lueurs d'aciers et une ombre jaune autour des yeux. Et sa bouche sursaturée de carmin...

— Que fais tu ici, Chagrine ?

Ici, c'est le grand studio, ce monument de verre et de métal où se construisent dans les décors de bois peint, sous l'œil boiteux, passez-moi le mot... des gros phares électriques, de sombres drames trop longs et de fines comédies muettes assez bavardes.

— Eh bien ! Chagrine ?

— Je ne m'appelle pas Chagrine. Mon nom de cinéma est Véra Johnson.

Je voulais dire : *Tu veux rire ?* Mais elle ne rit pas — et moi non plus. Je suis content de la voir. Elle ne semble pas fâchée de la rencontre. Nous écoutons une averse de printemps qui charge sur la cathédrale-usine avec un bruit bête de mitrailleuse. Il fait tiède, un peu trop tiède, dans la grande serre à cabots. Le maquillage de Chagrine a légèrement craqué près de l'œil gauche. Sa bouche s'arque de coins mélancoliques.

— Tu permets que je t'appelle Chagrine encore ?

— Oh ! Oui ! dit elle si vite, tellement vite, tellement empressée, que je ne sais si je lui ai fait une petite peine sotté - ou un gros plaisir.

Elle s'appelait autrement le mois où je l'ai connue. Maigre, noireude aux saignées du bras, fine, timide, mais âpre, elle hantait le petit bar de la place Blanche où l'on va entendre — parmi les rires à vocalise et les badinages aigus des dames court-chevelues, — Risetette chanter des thèmes sentimentaux ou faubouriens avec sa voix d'enfant. Chagrine, seule dans un coin, apprenait à être *parisienne* en passant les nuits à boire du whisky, à danser des shimmys (traites de chaudes rumbas) pour guérir peu à peu ses petites mains paysannes de leurs trop riches couleurs. Elle n'avait qu'un brillant insignifiant au plus insignifiant de ses doigts. Comme elle

consentait à boire une coupe, ou un cocktail à la table d'un inconnu — telles les petites filles du midi qu'on attire avec des calissons — nous la connûmes et c'est l'origine de ce tutoiement permis par la mollesse des heures où l'on boit raide, du fait de la rêverie dinatoire. Tobbie me disait :

— Tu devrais la faire tourner ?

Et moi :

— Si tu crois, saint homme, qu'on peut filmer toutes les jolies petites qu'on voit dans les bars...

Et Robert le barman :

— Dans les bars, mon enfant, il n'y a plus de *frick* pour les débutantes. Nous les enverrons au cinéma.

C'est vrai que, délicate, nerveuse, immobile de traits, émouvante d'yeux limpides et frais, elle avait de quoi séduire un ami des images animées. Mais est-ce qu'on sait ? Et il y a si peu de place pour les deux cent quatre mille adolescentes photogéniques... La torpeur lâche des soirs dansants de Paris me soufflait :

— Cette gosse, que ferait-elle au cinéma ?... Elle danse... Laisse la danser... Elle dansera et elle plaira... A qui plaira-t-elle ?... Ce n'est pas ton affaire... Un petit bout de gamine comme ça gagne sa vie, toujours, ou au moins sa côtelette de midi et quelquefois sa limousine... Va, laisse la danser...

Et elle dansait, avec celui-ci ou celui-là, et je dois dire que je ne l'ai jamais vue partir précipitamment comme on le voit faire à ces dames qu'un tango ou un balancello mène à conclure je ne sais quoi, peu après, dans un immeuble voisin.

— Hou ! la Jeanne d'Arc ! susurrant Robert le barman peut-être jaloux de ses cheveux noirs trop généreux et de ses yeux glauques :

— Fais la donc tourner, insistait Tobbie. Tu vois bien qu'elle s'ennuie.

C'est pourquoi je la baptisais Chagrine. Une sorte de tristesse émanait de cette fille nerveusement loquace ou silencieuse soudain, qui dansait comme une perdue, à croire que la fièvre des bacchanales lui ravageait le cœur, ventre et accessoires, — et qui, brusquement lâchait tout pour s'asseoir, l'œil loin, et l'échine négligée, devant un *white label and soda*. Elle avait pris l'habitude de s'asseoir à ma table, parce que là on ne la forçait pas à parler et qu'on lui épargnait ces plaisanteries, classiques comme la Comédie Française, qui laissent (les plaisanteries, et aussi la Comédie en vérité) une espèce d'amertume acidulée aux gencives.

