

La Page du Cinéma

.. FÉDORA

De Victorien Sardou, le *Monde Illustré* écrivait au lendemain de la première de *Fedora* : « Il est bien de son époque et de son temps et son procédé spécial s'applique on ne peut mieux aux spectateurs du jour auxquels il faut faire éprouver des émotions et de l'intérêt, en dépit de leur sens blasé et de leur curiosité endormie ».

Pour plusieurs raisons, *Fedora* connaît un immense succès. Cette pièce fut créée par Sarah Bernhardt, elle contenait en effet des traits d'actualité pour attirer l'attention du public et les coups de théâtre y étaient, par l'auteur, amenés selon son habitude de main de maître.

Avant la première image de *Fedora*, film, sont projetés sur l'écran, les portraits de Sardou et de Sarah Bernhardt, la courte apparition de cette femme expressive, fine, qui fut une tragédienne et une comédienne hors ligne, continue à harceler l'esprit, au cours de la projection.

D'ailleurs, Sardou écrivait pour une interprète dont il connaissait le caractère et les moyens d'expression : c'est une garantie de plus à considérer en vue d'un succès.

On place le film en 1811, alors que la création de la pièce date de 1882. En 1882, les esprits surexcités par les exploits des nihilistes puisèrent dans *Fedora* une ambiance d'actualité, semblant déjà antérieure en 1811 et devenant, en 1911, totalement dépourvue d'intérêt.

D'autre part, nous tombons une fois de plus à l'éternelle question du théâtre transposé au cinéma, et il faut redire que le « coup de théâtre » amené à la scène de la manière la plus parlante, laissant le spectateur hagar, les nerfs tendus et le cœur battant, n'a rien à voir avec « l'effet » obtenu et recherché au cinéma. Le « coup de théâtre » et « l'effet cinématographique » sont deux choses différentes que le scénariste, par exemple, apparente à des milieux opposés et obsédés à des techniques spécialisées.

C'est pourquoi la nouvelle de *Fedora* portée à l'écran, avait suscité bien des curiosités : c'est aussi pourquoi le film eût beaucoup de succès. Ce qui avait fait le succès de la pièce — une magnifique interprète pour laquelle une œuvre avait été créée, une atmosphère excitante d'actualité, un talent d'auteur théâtral éprouvé, ne pesait plus lourd en faveur d'un film 1934.

L'histoire se passe, comme chacun

sait, à Saint-Petersbourg et à Paris. Dans l'ancienne capitale russe, ce ne sont qu'uniformes blancs et charnières, raffinés de café con' lancés par des divettes parisiennes, machinations sourdes et gestes posés...

A Paris, deux intérieurs : celui de Fedora et d'une amie russe qui reçoit parmi ses invités beaucoup de compatriotes proscrits, mais ni en Russie, ni en France n'apparaît un véritable extérieur, cet appanage du cinéma, tant attendu par nos pauvres imaginations en quête de nouveaux lieux, d'espace, de voyage, d'atmosphère irrispirée !

Le caractère artistique de Marie Bell ne semble pas se concilier beaucoup avec un pareil rôle.

Fédora Méra est élégante, Ernest Ferny, quelque fois assez troublant, vient à la tête d'une distribution masculine choisie avec discernement, mais ce drame que l'on croyait polémique et qui n'est en réalité qu'une méprise se traînant à la suite d'une banale et lamentable histoire de vie privée ne sait malheureusement plus amorce avec les moyens dont dispose notre cinéma, l'émotion de jadis communiquée au public par des acteurs célèbres.

Le dialogue, français entre gens du monde est russe lorsqu'il s'adresse aux domestiques. Ceci est un élément de vérité dans la peinture de la société de l'époque et permet à la majorité du public qui ignore cette langue de mesurer sur les visages des artistes, l'intensité de leur expression.

Le dialogue, français entre gens du monde est russe lorsqu'il s'adresse aux domestiques. Ceci est un élément de vérité dans la peinture de la société de l'époque et permet à la majorité du public qui ignore cette langue de mesurer sur les visages des artistes, l'intensité de leur expression.

Le dialogue, français entre gens du monde est russe lorsqu'il s'adresse aux domestiques. Ceci est un élément de vérité dans la peinture de la société de l'époque et permet à la majorité du public qui ignore cette langue de mesurer sur les visages des artistes, l'intensité de leur expression.

Le dialogue, français entre gens du monde est russe lorsqu'il s'adresse aux domestiques. Ceci est un élément de vérité dans la peinture de la société de l'époque et permet à la majorité du public qui ignore cette langue de mesurer sur les visages des artistes, l'intensité de leur expression.

Le dialogue, français entre gens du monde est russe lorsqu'il s'adresse aux domestiques. Ceci est un élément de vérité dans la peinture de la société de l'époque et permet à la majorité du public qui ignore cette langue de mesurer sur les visages des artistes, l'intensité de leur expression.

