

Auteur ou collectivité : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes.  
1925. Paris

Auteur : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. 1925. Paris

Titre : Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925 : rapport  
général. Section artistique et technique

Auteur : France. Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes  
(1894-1929)

Titre du volume : Volume X, Théâtre, photographie et cinématographie (Classes 25 et 37)

Adresse : Paris : Libraire Larousse, 1929

Collation : 1 vol. (106 p.-XCVI f. de pl.) : ill. en noir et en coul. ; 29 cm

Cote : CNAM-BIB 4 Xae 94 (10)

Sujet(s) : Exposition internationale (1925 ; Paris) ; Arts décoratifs -- 1900-1945 ; Théâtre --  
1900-1945 ; Photographie -- 1900-1945 ; Cinéma -- 1900-1945

Date de mise en ligne : 03/04/2015

URL permanente : <http://cnum.cnam.fr/redir?4XAE94.10>















4° Xae 1 [Paris 1925]

40 134  
4° Xae 94-10

MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE  
DES POSTES ET DES TÉLÉGRAPHES

EXPOSITION INTERNATIONALE  
DES  
**ARTS DÉCORATIFS**  
ET INDUSTRIELS MODERNES  
PARIS 1925

**RAPPORT GÉNÉRAL**

PRÉSENTÉ AU NOM DE

M. FERNAND DAVID,  
Sénateur, Commissaire Général de l'Exposition

PAR

M. PAUL LÉON,  
Membre de l'Institut, Directeur Général des Beaux-Arts  
Commissaire Général adjoint de l'Exposition.

*Directeur de la Section administrative :*

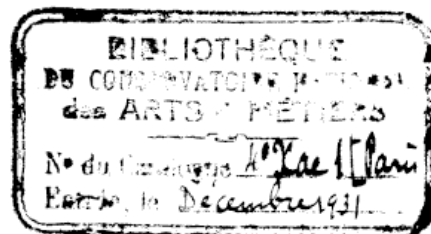
M. LOUIS NICOLLE,

Sous-Directeur des Affaires commerciales & industrielles  
au Ministère du Commerce & de l'Industrie,  
Secrétaire Général de l'Exposition.

*Directeur de la Section artistique & technique :*

M. HENRI-MARCEL MAGNE,

Professeur  
au Conservatoire National des Arts & Métiers,  
Conseiller technique du Commissariat Général.



PARIS  
LIBRAIRIE LAROUSSE

MCMXXIX

## RAPPORTEUR GENERAL :

M. PAUL LÉON,

Membre de l'Institut, Directeur Général des Beaux-Arts,  
Commissaire Général adjoint de l'Exposition.

### DIRECTEUR

DE LA SECTION ADMINISTRATIVE :

M. LOUIS NICOLLE,

Sous-Directeur des Affaires commerciales & industrielles  
au Ministère du Commerce & de l'Industrie,  
Secrétaire Général de l'Exposition.

### DIRECTEUR

DE LA SECTION ARTISTIQUE ET TECHNIQUE :

M. HENRI-MARCEL MAGNE,

Professeur  
au Conservatoire National des Arts & Métiers,  
[Conseiller technique du Commissariat Général.

## COMITE DE REDACTION.

### SECTION ARTISTIQUE ET TECHNIQUE.

MM. ALFASSA, Conservateur adjoint du Musée des Arts décoratifs;  
CHAPOULLIÉ, Inspecteur Général des Arts appliqués;  
R. CHAVANCE, Homme de lettres;  
CLOUZOT, Conservateur du Musée Galliéra;  
DESHAIRS, Conservateur de la Bibliothèque des Arts décoratifs;  
HOURTICQ, Membre de l'Institut, Professeur à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts;  
JANNEAU, Administrateur du Mobilier National;  
KEIM, Homme de lettres;  
RAMBOSSON, Secrétaire Général de la Fédération des Sociétés françaises d'art;  
RATOUIS DE LIMAY, Archiviste au Ministère des Beaux-Arts.

*Secrétaire.*

M. PAPILLON-BONNOT.

*Archiviste.*

M. MUYARD.

### SECTION ADMINISTRATIVE.

MM. NAVES, Directeur du Cabinet du Commissaire Général;  
COURTRAY, Directeur des finances;  
BONNIER, Directeur des Services d'architecture, parcs & jardins;  
BOURGEOIS, Directeur des Services techniques & de la voirie;  
PLUMET, Architecte en chef de l'Exposition;  
DUPIN, Sous-Directeur au Ministère du Commerce;  
ISAAC, Chef de Bureau au Ministère du Commerce.

*Secrétaire.*

M. DÉCOTÉ.

*Archiviste.*

M. PETTIT.

SECTION  
ARTISTIQUE ET TECHNIQUE

---

# VOLUME X

---

THÉÂTRE  
PHOTOGRAPHIE ET CINÉMATOGRAPHIE  
(CLASSES 25 ET 37)

## CONTENU DES DIX-HUIT VOLUMES.

---

### SECTION ARTISTIQUE ET TECHNIQUE.

- Vol. I. Préface : Origines de l'Exposition & évolution de l'art moderne.
- Vol. II. Architecture (classe 1).
- Vol. III. Décoration fixe de l'architecture (classes 2 à 6).
- Vol. IV. Mobilier (classes 7 et 8).
- Vol. V. Accessoires du Mobilier (classes 9 à 12).
- Vol. VI. Tissu & papier (classes 13 & 14).
- Vol. VII. Livre (classe 15).
- Vol. VIII. Jouets, appareils scientifiques, instruments de musique & moyens de transport (classes 16 à 19).
- Vol. IX. Parure (classes 20 à 24).
- Vol. X. Théâtre, photographie & cinématographie (classes 25 & 37).
- Vol. XI. Rue & jardin (classes 26 & 27).
- Vol. XII. Enseignement (classes 28 à 36).
- Vol. XIII. Conclusion. Résultats de l'Exposition. Ses enseignements.

### SECTION ADMINISTRATIVE.

- Vol. I. I. Préparation & organisation de l'Exposition. Plan général définitif. Loi du 10 avril 1923. Programme. Classification. Règlement. Propagande en France & à l'Étranger.  
II. Régime des exposants. Admission & installation des œuvres. Jurys & récompenses. Assurances. Douanes, octroi. Gardiennage. Police. Service médical.
- Vol. II. Participation & représentation des pays étrangers à l'Exposition. Cérémonies & fêtes de l'Exposition
- Vol. III. Construction & aménagement des bâtiments & des jardins.
- Vol. IV. Services techniques & voirie.
- Vol. V. Les finances de l'Exposition. Combinaison financière. Émission des Bons. Exploitation. Concessions diverses. Liquidation & bilan de l'Exposition.

# INTRODUCTION







## INTRODUCTION.

Dans la classification de l'Exposition, la Classe du Théâtre relevait du Groupe IV (Arts du théâtre, de la rue & des jardins), tandis que la Cinématographie & la Photographie, techniquement inséparables, appartenaient au Groupe V (Enseignement). Le rôle capital qu'elles jouent, au point de vue documentaire & éducatif, en fait des auxiliaires de plus en plus importants de la science & de la pédagogie modernes.

Les livres scolaires sans photographies sont devenus aussi rares que les conférences sans projections. La cinématographie, par les visions nouvelles qu'elle propose à l'esprit créateur, par les facilités qu'elle apporte à la solution de certains problèmes techniques tels que l'étude du mouvement, permet d'économiser des années de tâtonnements & de recherches. Toute une méthode d'enseignement du dessin est basée sur l'emploi du cinéma, démonstration vivante, qui stimule la mémoire & l'imagination visuelles.

Il semble pourtant difficile de ne pas rapprocher ici les deux Classes : l'art cinématographique se définit avec plus de netteté si on l'oppose ou tout au moins si on le compare au théâtre, son aîné & quelquefois son rival. Les premiers artistes de l'écran furent des hommes de théâtre ; les décors des premiers films furent des décors de théâtre. Le meilleur moyen d'éviter les erreurs qui résultèrent d'une assimilation arbitraire des deux arts & des deux techniques n'est-il pas de préciser leurs affinités & leurs différences essentielles ?

Les scénarios de films reproduisent fréquemment le thème de romans célèbres : le roman est un genre très souple & certaines œuvres se prêtent à l'adaptation cinématographique. Il faut cependant reconnaître que le principal intérêt de la plupart des romans, intérêt d'analyse, réside soit dans la description minutieuse & en quelque sorte statique d'un caractère ou d'une situation, soit dans l'évolution d'un drame intérieur. Le cinéma, art de l'extérieur & du mouvement,

risque d'y puiser une inspiration qui le détourne de ses fins propres. Les emprunts au théâtre ont été plus rares : c'est que le théâtre est avant tout l'art parlé; un sujet perd l'essentiel de sa substance en passant du théâtre au cinéma, jusqu'ici royaume du silence. Le théâtre concentre son action : une pièce de théâtre comporte trois tableaux, quinze scènes; le cinéma diffuse cette action; au cinéma nous allons partout, nous explorons les rêves; tout y change à tout moment : décor, rythme, dimensions.

