

---

# LE PARLANT

## I

### DISTINCTIONS PRÉALABLES

La Vérité est une. Mais elle a plusieurs visages. Ainsi du « parlant ». On dit « le » cinéma parlant. Mais il en est de plus d'une sorte. Et pour commencer, le sonore que l'on englobe d'ordinaire — et à tort — sous la dénomination de parlant; le parlant de drames et de comédies; le parlant d'opéras, d'opérettes, de revues; les actualités parlantes; les documentaires commentés oralement; les dessins animés; le parlant étranger, le parlant français, le parlant tourné par des étrangers s'exprimant en français... avec plus ou moins d'accent; le synchronisé, le post-synchronisé; le dubbing... autant de formes distinctes du parlant ressortissant à des esthétiques parfois différentes et qui demanderaient à être appréciées en conséquence.

D'autre part, il existe non pas un, mais plusieurs publics: le public parisien, le public de province, l'étranger... chacun ayant ses besoins propres, chacun formé d'une masse et d'une élite d'éducation et de goûts dissemblables.

Enfin, il y a plus d'un point de vue d'où juger le parlant: technique, artistique, commercial, spectaculaire, social, politique, moralisateur, religieux, éducatif, psychologique... dont chacun réclamerait des développements spéciaux et appellerait des conclusions souvent opposées.

Nous ne pouvons songer en vingt pages à traiter la question sous tous ses aspects. Nous bornerons donc notre examen à une seule catégorie de parlant, la plus importante d'ailleurs en quantité et en qualité: le parlant de drames et de comédies. Enfin, nous nous placerons exclusivement pour l'étudier, aux points de vue esthétique et psychologique. La production filmée étant dans son ensemble terriblement étrangère aux soucis d'art et de psychologie, c'est dire que la portée de nos observations se trouvera forcément restreinte à un très petit nombre d'œuvres: une dizaine environ sur le millier qu'on nous donne chaque année. Ce sont cependant les seules qui comptent. Le reste n'est que divertissement, et de qualité si ordinaire, pour ne pas dire pis, que l'appréciation doit en être transférée de la critique à la publicité rédactionnelle.

## II

### DÉBUTS DU PARLANT

Le parlant a brisé l'essor du muet, art presque achevé qui produisait d'excellentes œuvres et, de temps à autre, un chef-d'œuvre. A cet admirable esperanto artistique et sentimental, rapide et puissamment expressif, il a substitué le babelisme, la confusion des langues, un flux verbal lent, presque toujours inutile, parfois nuisible. Ce que cinquante mots échouent à rendre clair, un cillement de l'œil, une légère crispation de la bouche le traduisaient autrefois pour tout homme de la vaste terre avec clarté et profondeur. Résultat paradoxal: plus on explique, moins on comprend.

L'avènement du parlant détermina une régression très nette de l'art cinématographique. Il semblait que les meilleurs cinéastes eussent tout soudain oublié ce que trente années d'expérience leur avaient appris. Le parlant trébuchait parmi les mêmes erreurs que celles où le

muet avait failli s'enliser. Pour s'en convaincre, il suffit, dans l'historique de leurs débuts respectifs, de remplacer geste par parole. Le parallélisme est frappant.

Dans l'émerveillement suscité, à l'âge du muet, par une invention qui reproduisait les mouvements avec tant de fidélité, on croyait, en quelque sorte, devoir gesticuler sans répit pour faire honneur à la machine. On aboutit à la pantomime simiesque que l'on sait. De même se crut-on obligé, pour faire honneur à une machine qui reproduisait sans faillir toutes les paroles, de parler abondamment devant elle et en dehors de toute nécessité.

A l'âge où le cinéma ne disposait pas du verbe explicatif, on croyait que pour bien se faire comprendre des spectateurs il fallait exagérer les jeux de physionomie, multiplier les gestes. Joint au grossissement de la projection, on aboutissait ainsi à une déformation caricaturale et parfois hilarante. De même ne se méfia-t-on point assez de l'impitoyable majoration que le haut-parleur infligeait aux plus légères intonations.

Tout comme le jeu des premiers acteurs de muet avait été conventionnel, l'articulation des premiers acteurs de parlant le fut aussi. Dans l'un comme dans l'autre cas, les premières leçons de naturel et de spontanéité nous vinrent des Américains. Sans doute parce qu'ils ne traînent pas derrière eux, comme nous, de vénérables traditions odéoniennes et la lourde hérédité latine de tant de tribuns verbeux et gesticulateurs.

Le cinéma muet avait la superstition des beaux visages. Le parlant eut celle des belles voix. Or, ni celles-ci ni ceux-là ne sont les plus expressifs, les plus riches d'humanité.

La tâche la plus facile du muet était de reproduire le mouvement. Aussi ne lui donna-t-on longtemps à photographier que des mouvements; l'apparence extérieure, le geste et jamais l'âme. La tâche la plus facile du parlant était d'enregistrer la parole. A ses débuts on lui donnera

surtout des paroles à reproduire; des mots et jamais ces états où, dans un vibrant silence intérieur, s'élaborent les sentiments et les pensées.

Enfin, l'erreur fondamentale du muet, et qui viciait la majeure partie de sa production, venait de ce que les cinéastes se contentaient de reproduire la réalité telle quelle, au lieu de la traduire ou de la suggérer. Cette même erreur pesa (et pèse encore) sur la quasi-totalité du parlant. Or, nous touchons ici un point vital. Qu'il s'agisse de cinéma, de peinture, de musique ou de littérature... une double obligation s'impose au créateur: *suggérer et non décrire; traduire et non copier*. Faute de quoi, s'il est cinéaste, il a tout juste accouché d'un film, mais d'une œuvre cinégraphique, non pas.

### III

#### QUESTIONS OISEUSES

Le parlant vivra-t-il? Représente-t-il ou non un progrès? Faut-il regretter le muet? Faut-il y revenir, etc...

Ce sont là de ces questions providentielles que les journalistes en mal de copie posent périodiquement à un certain nombre de personnalités (?) du monde des arts et dont on peut toujours tirer la substance d'un ou de plusieurs articles... qui ne changent rien à quoi que ce soit. Car, en ces matières, l'économique régit strictement l'artistique. Nous vivons dans l'ère du muet. Certains producteurs ont vu dans la nouveauté que représentait le parlant un moyen de drainer à leur profit la clientèle de leurs concurrents. Vite, ils se sont équipés en « parlant ». Et peu leur importait que rien ne fût au point, technique, esthétique, etc... Pourquoi s'attarder aux récriminations de quelques milliers de raffinés épris d'art silencieux, puisque des millions de spectateurs — et ces raffinés eux-mêmes — se ruaient par curiosité dans les salles et remplissaient la caisse? Demain, sans se précoc-

cuper davantage si le parlant a découvert ses lois, s'il est en possession de tous ses moyens, s'il a dit tout ce qu'il pouvait dire, ils lanceront dans la circulation le cinéma en relief ou en couleurs. Peut-être les brevets en dorment-ils déjà dans leurs coffres et n'attendent-ils pour en sortir que le jour où l'ancien équipement sera complètement amorti.