Le dialogue, français entre gens du monde est russe lorsqu'il s'adresse aux domestiques. Ceci est un élément de vérité dans la peinture de la société de l'époque et permet à la majorité du public qui ignore cette langue de mesurer sur les visages des artistes, l'intensité de leur expression.

Le dialogue, français entre gens du monde est russe lorsqu'il s'adresse aux domestiques. Ceci est un élément de vérité dans la peinture de la société de l'époque et permet à la majorité du public qui ignore cette langue de mesurer sur les visages des artistes, l'intensité de leur expression.



ERNEST FERNY, dans « Fedora »

scènes favorables de ces Russes à l'étranger, dans les villes considérées comme étant les plus agréables de la Russie ou sur notre Côte d'Azur.

D'autre part, nous tombons une fois de plus à l'éternelle question du théâtre transposé au cinéma, et il faut redire que le « coup de théâtre » amené à la scène de la manière la plus parlante, laissant le spectateur hagar, les nerfs tendus et le cœur battant, n'a rien à voir avec « l'effet » obtenu et recherché au cinéma. Le « coup de théâtre » et « l'effet cinématographique » sont deux choses différentes que le scénariste, par exemple, apparente à des milieux opposés et obsédés à des techniques spécialisées.

C'est pourquoi la nouvelle de *Fedora* portée à l'écran, avait suscité bien des curiosités : c'est aussi pourquoi le film eût beaucoup de succès. Ce qui avait fait le succès de la pièce — une magnifique interprète pour laquelle une œuvre avait été créée, une atmosphère excitante d'actualité, un talent d'auteur théâtral éprouvé, ne pesait plus lourd en faveur d'un film 1934.

L'histoire se passe, comme chacun



MADELEINE RENAUD dans « Primrose »



SARAH BERNHARDT (Photo Nadar)

l'illustre tragédienne française dans le rôle de « Fedora », qu'elle créa en 1882 et qu'elle reprit en 1894, puis en 1903.

Comment on fait le dessin animé

De nos jours, le public est très au courant des choses de cinéma. Il est très difficile de l'étonner par des truquages et les mises en scène les plus hardies n'ont plus grand effet sur lui.

Malgré cela, il y a encore un côté du cinéma dont très peu de personnes connaissent la technique. Nous voulons parler de la fabrication des dessins animés.

LA NAISSANCE DU FILM
Tout le monde sait que des artistes spécialement doués dans ce genre de travail dessinent et animent les personnages de toutes pièces par l'imagination d'un Walt Disney, d'un Max Fleischer, d'un Ben Harrison ou d'une Mammie Goull.

Mais la façon exacte dont on fait mouvoir les personnages de ces dessins, la quantité de dessins nécessaire à chaque scène, l'importance du personnel qui contribue à leur création, etc., tout cela peut paraître mystérieux aux esprits non initiés.

Lorsque vous allez visiter les studios où se créent les chansons et dessins animés, vous voyez d'abord une vingtaine d'artistes penchés sur leurs planches à dessins, travaillant diligemment avec des crayons de la grosseur d'une épingle. Ces artistes s'appellent — terme consacré aux studios — des animateurs. Afin de ne pas nous écarter de notre but qui est de montrer la façon dont ces films sont réalisés, nous commencerons ici par le commencement en montrant la naissance de l'idée qui sert de base au scénario.

LE CHOIX DU SCÉNARIO
Avant de commencer un nouveau dessin animé, une conférence a lieu : chaque artiste exprime alors son point de vue. Toutes les suggestions sont sténographiées et « dactylographiées sur-le-champ ». Un scénario est ainsi constitué par le chef de service.

Celui-ci condense alors le projet et les suggestions en un petit scénario très court. Une fois les grandes lignes arrêtées, ce scénario est développé en détail. On donne une suite convenable aux scènes, à l'action et aux titres, exactement comme s'il s'agissait du scénario d'un film en douze bobines.

LES « ANIMATEURS » D'ABORD LES ARRIÈRES-PLANS...
Les fonds ou arrière-plans sont les premières choses que dessinent les « animateurs » : extérieurs, sous-bois, montagnes, banquises, déserts, torrents, marines, etc. ; intérieurs, premiers plans de fenêtres, de portes, de meubles, etc.

...PUIS LES PERSONNAGES AU MOYEN DE CALQUES SUCCESSIFS
Des que les arrière-plans sont achevés, les artistes commencent immédiatement sur des feuilles vierges à « animer » les différentes scènes convenues. Car des milliers de dessins sont nécessaires pour donner l'illusion du mouvement, lorsque ces dessins débiteront à l'écran à une cadence rapide.