Mais tandis que le nouvel art, prenant conscience de ses moyens & modifiant ses buts, s'éloignait du théâtre, le théâtre lui-même subissait une évolution. Le terme de «spectacle», qui s'appliquait assez mal aux vers d'une tragédie classique déclamés pendant cinq actes dans un décor vague & abstrait, est devenu tout à fait exact depuis que se sont développés la mise en scène, le costume, tous les éléments visuels & depuis que le music-hall a créé ses somptueuses revues. Le théâtre, lui aussi, veut devenir un art lumineux; il emprunte au cinéma sa technique : sur la toile de fond du décor apparaissent des projections. C'est aussi le projecteur qui fouille l'ombre de la scène pour suivre les pas de la danseuse : la danse, art muet, art du mouvement comme le cinéma, prend d'ailleurs de plus en plus d'importance sur les scènes théâtrales.

D'autre part, le cinéma, en tant que spectacle, est soumis, pour la mise en scène & pour l'agencement des salles, aux mêmes nécessités que le théâtre.

Le décor des films a été l'objet de théories très diverses : après avoir copié le décor du théâtre avec ses plans & son trompe-l'œil, on est allé tout droit à la solution inverse : ne rien emprunter qu'à la nature. Une nouvelle réaction s'est produite avec l'école expressionniste & ses décors composés, dans lesquels le film devient de la peinture animée. Aujourd'hui, les grandes firmes cinématographiques, dans leurs reconstitutions historiques, édifient des villes de toile, de bois, construisent des navires & font, pour leurs mises en scène, des efforts parallèles à ceux des metteurs en scène de théâtre ou de music-hall pour les costumes & les décors qu'ils placent directement sous les yeux des spectateurs.

CLASSE 25

---

ARTS DU THÉÂTRE



## ARTS DU THÉÂTRE.

Bien qu'un facile rapprochement de mots justifie la présence du décor théâtral dans une exposition d'art décoratif, ce sont des liens ténus qui rattachent le théâtre aux beaux métiers.

A vrai dire, il s'agit ici des éléments visuels d'un art spécial, fort complexe & très différent des arts industriels qui ont pour destination de participer à l'ambiance de la vie. De la vie, le théâtre donne une interprétation subjective & parfois même fantaisiste. Il tend plutôt à nous fournir l'occasion de nous en évader.

Sans doute les réalisations scéniques font de fréquents emprunts au cadre de l'existence; elles peuvent évoquer l'architecture, le mobilier, le style d'une époque & constituer un moyen de propagande pour les recherches modernes d'art appliqué. Mais ce n'est qu'accidentellement que la mise en scène remplit ce rôle documentaire. En vain y chercherait-on les éléments d'un tableau décoratif.

L'étendue & la diversité de ses ressources & de ses effets égalent celles de l'art théâtral lui-même dont elle est inséparable, & auquel elle prête son pouvoir de suggestion. D'ailleurs, en l'isolant de ses compléments nécessaires, le jeu, la parole, la musique, on lui fait perdre une grande part de son sens & de son caractère. Les maquettes de décors & de costumes sont bien moins représentatives que les maquettes d'architecture, qui schématisent un tout & offrent une idée complète de la réalisation.

A ce point de vue, la création du Théâtre de l'Exposition était une entreprise logique, capable de rendre les plus grands services en permettant de présenter dans leur unité & dans leur sens véritable les tentatives modernes d'art scénique.

Ainsi elles avaient leur place dans une manifestation consacrée aux beaux métiers. On ne peut nier l'influence parfois profonde qu'elles ont exercée sur eux; elles utilisent des techniques parentes; enfin l'évolution & la succession des tendances y suivent une marche analogue.

C'est qu'en réalité, le théâtre, dans son esprit, est lié à notre vie, comme les beaux métiers eux-mêmes. Chaque génération a sa vision propre & ses moyens d'expression. La sensibilité, les mœurs, les conditions d'existence & le régime politique même exercent une action très nette sur les conceptions successives de l'art scénique en même temps que sur les arts les plus directement soumis à nos besoins industriels & sociaux.

Après une même période de stagnation, le désir de créer, de rénover s'est réveillé en même temps au théâtre & dans les arts industriels. Il a suscité d'abord l'intervention du naturalisme, puis un penchant vers la synthèse, vers des recherches rationnelles peut-être un peu trop théoriques, enfin il a subi l'influence évidente du machinisme contemporain.

Sans doute serait-il arbitraire de pousser trop loin cette assimilation. Constatons seulement que des efforts nombreux & féconds se sont poursuivis de part & d'autre depuis quelque quarante ans.

Mais tandis que, pour les arts décoratifs, ces efforts, dans leur continuité, conservaient un caractère national & suivaient une progression particulière à chaque pays, pour l'art scénique, au contraire, les essais nouveaux franchissant vite les frontières grâce aux livres ou aux tournées, les artistes se sont passé alternativement le flambeau & ont marché simultanément vers les conquêtes communes.

D'ailleurs, malgré leur intérêt & bien que le théâtre soit, par définition, un art populaire, les travaux des metteurs en scène demeurent en général plus étrangers au grand public que ceux des décorateurs. Tout au moins cette indifférence est-elle remarquable chez nous. Un nombre restreint d'initiés suit les expériences passionnantes qui se poursuivent dans certains milieux théâtraux. La grande majorité des spectateurs s'en tient aux réalisations routinières que lui offrent les scènes commerciales. La lassitude que d'ailleurs elle finit par en ressentir est une des causes de la crise que subit notre théâtre. On ne saurait donc trop attirer l'attention du public, notamment en France, sur l'importance des éléments plastiques de l'art théâtral & sur les travaux des artistes qui les mettent en œuvre. Les expositions en fournissent un moyen de diffusion des plus efficaces.

Notre ignorance est d'autant moins excusable que c'est chez nous que le mouvement prit naissance.

Dès 1887, il fut provoqué par Antoine, au Théâtre Libre. Inspiré par l'ardent désir d'aiguiller l'art théâtral vers une vérité plus humaine, le puissant animateur, d'ailleurs en accord avec le caractère de la littérature dramatique d'alors, réagit, par sa volonté tenace, contre le décor de trompe-l'œil, en honneur depuis près de deux siècles & dont la qualité s'était sans cesse avilie; il entendit lui substituer une scrupuleuse recherche d'exactitude.

On n'a pas oublié ses mises en scène réalistes dont, après le Théâtre Libre, le succès se poursuivit au Théâtre Antoine, puis à l'Odéon. Qu'il en ait parfois un peu exagéré le principe, que certains détails d'une extrême minutie soient demeurés légendaires, tels les authentiques quartiers de viande des *Bouchers*, le jet d'eau de *Chevalerie rustique* ou les toiles d'araignée des *Tisserands*, cela ne lui enlève pas le très grand mérite d'avoir affranchi le théâtre d'une plate & inexpressive routine. En y provoquant une évolution caractéristique du milieu, en y tentant une harmonieuse unité, en y établissant même un commencement de construction plastique, avec les accessoires réels, les portes & les fenêtres de bois, les murs rigides, il a vraiment ouvert la voie à toutes les tentatives modernes.

Pourtant, la conception du décor réaliste était viciée dans son principe; elle méconnaissait «l'irrémissible antagonisme de l'exact & du vrai». Comme tous les arts, plus peut-être qu'un autre, le théâtre est fait de conventions. On n'empêchera jamais que, sur un tréteau surélevé, dans une boîte scénique, le décor se borne à trois faces tandis que, purement idéale, la quatrième s'ouvre au public. Dans ces conditions, prétendre à l'exactitude, c'est souligner par comparaison les invraisemblances inévitables. Si des habitudes ancestrales ont plié le spectateur à certaines de ces pratiques conventionnelles jusqu'à les lui rendre à peine sensibles, des indications trop précises de mise en scène fixent impérieusement son esprit & coupent tout essor à son imagination.

«L'œuvre d'art, dit Schopenhauer, n'exerce son influence que par la fantaisie. Elle doit constamment l'éveiller. Tout montrer, tout préciser, c'est empêcher la fantaisie d'éclater.» Les poètes n'y trouvent point



leur compte. Déjà, dans les jeunes revues, plusieurs d'entre eux avaient protesté; en 1890, Paul Fort créa le Théâtre Mixte qui devint bientôt le Théâtre d'Art &, plus tard encore, le Théâtre de l'Œuvre, fondé par Lugné Poé, Camille Mauclair, Edouard Vuillard. Là, fleurirent des théories & des formules tout opposées au naturalisme d'Antoine. D'un cadre matériellement véridique, le décor devint une pure fiction ornementale. Il se réduit, au besoin, à un fond, à quelques draperies; il pourrait se réduire à rien, la magie des mots suffisant à l'évoquer dans l'imagination du spectateur. Il convient de ne point la gêner, de lui fournir un point d'appui, un thème sur lequel, librement, elle brodera sous la conduite du poète.

Ce thème, les peintres de la jeune école néo-traditionnaliste s'attachent volontiers à le composer. Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Odilon Redon, K. X. Roussel, Ranson, Sérurier, y travaillent. En même temps que les décors, on étudie les costumes. C'est alors que se manifeste ce souci depuis longtemps disparu, encore que si naturel, de les harmoniser entre eux.

Dans l'atelier de la rue Pigalle qui servait de laboratoire aux organisateurs des spectacles de l'Œuvre, combien d'idées sont venues au jour! Il n'est guère de possibilités, dont s'est par la suite enrichie la mise en scène, qui n'aient été tentées là. Lugné Poé, en réalisant pour *Solness le constructeur* un plan fortement incliné où se déroulait l'action, s'avérait le précurseur des expressionnistes modernes. Déjà, il rêvait d'effets de lumière affinés & songeait à emprunter aux projections du «Chat Noir» les moyens de créer la féerie. Il avait aperçu le parti qu'il pouvait tirer des drôleries clownesques dont les Russes devaient, vingt-cinq ans plus tard, faire un élément de leur jeu; avant Reinhardt, il songeait à donner un spectacle shakespearien dans un cirque.