Concurrence industrielle, lutte de vitesse entre firmes rivales, profitables effets de surprise, conflits d'affaires dont tout souci d'art est exclu. Tout cela est d'ailleurs très normal. Il ne faut pas oublier — les esthètes et les critiques ont cette tendance égoïste — que le cinéma est, avant tout, une entreprise commerciale (1), qu'elle doit par conséquent faire des bénéfices et qu'elle n'a de chances d'en faire qu'en flattant le goût de la majorité. Ce n'est de la faute de personne si ce goût est mauvais. La majorité ne voit dans le cinéma qu'un spectacle. Elle lui demande de la distraire. Ce n'est donc que par occasion et, pour ainsi dire, en fraude, que le cinéma peut parfois atteindre à une valeur d'art.

. Reste que dans l'ensemble le parlant est peut-être moins poétique que le muet, moins suggestif; qu'il est souvent plus lent; qu'il demande moins à la sensibilité et à l'imagination, mais aussi qu'il leur offre moins d'aliment. On prête à Branly ce paradoxe: la télégraphie avec fil aurait dû être découverte après la T. S. F. dont elle constitue le perfectionnement. On en pourrait presque dire autant du parlant. Le muet, perfectionnement artistique du parlant!... Oh! la thèse trouverait des avocats.

Bref, le parlant vivra-t-il? Encore un coup, oui, si l'économique le veut. De toute manière, et nous avons vu pourquoi, ce n'est pas le muet sous sa forme ancienne qui peut menacer son existence. Représente-t-il un progrès? Au point de vue technique, oui. Au point de vue artistique, c'est moins sûr. Mais, quoi! il n'a encore que

(1) Le moindre film parlant coûte actuellement plus d'un million.

trois petites années d'existence et son aîné en avait trente. Il n'a pas, après tout, si mal employé son temps. Si quelque nouveauté scientifique ne vient pas suspendre les recherches et tout remettre en question, on peut être assuré qu'il trouvera sa voie. Déjà même certains cinéastes : R. Clair, Mamoulian, K. Vidor... l'ont jalonné d'œuvres qui comptent. Confiance donc, comme disent en période difficile les présidents du Conseil.

#### IV

##### ADAPTATION

Le passage du muet au parlant s'est accompli pour la foule le plus aisément du monde. Elle s'est jetée sur le parlant dès son apparition et lui a fait un succès. Curiosité, attrait du nouveau. Et puis tout ce qui reproduit la réalité au plus près la séduit invariablement (la peinture des Artistes Français, par exemple, les statues polychromes...). Chez les délicats, la transition a rencontré plus de résistance et ne s'est pas effectuée sans douleur. Fini le charme lunaire de ces fantômes légers ! tarie la source rafraîchissante du silence enchanté ! disparue la poésie de ces colloques muets, mais si pathétiques qui s'établissaient entre l'écran et le spectateur sensible.

Pourtant il a bien fallu se résigner. Et, dès lors, s'adapter. Le muet, en son temps, nous avait déjà demandé quelques efforts. Ce gigantisme des formes, ces fronts aussi vastes qu'une plaine, ces lèvres aussi profondes qu'une crevasse, ces coffrets aussi grands que des cathédrales ne se sont pas fait admettre du premier coup. Il est vrai que nous avons oublié nos étonnements du début. Qui pourrait croire que chez Dufayel, lors des premières projections, nos rangs s'ouvraient peureusement sur le passage des charges de cavalerie ou du train entrant en gare de Noisiel ! Une surprise du même ordre nous attendait avec le parlant : le gigantisme sonore ; ces

lettres froissées qui font un bruit de cataracte, ces duos amoureux qui éclatent avec des sonorités de fanfare. Il y a là une forme d'invraisemblance que l'oreille ne supporte même pas aussi bien que faisait l'œil. Pourquoi? Agrandie ou normale, notre œil, pour déchiffrer et situer une image, se trouvait secouru par la perspective aérienne, le jeu des valeurs, l'effort musculaire de convergence des rayons visuels. Avec le parlant, notre oreille n'a affaire qu'à un centre unique de production du bruit peu propice, voire opposé aux effets de perspective sonore. Nos perceptions acquises, notre sens stéréognostique sont déroutés ou ne peuvent nous servir de rien. A telle distance la voix d'un personnage de telle dimension devrait nous parvenir avec telle insensité. Or, elle est décuple. Cette singularité ne représente toutefois que l'aspect matériel de la question, et l'accoutumance ne nous a guère demandé plus de deux ou trois séances. Mais il y a plus et plus grave. Avec le cinéma muet, nous rêvions. La musique nous y disposait. Le parlant nous réveille brutalement. Incongruité du baryton gras ou du tragédien qui trouble de ses éclats de voix la magie d'un clair de lune à la campagne. Ces personnages muets et désincarnés qui glissaient sur l'écran en un ballet silencieux, voilà qu'ils vocifèrent et rugissent. De leur bouche plate sortent des sons ronds énormes. La toile de l'écran devient tonitruante. Le rêve est dispersé. L'illusion ne peut plus vivre. La réalité reprend ses droits. Voilà le nouveau du parlant et la difficulté de la convention qu'il nous propose: ce mélange adultère d'irréel et de réel, cet hybride de rêve et de réalité, ce mariage à consommer entre les images immatérielles et les voix vivantes.

Sans doute, cette synthèse, il n'est pas un spectateur, fût-il de l'esprit le plus ordinaire, qui ne l'effectue sans difficulté ni surprise. Et la convention n'est assurément ni plus embarrassante ni plus arbitraire que celle sur laquelle repose l'opéra, où des gens rendent l'âme sur des

airs de cavatine. Nous voulions seulement marquer que le cinéma, que le public considère comme très proche de la réalité, et plus encore aujourd'hui qu'il imite la parole et les bruits, en est au contraire très éloigné. En outre et surtout, que c'est un genre faux (aussi faux que l'opéra) et dont nous devrions être choqués.

Mais déjà, tant il est vrai qu'en art comme en toute autre chose les poisons de l'habitude sont insidieux et puissants, cette disparate ne nous surprend même plus. Constatation assez humiliante au fond, car l'on préférerait se sentir assuré que notre faculté critique est mieux défendue contre l'accoutumance et la mode.