— Te voilà figurante, Chagrine ?

— C'est farce. Figure-toi que je n'ose plus vous dire *toi*. On est tellement dans le *business* à présent ! La caserne, quoi.

— On se tutoie à la caserne.

— On ne tutoie pas son adjudant, c'est un frangin qui me l'a dit.

— D'abord tu n'as pas de frangin, ensuite tu...

— Vous savez, monsieur Daglan, que je ne suis pas figurante... J'ai un petit rôle... Je représente une danseuse napolitaine dans un bar de luxe... Voyez-vous ça...

— Comment as-tu trouvé cette occasion ?

— Par vous...

— Bah ! Par moi ?

— Voui, voui et revoui. Un soir de champagne (pouâh) vous m'avez signé quelques cartes pour faire visite à ce que vous appelez des metteurs en scène.

— Bravo ! Mais Tobbie me répétait : *Tu devrais...*

— Je les ai vus, tous vos amis.

— Ils t'ont reçue gentiment ?

— Je crois bien. J'avais mon brillant au petit doigt et je montrais ma main.

— Petite sceptique.

— Ah ! parole de moi, ça faisait de l'effet.

— Tu ne l'as donc plus, ton brillant ?

— Heu, oui, non... J'ai eu un ami qui était dans l'embarras rapport à la Bourse.

— Tu as trouvé facilement un rôle ?

— Non, puisque je le demandais.

— Qui as-tu vu ?

Elle éclate de rire :

— J'ai commencé ma tournée par le baron.

— Quel baron ?

— Tu sais bien, le baron en *li* ou en *lui*.

— Baroncelli ?

— Si tu veux. Il est très aimable. Il n'a pas écouté une syllabe de ce que je lui ai dit. Il s'était posé sur le seuil du studio et distribuait les ordres contradictoires et précis à la monteuse, à l'électricien, au chef accessoiriste, à la demi-douzaine de gigolos timides qui lui servent d'état-major. Au moment de s'envoler, il passa la main avec précaution sur ses ondulations dorées et me fixa, ou peu s'en faut, d'un oeil artiste. *Donnez votre adresse à Joubert, me dit-il très tristement... Je ne puis rien vous dire... je ne travaille pas autant que je le voudrais... Huit films dans l'année, quelle misère !... et je ne demande rien que*

le silence, Avignon, l'Eclair, le Bonheur universel... Tenez, je suis surmené... J'ai fait les intérieurs du REVE en Provence, et je fais les extérieurs dans le studio... Ah ! le cinéma, c'est charmant, charmant, charmant... Je trouve que mes films ne valent rien, mais je n'admets pas qu'on ne dise pas de la ROSE tout le bien — que j'en pense. Donnez votre adresse à Joubert... je vais renoncer au cinéma... Je penserai à vous pour mon prochain film...

Je m'éloignais pendant qu'il disait des choses du même genre à une dizaine de quémandeurs, de mon espèce, alignés comme oignons secs dans une véranda glaciale.

— Alors ?

— Alors, j'ai quitté Neuilly. Je suis venue aux Buttes Chaumont avec mes derniers dix francs.

— Tes derniers dix francs ? Et ton brillant ?...

— Je ne l'avais plus... C'est après la Bourse...

— All right ! Qui as-tu vu au studio des Buttes Chaumont ?

— Monsieur Feuillade.

— De ma part.

— Oui et non. J'étais si intimidée que je n'ai pas pu lui dire un mot. Et il a tant d'aisance, lui. Il me fait penser à un professeur de lycée que j'ai connu et à un honnête dompteur, et il avait l'air de voir la vie en rose, tandis qu'il contait des histoires chaudes à Biscot, et à Sandra Milowanof. Mais il redevint soucieux quand je l'abordai :

— *Ma petite, fit-il, je ne vous oublierai pas... Vous savez monter à cheval ?... J'ai justement besoin d'une motocycliste pour LA PRINCESSE DE CLEVE, mon nouveau roman feuilleton. Vous n'êtes pas envoyée par un journaliste au moins ?... Les journalistes, les journalistes, voyez-vous... Oh, j'ai été journaliste avant JUDEX...*