Plus d'un, parmi les futurs novateurs, observèrent ces premiers essais. Stanislawski, dont les recherches au Théâtre d'Art de Moscou allaient si fort contribuer à l'évolution de l'art scénique, n'a point caché ce qu'il leur devait.

A vrai dire, Stanislawski, en donnant comme devise *Pravda* (fidélité, vérité) au théâtre qu'il fonda en 1898, avec Meyerhold & Dantchenko, marquait une inclination fort nette vers un naturalisme plus profond peut-être que celui où Antoine triomphait encore & qui,

de chez nous, était passé à Berlin avec Brahm & à Londres avec l'Independent Theatre; un naturalisme en quelque sorte intérieur & qui, au lieu de se borner à l'évocation d'un milieu historiquement exact, prétendait extérioriser les mouvements de l'âme humaine, les rendre plus saisissables; un naturalisme en tout cas singulièrement rigoureux & qu'il sut amener à sa plus grande puissance de perfection.

Il ne devait pourtant pas tarder à se laisser séduire par les tendances simplificatrices. C'est une réaction générale contre le décor réaliste qui va s'affirmer désormais. A sa place, deux courants se manifestent, l'un qui va vers la synthèse, l'autre qui s'épanouit en somptuosité colorée.

D'Allemagne & d'Angleterre surgissent d'abord, au commencement du siècle, les théories qui, par une utilisation rationnelle des moyens théâtraux, visent à régénérer l'art scénique. L'Allemand Georg Fuchs veut *retbéâtraliser* le théâtre. Bouleversant la construction désuète de la scène avec ses coulisses, ses découvertes & sa rampe, il crée un dispositif nouveau qui aboutit à la scène en relief. Sur un fond qui ne tendra plus à produire une impression de profondeur, les acteurs se détacheront comme une frise animée. Ainsi, en communication plus directe avec le spectateur, ils lui révéleront l'âme subtile du drame, sans s'attacher à lui donner l'illusion de la réalité.

Secondé par quelques artistes, dont le décorateur Fritz Erler, il a fondé en 1907, à Munich, le Künstlertheater. « C'est l'acteur, a déclaré Erler, qui doit de nouveau captiver tout l'intérêt du spectateur, et non ce désert de toile peinte dont on l'entoure, non plus que cet éparpillement d'accessoires & ces machineries artificielles dans lesquelles on pulvérise le texte du poète. »

Déjà le Suisse Adolphe Appia avait développé une thèse analogue dans son ouvrage *La Musique & la mise en scène*. Pour lui aussi, la mise en scène doit être établie en fonction de l'acteur. « Au théâtre, a-t-il écrit, nous venons assister à une action dramatique; c'est la présence des personnages sur la scène qui motive cette action; sans les personnages, il n'y a pas d'action. » Il faut donc débarrasser la mise en scène de tout ce qui est en contradiction avec cette présence. Et d'élimination en élimination, l'on en arrive à ces « deux conditions primordiales de

la présence artistique du corps humain sur la scène : une lumière qui mette en valeur sa plasticité & une conformation plastique du décor qui mette en valeur ses attitudes & ses mouvements». En somme, il suffit d'un jeu de praticables & de quelques tréteaux, avec un habile éclairage, qui tende à créer l'atmosphère.

Nous pénétrons dans un domaine franchement spéculatif avec l'Anglais Gordon Craig qui, en poussant audacieusement ses déductions à l'extrême, touche volontiers au paradoxe.

«Toutes choses naissent du mouvement, du mouvement divin. Le théâtre, quant à lui, procède du mouvement de la forme humaine.» Ce théâtre pur, affranchi du joug de la littérature, de la musique & de la peinture, cesse d'être une représentation pour devenir une révélation. Il fera saisir toute la pensée que le texte seul est impuissant à dévoiler.

Craig le résume en un rythme harmonieux où se combinent le geste âme du jeu, les mots corps de la pièce, la ligne & la couleur essence du décor. Il imprime à chacun de ces éléments un caractère symbolique dont se pénétrera le spectateur. Pour obtenir ce rythme absolu, il recommande l'intervention d'un artiste unique, le régisseur, qui serait à la fois l'auteur du drame, le compositeur de la musique, le peintre des décors & même l'interprète principal, car il en vient à supprimer l'acteur qu'il remplace par la «sur-marionnette».

Sans doute, l'exécution intégrale du programme de Craig paraît difficile à concevoir & même assez peu souhaitable. En Angleterre, en Allemagne, en Russie, il a dû, dans ses réalisations, recourir à des compromis. Pourtant, les idées qu'il exprima dans l'*Art du Théâtre* & dans sa revue *Le Masque* imprégnèrent profondément toutes les recherches des producteurs actuels.

Toutefois, chez lui comme chez les théoriciens allemands, l'effort de stylisation ne dépasse pas les limites d'un dogmatisme abstrait. Il prend une forme plus concrète avec Max Reinhardt, dont l'action commence aux environs de 1900. Le fondateur du Deutsches Theater de Berlin, encore qu'il doive beaucoup aux trouvailles d'Antoine, & qu'il ait débuté auprès de Brahm, à Salzbourg, fait la guerre au naturalisme. Il la fait résolument, mais non sans un large éclectisme. Possédant un sens aigu des nécessités de son art, il se garde des principes systéma-

tiques & adopte tout ce qui peut enrichir l'expression théâtrale, en variant ses procédés suivant le caractère de la pièce. Il joue du spectateur lui-même, le mêlant en quelque sorte à l'action. C'est lui qui a imaginé de réunir par quelques marches la scène à la salle & d'emprunter, pour certaines entrées, les portes affectées au public.

Ambitieux de faire magnifique, il a monté des spectacles colossaux & dans l'amphithéâtre du Grosses Schauspielhaus, de Berlin, ou devant le parvis de l'église de Salzbourg il a ressuscité en les amplifiant les imposants déploiements de foule des fêtes antiques & des mystères chrétiens.

S'il pèche, c'est par excès de luxe & surabondance de moyens. Au nombre de ceux-ci, il ne dédaigne pas la peinture; s'essayant à des effets inspirés de Rembrandt, il affectionne les fonds bruns sur lesquels se détache une polychromie de tons clairs. D'ailleurs, aucun des novateurs que nous venons de citer ne l'ont bannie. Tandis que de jeunes artistes de talent participaient aux expériences de Paul Fort & de l'Œuvre, Antoine, lui-même, recourait parfois à des peintres. Ni Fuchs, ni Erler, ni Craig n'en font fi. Mais chacun d'eux n'y voit qu'un facteur parmi beaucoup d'autres. Or, parallèlement à leurs théories, un courant s'est formé qui tend à lui conférer le rôle essentiel.

A Moscou, au Théâtre Stoudia, où s'élabore un patient travail que les troubles de 1905 empêchèrent d'aboutir, Meyerhold, avec Stanislawski, s'ingénie à réagir contre le naturalisme, prétend remplacer l'objet par une imitation libre qui le suggère &, dans ce dessein, donne une large place au peintre. C'est de cette tendance que, peu à peu, est sortie la conception des Ballets russes.

Sous l'impulsion de Serge de Diaghilew, elle a pris le développement que l'on sait. Personne n'ignore le succès de ces spectacles, en vérité prodigieux, dont les Parisiens eurent pour la première fois la révélation en 1909. Après le triomphe de *Schéhérazade*, ce chef-d'œuvre de Léon Bakst, auquel on doit bien d'autres réalisations célèbres, comme *L'Oiseau de feu*, *Cléopâtre*, *Le Spectre de la rose*, ce fut, cette saison-là & les années suivantes, l'éblouissante série des mises en scène d'Alexandre Benois, *Le Pavillon d'Armide*, *Gisèle*, *Le Rossignol*, *Petrouchka*, de Roerich, de Golovine, de Fedorowsky, d'Anisfeld.

Sans aucune velléité de trompe-l'œil, interprétant librement la nature dans le sens décoratif, les peintres des Ballets russes n'avaient d'autre dessein que de créer des harmonies colorées qui, par le choix des tons & des lignes, s'adaptaient avec la coloration orchestrale & suggéraient l'atmosphère de l'action.

Les tons & les lignes des costumes, soigneusement étudiés, concouraient à l'effet d'ensemble, en se mariant à ceux du décor ou en formant avec eux de chatoyantes oppositions.

Grâce au talent qui s'y trouva répandu, à la fantaisie des peintres, à la richesse de leur palette, ces productions eurent un retentissement mondial. Tous les arts décoratifs de cette époque en furent imprégnés : coloris vigoureusement tranchés, larges simplifications, amples à-plat.