## V

### CINÉMA PARLANT ET THÉÂTRE

Depuis la naissance du muet, et mis à part les tout premiers films (*L'arroseur arrosé*, *L'entrée du train en gare...*), le cinéma ressemble au théâtre, avec lequel il a été assidument confondu par les spectateurs, les critiques et la majorité des cinéastes. D'abord parce que, à ses débuts, jeune, faible, ignorant et pressé de produire, il ne crut pouvoir mieux faire que de copier son aîné. Ensuite, parce que le théâtre l'influença de toutes les manières, en lui fournissant ses pièces, ses metteurs en scène, ses décors, ses acteurs...

Grâce aux Américains, aux Suédois ensuite et, enfin, aux Allemands, le cinéma finit par prendre conscience de lui-même, de son caractère propre, de ses lois, de son objet véritable. Encore, à la veille même du parlant, n'y avait-il pour le sentir clairement qu'un nombre de personnes très restreint. La plus grande partie continuait à ne voir en lui que du théâtre photographié auquel faisait seulement défaut la parole. Aussi, la confusion ne manqua-t-elle pas de s'accroître dès qu'il en fut doté et que, de surcroît, il se vit maladroitement infliger l'esthétique

de la scène, ses dramaturges et leurs tirades, ses étoiles et leur jeu conventionnel. Pour le coup, sa parenté avec le théâtre s'imposait avec une telle évidence qu'on ne s'expliquait plus l'aveuglement de certains critiques qui persistaient à prétendre que le cinéma n'avait, ne devait rien avoir de commun avec le théâtre et qu'aucune fréquentation, au surplus, ne pouvait lui être plus funeste.

Quoique bons juges à notre sentiment, ces derniers, dans la ferveur de leur amour pour la haute forme d'art qu'avait été le muet, marquaient une certaine intolérance à l'égard du parlant en même temps qu'ils assignaient à son évolution des limites arbitraires et quelque peu étroites. De fait, une forme cinématographique a pris corps, qui n'est à proprement parler ni du théâtre, ni du cinéma : théâtre filmé ou théâtre d'écran, peu importe le nom dont il plaira de la désigner. Elle comporte, dès à présent, un répertoire très étendu d'œuvres de diverses natures, et qui ne peut manquer de s'accroître, car le genre est viable et plaît au public. Peut-être même, en raison des effets commerciaux de cette faveur, est-il appelé à se substituer complètement un jour au cinéma proprement dit, en laissant toutefois au défunt, en guise de consolation, ses papiers d'identité et son nom de baptême.

Dans notre pays, ensemble si latin, c'est-à-dire si féru d'éloquence, et si cartésien, c'est-à-dire si infatué de logique, il était inévitable que le cinéma parlant s'orientât de préférence vers une forme d'art oratoire et dialectique comme l'est le théâtre. Car le théâtre, notre théâtre, est essentiellement verbal. « Théâtre d'avocats », dit T. Bernard, où les personnages vivent moins qu'ils ne plaident. Où l'on nous offre « non des dialogues vrais, mais des débats modèles ». Où les paroles, avant d'être celles-là que susciterait la vie, sont celles qui racontent les personnages et nous transmettent l'écho de leurs réactions intérieures.

Or, tout cela est à l'opposite du véritable cinéma.

Le théâtre est, par essence, statique. L'action peut même y être nulle (tragédie). Il vit de mots, par les mots. Le cinéma est essentiellement dynamique. Il vit d'images qui sont des faits. Il vit par les faits. Là où le théâtre décrit, le cinéma montre. Malgré ses efforts pour atteindre à l'agilité du cinéma, le théâtre manque terriblement de mobilité. C'est toujours un peu l'unité de lieu, l'immuabilité du décor. Le cinéma, c'est la multiplicité des cadres, le passage incessant et subit des uns aux autres.

En outre, l'action théâtrale se développe selon un ordre irréversible, l'ordre chronologique, l'ordre de la succession. Le cinéma se rit de ces barrières où l'on voudrait guider et assagir son impétuosité. Il va, revient, court en zig-zag, plonge, remonte, mène de front deux actions distinctes et distantes... C'est en cela que consiste le montage. Et le montage, c'est le *quid proprium*, c'est l'âme même du cinéma. Sans montage, pas de cinéma. Théâtrographie, théâtre d'écran, théâtre filmé, film parlé... ou telle autre appellation que l'on voudra, mais cinéma, non pas.

Enfin, le théâtre et le cinéma vivent sur deux conceptions différentes de la logique. Logique surtout discursive pour l'un et, pour l'autre, surtout sentimentale. En bref, *au théâtre, il faut comprendre pour sentir; au cinéma il faut sentir pour comprendre.*

Il est possible que l'influence du cinéma sur le théâtre ait parfois été profitable à ce dernier. Mais à coup sûr rien de ce qui vient du théâtre n'est salubre pour le cinéma dont nous nous occupons ici. Ni ses dramaturges, ni leurs pièces, ni leurs conceptions scéniques. Ni la façon de jouer de ses acteurs et leur élocution. Ni ses metteurs en scène et leurs décors.

Deux apports du théâtre sont particulièrement à craindre pour ce cinéma-là : les trop bonnes pièces et les trop bons acteurs (2).

(2) Types des premières : *Marius, La Chienne, Jean de la Lune...*  
Types des seconds : Harry-Baur, Michel Simon, Emile Jannings...

Les unes et les autres fourvoient le public et les critiques inattentifs qui inscrivent au compte d'une réussite cinématographique ce qui n'est qu'un succès théâtral transporté à l'écran; les unes et les autres suspendent les recherches des metteurs en scène trop heureux de n'avoir aucun effort à faire; confirment les producteurs dans une erreur si rémunératrice; détournent en un mot le cinéma de sa voie véritable.

## VI

### VERBE ET MUTISME. MUSIQUE ET CINÉMA SONORE

Jamais le cinéma muet n'a été véritablement muet. A cause de la musique, d'abord, qui lui offrait son truchement (et en même temps les pires contresens!). A cause des sous-titres, ensuite. A cause, enfin, de notre faculté imaginatrice qui nous portait à inventer les dialogues que nous n'entendions pas. Et, soit dit en passant, c'est bien ce qui mettait tant d'écart entre les appréciations portées sur un même film par des spectateurs différents. Le cinéma muet était véritablement l'auberge espagnole où chacun ne trouve guère que ce qu'il apporte; ceux-ci déclarant la chère abondante et exquise, ceux-là fort maigre et de la plus ordinaire qualité.

