

# NAISSANCE PRATIQUE DU CINEMA<sup>(1)</sup>

Par Léon MOUSSINAC

Si le décor n'a guère préoccupé, dans sa vérité expressive, les cinégraphistes<sup>(1)</sup> il ne semble pas que ceux-ci aient prêté plus d'attention aux costumes, notamment aux costumes des femmes chaque fois qu'il s'est agi de « tourner » un sujet moderne. Pas plus à l'étranger qu'en France, d'ailleurs. Les stars s'habillent selon leur goût, qui n'est pas toujours sûr, ou s'abandonnent aux fantaisies d'un couturier désireux de lancer seulement un modèle plus ou moins heureux et qui exalte souvent certaines outrances. Publicité.

On ne tient compte ni du caractère de l'œuvre, ni des sentiments, ni de la beauté physique du personnage, ni des intérieurs avec lesquels le costume devrait s'harmoniser peut-être, ou dans le cadre desquels il devrait provoquer de savoureux contrastes et aider ainsi à l'expression psychologique.

Certaines rééditions de films qui mériteraient de figurer au répertoire du futur « théâtre français » du cinéma ont démontré suffisamment cette erreur. Le public est frappé par le désaccord brutal qui existe parfois entre les toilettes des femmes et l'atmosphère même de l'action. Avec le temps, il en résulte un ridicule sans charme qui contrarie l'émotion. Je suis certain que les toilettes de Fanny Ward, par exemple, desserviront grandement dans l'esprit des spectateurs de demain, le talent de cette artiste : Allez revoir *Forfaiture*.

Les femmes ont trop tendance, en général, à céder aux seules suggestions de la mode du moment. Les cinégraphistes n'agissent pas, soit indifférence, soit incapacité, ou plus simplement, parce qu'ils n'ont plus songé au problème. S'ils prétendent travailler pour l'avenir, ils ont tort.

Le costume qui, de nécessité individuelle, est devenu une des formes agréables empruntant à la beauté ou à la fantaisie de quoi plaire aux yeux, cherche à provoquer en nous un plaisir assez semblable à celui que nous procure un spectacle d'art original. Or, le costume se partage deux tendances pratiques éternelles : l'ajusté et le drapé.

Le drapé, c'est le triomphe de la ligne, l'ajusté, celui de la couleur. Il s'agit donc d'abord d'analyser la mode du moment ou de l'époque ou du milieu évoqué, de façon à en dégager tous les éléments constitutifs, et grâce à cela, d'arriver à la synthèse. De la sorte, le costume ne devient pas seulement une stylisation sobre et grave, car il peut emprunter à la fantaisie des formes essentielles.

Si la seule fantaisie est recherchée, la couleur doit l'emporter sur la ligne, car la couleur trouve d'abord et seulement son succès dans l'œil, contrairement à la ligne qui ne se sert de l'œil que pour pénétrer jusqu'à l'esprit. La ligne semble donc devoir être sacrifiée chaque fois qu'elle se montre inférieure à la couleur dans l'expression ou l'effet recherchés. Il faut plaire, — c'est une règle essentielle de la mode, où qu'elle règne — et ici, la beauté doit céder le pas au charme extérieur, à la folie superficielle qui parle aux sens, parce que la beauté ne parle qu'à l'âme. Au cinéma, on ne peut encore jouer que sur

le clavier du blanc et du noir, mais mille nuances peuvent s'y exprimer avec intensité. Et le blanc notamment, si longtemps banni parce que, prétendait-on, pas photogénique, est capable de surgir avec une richesse inouïe. Mais on ne devient pas cinégraphiste en vingt leçons.

Au contraire, lorsqu'on s'efforce vers l'expression d'une beauté pure, le costume, tenant compte essentiellement du caractère extérieur exprimé par le corps et le visage, doit s'harmoniser avant tout avec les formes et les manifestations intimes du sentiment, dévoilées par le cœur et l'intelligence. Ainsi aide-t-il à l'expression psychologique et enrichit-il le drame.