Leur influence se manifesta particulièrement chez nous. Peut-être une obscure hérédité nous y faisait-elle retrouver la tradition des décors d'Opéra que peignirent Boucher, Fragonard & Vanloo. Avant même la venue en France de Serge de Diaghilew & de sa troupe, Rouché qui avait observé sur place & analysé dans son livre *La décoration théâtrale* les idées & les travaux des novateurs anglais, allemands & russes, proclamait la nécessité de recourir au peintre. « N'est-il pas nécessaire, écrivait-il, qu'un peintre devienne le conseil du metteur en scène, qu'il dessine aussi bien les costumes des acteurs que les décors & les accessoires, qu'assis aux répétitions à côté de l'auteur, il règle, d'accord avec lui & respectueux du poème, les gestes des personnages destinés à entrer pour une part dans cette fresque mouvante que doit être la représentation d'une pièce? »

Au Théâtre des Arts qu'il fonda en 1910 pour appliquer ses conceptions, il s'entoura d'artistes dont plusieurs avaient déjà travaillé avec Paul Fort & Lugné Poé. Le souvenir des nombreux spectacles qu'il y monta & où se distinguaient, avec Maxime Dethomas, René Piot, Dréa, des artistes aux tendances les plus diverses, comme Guérin, d'Espagnat, Desvallières, Laprade, Segonzac, Prinnet, Delaw, J. Hémard, Bonfils, Carlègle, Francis Jourdain, Poiret, restera l'un des plus séduisants témoignages du goût français. Il y faisait régner d'ailleurs un remarquable éclectisme, la mise en scène, à son avis, pouvant « être réaliste, fantaisiste, symbolique ou synthétique & comporter des éléments plastiques ou peints ».

Quand il prit la direction de l'Opéra, il y apporta les mêmes soucis & s'entoura des mêmes collaborateurs auxquels il joignit de bons ouvriers de la première heure, comme Maurice Denis ou de nouveaux venus comme Valdo Barbey. En même temps, son exemple s'étendait à d'autres scènes, au Châtelet, pour les représentations de M<sup>me</sup> Ida Rubinstein, à la Renaissance, sous la direction de Jacques Richepin & jusqu'à la Comédie-Française.

On ne peut refuser à la conception coloriste du décor le mérite d'avoir suscité des réalisations d'une qualité rare & d'avoir, dans une certaine mesure, secoué la torpeur des directeurs & du public.

Elle n'est pourtant pas à l'abri de toute critique. Son défaut le plus évident est d'accaparer l'attention du public au profit du peintre & au détriment de l'auteur. Avec elle, la mise en scène se réduit à la composition d'un panneau décoratif, d'un tableau, d'une « fresque animée », que nous regardons certes avec plaisir, peut-être avec trop de plaisir, au point d'en oublier l'action, oubli de moindre importance quand il s'agit d'un ballet, mais infiniment plus grave pour tout autre genre dramatique.

Au surplus, le peintre auquel on fait appel par occasion, mal averti de la technique théâtrale, ignorant certaines nécessités de construction & d'éclairage, se confine dans des moyens simplistes n'offrant que peu de ressources à l'invention scénique. D'autre part, il ne peut jouer qu'avec parcimonie de la lumière dont les effets, sur une toile peinte tendue verticalement, sont tout à fait limités.

Un dernier grief plus subtil, qui a cependant sa valeur. Le décor peint n'est qu'une variante du vieux décor à trompe-l'œil & n'est pas moins faux que lui. Ses surfaces plates à deux dimensions forment un flagrant disparate avec l'acteur qui, lui, a trois dimensions. Il ne peut produire, en tout cas, qu'une impression de haut-relief, encore ne l'obtiendra-t-on qu'en limitant le jeu des acteurs à des mouvements latéraux. Si l'on veut assurer l'unité scénique, il convient de revenir au décor plastique composé d'éléments à trois dimensions. A vrai dire, dans la période qui suit la guerre, les deux tendances vont subsister côte à côte & parfois se rejoindre. Le décor coloriste connaît encore de beaux jours en France & à l'Étranger. Toutefois, l'avant-garde s'en est résolument détachée & si, de ce côté, la couleur n'est pas

entièrement bannie de l'art théâtral, elle n'y joue plus qu'un rôle modeste.

Suivant les prémisses posées par Appia, Fuchs & Craig, le mouvement, le rythme, le jeu de l'acteur, sont considérés désormais comme l'essence même du théâtre. Qui sait, d'ailleurs, si, par delà l'autorité de ces maîtres, les goûts actuels pour le sport, les visions du cinéma, n'ont pas contribué à développer ces conceptions? On se préoccupe, en premier lieu, d'organiser autour de l'acteur un «espace» en harmonie avec lui & qui lui permette d'atteindre au maximum d'expression. Cet espace sera limité par une construction, une architecture. C'est le décor architectural ou spatial.

Lors de la fondation du Théâtre du Vieux-Colombier, Jacques Copeau dégagait de ces données leurs conséquences rationnelles en proclamant : « Rien en ciment qui ne soit du ciment, rien en bois qui ne soit du bois, le plus petit coup de pinceau est suspect d'hérésie. Un décor schématique, dont la sobre architecture ne cherche qu'à épouser celle du texte, de simples rideaux, des masses de pierre ou de bois traçant dans l'espace des plans & des sites & s'apprêtant sans cesse à dessiner le jeu. »

Autour de lui, après lui, les représentants de la jeune école française préconisent & s'efforcent d'appliquer des idées analogues. Gaston Baty voit dans la mise en scène « la traduction plastique, colorée, dynamique, mimique & verbale d'une pensée dont le texte donne la traduction littéraire », il affirme la nécessité « des formes architecturales, existant dans l'espace ». Selon Jouvet, « la physique théâtrale est basée sur la connaissance du lieu dramatique. Il faut créer ce lieu. Il s'agit de retrouver sur la scène, libérée des accidents picturaux ou optiques & de toute littérature, le sens profond de la plastique théâtrale : notion des plans, de la circulation entre les plans, organisation de l'espace scénique ». Avec des moyens divers, Pitoëff, Dullin visent des buts semblables.

L'étude des Sections étrangères montrera fréquemment, chez les exposants, des orientations analogues.

Cette recherche des volumes devait en bonne logique provoquer l'intervention du cubisme. On peut même se demander si le cubisme, dont la vogue a gagné l'art décoratif, la sculpture & jusqu'à l'archi-



teçture, n'est pas à l'origine des théories plastiques de plus d'un metteur en scène. En fait il a directement inspiré nombre de réalisations.

On en arrive peu à peu à une sorte de squelette architectural, à un système de plates-formes, de passerelles, d'escaliers, de surfaces mouvantes n'ayant d'autre fin que d'offrir une série de points d'appui aux évolutions des acteurs & dont l'Allemand Gustav Hartung, l'Américain Norman Bel Geddes ont tiré curieusement parti. Le jeu, de la sorte, se résume en une série de rythmes qui prennent parfois un caractère franchement mécanique. Le théâtre aux États-Unis, avec le ballet *Skyscrapers* (Gratte-ciel) réalisé par Robert Edmond Jones, avec *Gaz*, de Kayser, monté par Marion Gering, en a fourni de curieux exemples.

Mais ce sont les Russes surtout, leur importante participation à la Classe 25 l'a prouvé, qui donnent à toutes ces formes nouvelles leur pleine signification.

Il ne s'agit plus de communiquer aux assistants l'illusion de la vie. C'est un spectacle qu'on leur offre, un spectacle nettement conventionnel, dont les éléments harmonieux concourent à exalter leur imagination. Dans son extrême fin, l'art scénique devient une espèce de culte rendu, sur l'autel symbolique des tréteaux, à une divinité qui demeure malheureusement fort imprécise.

Il peut sembler inopportun, en présence d'un tel idéal, d'évoquer le cirque & le music-hall. Pourtant il n'est pas douteux que ni l'un ni l'autre ne sont étrangers à cette conception ou du moins aux moyens de la réaliser. Les clowns, les acrobates, aux exercices minutieusement réglés, qui se donnent pour ce qu'ils sont & n'usent que d'accessoires simplifiés, sont les parfaits modèles de ces spectacles sans subterfuges.

Au surplus, le music-hall dont l'art, comme l'a dit Gustave Fréjaville, «est tout de sensation, d'instinct, de rêve & d'imprévu», témoigne d'une richesse d'invention, d'une audace que l'on trouve rarement dans les tentatives théâtrales. Et l'on doit reconnaître que ses créations, par leur magnificence ou leur ingéniosité, atteignent aujourd'hui une qualité rare.

Le costume, complément du décor, a évolué suivant une courbe parallèle. Réaliste au temps du décor réaliste, il est établi avec un souci d'exactitude souvent puéril. Les vêtements modernes se couvrent à l'occasion de poussière ou se maculent de boue. Les costumes d'époque



sont reconstitués avec des prétentions savantes d'archéologie. Puis, l'impression suggestive remplaçant au théâtre la vision précise, la fantaisie règne dans l'habillement des acteurs. « Si vous voulez arriver à dessiner des costumes, dit Craig, ne vous inspirez pas des livres spéciaux, laissez aller votre imagination. Habillez vos personnages suivant votre fantaisie. » Et il ajoute cette recommandation précieuse : « Pour voir le costume des masses qui est une des parties les plus importantes des études du dessinateur, gardez-vous, erreur commune, de considérer le costume individuellement. »

Dès lors, on va s'attacher à composer des ensembles. Dans le décor coloriste, le costume devient un des éléments du tableau. Il prend un caractère décoratif. Costumiers & décorateurs se conforment désormais aux maquettes exécutées par un seul artiste.

Le désir d'unité s'accroissant chez les adeptes du décor plastique, le costume se synthétise & se simplifie avec eux. On en arrive parfois à une étrange pauvreté de matière, le calicot domine. Le vêtement des acteurs, qui doit surtout laisser aux mouvements toute liberté, se réduit volontiers, même dans une action contemporaine, à des lignes essentielles & symboliques.