— Justement, risquais-je, je connais à Nîmes votre ami Cassouty qui m'a dit :

— *Ah vai, Cassouty, eh bé oui ! Et comment va-t-il ? Oh nous ne manquions pas une corrida, nous deux... Le jour que Gallito est venu, voilà une date, oui, ah, oui, voilà une date ! Gaona aussi est venu... Et Mach quito ! Il était digne d'être de Nîmes, celui-là... et... mais vous devez avoir la collection du TORERO...*

Je lui confiai que son journal d'aficionados n'avait pas eu de meilleur lecteur que... toi... qu'un de mes bons amis lui dis-je... je m'échauffais à discuter avec lui des mérites de Belmonte, et de Paco Madrid, matadors illustres, que je n'ai jamais vus, non moins que des bêtes éduquées par Tabernerero ou Santa Colonna, que j'ai vues à Mont de Marsan.

Il s'épanouissait d'aise.

— *Je vois, disait-il, je vois que vous comprenez notre art. Vous ferez quelque chose.*

— Je ne demande qu'un petit rôle, un tout petit rôle.

Vlan ! Il redevint tout à fait sombre.

— *Hum ! fit-il donnez donc votre nom et votre adresse à mon régisseur. La porte en face. Bonsoir.*

Il cria à la cantonade :

— *Faites entrer, Monsieur Arthur Bernède...*

Et voilà !

— C'est tout ?

— Oh ! que non pas... j'avais encore trois cartes de visite de toi, Monsieur Daglan... et je suis allé voir ton ami Louis Nalpas... Il m'admit dans son cabinet que décoré des broderies turques. Celui-là n'avait pas l'air pressé. On eût dit d'un personnage (de premier plan) des mille et une nuits. J'étais même assez étonnée de ne pas voir quelques houris, ou — à la rigueur — un stock de bayadères voler autour de sa grâce rêveuse. Son complet me parut d'ailleurs médiocrement coupé et j'eusse préféré tel manteau de soie avec culottes de la même couleur dont parlent les contes.

Votre activité légendaire, commençai-je...

— *Le cinéma, dit-il avec un sourire d'enfant, le cinéma c'est du cinématographe... Reste à savoir ce que vous appelez un film... Quand je cherchais des éclairages avec Gance, j'aurais dit comme vous... mais il y a eu LA SULTANE DE L'AMOUR... Le cinématographe est un brasier merveilleux... Mais il est impossible de savoir ce qu'on en doit penser... Bien entendu, il faut que vous fassiez de la mise en scène...*

— Ma foi, monsieur, un petit rôle me suffirait, j'ai une garde robe modeste mais digne et je crois que, photogéniquement...

— *Parfait ! On tourne demain. Rejoignez mon régisseur à huit heures et quart devant le casino Municipal.*

— Où donc ?

— *A Nice, naturellement.*

Je lui exprimai hâtivement ma reconnaissance et m'en fus escortée jusqu'à l'huis par deux esclaves aux chairs pain d'épice sanglés dans des complets gris de perle.

Comment trouves-tu ça !

— Je trouve que c'est se faire des relations. Tu as continué, naturellement...

— Par une dame très bien... une charmante étrange personne autoritaire et confuse, tu sais... Elle m'a dit tous ses projets... *L'INVITATION A LA VALSE* et *BORIS GODOUNOV*, quelque chose dans ce goût là, et elle m'a engagée, mais pour l'année prochaine, comme de juste, parce que pour cette année, c'est complet partout, elle a engagé beaucoup d'autres personnes déjà.

— As-tu vu Marcel L'Herbier ?

— Oui, au dessert.

— Hein ?

— Je veux dire que c'était ta dernière carte... Je l'ai vu entre son secrétaire qui n'en finit plus et son jeune premier qui a tout du roseau pensant... Il s'est discrètement caché derrière un monocle... il m'a dit un *oui* qui ressemblait à un soupir, et s'est envolé comme Karsavina... Le lendemain, j'étais convoquée, aussitôt on a coupé la scène, quelqu'un a dit tristement : *Si seulement c'était la censure qui avait coupé...* et j'ai touché quarante cinq francs.

— Et puis ?