Des exemples ? Difficile. Enfin Pearl White, Norma Talmadge, Maé Murray, Lilian Gish, en Amérique, Tora Teje en Suède, ont prouvé leur souci de composition par une recherche précise de costumes. Pauline Frédérick surtout. Chez nous, une des premières recherches originales s'est révélée dans la *Fête Espagnole*, de Louis Delluc et Germaine A. Dulac, où Eve Francis apparaissait dans une robe blanche, dessinée et exécutée spécialement pour l'écran, qui, grâce à son dessin de feuilles, s'harmonisait remarquablement avec le décor de la terrasse, le jeu des ombres du feuillage. Elle contribuait également à donner une impression violente de lumière qui convenait admirablement au développement de l'action. Il y a eu d'autres efforts certains, notamment en Allemagne, mais ils sont encore trop dispersés et trop incomplets.

## II. — L'INTERPRETATION.

Après décor et costumes, l'élément d'expression qui intervient dans la réalisation du film est l'interprétation.

Disons tout de suite que l'artiste cinégraphique n'est que de la matière photogénique, intelligente ou stupide, selon que l'a choisie le metteur en scène ayant en vue les fins de son œuvre, — et à la merci de celui-ci. Une telle matière peut d'ailleurs fort bien, suivant les circonstances et les développements du film, n'avoir à de certains moments qu'une importance infime, si on la compare à tel autre élément d'expression : décor, éclairage, mouvement, plan, etc. Sa qualité d'expression particulière est pour ainsi dire subordonnée à la qualité d'expression de l'ensemble. Elle « rentre » dans le tout et par là concourt pour sa part, à la réalisation de l'unité. Dans un orchestre, quelle que soit leur différence de valeur, les artistes, suivant l'instrument dont ils sont maîtres et l'emploi défini qu'a prévu d'eux le musicien, concourent pour une part égale à la beauté expressive de l'œuvre, mais en s'absorbant aussi dans son unité ; c'est pourquoi le cinégraphiste est aux différentes matières photogéniques qu'il emploie, ce que le chef d'orchestre est aux musiciens.

Cela nous amène évidemment à condamner formellement le principe étendu des vedettes, car les vedettes sont portées à vouloir qu'on fasse d'elles le centre de toutes choses et c'est le cabotinisme qui tue déjà le théâtre qui étouffera tout essor du cinéma si l'on n'y prend garde.

Gordon Craig, dans son *Art du théâtre*, a étudié remarquablement le problème envisagé du seul point de vue

de la scène, mais il est des remarques formulées par lui qui sont également vraies pour l'écran.

Seul, l'homme n'est pas *normalement* un instrument possible à l'art cinégraphique. Il doit servir à « représenter » et non à « personnifier ». Le rôle du cinégraphiste est donc de substituer l'émotion de l'artiste à sa propre émotion, car l'artiste ne fait que s'efforcer d'imiter la nature.

On voit ce que cela suppose d'autorité et de connaissances chez le cinégraphiste, il ne sera *créateur* qu'à ces conditions. Dites-moi pourtant le nom de ceux — comme le nom de ceux de leurs interprètes, d'ailleurs — qui ont étudié les phénomènes divers de l'expression dans la mimique ? qui ont seulement parcouru les études de Gratiot, de Darwin, de Mantegazza, de Cuyer, de Tissie, de Souriau sur l'expression des passions, et surtout ce remarquable ouvrage de Duchenne de Boulogne, *Le Mécanisme de la physionomie humaine*, qui devrait être au chevet de tous les interprètes de l'écran ?

Ils sont — la plupart — venus du théâtre et « ils savent »... Ou bien on leur a dit qu'ils étaient beaux et cela leur suffit. Jean Epstein leur a jeté cependant une vérité précise : « un visage n'est jamais photogénique, mais son expression quelquefois ». Que cinégraphistes et interprètes méditent cette vérité.