Il convient de signaler, d'autre part, l'emploi occasionnel du masque, vénérable accessoire du costume. Sans assimilation avec le masque antique, ceux que Jean Hugo dessina, avec tant de verve, dans *les Mariés de la Tour Eiffel*, de Jean Cocteau, ceux surtout de Fauconnet, pleins d'esprit & de caractère dont s'illustrèrent plusieurs spectacles, notamment au Vieux-Colombier, fournissent à l'art scénique un apport qu'on ne saurait généraliser mais qui peut avoir, quand il est opportun, beaucoup de saveur.

Les novateurs ont définitivement banni les anciennes machineries compliquées, mais ils ne négligent aucune des ressources que la science moderne met à leur disposition.

Ces techniques nouvelles, pour produire leur plein rendement, sont conditionnées, ou devraient l'être, par l'architecture de la scène et de la salle. Jusqu'ici, malheureusement, celle-ci n'a eu que peu d'influence.

Dans les rares théâtres récemment bâtis, l'aspect de la salle n'a guère changé. Tout au plus a-t-on substitué au plan semi-circulaire, surtout

propice à l'étalage des élégances du public, la disposition des places en gradins parallèles à la scène qui assure aux spectateurs le maximum de visibilité. Le beau Théâtre des Champs-Élysées, dû aux frères Perret, & dont les proportions sont si harmonieuses, ne rompt pas avec la traditionnelle superposition de la corbeille & des loges en éventail.

Pour la scène, c'est la disposition architecturale remplaçant le décor ou du moins l'unifiant qui constitue la nouveauté la plus caractéristique.

Au Künstlertheater de Munich, construit pour Fuchs par Max Littmann, la scène, réunie par l'orchestre au parterre, est divisée en trois parties : l'avant-scène, encadrée par un portail ; la scène moyenne, coupée par deux pans de murs que rejoint un soffite, tous trois mobiles, les premiers latéralement, le troisième, de bas en haut ; l'arrière-scène, fermée par une toile de fond & reposant sur un plancher mobile.

On a tenté aussi le retour aux scènes simultanées du Moyen Âge par l'érection de poteaux fixes partageant le plateau en trois sections égales qu'un jeu de rideaux permet d'utiliser séparément ou toutes ensemble.

La scène triple se retrouve encore dans certains théâtres mais avec une destination très différente, les scènes latérales restant invisibles au public & ne servant qu'à la préparation des décors qui sont amenés, par des glissières, sur la scène centrale.

On peut enfin citer, pour la profusion de ses ressources, le dispositif du Grosses Schauspielhaus de Berlin, dû à Hans Poelzig & que Max Reinhardt utilisa pour ses vastes mises en scène. Il comprend un orchestre à plancher mobile, une avant-scène mobile elle aussi, où se déroule la plus grande partie de l'action, & une vaste scène surélevée, munie d'un plateau tournant où se plantent les décors.

Ce plateau tournant, sorte de scène rotative, est monté sur un axe ; il se meut circulairement, présentant tour à tour au spectateur les décors successifs qu'on y a construits. Ceux-ci se complètent réciproquement, les praticables de l'un offrant au voisin les inégalités de niveau dont il peut avoir besoin. On conçoit les avantages d'un tel appareil : changements à vue, variété & originalité des constructions plastiques. Toutefois son usage coûteux nécessite des combinaisons très précises & minutieuses. Son maniement est si délicat qu'on l'a presque partout abandonné.

D'ailleurs la tendance actuelle aux simplifications rigoureuses fait bon marché de tous ces moyens; le théâtre idéal prend l'aspect d'une usine vide ayant, à l'une de ses extrémités, une plate-forme nue.

C'est l'éclairage qui demeure l'instrument le plus moderne de l'art scénique. La lumière suffit à créer le monde imaginaire de l'action. Contrastant avec la zone obscure où la salle reste plongée, elle établit la démarcation entre ce monde fictif & le monde réel. Elle fait ressortir les mouvements de l'acteur & des groupes. En jouant sur les éléments plastiques du décor, elle suscite des ombres portées qui produisent avec elle d'harmonieuses oppositions. Enfin, par les variations de son intensité & par ses colorations diverses, elle suggère le milieu & l'atmosphère du drame, au besoin elle fait surgir d'étonnantes féeries.

Ces possibilités nouvelles procèdent pour la plupart de l'invention de l'éclairage électrique. L'une des premières, Loïe Fuller en apporta la révélation avec ses danses lumineuses. Mais ce n'était là, de son propre aveu, qu'un point de départ. Depuis lors, des applications, chaque jour améliorées, ne cessent d'en assouplir l'emploi.

Elles se résument en des combinaisons de lumière diffuse, obtenue par des herse ou des rampes, & de lumière directe, issue des projecteurs. Une étude constante de la répartition de ces deux sources, de leur puissance, de la rapidité des commandes, a déterminé les perfectionnements. On en trouve un intéressant exemple dans la coupole imaginée par Mariano Fortuny; demi-coupole, plutôt, de toile tendue sur un châssis de fil de fer, en forme de capote de voiture qui, inscrite dans le cadre de la scène, reproduit comme un secteur de la voûte céleste. Une série de projecteurs y croisent leurs faisceaux. Réfléchis par l'étoffe, ils donnent une clarté diffuse très proche de la lumière du jour & prolongent la perspective à l'infini. Mais ce système ingénieux qui supprime les découvertes & les bandes d'air regrettables, a le tort de nécessiter, pour son montage, une importante modification des scènes anciennes & de se réduire, au point de vue esthétique, à un raffinement de ces effets réalistes contre lesquels la lutte est engagée.

Notons une autre découverte qui n'est guère sortie du domaine théorique, encore que le sculpteur Édouard Sandoz en ait obtenu déjà de curieux résultats pratiques. Elle repose sur la propriété qu'ont les couleurs de s'absorber réciproquement. Établissez par exemple une

ambiance lumineuse rouge dans un espace donné & vos yeux cesseront d'apercevoir tout ce qui, dans cet espace, étant coloré en vert, rentrera dans l'ombre. Un jeu de lampes diversement teintées permet donc de faire apparaître ou disparaître des motifs peints sur les décors & les costumes.

Il faut citer dans un ordre un peu différent l'ingénieux système mis au point par Eugène Frey & permettant de projeter sur la toile de fond, sans modifier sensiblement l'éclairage de la scène, des tableaux lumineux, colorés & animés. Les appareils éclairant la scène sont disposés de façon à ce que les rayons émis soient tangents à la toile de fond; elle ne reçoit ainsi que le minimum de lumière diffuse; des projecteurs, au nombre de 9, 10 & même 12 répartis par groupes, lui envoient, de l'arrière-scène, des images fixes & mobiles qui, en se superposant, métamorphosent le décor à volonté.

Un procédé analogue a permis l'utilisation du cinéma qui peut enrichir l'art scénique de l'infinie variété de son mouvement.

Tous ces moyens se transforment & se perfectionnent, sans cesse vivifiés par les continuelles tentatives des metteurs en scène. Les recherches dogmatiques & parfois trop exclusives ne peuvent échapper aux outrances qui marquent toute réaction. Si l'on a naguère, au théâtre, sacrifié l'élément visuel pour donner toute l'importance à la littérature, on a tendance aujourd'hui à tomber dans l'excès, contraire : le texte ne compte plus; il est immolé à la plastique.

La rigueur des systèmes impose de fâcheuses restrictions. Le dynamisme mécanique laisse peu de place à la pièce d'idées & de caractères. Au surplus une confusion des genres semble s'être établie. La survivance des catégories traditionnelles n'est certes pas indispensable. Pourtant on verrait avec satisfaction les producteurs étudier des réalisations spéciales pour la comédie, le drame lyrique & le ballet.

Il reste que, de la mêlée des conceptions par lesquelles se renouvelle l'art scénique, surgissent d'innombrables trouvailles qui non seulement correspondent à nos aspirations actuelles, mais multiplient singulièrement les possibilités du théâtre.

Malheureusement, les auteurs dramatiques en sont pour la plupart mal informés. Ils ne connaissent point l'instrument dont ils disposent. Indifférence regrettable. Comme l'a justement remarqué Léon Mous-

sinac, rapporteur du Jury de la Classe 25 : « Celui qui travaille pour le théâtre ne saurait ignorer toutes les ressources d'une technique qui le sert dans sa création & rend, seule, la création originale. Ce qui est vrai pour les autres arts n'est pas moins vrai pour le théâtre. Là encore, la technique commande. »

Le jour où auteurs & novateurs cesseront d'être étrangers les uns aux autres, l'art scénique sera probablement sauvé de ses incertitudes. Il ne perdrait rien non plus à une plus large initiation du public. C'est le but des expositions.

## SECTION FRANÇAISE.

L'évolution de l'art scénique moderne s'effectue sur un plan si large, où toutes les nations se trouvent si étroitement mêlées, qu'il est malaisé de caractériser par des traits généraux la production de chacune d'elles. Presque toutes les tendances se manifestent dans les différents pays, mais avec une ampleur, une vitalité inégales. C'est surtout par des individualités qu'on peut préciser notre effort & celui des étrangers.