— Et puis, j'ai fait le compte de mes dettes, j'ai compris que j'étais vierge depuis huit jours, le soir même j'entrais comme cinquième chahuteuse au "*French Cancan*" du Moulin Rouge ? C'est là que...

Elle s'arrête, souffle un peu, lève le nez vers le toit de vitres où la pluie ne vacarme plus.

— Tu es devenue très éloquente, Chagrine, depuis que tu t'occupes d'un art où on ne doit pas parler.

Elle rit, pirouette comme au finale du quadrille, et reprend :

— C'est là que...

Une basse beugle au loin :

— Où est mademoiselle Johnson ? Mademoiselle Vera Johnson : on vous cherche, où êtes-vous ?

Un sous régisseur obèse traîne ses grâces d'éléphant en hurlant :

— Où... êtes... vous ?

Plus aigre, un petit homme bilieux surgit :

— Vera... Non, mais des fois, Vera, grouille-toi, nom de Dieu...

Ma petite danseuse s'évade, légère, menue, imprenable, presque, esquivant la main du troisième régisseur prête à effleurer un peu de chair fraîche.

— Vera... non, mais, des fois...

Ces petites... — petites ? — familiarités m'agacent, et je ne sais pas pourquoi. Ah ! je ne veux pas savoir pourquoi.

Louis DELLUC¹

(à suivre)

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.

L'ADAPTATION MUSICALE

*L'Opinion de Pierre MILLOT,
directeur de la musique à la Paramount*

Tous les cinégraphistes parisiens connaissent Pierre Mulot, le sympathique directeur de la musique à la Paramount. Il est devenu populaire auprès des directeurs d'établissements de la capitale, des journalistes et critiques cinématographiques, des metteurs en scène et artistes. Tous ceux que leur profession conduit régulièrement dans les salles où sont présentés les films nouveaux apprécient son talent de chef d'orchestre et d'adaptateur musical.

Le critique qui est contraint à certaines époques de choisir entre trois, voire même quatre présentations de films faites à la même heure, jette un coup d'œil sur son carnet et se décide la plupart du temps à se rendre dans la salle où Pierre Mulot dirige l'orchestre.

Une adaptation de Pierre Millot est une garantie pour un metteur en scène et la Paramount a eu maintes fois l'occasion de « prêter » son directeur de la musique à d'autres firmes qui sollicitaient sa collaboration pour présenter avec succès une nouveauté.

À l'heure actuelle, Pierre Millot est le personnage le plus qualifié en France pour parler de l'adaptation musicale. Cette question, qui préoccupe à un si haut point les cinégraphistes sincères, est d'une importance primordiale car, cela ne fait maintenant de doute pour personne, la musique met en valeur les films, si du moins elle est utilisée d'une façon rationnelle.

Les présentations Paramount qui, pendant un mois, ont attiré au théâtre Mogador le Tout Cinéma, viennent d'être pour Pierre Millot l'occasion d'un nouveau triomphe. Les cinégraphistes marquèrent à plusieurs reprises par leurs applaudissements enthousiastes en quelle haute estime ils tenaient le directeur de la musique de la grande firme.

Les propriétaires de cinéma de la région parisienne et même de province, qui pendant plusieurs semaines ont pu apprécier les efforts réalisés par la Paramount pour donner à l'adaptation musicale des films présentés le maximum d'intérêt, doivent méditer l'exemple et ne pas négliger la musique d'accompagnement qui exerce sur le public une si heureuse influence. Ils voudront que leurs clients, les spectateurs, éprouvent des sensations artistiques aussi intenses que celles inspirées par l'orchestre de la Paramount, si magistralement dirigé par le meilleur spécialiste de Paris. Ils se montreront donc plus exigeants à l'égard de leurs chefs d'orchestre et, toutes proportions gardées, amélioreront la présentation musicale des œuvres qu'ils projettent.

Nous avons demandé à Pierre Millot, à l'intention des lecteurs de *Mon Ciné* très amateurs de bonne musique, de nous donner en même temps que quelques détails biographiques, son opinion sur l'adaptation musicale.