On assigne à chaque artiste une série de scènes à dessiner sur papier transparent, car il devra procéder, cela va de soi, par calques successifs. Avant d'établir le dessin type servant de point de départ à sa première scène, il fixe alors un premier calque sur ce dessin qui reproduit exactement en modifiant la position du bras, de la jambe ou de la tête suivant le cas. Et ainsi de suite autant de fois qu'il est nécessaire pour faire exécuter un mouvement complet à son ou à ses personnages.

Chaque dessin représente donc une attitude différente, et le seul fait par exemple de faire lever un bras d'un personnage exige de quarante à cinquante dessins.

LES DESSINS SONT REPORTÉS SUR DES FEUILLES DE CELLULOÏD
Une fois que tous les dessins du film sont terminés sur papier calque, ils sont transmis aux « traceurs » qui sont chargés de les transposer sur des feuilles de celluloid de même dimension.

Afin que les repérages soient parfaits, papiers-calques et feuilles de celluloid sont percés dans le haut de trois trous qui s'emboîtent sur deux chevilles fixées sur les planches à dessins « des animateurs et des traceurs ».

On n'a pas été sans remarquer que la plupart des personnages des dessins animés sont de teintes foncées, ceci afin de leur donner du relief et de l'opacité. Les corps des personnages sont colorés après sur celluloid par les « traceurs ». On emploie des gouaches noires ou blanches afin que les feuilles de celluloid puissent être lavées après avoir été photographiées et resservir indéfiniment.

LES DESSINS SONT NUMÉROTÉS PAR UN SUPERVISEUR
Les dessins étant au complet (arrière-plans d'une part, personnages d'autre part) sont numérotés avec soin par l'artiste superviseur qui commande le nombre de photographies nécessaires pour l'enregistrement du mouvement. Les caméras d'un modèle spécial employées pour les photographies des dessins animés sont faites de telle sorte que chaque cadre ou image coïncide avec un tour de manivelle, cette manivelle étant actionnée ici par l'opérateur au moyen d'une pédale.

LA PHOTOGRAPHIE
Le dessin animé complet est transmis

Nouvelles

— Le metteur en scène tchèque Karel Anton poursuit, aux studios Pathé-Natan, ce Joinville, la réalisation de *Lilas blanc* (titre provisoire). Dans la distribution, nous relevons les noms d'Alice Field, Rolla Norman, Pierre Larquey, Abel Tarride, etc. Le dialogue est l'œuvre de Léopold Marchand.

— Berthomieu tourne, aux studios de Billancourt, *L'Aristo*, dont il a écrit le scénario en collaboration avec Georges Dolley. André Lefaur, Marguerite Moreno et Parisis sont en tête de la distribution.

— Jean Benoit-Lévy, qui réalise *Itto*, dans le sud marocain, a découvert sur place un jeune premier qui sera la grande révélation du film. Ben Brick, tel est son nom, jouera donc le rôle d'un fils de caïd, fiancé à la douce Itto, rôle interprété, comme nous l'avons dit, par Simone Berriau. Une partie fort importante du film tiré du roman de Le Gay vient d'être tournée à Casablanca.

— Grande activité aux studios Pathé-Natan, où Raymond-Bernard, retour d'Algérie, avec la troupe de *Tartarin de Tarascon*, continue les prises de vues en décors du film qu'il a tiré du fameux roman d'Alphonse Daudet, avec la collaboration de Marcel Pagnol. En outre de Rainu, qui est un *Tartarin idéal*, les principaux rôles sont tenus par Charpin, Snoon, Jean d'Yd, Saint-Granier et Milly Mathis.

Jean-Louis Bouquet a tourné *Studio à louer* avec Paulette Goddard, Hamilton Jane Fusier-Gir, Pierre Minguand et Maximilienne Max.



DESSINS DE CHARLES-L. GARTNER

Echos

Comment on organise l'enthousiasme aux Etats-Unis

Pour les besoins communs de leur popularité et de celle des stars ou de la Radio, les compagnies de chemins de fer américaines ont créé un service de « réceptions enthousiastes » à l'arrivée des grands trains. A tour de rôle, un certain nombre d'employés désignés par roulement et entraînés à cet exercice se trouvent à la porte de la gare et accueillent la vedette à qui sa Compagnie a offert le voyage ou qui désire de son côté qu'il soit parlé d'elle dans les journaux.

Ces Américains, quand même !

Raymond Boulay prépare *La Flamée*, avec Suzanne Rislér.

J.C. Berbard va tourner un documentaire en Kabylie.

Louis Valray prépare la réalisation d'*Escalé* avec Vera Korène.