La personnalité de l'acteur est un élément de hasard qu'il ne faut pas introduire dans un film, sans quoi on risque d'en compromettre l'unité et l'harmonie. Ceux-là même chez qui l'instinct de cette harmonie et de cette unité est le plus juste, ne peuvent s'intégrer dans l'ensemble. Ils ont tendance à « sortir », à se mettre au premier plan.

On me dit : Et Chaplin, et Hayakawa, et William Hart, et Douglas, et Talmadge et Naziacova ?... Je réponds : de tels artistes se substituent au film. Ils sont grands *parce qu'ils créent*. Il ne s'agit pas de discuter l'émotion qu'ils nous procurent parfois. Elle se place très haut. Mais, comme dit encore Gordon Craig, « bien que nous acclamions l'acteur à la forte personnalité, n'oublions pas que c'est lui, l'homme, que nous applaudissons et non ce qu'il joue, et la manière dont il joue ; et que cela n'a rien à voir avec l'art, le calcul, la composition ». En effet, lorsqu'il s'agit d'une puissante personnalité « nous ne pouvons ni réfléchir, ni analyser, nous sommes soulevés par l'admiration et la suggestion. Peu nous importe qu'on nous ait hypnotisés ; nous sommes ravis d'être si émus, nous crions de joie littéralement. La grande personnalité de l'acteur l'a emporté sur nous et sur notre art ». Cela reste l'exception. De telles figures sont rares.

Pour parvenir à réaliser une interprétation logique, il faudrait donc que le souhait de la Déesse se réalisât, c'est-à-dire « que tous les acteurs et actrices meurent de la peste »... Ce ne serait pas suffisant encore. Il faudrait que les cinégraphistes se décidassent aussi à étudier eux-mêmes l'interprétation afin de gagner l'autorité indispensable. La plupart du temps, en effet, les cinégraphistes laissent leurs interprètes dans la plus complète ignorance du scénario et ils réclament d'eux qu'ils improvisent sur le champ telle scène dont ils ne connaissent ni les origines, ni les conséquences.

Les cinégraphistes n'ont pas songé également que l'expression des sentiments par le visage ou par les gestes, est ce mouvement même qui crée le rythme propre à

chaque image, et que ce mouvement a des lois déjà étudiées.

P. Souriau, dans son *Esthétique du Mouvement*, envisage fort utilement son déterminisme, sa beauté mécanique et son expression. Il montre comment il est naturel d'étudier les mouvements en eux-mêmes avant de chercher quel effet ils peuvent produire chez le spectateur, puisque les mouvements qui sont la matière de nos jugements de goût ne sont soumis qu'ultérieurement à ces jugements : « Avant de juger la nature, et surtout de prétendre la corriger, il faut avoir appris à la connaître ». Première et logique besogne. Quant à la beauté mécanique du mouvement, comme elle surgit de l'exacte adaptation du mouvement à la fin poursuivie, elle doit être étudiée en elle-même, car elle est perçue par la raison seule, la sensibilité ne percevant que son expression.

On n'enseigne guère ces choses au Conservatoire. Encore moins dans les coulisses peu confortables et souvent malpropres que les industriels ont réservées aux artistes cinégraphiques dans leurs studios. Il faudra pourtant qu'on vienne à une telle étude, si l'on veut que le cinéma s'évade enfin des ornières où il s'immobilise sans profit, si ce n'est pour la canaille. En attendant cette discipline, tout va un peu à la diable. Celui-ci s'habille à sa fantaisie. Celle-là se maquille de façon ridicule. Ce prince de l'Inde a des gestes de commis-voyageur et ce fermier plastronne comme un jeune pensionnaire de la Comédie-Française. C'est proprement lamentable et désastreux.



Sachant les difficultés qu'éprouvent les théâtres d'avant-garde pour faire représenter leurs pièces. Raymond Duncan serait heureux de mettre certains soirs théâtre à leur disposition.

Il examinera avec bienveillance toutes demandes qui lui seraient transmises à ce sujet et accueillera toute véritable œuvre d'art sans préjugés d'opinion.

(1) Voir n° de *Clarté* du 15 septembre.