— Je suis né à Paris, il y a trente-huit ans, nous dit Pierre Millot. Venu fort jeune à la musique, je me suis

spécialisé dans la musique de cinéma, parce que j'ai appris à aimer l'art muet, en ma qualité de *violoniste solo* dans un grand établissement de projection. Je me suis rendu compte de bonne heure que le public était ravi d'entendre de l'excellente musique et qu'il parvenait même à s'intéresser à des films qui ne sont pas des chefs-d'œuvre, en raison précisément de leur adaptation musicale. Certains affirment qu'on pourrait se passer aisément d'orchestre au cinéma. Je souris lorsque j'entends de tels propos. Les professionnels sont habitués à voir des films sans entendre de musique d'accompagnement, je vous l'accorde, mais cependant ils sont tous d'accord pour réclamer un accompagnement musical et convenir qu'il leur arrive de se laisser influencer par la musique. L'accompagnement fait accepter beaucoup de choses. On ne saurait s'en passer. Depuis quelques années, nous avons fait en France de grands progrès dans l'organisation de nos orchestres de cinéma. Les grandes firmes comme la Paramount ont contribué pour beaucoup à cette amélioration du spectacle cinématographique en dotant tous leurs établissements d'orchestres parfaits sous tous les rapports. Le public fréquente d'autant plus volontiers un cinéma que son orchestre est d'une qualité exceptionnelle. Un directeur de salle réalise donc une bonne spéculation en ne lésinant pas sur ce chapitre.

— Comment êtes-vous devenu directeur de la musique à la Paramount ?

— J'étais, je vous l'ai dit, violoniste solo dans un orchestre de cinéma. Je devins ensuite chef d'orchestre du Mozart-Palace et, en même temps, directeur de la musique chez Pathé. C'est dans ces fonctions que je me suis complètement assimilé la technique de l'adaptation musicale qui est assez complexe. Lorsque les établissements Aubert se rendirent acquéreurs du théâtre Mogador, je fus engagé par eux pour diriger l'orchestre de cette salle. Mais bientôt Mogador fut cédé à la Société Paramount qui l'exploita pendant un an et demi. Je demeurai chef d'orchestre et collaborai en outre étroitement avec la direction de la Paramount. J'ai toujours trouvé dans le directeur de cette firme, M. Adolphe Osso, un homme, averti de toutes les questions artistiques et me donnant carte blanche.

C'est grâce à lui que j'ai pu réaliser exactement ce que j'ai voulu dans mon domaine. Lorsque la Paramount, à fin de bail, dut céder, la place à une entreprise théâtrale, je demeurai le collaborateur de la Paramount comme directeur de la musique, m'occupant spécialement des adaptations musicales.

— Quand le grand cinéma Paramount du Vaudeville sera terminé, n'est-ce pas vous qui dirigerez l'orchestre de cet établissement ?

— C'est exact.

— Est-il indiscret de vous demander comment vous procédez pour vos adaptations ?

— Je fais projeter le film en général deux fois. Tout d'abord, je me contente de le regarder, afin de le comprendre dans ses moindres détails. À la deuxième projection par contre, je le « minute » exactement, en déterminant la qualité de certaines scènes. Je décompose en somme le film en sections tristes, amusantes, sentimentales, tragiques, en notant les nuances et les endroits précis où commencent et finissent les sections. Ce travail préliminaire achevé, il me reste à accomplir la besogne la plus délicate. Je cherche dans ma bibliothèque les morceaux qui s'adaptent plus particulièrement aux passages et sont susceptibles de les compléter, de les accentuer, de les renforcer.

— Soudez-vous ces morceaux entre eux pour qu'il n'y ait pas une solution de continuité dans votre adaptation ? Tous vos auditeurs de Mogador apprécient justement votre direction, parce que, avec vous, l'orchestre n'a jamais de ces silences pénibles pendant lesquels on entend le cliquetis de l'appareil de projection.

— Non, je ne compose pas une phrase musicale pour opérer la transition indispensable, mais je pratique la coupe de telle façon que mes musiciens enchaînent immédiatement sur un autre air. C'est un tour de main à attraper et le chef d'orchestre doit être assez habile pour éviter ce silence dont vous me parliez. Il y a plusieurs années, dans un cinéma où je me trouvais, on projetait un film languissant et d'un intérêt médiocre. Le chef d'orchestre eut le tort de ne pas enchaîner assez vite entre deux morceaux. Il y eut quelques secondes de silence. Un loustic en profita immédiatement pour bâiller d'une façon formidable. Les rires et les applaudissements éclatèrent.