Constatons, cependant, que le sens de la mesure, que l'on s'accorde à nous reconnaître, s'affirme dans les travaux de nos metteurs en scène & de nos décorateurs de théâtre. Il apparaît d'abord dans un évident éclectisme. Si la formule réaliste ne trouve plus guère d'emploi que sur nos scènes officielles ou dans les établissements à visées commerciales, le décor coloriste, pour certaines pièces où il semble opportun, donne lieu à des applications souvent heureuses. Quant aux méthodes constructives, elles sont principalement en faveur dans les milieux jeunes. Mais là-même, on se garde de tout esprit exclusif. «Aucun principe; chaque pièce exige une présentation différente,» déclare Gaston Baty. Et Pitoëff : «Chaque pièce appelle, exige sa mise en scène.»

Ce don de la mesure se manifeste également dans l'esprit & dans le goût avec lesquels on mène à bien les plus audacieuses initiatives. Point de ces vaines outrances, de ces démonstrations agressives qui nous choquent sans nous convaincre.

Il est vrai que les conditions économiques de ce temps, l'indifférence d'une grande partie du public, l'individualisme souvent exagéré des interprètes ne permettent pas aux novateurs de chez nous ces larges réalisations, ces rigoureuses mises au point dont certains pays ont donné l'exemple. Pour eux, la simplification devient une nécessité plus encore qu'une doctrine.

Mais ces obstacles eux-mêmes les soumettent à une contrainte qui

n'est pas inefficace & l'on ne saurait trop admirer l'ingéniosité dont ils font preuve.

Il est d'autant plus regrettable que le Comité d'admission n'ait pu réaliser son dessein de réunir tous les jeunes directeurs & metteurs en scène français en un groupe homogène dont les envois, méthodiquement présentés, eussent garni l'une des trois salles réservées à la Classe 25, au premier étage du Grand-Palais.

Non moins déplorable fut l'abstention des théâtres subventionnés où figurent plusieurs personnalités éminentes de l'art scénique & qui comptent, parmi leurs collaborateurs, quelques-uns des meilleurs peintres contemporains.

Le music-hall enfin, qui, grâce aux moyens dont il dispose, au réel effort dont il témoigne, présente de somptueux & très intéressants spectacles, n'avait fait, lui non plus, aucun envoi.

Aussi doit-on constater que, malgré le zèle & la bonne volonté des organisateurs, la Section française n'avait pas le caractère largement représentatif qu'on eût pu souhaiter.

En dépit des prévisions de la classification générale, les architectes n'avaient pas cru devoir exposer leurs maquettes. Pourtant, sans parler du Théâtre des Champs-Élysées, qui est un modèle du genre, Paris compte plusieurs petites salles récentes habilement conçues & joliment décorées. Du moins, dans le minuscule théâtre de présentation érigé par Bertin, au centre du salon principal de la Section, avait-on rassemblé quelques modèles de sièges qui, sans renouveler les formes traditionnelles, montraient un souci de construction simplifiée, de sobre ornementation, conforme au goût de ce temps. Mobilier de théâtre aussi, les pièces garnissant les deux loges d'artistes, disposées dans le salon de droite, avaient fourni à M<sup>me</sup> Lanvin & à Poiret l'occasion de déployer toute leur spirituelle fantaisie.

Quant au matériel de scène il avait surtout à son actif, outre un souple & complet jeu d'orgue de la Compagnie générale de travaux d'éclairage & de force (Anciens Établissements Clémanson), les éléments détaillés de la curieuse invention de Frey dont nous avons parlé plus haut.

Les théâtres d'avant-garde étaient représentés par Jouvet & Dullin. Désireux avant tout de délimiter l'espace où doit se mouvoir l'acteur,

Jouvet, secondé par son collaborateur Aguetant, conçoit ses maquettes comme des épures d'architecte, presque entièrement dépouillées de détails pittoresques, mais où le jeu des plans se lit avec facilité.

Dullin exposait les préparations de quelques-unes de ses mises en scène de l'Atelier, avec les décors de Valdo Barbey, Guy Dollian, Touchagues, les costumes d'André Boll & d'André Foy dans lesquels, comme il est naturel, ces peintres faisaient jouer surtout les ressources de la couleur.

Au reste, à part les réalisations & les projets de trois étrangers, de Medgyès pour la Compagnie Bériza, de Hunziker & de Rist, qui empruntaient une partie de leurs moyens à la formule constructiviste, la conception coloriste s'affirmait partout dans la Section française avec les envois de Bertin, de Mouveau, de Xavier de Courville, de Lissim, de W. R. Fuerst, encore que ce dernier utilisât pour ses décors les éléments plastiques, avec les beaux modèles de costumes de L. A. Moreau & de Yves Alix. Ce n'est là qu'un aspect, séduisant certes, mais incomplet de l'effort français au théâtre.

Seuls, les costumes de music-hall, dessinés & exécutés avec une fantaisie brillante par Pascaud, offraient l'image partielle de somptueuses réussites.

La salle de spectacle, prévue dès l'origine dans le programme de l'Exposition & édifiée par A. & G. Perret & A. Granet, ne fut pas rattachée à la Classe 25. Elle dépendait de la Commission du Théâtre, des Fêtes & des Attractions, qui en contrôla les représentations organisées sous la direction de Robert Brussel, auquel fut adjoint Félix Camoin comme administrateur. Si l'on n'y vit pas à proprement parler la mise en œuvre des éléments de la Classe, elle y est toutefois trop intimement liée pour qu'il n'en soit pas question ici.

On a décrit son architecture dans le volume consacré à la Classe 1. Nous nous bornerons à en dégager les caractères relatifs à la technique théâtrale. C'est d'ailleurs celle-ci qui a commandé avec rigueur le projet des architectes : ils ont voulu faire une sorte d'atelier, un laboratoire d'expériences. Tout y était conçu pour offrir un cadre approprié aux innovations scéniques & pour permettre aux spectateurs de les suivre commodément.

A ce point de vue, les aménagements s'avéraient comme un véritable



modèle. Une circulation facile était assurée par un atrium spacieux, précédé d'un péristyle & où s'engageaient des escaliers en pente douce, un triple rideau masquant les portes pour éviter les appels d'air. La salle rectangulaire, avec son plafond lumineux qui diffusait une clarté rappelant celle du jour, était divisée en trois catégories de places (orchestre, loges en corbeille, balcon) réparties sur des plans très inclinés & superposés de telle sorte que le contact se maintînt entre tous les assistants. Ainsi était assurée la parfaite cohésion du public grâce à laquelle se répercutent & s'accroissent les émotions.

Quant à la scène, elle était conçue comme l'abside d'un temple. Un mur-horizon barrait le fond, mur nu devant lequel il était possible de jouer sans le secours d'aucun décor comme dans le théâtre antique ou qui, s'immatérialisant sous l'action de la lumière, pouvait donner au besoin l'illusion de l'infini. Point de dessus ni de dessous : les nécessités du gabarit général & la proximité du Métropolitain les interdisaient ; d'ailleurs ils n'ont plus d'emploi dans les combinaisons scéniques modernes. Douze colonnes soutenaient le plafond, quatre d'entre elles partageaient l'avant-scène en trois parties égales & permettaient la plantation de décors simultanés ou successifs, suivant que les rideaux à l'italienne s'ouvraient tous à la fois ou découvraient seulement l'une des parties.

Un vaste proscenium qui s'avavançait comme une proue, offrait une ample surface aux mouvements de foule. Il pouvait se démonter pour faire place à une fosse d'orchestre capable de recevoir une cinquantaine de musiciens. Deux galeries promenoirs partant de la scène & longeant latéralement la salle, donnaient passage aux acteurs pour les entrées ou les sorties qu'on aurait voulu prévoir au milieu même des spectateurs.

Les appareils d'éclairage étaient répartis le long d'une galerie environnant le plafond lumineux ; c'étaient des projecteurs munis de verres colorés qui se prêtaient à tous les effets désirables. Ainsi, rénovant des procédés anciens par l'exploration minutieuse des documents sur le théâtre de l'antiquité, du Moyen Âge, de l'Extrême-Orient & y ajoutant les ressources nouvelles, les architectes avaient su réaliser un instrument où toutes les tentatives actuelles, des plus synthétiques aux plus complexes, pouvaient être expérimentées.

Il est seulement regrettable que le caractère passager de l'Exposition ait rendu éphémère une aussi complète réussite & que des difficultés multiples en aient entravé les résultats.

On y vit toutefois d'intéressants spectacles. Le Théâtre de l'Œuvre, demeuré à l'avant-garde & dont le directeur Lugné Poé, après avoir combattu aux temps héroïques, collabore efficacement au mouvement contemporain, donna la *Traversée de Paris à la nage*, une pièce fort caractéristique de Stève Passeur. La Petite Scène qui groupe des amateurs & des artistes, sous la direction de Xavier de Courville, peintre & écrivain d'une grande sensibilité, présenta plusieurs de ses réalisations d'une très fine qualité. Le Théâtre «Le Chariot», dirigé par J. Olivier Francillon, joua *La Mandragore*, de Machiavel.

Parmi les autres participations, il faut encore citer celles du Théâtre Athéna, du Théâtre des Funambules, du Mime Farina, avec la *Boscotte* d'Albert Keim, & celle du Théâtre ésotérique, avec la *Babylone* de Péladan. Et l'on ne saurait passer sous silence les pittoresques évocations offertes par le Théâtre du Coq d'Or, non plus que ces merveilles d'harmonie rythmée que sont les danses des Sakharoff.