Avec le parlant, le dialogue est fourni par la maison, nous voulons dire par l'auteur. C'est le menu à prix fixe. Les uns y gagnent, les autres y perdent. Inutile de geindre. Mais que les auteurs n'aillent pas s'imaginer qu'en prêtant à leurs personnages les paroles mêmes que ceux-ci eussent prononcées dans des circonstances analogues de la vie réelle, ils ont pour autant fait œuvre qui vaille. Là comme ailleurs, l'intérêt artistique commence seulement au moment où l'on cesse de reproduire la réalité telle quelle, pour la suggérer ou la traduire. Dialogues synthétiques donc, et utilisation du langage autant pour la signification des mots que pour le pouvoir émotionnel

de la voix, du cri humain. Nous revenons là-dessus dans un instant.

D'une manière presque constante, on a employé la musique au cinéma dans un sens plus utilitaire que vraiment artistique. Elle a servi notamment :

- 1° A couvrir le bruit de la croix de Malte;
- 2° A meubler le silence;
- 3° A mettre le spectateur en état de réceptivité;
- 4° A établir un lien entre les images, à créer de l'extérieur une manière d'armature et d'unité organique qui n'existait pas toujours dans le film;
- 5° A disposer agréablement les esprits, à chloroformer le sens critique assez pour l'empêcher de s'apercevoir ou de souffrir de l'indigence des œuvres projetées.

Les conditions artistiques selon lesquelles elle a été appelée à collaborer avec le cinéma sont les suivantes :

- 1° Décrire l'action ou la commenter dans le langage des sons;
- 2° Traduire des sentiments autant que possible analogues à ceux que l'action exprimait ou faisait naître.

Traduction des plus vagues et des plus rudimentaires; commentaire grossier et fondé sur la ressemblance extérieure, tout lac au clair de lune amenant inmanquablement *Le Cygne* de Saint-Saëns, toute chevauchée les *Walkyries*, tout orage l'horripilant chromatisme que l'on sait.

Au résumé, la musique s'est contentée de *doubler* l'action, au lieu — et l'on eût ainsi travaillé pour l'art — de la *compléter* ou de la *suggérer*. On s'est borné à combiner l'emploi simultané de la musique et du cinéma, on n'a pas réalisé leur union. Le rythme visuel se déroule sur un plan. Le rythme musical sur un autre qui s'efforce de demeurer parallèle au premier... et qui ne peut y réussir que sur un faible parcours. Parce qu'ils n'ont ni les mêmes fins, ni les mêmes lois; en particulier, parce que la métrique musicale n'est qu'exceptionnellement irrégu-

lière alors que la coupe cinématographique (représentée par le montage) l'est presque toujours.

Les observations qui précèdent valent indifféremment pour la musique vivante et pour la musique mécanique. Le *sonore* en est donc justiciable qui n'est qu'enregistrement d'orchestre sur pellicule et ne représente rien d'autre, en somme, qu'une simple variété de cinéma muet. Cette variété est d'ailleurs en voie de régression. La sonorisation exclusivement musicale n'est plus guère utilisée que pour maquignonner de vieilles bandes et faire croire à leur récente confection. Un autre type de sonore a également disparu : le sonore d'enregistrement des *bruits* (la voix exclue). Plus exactement, le sonore dont il s'agit s'est résorbé dans le parlant et vit en symbiose avec lui sous l'appellation unique de parlant. Avant cette fusion et depuis — quelques rares cinéastes (R. Clair, Mamoulian, Rutmann...) mis à part — l'erreur qui a le plus fréquemment vicié son emploi esthétique est celle-là même que nous relevions à la minute à propos de la musique : les bruits viennent *doubler* l'action au lieu de servir à la *compléter* ou la *suggérer*. La portée artistique de ce mode d'expression si riche s'en trouve diminuée d'autant. En outre, dans cette union du bruit et de la parole, c'est à celle-ci qu'on a tendance à réserver la vedette. Peut-être faut-il regretter que ce ne soit pas l'inverse qui se produise. Au cinéma, le pouvoir de signification de la parole nous paraît de moindre conséquence que la vertu émotive de la voix. Le fait premier, c'est moins le sens des mots que l'ébranlement physique et sentimental causé par la voix qui les prononce. Le timbre, la hauteur et la courbe sonore jouant ici le même rôle qu'en peinture la couleur, l'intensité et l'arabesque décorative. C'est ce qui donne tant de charme aux films tournés dans une langue étrangère et les rend plus suggestifs que les autres. Cessant d'être durement limités par le sens des mots, nous pouvons en prolonger les résonances sensibles au gré de no-

tre imagination. Cette évasion dans le rêve est au contraire paralysée par le dubbing, lorsque la voix dont il utilise le truchement appartient à un type psychologique différent de celui que l'écran nous montre. (Une brute à voix salonnrière.) Toute crédibilité s'en trouve en outre irrémédiablement ruinée. A côté de ce décalage psychologique les pires défauts de synchronisation paraissent encore véniels.

## VII

### LE SILENCE

En bonne justice, une étude sur le parlant se doit de consacrer au moins un paragraphe au silence. Car c'est le parlant qui nous a révélé à l'écran la valeur expressive du silence.

Comme certains muets, le cinéma muet était bruyant. Non pas, certes, de nature! Mais à cause de la musique qui l'escortait du début à la fin, ne laissant pas se produire le plus petit intervalle de silence sans venir le combler aussitôt.

Toutefois, le bruit de cette musique ne nous empêchait pas de percevoir que les événements projetés sur l'écran s'y déroulaient dans le silence. Mais dans un silence intégral et uniforme au point, justement, qu'il n'était pas possible de faire de différence entre deux moments quelconques de sa durée. En outre, c'était là un silence omnibus, un silence qui, jamais, ne présentait de signification propre. Or, il y a toutes sortes de silences, et la question peut s'envisager sous plus d'un angle:

Physique, d'abord. Le silence d'un salon n'est pas celui d'une cathédrale, qui n'est pas celui du désert. Sensations auditives différentes de confiné, de creux, d'étendu...

Psychologique, ensuite. Toute la série des silences qui s'établissent entre humains dès qu'ils sont deux ou plus: silence des amants, silence des tables d'hôte, des salles

de spectacle... Silences légers, profonds, indifférents, attentifs, passionnés, mystérieux, spirituels, cruels, dramatiques... la gamme en est infinie.

Esthétique, enfin. L'impression de silence que créent certaines œuvres ou qui se propage autour d'elles. Les peintures surréalistes, les poèmes de Mallarmé, de Rainer Maria Rilke, les lieds de Schumann, les poèmes de Maeterlinck... en fourniraient, en maints endroits, des exemples typiques. (Comparer notamment — sujet et facture — le fracas d'un Rubens avec la mutité d'une toile de Chirico; la turbulence d'un groupe du Bernin avec le calme d'une statue de Maillol..., etc.)