— Que pensez-vous des adaptations musicales écrites en synchronisme absolu avec le film et exécutées par des pianos mécaniques ?

— Je sais qu'on a fait une tentative récemment dans ce sens, mais jamais le piano mécanique, malgré les progrès considérables réalisés et qui en font un instrument très agréable à entendre, ne remplacera l'orchestre.

— N'estimez-vous pas également que les directeurs de salles qui, dans de toutes petites villes, n'arriveront pas à trouver des musiciens capables, feraient mieux de se contenter d'une pianiste passable qui écorcherait moins les oreilles des spectateurs que les miaulements désaccordés de deux ou trois instruments à cordes

— Je suis tout à fait de votre avis et dans ce cas particulier, il est évident qu'un piano mécanique exécutant une adaptation synchronisée, donnerait au spectacle une grande valeur. Reste à savoir si un petit cinéma de province pourrait faire les frais d'un piano mécanique ? Je crois que le mieux est de donner aux directeurs de province le détail des adaptations musicales faites par les soins des firmes éditrices pour la présentation de leurs œuvres aux directeurs parisiens et aux membres de la

presse. La Paramount opère ainsi et s'en trouve très bien. Le chef d'orchestre qui reçoit ce minutage détaillé, possède un document précieux qui lui permet même de substituer un morceau à un autre, si par hasard il ne le possède pas dans sa collection.

— Parmi les adaptations que vous avez faites, quelles sont celles que vous préférez ?

— Question bien délicate. Je ne voudrais pas qu'on me taxe d'immodestie. Et puis, vous me prenez un peu au dépourvu. Au hasard je vous citerai *Pêcheur d'Islande*, *Monsieur Beaucaire*, *La Femme Nue*, *Nitchevo*, *L'Agonie de Jérusalem*, *Le Batelier de la Volga*, *Vaincre ou mourir*, *L'Enfant Prodigue*, *Rêve de Valse*, *Le Danseur de Madame*, *Sultanes*, *Masques d'Artistes*, *Hôtel Imperial* où j'ai pu intercaler la plus grande partie de la cinquième symphonie en ut mineur et en ré de Beethoven. Il est étonnant de remarquer comme le Beethoven s'adapte bien aux œuvres dramatiques, en raison de sa structure spéciale, de son unité, de sa tonalité,

« Permettez-moi, par l'intermédiaire de *Mon Ciné* d'adresser un appel aux metteurs en scène. Pourquoi ne se préoccupent-ils de l'adaptation musicale qu'au moment de la présentation de leur œuvres ? Que de fois j'ai déploré la brièveté d'une scène qui aurait nécessité cependant un développement plus important, si l'harmonie d'images avait pu être proportionnée à l'harmonie musicale. Il y a beaucoup à faire dans cet ordre d'idées. Puis-qu'on emploie souvent un orchestre au studio pour galvaniser les artistes, il serait facile de jouer pendant qu'on tourne, le même morceau qui accompagnera la scène à la présentation.

« Je crois que de ce côté, il y a tout à faire. Je peux citer un exemple lors de *La Femme Nue*, j'ai eu le plaisir de collaborer assez étroitement avec Léonce Perret qui avait compris la vérité de ce que je viens de vous énoncer et nous avons lié la musique de *Louise* avec une grande partie du film. Le résultat obtenu fut assez probant. Je répéterai à ce propos, ce que d'autres ont déjà dit avant moi, et *Mon Ciné* en particulier : le cinéma est, un art de collaboration qui nécessite une entente complète entre tous ses artisans. Les animateurs cinégraphiques qui admettent très bien ce principe et qui commencent à le mettre en application, soit pour les éclairages, soit pour l'interprétation, soit pour les décors ou les ensembles de meubles, commettraient une bien lourde faute s'ils ne considéraient pas l'adaptateur musical comme un de leurs collaborateurs.

À l'heure où tous ceux qui ont une foi absolue dans l'avenir de l'art cinégraphique cherchent leur voie afin de donner à l'écran des œuvres enfin dignes de lui, il n'est pas mauvais d'attirer l'attention des réalisateurs sur les théories d'un musicien de la valeur de Pierre Millot et nous souhaitons qu'elles soient appliquées par tous les animateurs sincèrement dévoués à la cause de l'art muet.