UN VÉRITABLE TRAVAIL DE PATIENCE

Pour être plus clair et pour que l'on puisse se faire une idée approximative du rôle du photographe dans la fabrication d'un dessin animé, prenons un exemple. Supposons que la scène représente *Robin des Bois* tirant à l'arc. L'arrière plan nous montre la forêt de Sherwood. Dans le cadre horizontal dont nous parlons plus haut, on a fixé la feuille de celluloid représentant la forêt de Sherwood. Et sur cette première feuille, on a placé une seconde feuille sur laquelle est dessinée le corps. Ce personnage est montré dans une attitude naturelle pour tirer à l'arc, sauf ses bras, son arc, sa flèche manquant. Ces membres et ces objets sont dessinés séparément sur une seconde, troisième, quatrième feuille de celluloid. Et ces feuilles dont le nombre peut varier à l'infini, placées successivement sur la première complètent le personnage, lui conférant chacune un mouvement différent.

Pour faire mouvoir *Robin des Bois*, on substitue différentes feuilles représentant ses bras, l'arc et la flèche dans des positions différentes. Et c'est ce qui donnera l'illusion de mouvements continus et naturels.

Si l'y a dix personnages à faire vivre le travail et la difficulté seront multipliés par dix.

LA SONORISATION

Les effets de son et de voix sont ajoutés après coup, lorsque le film proprement dit est complètement achevé.

La prochaine fois que vous verrez un dessin animé sonore, essayez d'estimer le nombre de dessins nécessaires pour chaque mouvement et vous vous rendrez compte du travail et du temps qu'il a fallu pour réaliser cet attrayant spectacle qui vous divertit un moment et dont la technique, l'humour extraordinaire, l'imagination et le talent qui président à sa naissance, est une véritable merveille.

(Dessins d'après Charles L. Gartner).

NOS VEDETTE

AVEC GEORGES THILL AU STUDIO

Le célèbre ténor de l'Opéra, Georges Thill, dont la jeune renommée a maintenant conquis le monde entier, vient à son tour de faire ses débuts au studio. Ce n'est pas un événement dans la vie musicale et dans la vie cinématographique que la venue d'un tel artiste à l'écran. Elle confirme la destinée grandiose du cinéma d'être en quelque sorte l'interprète des gloires consacrées et la confiance qu'on lui témoigne ainsi peut réjouir les amis du septième art.

C'est dans un film intitulé *Chansons de Paris* et spécialement conçu pour l'artiste que le public, des salles obscures aura l'avantage d'entendre bientôt Georges Thill. Le film est mis en scène par Jacques de Baroncelli ; il est doté d'une partition originale de Maurice Yvain ; tous les éléments ont été réunis autour d'un sujet qui plaira, pour servir l'interprète.

Disons-nous notre surprise et notre plaisir d'avoir trouvé, en Georges Thill, un homme si sympathique et si peu imbu de sa renommée et de sa gloire. Le splendide interprète de *Lohengrin* et de la *Damnation de Faust*, sur le « plateau » du studio, où il est déjà comme chez lui, bavard, plaisant et s'amuse, le plus simplement du monde.

« Je crois bien que j'ai toujours chanté, nous dit l'artiste ; lorsque j'étais encore dans la Bourne, je préparais mon Conservatoire, j'obtiens tous mes diplômes et je partis pour l'Italie où je séjournai assez longtemps au début de ma carrière. L'Italie était encore le paradis des chanteurs, j'ai gardé de ce contact avec le public italien si enthousiaste, si impartial en matière d'art, le plus beau souvenir. Au retour, ce fut l'Opéra, le répertoire classique, puis suivirent des tournées un peu partout, aux Etats-Unis, en Amérique du Sud, en Espagne, en Scandinavie, à Vienne, à Amsterdam... Après *Versailles*, de Castelnuovo, créa la saison dernière, je travaille actuellement en vue d'une œuvre remarquable de Rabaud, qui sera montée cette année à l'Opéra ; *Roland et le mauvais garçon*... »

Mes impressions de studio ? Ma foi, je pénètre dans un monde tellement nouveau qu'il m'est assez difficile de le définir aussi vite. Elles n'ont toutefois rien de désagréable assurément. Le rôle que l'on m'a confié va me permettre de créer quelques chansons inédites de mon ami Maurice Yvain et c'est déjà là une grande joie. Et puis, le personnage que j'incarnerai parmi les humbles, c'est le bon garçon parisien qui voit soudain la chance et la gloire lui sourire. Dans cette coréale atmosphère, on ne peut que se réjouir de travailler.

Dans quelques jours, René Guisart entreprendra *Lune de miel*, avec Henry Garat.



VICTORIEN SARDOU (Photo Boyer)

auteur de « Fedora », à l'époque où sa pièce fut représentée pour la dernière fois à l'ancien « Vaudeville », en 1903.



GEORGES THILL, qui débute au cinéma.



FRANÇOIS CARRON, MARIE BELL, PAUL AMIOT, JACQUES DE FÉRAUDY, DANS « FÉDORA »