Tous ces silences-là, peut-être le cinéma parlant nous les révélera-t-il un jour. Pour l'heure, le silence qu'il exploite n'est pas encore aussi hautement différencié. Surtout, il en use d'une manière assez empirique. Il n'a pas encore clairement dégagé les règles esthétiques de son emploi et par exemple celle-ci qui est essentielle: la valeur du silence (quantité et qualité) dépend avant tout de celle des sons qui l'encadrent. Ainsi en peinture, une couleur n'exprime rien par elle-même. Mais suivant les couleurs qui l'avoisinent, elle peut signifier calme ou passion. Et quant à l'intensité, on connaît l'effet des complémentaires (3).

Aussi sommaire et brutal en ces matières qu'en matière de psychologie, avec ses personnages tout d'une pièce et ses situations tranchées, le cinéma parlant ignore encore l'art de la nuance, de la demi-teinte. Il saute sans transition de la rumeur de la vie à un silence de mort. Un contraste aussi brutal surprend l'oreille et offense l'es-

(3) On pourrait d'ailleurs poursuivre l'analogie et remarquer que, lorsque le rapport son-silence est mal calculé, l'oreille en souffre autant que souffre l'œil lorsque, dans un tableau, des tons voisins sont mal accordés et que l'un de ces tons se trouve, comme disent les peintres, « en dehors de la toile ».

Le domaine musical fournirait aisément d'autres analogies (modulations aux tons voisins ou éloignés; rapports de hauteur et d'intensité des sons; opposition des timbres; emploi des silences, etc.

prêt. D'autant que ce silence est absolu, tombal. Dans la réalité ordinaire, nous ne le rencontrons jamais sous cet aspect. Il est toujours bruisant d'invisibles présences. Cette brusque chute dans le néant sonore rappelle, *mutatis mutandis*, l'impression de mort que cause, à l'écran, l'intercalation soudaine de photos figées parmi le flux animé des images cinématographiques. Or, même lorsque rien n'y bouge, un paysage observé sur place ou cinématographié vit toujours imperceptiblement. Les réalisateurs de parlant devront apprendre à communiquer à leur silence inerte et compact telle insensible vibration qui le vitalise.

D'une saison sur l'autre, d'ailleurs, leurs progrès s'affirment. Déjà le cinéma parlant est loin des premiers stades: celui, d'abord, où le silence était involontaire et marquait seulement qu'à cet endroit-là du film l'auteur n'avait rien trouvé à dire ou à nous faire entendre; puis, celui où, pour combler à tout prix le trou noir que formait le silence, il mettait dans la bouche de ses personnages les pires insignifiances (les « Comment allez-vous? », les « Passez, je vous prie », les « Après vous, je n'en ferai rien »... etc., etc...). Le parlant est encore un peu bavard. Mais ça lui passera. Déjà certains (R. Clair) savent ne rompre le silence qu'à bon escient, et l'utiliser pour lui faire exprimer ce que les paroles ne peuvent traduire ou devant quoi expire leur pouvoir. Car, le silence, en définitive, est et demeure le grand, le seul moyen de communication profonde entre les êtres, de communion des âmes au delà du simple accord des esprits... « Ceux-là même qui savent parler le plus profondément sentent le mieux que les mots n'expriment jamais les relations réelles et spéciales qu'il y a entre deux êtres » (4). Et Charlot rejoint ici Maeterlinck lorsqu'il déclare: « Ce qui traduit le plus souvent l'émotion de la vie, c'est le silence... ou la mimique. Le silence est telle-

(4) *Le Trésor des humbles.*

ment expressif (5)... les minutes intenses de la vie sont muettes. »

Le cinéma muet nous avait révélé un phénomène en somme étrange — et dont nous n'avons d'ailleurs tiré aucun parti. Lorsque l'écran, par exemple, représente la mer démontée, nous voyons d'énormes vagues s'entrechoquer, mais dans un silence de mort, sans le moindre bruit. Or, il y a là une sensation dont la vie réelle ne nous offre pas l'équivalent. C'est ce phénomène qu'un auteur (6) a proposé d'appeler, un peu bizarrement, *le silence du bruit*.

Au cinéma parlant de nous révéler maintenant *le bruit du silence*.

Une dernière observation. Avec le cinéma muet, nous n'entendions ni les bruits, ni le silence. Nous étions en quelque sorte comme sourds. L'impossibilité de reproduire acoustiquement les bruits et, si l'on peut dire, le silence, avait contraint le cinéma muet à rechercher le moyen de les traduire dans le seul ordre qui lui fût permis: l'ordre optique. La mimique, la forme de l'écriture cinégraphique s'en étaient ressenties et parfois aussi — quand l'auteur était conscient de la vraie destinée de son art — la nature des sujets traités. D'où, en particulier, ces métaphores visuelles, ces idées-images rapides et synthétiques dont l'aspect et le processus correspondent si fidèlement à ceux de notre vie mentale et sentimentale, c'est-à-dire silencieuse.

Inversement, il est à craindre que, hypnotisé par les facilités nouvelles qui lui sont offertes, le cinéma parlant ne se trouve surtout tenté par les sujets ou les aspects de la vie qui comportent des bruits et des effets de silence plus physiques que psychologiques.

A l'aptitude du muet à peindre les paysages de la vie intérieure, à traduire « le côté nocturne » des êtres et des

(5) Déclarations faites au *Journal*.

(6) Dimitri Kirsanoff, dans *Cinéa*.

choses, risque de se substituer, avec le parlant, une fâcheuse propension à les envisager du dehors et en retenir de préférence les manifestations sensibles. Reproduction réaliste au lieu de traduction poétique. D'où perte pour l'art. *Caveant critici!*

De toute manière, il semble bien que l'imperfection technique du cinéma muet qui l'obligeait à traduire en images pour l'œil, et donc pour l'esprit, un silence et des bruits que le parlant fournit directement à notre oreille, l'ait plus servi que desservi, esthétiquement parlant. Mais d'ailleurs, n'est-ce pas le propre de l'art de tirer parti de ses gênes mêmes? Et les plus grandes inventions scientifiques ne datent-elles pas, elles aussi, de l'époque où les instruments étaient le plus rudimentaires?

## VIII

### ESTHÉTIQUE DU PARLANT

L'art fait plus que tirer parti de ses gênes, ainsi que nous venons de le rappeler. Il en vit. Et elles le conditionnent. L'art naît de la résistance. Le problème, en chaque art, est de découvrir où elle se trouve.