Pierre DESCLAUX

Mon Ciné, n° 293, 29 septembre 1927, p. 18-19

Charlot compositeur

Pendant qu'il tournait *La Ruée vers l'Or*, Charlie Chaplin a composé deux morceaux : « A vous, cher, à Bombay » et « Chantez une chanson ». Il en a écrit également l'orchestration et, tout en jouant lui-même du violon, a dirigé les musiciens chargés de l'exécuter.

Une grande compagnie américaine s'est assurée l'exclusivité de la reproduction phonographique de ces deux romances, exclusivité que Charlot lui a concédée gracieusement.

En retour, la compagnie a offert à Charlie Chaplin un superbe phonographe dont le pavillon est fait d'un métal précieux et dont deux disques, ceux qui rendent les deux chansons composées par le père du *Kid*, sont sertis d'or.

Cinémagazine, n° 43, 23 octobre 1925, p. 170.



Charles Chaplin et Raquel Meller

Charles Chaplin est actuellement en montage des 288.000 ft. (déjà réduits à 7.000 ft.) de *The Circus*. La comédie sera présentée après le Nouvel An. Le tournage du film *Napoléon-Joséphine*, avec Chaplin et Raquel Meller en co-vedette, est prévu en Mars.

Photoplay, December, 1926, Vol. XXXI, n° 1, p. 10.



le site de référence sur les ciné-concerts
nous signale

Séances "historiques"

jeudi 6 octobre 1921

Cinéma Le Louxor ([Inauguration](#)),
170, boulevard Magenta, Paris (75)

À 14 Millions de Lieues de la Terre (*Himmelskibet*)
de Forest Holger-Madsen (1918 / DK / 1h16)

Musique : Orchestre (20 musiciens + orgue électrique Abbey),
sous la direction de M. REMOND

Séances des mois passés

dimanche 15 mai 2011 à 19h00

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

À 14 Millions de Lieues de la Terre (*Himmelskibet*)
de Forest Holger-Madsen (1918 / DK / 1h21)

Musique : Roch HAVET (*Piano*) et Khalid K (*Voix*)

Séances du jour

vendredi 10 juin 2011 à 12h00

Salle des Fêtes, Gran Carrera, Anères (65)

Nouveau GALA MELIES, Programme III

Musique : Un groupe de jeunes (et moins jeunes...) musiciens,
sous la direction d'Alexandra GRIMAL

vendredi 10 juin 2011 à 14h00

Salle des Fêtes, Gran Carrera, Anères (65)

Programme *Chaplin & Keystone Film*

Musique : Mauro COCEANO (*Piano*)

vendredi 10 juin 2011 à 17h00

Salle des Fêtes, Gran Carrera, Anères (65)

À 14 Millions de Lieues de la Terre (*Himmelskibet*)

de Forest Holger-Madsen (1918 / DK / 1h21)

Musique : Roch HAVET (*Piano*) et Khalid K (*Voix*)

vendredi 10 juin 2011 à 21h00

Salle des Fêtes, Gran Carrera, Anères (65)

Voyage de Noces à Hardanger (*Brudeferden i Hardanger*)

de Rasmus Breistein (1926 / N / 1h17)

Musique : Jean-Philippe FEISS (*Violoncelle*), David POTAUZ-RAZEL (*Guitare*) et Théo GIRARD (*Contrebasse*)

&

vendredi 10 juin 2011 à 19h00

Forum des Images - 2, rue du Cinéma, Paris (75)

Les Aventures extraordinaires de Mister West au pays des bolcheviks (*Neobykanjnye prikljuenija Mistera Vesta v stane bo*) de Lev Koulechov (1924 / URSS / 1h00)

Musique : Franck AVITABILE (*Piano*)

Incunables




&
Post Scriptum
Incontournables

- Ceci n'est pas de la publicité -



Invitations

Chaque jour de Pentecôte, à 10 h.,
Jardin du Café du Village :
Hommage au Dr Paul Raimin
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
entraîne notre enthousiasme...