La musique ne fut pas négligée. Outre *L'Étoile* de Chabrier, on y entendit des œuvres de Paul Dukas, de Gabriel Fauré, de Ravel, de Roussel, de Roger Ducasse. L'art régional s'y fit applaudir avec la Lyre ouvrière Bressanne, les Ébaudis Bressans & les Chanteurs & Danseurs Limousins.

L'escalier monumental construit par Letrosne au fond de la vaste salle qu'il avait aménagée dans le centre du Grand Palais, constituait lui aussi un cadre exceptionnel pour les amples déploiements scéniques. Gémier, comme Max Reinhardt, a montré le parti qu'on peut tirer d'une succession de degrés sur lesquels évoluent & s'étagent les protagonistes ou les masses & qui mettent en valeur la plastique des mouvements & des gestes. Depuis, le music-hall a maintes fois utilisé le même dispositif.

Les fêtes qui se déroulèrent sur l'escalier de Letrosne ont laissé un souvenir ineffaçable. Elles se rattachaient à la Classe de la Rue, en tant que manifestations collectives, & la Classe du Théâtre n'y prit aucune part. Pourtant la logique veut qu'on les rapproche. Deux

d'entre elles étaient composées surtout d'éléments français. Les autres furent l'œuvre de Sections étrangères.

Un jeu de projecteurs, ingénieusement répartis dans les piliers, autour de l'escalier & jusqu'au fond de la salle, assurait les combinaisons lumineuses.

La Fête du Théâtre & de la Parure, dite La Nuit du Grand-Palais, qui, le 16 juin 1925, inaugura la série, fut particulièrement somptueuse. Organisée par Astruc, réglée par Poiret avec la collaboration de metteurs en scène avisés, elle groupait une interprétation exceptionnelle où figuraient, à côté des artistes de la Comédie-Française, de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, de nombreux théâtres de Paris, les corps de ballet des music-halls, les clowns des cirques, les mannequins de la haute couture & de la grande mode parisienne.

Elle se composait principalement de défilés dont la suite était heureusement interrompue par des intermèdes de danses & de scènes. Ainsi la *Vision d'Orient* évoquée par M<sup>me</sup> Jeanne Ronsay & son école, *La mer immense* dont Miss Loïe Fuller simulait le rythme éternel, faisaient diversion au *Tapis de fourrures*, à l'*Arc-en-Ciel*, formé d'étoffes brillantes, au *Cortège de la Parure*, constellé de pierreries. De même, l'apparition de *La Bonne Lorraine* & de sa cour chamarrée, de l'*Archange d'or* personnifié par M<sup>me</sup> Ida Rubinstein, le pittoresque tableau du *Caprice espagnol* donné par La Argentina, & les pas vivement scandés par les Hoffmann's & les Tiller's girls dans *La Danse des fleurs de lune*, mettaient une séduisante variété au milieu des majestueuses entrées de *La Cour d'Assuérus*, des *Comédiens de Molière* ou des *Reines du théâtre*.

Le talent des peintres & des décorateurs Léon Bakst, René Piot, Jean Le Seyeux, Norman Bel Geddes, Ibels, Granval, qui dessinèrent les costumes, s'ajoutait à l'invention des couturiers & des modistes pour faire resplendir la couleur dans ces ensembles éblouissants.

Il faut aussi rendre hommage au Régisseur général de l'Opéra, Pierre Chéreau, qui, malgré l'ampleur de la scène & la disposition inaccoutumée des coulisses, sut ordonner d'une manière impeccable l'évolution d'une troupe particulièrement nombreuse & diverse.

La Fête des Provinces françaises, célébrée le 5 juillet, eut pour organisateur général Firmin Gémier & pour directeur artistique

André Mauprey ; André Cadou conduisait l'orchestre tandis que Neumont & Ibels étaient chargés des costumes.

Dix-sept provinces défilèrent : filles & garçons, vêtus selon la tradition locale ; en tête, l'Alsace-Lorraine, enveloppée d'abord d'une lumière violette, symbole mélancolique de la séparation, puis baignée d'une clarté soudaine en même temps que retentissait un hymne d'allégresse. Les dix-sept cortèges s'accompagnaient de détails pittoresques. Quand ils eurent tous pris place au long des marches, chaque province à tour de rôle vint, sur une plate-forme dominant le public, exécuter les danses du pays, en chantant ses refrains familiers. Les Alsaciens menèrent une ronde joyeuse, les Limousins dansèrent la bourrée, les Bretonnes tournèrent au son du biniou, les Provençaux farandolèrent au son des fifres & des tambourins. Enfin jeunes gens & jeunes filles de l'Île-de-France portant des fleurs bleues, blanches, rouges & des palmes vertes s'alignèrent sur quatre rangs qui, tout à coup, se rapprochèrent, formant une gerbe tricolore. Puis, descendant une dernière fois l'imposant escalier, les provinces se retournèrent d'un même mouvement tandis qu'apparaissait, au sommet, la France, en robe immaculée, dans un flamboiement de lumière.

Très heureusement Gémier avait laissé aux différents groupes leur liberté, tout en réglant les ensembles avec minutie. Ainsi, par le chatoiement des tons, par l'aisance des attitudes & l'expression des gestes il parvint à donner dans une puissante harmonie, une impression singulière de naturel & de vie.

## SECTIONS ÉTRANGÈRES.

AUTRICHE. — Un vif esprit de recherche se manifeste dans les théâtres viennois où intervient à maintes reprises l'influence de Max Reinhardt, mais où se font jour aussi des initiatives originales & souvent audacieuses. Très sensibles à la peinture, doués d'une invention spirituelle & pleine de fantaisie, les Autrichiens ont particulièrement réussi dans le décor coloriste. D'ailleurs ils y associent volontiers les éléments d'architecture ; certains de leurs metteurs en scène jouent avec bonheur des plans inégaux, des escaliers & des plateaux surélevés qui se prêtent aux expressions plastiques. Quelques-uns même se sont risqués à des combinaisons de volumes cubiques, voire à des constructions schématiques de grande ingéniosité. Les ressources de la lumière ont été habilement exploitées par eux & personne mieux que le peintre Eugène Steinhof n'a su les utiliser pour créer l'ambiance théâtrale.

Encore que ces réalisations & ces projets n'aient été qu'incomplètement représentés au Grand Palais, des envois comme ceux de G. P. Roller, Oscar Strnad, Hans Fritz, Hilda Polsterer, Rosenbaum, Harry Tauber, Freichlinger, nous donnaient une idée de cette production.

BELGIQUE. — Il faut déplorer que des obstacles de la dernière heure aient entravé les expositions des artistes belges. Un mouvement important s'est développé chez nos voisins, ils participent à toutes les innovations scéniques. Outre les curieuses expériences de Pierre Flouquet, plasticien pur, on peut citer les intéressantes réussites de Joh de Mester, au Vlaamsche Volkstoneel & de son décorateur habituel, René Moulaert, qui s'est voué aux mises en scène synthétiques du Théâtre du Marais, à Bruxelles.

A défaut de leurs maquettes, nous avons eu du moins sur la scène du Théâtre officiel, d'honorables démonstrations d'art wallon, organi-

sées par la ville de Liège, des séances de danse & de plastique animée, organisées par l'Institut Roggen.

ESPAGNE. — Les novateurs espagnols de l'art scénique en sont restés au décor peint. Mais pour le réaliser, ils ont trouvé le concours de quelques artistes excellents. C'est ainsi que, pour le petit théâtre d'avant-garde fondé à Madrid par Gregorio Martinez Sierra, Barradas, Buhrman & Manuel Fontanals ont exécuté une abondante série de tableaux séduisants, dont les maquettes, présentées au Grand Palais, ont obtenu le plus vif succès. De talents dissemblables, le premier fantaisiste & spirituel, avec des stylisations qui rappellent les images populaires, le second plus fougueux dans ses larges interprétations de la nature, le troisième singulièrement personnel & sensible, dans des compositions délicates, de style hispano-catalan, ils ont tous un sens affiné de la couleur & savent, par la féerie des tons, suggérer l'atmosphère du drame.

Pour la compagnie d'amateurs qu'il a créée à Barcelone & qu'il dirige avec une rigoureuse discipline, Luis Masrera, tout à la fois régisseur, décorateur, acteur, auteur, selon le vœu de Craig, a brossé, lui aussi, de pittoresques décors dans une manière fort éclectique; il en établit la plantation sur une scène triptyque: la partie centrale, réduite ou élargie au moyen de piliers mobiles, sert seule au jeu des interprètes.

On ne saurait négliger les manifestations qu'offraient, au Théâtre de l'Exposition, les artistes espagnols avec le *Retablo* de Manuel de Falla & les concerts vocaux de M<sup>me</sup> Barrientos.

GRANDE-BRETAGNE. — La participation de l'Angleterre était fort importante. Les dessins, les maquettes construites, agréablement présentées, voisinaient avec des accessoires de scène & des objets de parure, telles les curieuses perruques en plumes, en fleurs artificielles, tels aussi les masques de William Clarkson.

C'est, en général, le bon goût, un goût discret, un peu froid, distingué, qui dominait dans ces envois.

Fermement traditionnaliste, l'Angleterre ne se risque pas volontiers dans les aventures tapageuses. Son grand novateur, Gordon Craig, se tient d'ailleurs à l'écart dans sa retraite de Florence où il médite

& travaille. Il n'a certes pas manqué d'influencer quelques-uns de ses compatriotes par son exemple & par ses théories.