C'est l'erreur de beaucoup de cinéastes d'avoir cru que l'adjonction de la parole simplifiait leur tâche artistique. En apparence, oui. Mais en apparence seulement. Car, pour commencer, tous les problèmes du cinéma muet demeurent. La difficulté de certains (montage sonore et visuel) s'est même accrue. Enfin, et naturellement, s'y ajoutent les problèmes propres au parlant.

Les problèmes du muet, quels étaient-ils? Nous les avons examinés ailleurs en détail (7). Contentons-nous de les rappeler ici succinctement:

- Découpage du scénario en scènes et en tableaux.
- Mise en scène (décors: lisibilité, adéquation psychologique avec l'œuvre et avec le caractère des personna-

(7) *La Grande Revue* de janvier 1931 (L'éducation cinématographique).

ges; choix et réalisation de détails matériels ayant une signification psychologique); emploi éventuel d'éléments en vue de l'élaboration d'un monde irréel ou surréel.

— Mise en page et éclairage (composition picturale des cadres, équilibre des volumes, jeu des valeurs, peuplement en images, lisibilité; choix des angles ou champs optiques; révélation de l'intérêt plastique des objets, photogénie ou majoration poétique de l'aspect des êtres et des choses).

— Mise en forme ou filmage de l'œuvre: durée des scènes, intensité expressive, caractère dans lequel elles doivent être jouées; rédaction, nombre et emplacement des sous-titres; éclairages psychologiques, déformations expressives; syntaxe de l'écran (liaisons, transitions, ponctuation... et formes cinégraphiques correspondantes: flous, fondus, fondus-enchaînés, surimpressions, gros plans...); style du cinéaste (métaphores visuelles, syllogismes optiques, matérialisation de l'immatériel: émotions, sentiments, pensées, silences...), tropes cinégraphiques (allégorie, synecdoque, ironie, hyperbole...).

— Montage. Dynamisme de chaque cellule et dynamisme général de l'œuvre (unité artistique). Rythmes: de la durée (succession des images), de l'intensité (expression des images). Style de l'œuvre (antithèses, allusions, gradation, suspensions, ellipse..., clarté, concision, rapidité, intensité). Mélodie, contrepoint d'images, etc. (8).

(8) Pour si longue qu'elle soit, cette énumération ne fait cependant état que des problèmes purement artistiques. Nous en avons exclu tout ce qui n'est que technique (emploi du matériel, studios, « trucs » divers), tout le côté métier. Nous nous excusons, faute de place, de ne pouvoir donner à certains articles les quelques lignes de commentaires dont ils auraient pu avoir besoin dans l'esprit de ceux à qui les perspectives de l'art cinématographique ne sont pas familières. On les trouverait, en cas de besoin, dans l'étude signalée d'autre part.

Enfin, il va sans dire que les problèmes que nous venons de relever ne se présentent au cinéaste (ou à ses aides), ni dans cet ordre, ni avec cette rigueur un peu scolaire. C'est à l'intention du lecteur et pour plus de clarté que nous les avons groupés d'une manière rationnelle. De même, nous n'avons cru devoir nous servir de termes spéciaux qu'autant que l'usage les avait rendus familiers ou compréhensibles. Dans les autres cas, pour éviter les développements qui eussent fait hors-d'œuvre, nous avons préféré recourir au langage courant.

Or, aucun de ces problèmes n'est caduc. Aucun n'a été aboli par l'adjonction de la parole au film. L'esthétique du parlant continue de demeurer largement tributaire de celle du muet. L'image n'a pas cessé d'être le fait primordial et essentiel du film. C'est la façon dont elle est conçue, dont sont traités ses enchaînements, qui donne à l'œuvre sa valeur et son style. Mis à part certains sujets spéciaux de films, on ne saurait raisonnablement attendre une œuvre de qualité d'un réalisateur de parlant que dans la mesure où celui-ci s'est préalablement rendu maître de la technique du muet. René Clair, King Vidor, Pabst... qui comprennent le parlant avaient également compris le muet.

Aux problèmes du muet s'ajoutent ceux qui appartiennent en propre au parlant, et qui sont de trois ordres :

Emploi de la parole ;

Emploi du silence ;

Détermination du rythme.

*La parole.* — Les personnages ne doivent parler que lorsque c'est nécessaire ; ne dire que ce qui est nécessaire ; le dire au moment opportun ; de la façon qui convient. Tous problèmes — c'est entendu — que résout depuis longtemps le théâtre. Mais à sa manière, qui n'est pas et ne peut pas être celle du cinéma. Au théâtre, la pièce est écrite en vue du théâtre et par un homme qui connaît le théâtre. Le cinéma n'a pas encore ses auteurs. Il en est donc réduit à faire appel, ou bien à des écrivains de théâtre qui ignorent également les lois du cinéma, ou bien à ses metteurs en scène qui généralement ne savent pas rédiger un dialogue. A moins de trouver réunies toutes les qualités chez un même artiste (René Clair, par exemple), il faut donc réaliser la fusion difficile d'un cinéaste, d'un dramaturge et, le plus souvent, d'un scénariste, car tout sujet de pièce n'est pas nécessairement — c'est même l'exception — un sujet de film. Pour les acteurs, mêmes observations. Nous avons d'excellents acteurs de

muet. Mais tous ne savent pas « dire ». Il y en a d'incapables de retenir un texte. Alors, le théâtre? Mais les acteurs de théâtre ne savent pas « jouer cinéma ». Et la diction de théâtre, où l'on est obligé d'articuler fortement pour être entendu du « paradis », n'est plus de mise à l'écran, où le haut-parleur se charge de l'amplification redoutablement. En outre, le cinéma, qui vit sur l'image, a besoin de plus de simplicité (intonation, prononciation) que le théâtre qui vit sur le verbe.

Autre difficulté: la concurrence, ou le conflit, de la parole et de l'image. La parole précise. Mais elle limite aussi. Le cinéaste doit veiller à ce qu'elle ne restreigne pas la signification, presque toujours beaucoup plus ample, de l'image, qu'elle n'en affaiblisse pas l'ébranlement sentimental.

A cause de sa structure logique, de ses besoins de cohérence interne et de l'espèce de rigidité qui en résulte, le langage risque de réduire la part de l'irrationnel dans le comportement humain. Tout au moins d'en gêner l'apparition et le jeu. Encore une grave limitation sur laquelle veiller. Car ce qui n'est que bénin pour le théâtre — où le fait essentiel et primordial c'est le verbe, donc, en quelque manière, la logique — peut devenir meurtrier pour le cinéma, où le fait essentiel c'est l'acte, lequel obéit moins aux suggestions de la logique que de la sensibilité.