Et pour quelques autres raisons, **radio-ciné@**
dénoncera violemment les grandes indécidesses 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

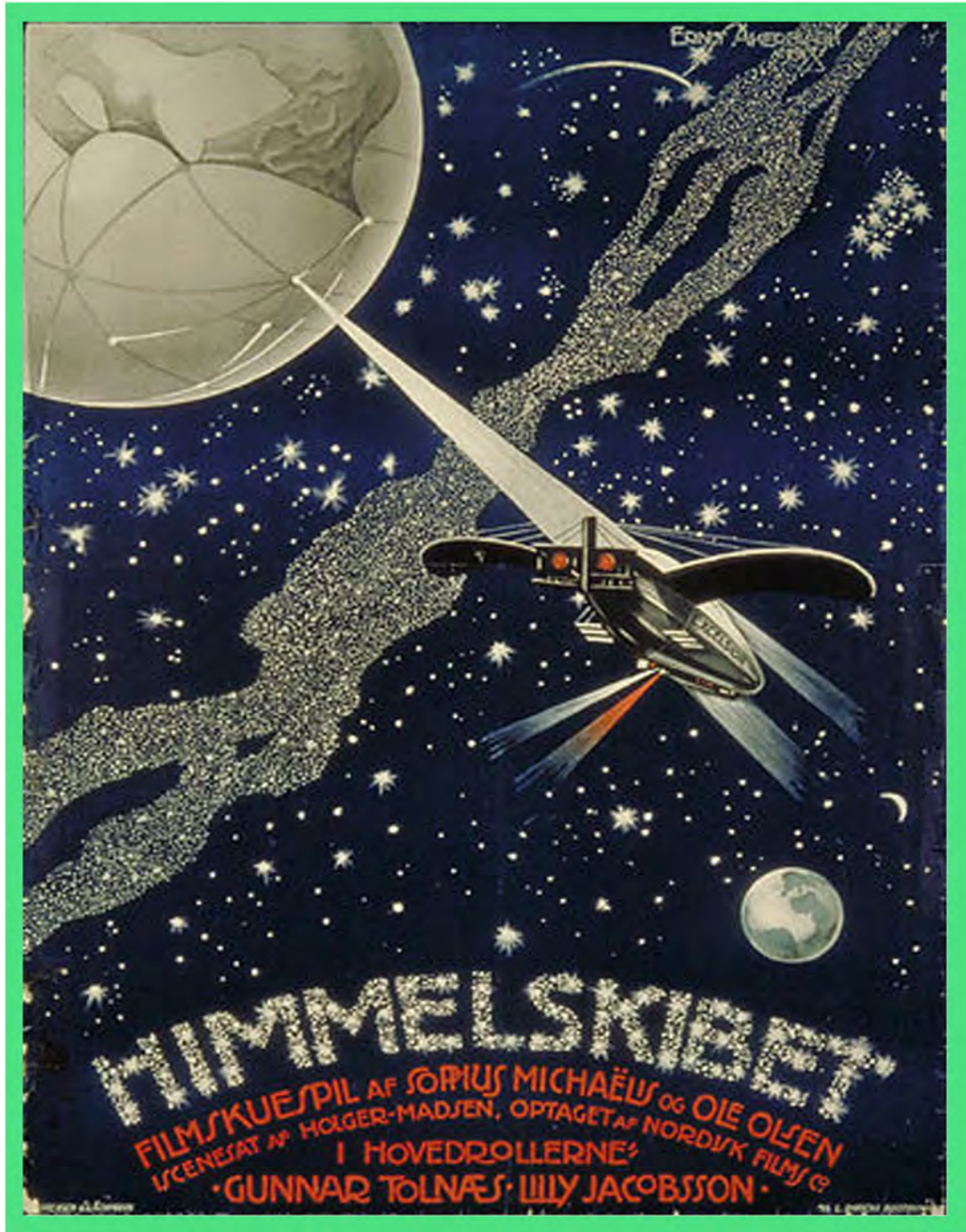
*Ce numéro vous a-t-il plu ?
Montrez-le à vos amis,
envoyez-nous leurs adresses...*

cinéanères

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

8 au 12 Juin 2011

et Cinémanères réunis



Vendredi 10 juin 2011 *A 14 MILLIONS DE LIEUES DE LA TERRE* Gratuit
Vol. II - N° 3 de Holger-Madsen (DK - 1918) 2^e Année