Ainsi, d'une part, le langage rend plus malaisée l'insertion de l'acte gratuit, arbitraire, dans la chaîne des événements. De l'autre, il éclaire plus crûment, à l'occasion, l'invraisemblance de certaines situations. En outre, il accuse et rend plus patente encore la sottise éventuelle des œuvres filmées. Axiome: *Un film parlant raté l'est toujours plus qu'un film muet raté.* Dernier écueil: les scènes scabreuses, bien plus délicates à traiter avec des mots que sans mots. (Il est vrai qu'on peut les esquiver, ou les tourner en muet. Mais il est encore plus vrai que

le cinéma se trouve rarement aux prises avec cet embarras, tant il est moral, précautionneux et puéril.)

*Le silence.* — Au théâtre, disait un humoriste, le plus difficile à réussir, ce sont les entr'actes. Au cinéma parlant, ce sont les silences. Et le plus important n'est peut-être pas : « Comment utiliser le silence ? » mais bien : « Comment s'en débarrasser, comment le tuer ? » En bouchant le trou avec de la musique ? C'est moins une solution qu'un subterfuge. La question demande à être abordée de front sous ses deux faces dont la seconde est : « Comment doter le silence d'un pouvoir propre de signification ? » Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons dit plus haut de l'étendue et de la richesse de ce domaine.

Le cinéma muet posait ce problème : étant donné une image, quelle durée faut-il lui accorder pour qu'elle acquière son effet maximum dans l'esprit et dans la sensibilité du spectateur ? Trop brève, elle n'a le temps de déclencher aucun mécanisme et passe inaperçue. Trop longue, elle fatigue notre attention, l'endort ou l'irrite. Echec dans les deux cas. Pour ce dosage, qui constitue l'essence même du montage, il fallait un tact subtil. Il est encore requis à l'occasion du parlant. Il n'est pas question, on le voit assez, d'équilibrer sagement les quantités respectives de paroles et de silence. 50 ou 100 %... ou 2 % : qu'importe ! le sujet en décidera. Mais de déterminer la durée d'un dialogue ou d'un silence pour qu'il obtienne son plein effet. Et cela nous conduit droit à la question du rythme.

*Le rythme.* — A l'écran, les personnages prononcent des mots, font des gestes, accomplissent des actes. Mots, gestes et actes déterminent chez le spectateur des sentiments et des pensées. Mais à des vitesses différentes. La logique verbale est analytique, successive. Son rythme est lent. La logique sentimentale est brusque, synthétique. Son rythme est rapide. Le cinéma muet était tout

entier fondé sur celle-ci. Le cinéma parlant repose en partie sur celle-là. La difficulté est d'associer les deux rythmes de manière que le second ne nuise pas au premier en l'alentissant outre mesure. Et s'il est impossible que le premier ne souffre pas de cette union, de discerner à quel endroit et pendant combien de temps il faut, au contraire, les tenir dissociés (9).

Ainsi les deux gros écueils du parlant, ce sont les « trous » et les « pertes de vitesse ». L'objectif essentiel du cinéaste devra donc être de rechercher et de réaliser *l'unité* : pendant le filmage et au moment du montage. Unité esthétique, unité psychologique, unité dramatique. Toutes formes de l'unité qui manquent d'ordinaire au film parlant, où l'on sent que les scènes jouées au gré de l'inspiration et dont on n'a prévu d'avance ni l'intensité ni la longueur, ont finalement été mises bout à bout dans un ordre platement chronologique. Assemblage, mais non pas montage. Unité mécanique, mais non pas organique.

Du côté de la parole, le cinéaste devra prendre garde à ne pas se laisser séduire par les facilités immédiates, et plus apparentes que réelles, qu'elle lui apporte. A la scène, la parole peut rendre compte d'une action qu'on ne verra pas (récit de la mort de Thérémène), parce qu'au théâtre, c'est le verbe qui est roi. Mais au cinéma, c'est le fait. *Le cinéma est le langage du fait* (action ou geste). La parole ne doit pas remplacer le fait, ni se substituer au geste.

Par ailleurs, le dialogue, avec le dynamisme que sus-

(9) Cette lenteur, et la différence des esthétiques selon lesquelles sont respectivement conçus les films muets et les films parlants, apparaissent avec évidence à l'époque où, faute d'un équipement convenable, certaines salles de cinéma passaient « en muet » des films tournés « en parlant ». Privée du secours des mots, l'action semblait interminable. On pouvait encore, en cette occasion, constater le pouvoir d'appauvrissement de la parole sur le geste et combien la pantomime du muet était incomparablement plus riche que celle du parlant. C'est qu'il y a un monde entre le geste qui accompagne la parole et qui est seulement destiné à renforcer le sens de cette parole et le geste qui, à lui seul, est chargé de faire comprendre un sentiment ou une pensée.

citent les mots, les enchaînements que suggère la dialectique, fait naître dans l'esprit du spectateur des formes de vie et de causalité non seulement fictives, mais artificielles et parfois arbitraires. Le cinéma doit résister à ces facilités et ne leur sacrifier ni le réel, ni le vivant, ni le vrai.

Outre les faits, le rôle du cinéma est d'enregistrer directement les émotions et les pensées. Non les mots qui les traduisent.

Enfin, la parole ne doit pas « doubler » l'action ni le geste. C'est une des grandes règles de l'art — de tout art — que l'économie des moyens. Ce que l'image peut dire seule, inutile de le faire dire à l'acteur. (En peinture, on ne décrit pas par un trait ce qui est déjà affirmé par une différence de valeur.) Ce que l'image peut dire mieux que la parole, inutile de le confier à la parole. Et *vice versa*.

N'user du dialogue qu'avec discrétion. Règle: Dans un parlant bien fait, le dialogue ne doit pas tenir une place plus grande que n'en prenaient les sous-titres dans un muet réussi. Si le cinéaste a besoin de recourir trop fréquemment à l'explication verbale, c'est qu'il ne sait pas écrire cinématographiquement, c'est que l'organisation interne de son film est mauvaise ou inexistante (10).

Pas trop de dialectique. Prendre garde au pouvoir pétrifiant de la raison. Veiller aux empiétements de la logique verbale et à son action retardatrice. La parole ne doit pas conditionner la durée de l'image.

(10) En fait de dialogue, celui des romanciers est, en général, préférable à celui des dramaturges. Ceux-ci sont limités dans l'espace, ne disposent, pour créer l'atmosphère, que de décors insuffisants en nombre et en qualité. Ils sont obligés de faire décrire par leurs personnages ce que l'on ne pourra pas nous montrer; de pallier l'éloignement où nous sommes de la scène en nous rendant compte, par des paroles, des modifications imperceptibles de la physionomie des acteurs. Dans le roman, au contraire, l'auteur décrit à part le lieu de l'action, les états d'âme et les jeux de physionomie de ses personnages et ne les fait plus dialoguer ensuite que pour dire des choses essentielles.

Écueil à éviter si l'on s'adresse à cette dernière source: le langage « écrit ». Pas trop d'élégance. Et que l'argot y aille — comme dirait Montaigne — si le français correct paraît artificiel et fait longueur.

Dans la vie, et particulièrement en amour, les paroles ébranlent souvent moins par leur vertu démonstrative que par leur action physique. Se régler là-dessus et, en recourant au langage, avoir moins en vue la capacité explicative et descriptive des mots que le pouvoir de suggestion et d'incantation de la voix.

Ne pas oublier qu'au delà des mots commence le vrai de la vie intérieure. Réserver au silence le soin d'en traduire la signification et la richesse. Le silence n'est pas seulement l'absence de tout bruit ou de toute parole. Il ne doit pas être le fait et l'indice d'un manque d'imagination chez le réalisateur. Il ne doit pas se produire à son insu. Il doit être : 1° volontaire; 2° chargé d'un message.

Enfin, recommandation dernière que nous ne nous laisserons pas de renouveler : *Interpréter et non reproduire. Ne pas décrire, suggérer.* Suggérer les images et les sons, suggérer l'image par l'image, le son par le son, les images par les sons, les sons par les images.

## IX

### MUET ET PARLANT OU SENSIBILITÉ ET LOGIQUE

Le cinéma muet vivait indemne de toute préoccupation, de toute contrainte logique. Du moins, de cette logique toute extérieure que créent les mots et qui peut s'avérer si gratuite, lorsque, de surcroît, elle n'est pas meurtrière.

La seule logique à laquelle il obéissait était la logique sentimentale, la logique vitale, celle qui ne reçoit pas d'injonction de l'impératif catégorique, mais du seul impératif physiologique.

Sa démarche, le comportement de ses personnages y gagnaient en souplesse et en humanité. Sous toutes les latitudes, l'homme se reconnaissait semblable à l'homme. Car la vie physique et sentimentale des individus est tou-

jours et partout la même. Ce sont les abstractions qui les divisent, les mots, Babel... Les faits les réconcilient (11).

La logique, pour simplifier, tronque, limite, tyrannise. Pour étudier, elle immobilise. La sensibilité respecte l'indétermination naturelle, polymorphe des choses. Elle n'attente ni à leur existence ni à leur intégrité.

Ce que le cinéma muet représentait spécifiquement, c'était une réaction (oh! souvent involontaire) contre la logique étroite, desséchante, stérile, contre le psychologisme et ses subtilités artificielles; une sorte de revanche de la vie, immense, chaude, irrationnelle, élémentaire. Il ramenait la pensée à la sensation. Il rendait leur primauté à l'instinct et à la sensibilité. (J. Benda, s'il y avait songé, aurait pu faire de lui l'éponyme et le héraut de son helphégorisme.) Il rajeunissait l'esprit, l'arrachait à ses jeux byzantins, à sa lente maïeutique et le revigorait en le plongeant dans le courant vital. Le cinéma muet était un art du silence, un révélateur de la vie inconsciente, un libérateur des puissances du rêve et de la poésie.

Ce magnifique domaine est encore celui du parlant, chaque fois qu'il se souvient d'être aussi du cinéma. De toute manière, avec la parole il porte en son sein un élément de déséquilibre, un germe, au moins un danger, de destruction. Les besoins de la logique verbale, les soucis de cohérence extérieure qu'elle entraîne, risquent de faire retomber le parlant dans ce cartésianisme artificiel qui infeste notre théâtre et en rend les productions caduques dans la proportion des neuf dixièmes.

...Et quand bien même, dira-t-on, le cinéma parlant serait appelé à n'être pas autre chose qu'une sorte de

(11) On voudra bien ne voir, dans les observations qui précèdent, et en dépit des apparences peut-être, ni une déclaration de guerre intellectualiste, ni un acte d'amour intuitionniste et bergsonien. Nous ne faisons pas ici de métaphysique. Simplement, nous signalons, nous déplorons, si l'on veut, les effets de la logique sur une certaine forme d'art qu'elle risque de modifier et même d'altérer assez gravement.

théâtre, mais plus libre, plus souple, plus rapide et disposant d'une variété infinie de cadres..., y aurait-il tellement lieu de se lamenter?

Mon Dieu, de quelque côté que nous viennent les œuvres — théâtre tout court ou théâtre d'écran — qu'importe, évidemment, pourvu qu'elles soient belles. Mais s'il y a place pour ces deux formes d'art scénique, pourquoi n'y aura-t-il pas de place aussi pour cette autre forme d'art, toute différente qu'est le cinéma tout court (parlant ou muet?) Pourquoi laisser s'accomplir cette annexion qui, en nous privant d'un mode d'expression particulier et même unique, nous appauvrirait d'une source d'émotion et de chefs-d'œuvre? A-t-on jamais songé à laisser le théâtre absorber intégralement la musique? Le théâtre s'est uni à la musique (ou la musique au théâtre) pour engendrer l'opéra et l'opéra-comique, genres, redisons-le, hybrides et faux. Mais la musique n'en continue pas moins de vivre de sa vie propre et à l'état pur dans les concerts symphoniques. Pourquoi l'écran le céderait-il entièrement aux tréteaux? Pourquoi, aux côtés du théâtre filmé — genre hybride lui aussi — ne subsisterait-il pas du cinéma qui soit vraiment et uniquement du cinéma?

Et que l'on n'aille pas croire fortuite cette analogie : cinéma-musique. Le cinéma (12) est certainement « l'art qui ressemble le plus à la musique », la constatation émane d'ailleurs de l'un des hommes qui l'ont le mieux compris : Charlie Chaplin. Le cinéma ne saurait se borner à n'être qu'un recueil de plaidoiries et de morceaux oratoires, non plus que le complaisant refuge d'oiseux bavardages. Le cinéma est un album d'images réelles, irréelles et surréelles; de radiographies de l'inconscient, se déroulant selon un rythme musical. C'est une sorte

(12) Encore un coup et pour la dernière fois, nous entendons par là, non le film ordinaire, simple divertissement et généralement de qualité assez basse, mais l'œuvre d'art cinématographique.

de mélodie plastique. C'est la musique rendue sensible aux yeux. Comme la musique, le cinéma est le langage de la sensibilité et de l'affectif. Comme la musique, son domaine est celui de la suggestion poétique.

S'il sait clairement le comprendre, nous pouvons encore espérer goûter grâce à lui d'incomparables émotions dans la Caverne de Platon.

GASTON PAGÈS.