On en reconnaît la trace dans les ouvrages de Granville Bucker qui a monté avec éclat, au Royal Court Theatre de Londres, *Les deux gentilsbommes de Vérone* & n'est pas non plus ignorant des recherches de Max Reinhardt.

Mais la plupart des artistes & des metteurs en scène britanniques s'en tiennent avec sagesse aux méthodes éprouvées. Ils témoignent, en les appliquant, d'appréciables qualités. On en avait la preuve dans les décors & les costumes de George Sheringham, d'Oliver Bernard qui s'est particulièrement consacré aux évocations des drames wagnériens, de R. H. Leefe, inventeur d'une singulière richesse, de Cicely Medlycott à qui l'on doit l'illustration des pièces de Rostand & de Maeterlinck, de Ch. Rickets, de Rutherson qui a encadré non sans esprit les comédies de Molière. Lovat Fraser, qui a collaboré avec Nigel Playfair, du Théâtre de Hammersmith & Harry P. Shelving, dont les décors pour *Le Retour à Mathusalem* de Bernard Shaw ont obtenu un retentissant succès, montrent une fantaisie, un don de la couleur tout à fait séduisants. Et l'on doit mettre à part, pour leur audace, les projets de Terence Gray. Bannissant résolument le décor peint & les éléments réalistes, il se contente de faire évoluer les personnages de son drame épique, *Cuchulainn*, au milieu d'un système de cubes & de cylindres creux de dimensions variées qui, diversement assemblés, suffisent à figurer toutes les formes architecturales & tous les aspects naturels.

Au surplus, les spectacles donnés par la Compagnie des English Players, au Théâtre de l'Exposition, ont fait apprécier quelques ouvrages anciens & modernes du répertoire dramatique anglais.

ITALIE. — La Section italienne du théâtre était caractérisée par l'opposition des tendances & le rapprochement des extrêmes.

A côté des formules consacrées où se cantonnaient, en d'assez nobles effets, le plus grand nombre des artistes réunis par la maison Ricordi & C<sup>ie</sup>, comme Pogliaghi, Biasi, Strappa, on y pouvait voir les réussites brillantes de quelques coloristes & notamment du peintre bien connu Brunelleschi.

On y remarquait surtout les recherches des futuristes, représentés en l'espèce par Enrico Prampolini. On n'ignore point les manifestes de Marinetti & de Gino Severini qui, férus de machinologie, recommandent aux acteurs des mouvements mécaniques conformes au dynamisme de notre époque. Ils ont donné lieu à d'étranges réalisations de Depero.

Prampolini avec son théâtre n'est point demeuré en arrière. Comme Craig, il supprime l'acteur qu'il estime inutile & dangereux. Le spectacle, à l'en croire, se résout en «un rite mécanique de la transcendance de la matière» & n'a besoin pour se dérouler que d'une masse en action de constructions en plâtre, partant du centre d'une cavité théâtrale.

Sans se limiter à d'aussi rigoureuses démonstrations, Prampolini exposait au Grand Palais de schématiques maquettes de décors & de costumes pour des pièces comme *La Psychologie des machines* ou *la Nuit métallique* qui désaccordaient les couleurs & les lignes, marquant un dédain total pour nos habitudes visuelles.

Les spectacles de pantomime organisés sur la scène officielle par le Mime Farina furent beaucoup moins surprenants, mais pleins d'harmonie & de pittoresque.

Enfin l'escalier de Letrosne servit de cadre, le 27 octobre 1925, à une impressionnante manifestation, «*Venise..... un roi passe.....*», mise au point par Tito Ricordi & Leonetto Capiello, sous le patronage d'un Comité que présidait le duc de Camastra. Dans une architecture de style, érigée par Bertin, des scènes musicales & chorégraphiques, réglées par Durec avec la participation de très notoires artistes, restituèrent les fastes de l'antique ville des doges & de ses magnifiques seigneurs.

LETONIE. — La jeune République lettone, où tous les arts ont pris un si remarquable essor, est particulièrement adonnée au théâtre. Il se mêle intimement à la vie populaire & pénètre au fond des campagnes. L'État dote plusieurs scènes de larges subventions, particulièrement l'Opéra National de Riga où sont montés de très beaux spectacles & où se distinguent des peintres de talent comme Ludolf Liberts.



Le Théâtre d'Art de cette ville peut compter comme un des champs d'expérience les plus vivants de toute l'Europe. Animé par Jean Muncis & E. Smilgis, il a mis en œuvre un répertoire abondant & divers. Sans renoncer au secours de la couleur, ces artistes emploient volontiers les constructions plastiques dont ils intensifient le caractère par un savant emploi de la lumière.

Passionné de musique & de chants, qu'il mêle aux actes solennels ou à la vie familière, ce peuple a des chorales célèbres dont nous eûmes l'émouvant écho en entendant le Chœur letton au Théâtre de l'Exposition.

SUÈDE. — Les théâtres de Stockholm demeurent fidèles aux principes de la décoration scénique du XIX<sup>e</sup> siècle & n'accueillent point sans réserve les tentatives nouvelles.

Toutefois, dès 1921, la direction de l'Opéra Royal confia les décors de *Samson & Dalila* au peintre Isaac Grünewald, qui employa sa riche palette à créer pour l'œuvre de Saint-Saëns un cadre éblouissant, conçu sur le thème biblique. Ce bel artiste, à la vision très moderne, s'est par ailleurs affirmé décorateur de théâtre original en plus d'une réussite heureuse & notamment dans ses délicieux projets pour *Sakountala* où il s'est inspiré, avec une fantaisie charmante, des miniatures persanes.

Le Théâtre royal dramatique, le Théâtre Lorensberg de Göteborg & plusieurs petites scènes ont prouvé à maintes reprises le souci de s'affranchir des routines & mené à bien de remarquables essais de rénovation. Ils trouvent pour les seconder dans cette entreprise des hommes de talent comme Bertel Nordström, John Ericsson, Sandro Malmquist, Paul Källström, Bertil Damm, Adrian Nilsson, sans oublier Nils de Dardel, plus spécialement connu en France.

La plupart de ces artistes, tenants du décor peint, témoignent cependant d'une rare compréhension des nécessités scéniques. Loin de se borner, comme tant d'autres, à broser un tableau chatoyant où chantent les couleurs, ils se préoccupent d'harmoniser chacune de leurs productions avec le drame qu'elles encadrent en traduisant le ton & le rythme suggérés par l'auteur, en fournissant à l'action un espace approprié où elle se meut sans entraves.

SUISSE. — L'art théâtral, bien que fort en vogue dans la Confédération helvétique, ne figurait pas dans la participation de ce pays à l'Exposition.

On a pu du moins se faire une idée grandiose des vastes spectacles où nos voisins se plaisent à grouper des foules nombreuses, grâce au *Festival suisse* organisé, les 26 & 27 septembre, sur l'escalier de Letrosne, par Ch. Courvoisier-Berthoud & les autres présidents des Sociétés suisses de Paris.

Un livret du poète Maxime Courvoisier, animé d'un très noble souffle patriotique & confié à trois récitants : l'Helvétie, la France & l'Historien, suscitait des cortèges & des tableaux vivants qui évoquaient les fastes de la Suisse, ses héros & ses légendes. Sept cents figurants, Jodlers & Jodlerinnen d'Appenzell, chanteurs & chanteuses Tessinois, tambours & fifres de Bâle, cor des Alpes, jongleur de drapeau, guides du Valais, chorales, symphonies, gymnastes défilèrent tour à tour dans des costumes pittoresques, sous des éclairages ingénieux, pour représenter les cantons successivement libérés, les hautaines figures de l'indépendance, Guillaume Tell ou Winkelried & les multiples visages, tendres, rudes ou mélancoliques de la Patrie. Mouvements de masses, coupés de danses, scandés de musique, scènes rapides, naïfs symboles, concouraient à faire naître l'émotion.

TCHÉCOSLOVAQUIE. — Dans toutes les classes de l'Exposition & jusqu'en architecture, les envois de la République tchécoslovaque ont révélé, en même temps que de riches qualités d'invention, un goût de la couleur qui revêt un caractère ethnique & s'étend aux couches profondes de la population. Il ne pouvait manquer de s'affirmer pareillement dans l'art scénique ; mais il n'y est guère séparable d'une construction plastique du décor.

C'est du moins ce qui distingue les très modernes initiatives du Théâtre National de Prague, que dirige Karl Hago Hilar & du Théâtre Municipal aux destinées duquel préside Jaroslav Kvapil.

Le premier a donné de fort intéressantes mises en scène de Josef Čapek, peintre & auteur, & de Vladimir Hoffmann qui, pour la *Reine Christine*, de Strindberg, la *Chute d'Arcona*, de Fibich, *Kolombus*, de Hilbert, *Zisba*, de Lom, *Adam le créateur*, des frères Karel, a su inter-

prêter avec une très délicate sensibilité la pensée des auteurs. Čapek y collabora en respectant le principe des trois dimensions.

Dans le second, Josef Wenig a fait preuve d'une très grande ingéniosité, surtout lorsqu'il monta la *Nuit des rois*, de Shakespeare.

Musiciens & chanteurs, les Tchécoslovaques se sont révélés à nous dans les curieuses auditions du Chœur Smetana au Théâtre officiel.

U. R. S. S. — C'est en Russie que les tentatives pour renouveler l'art scénique se poursuivent avec le plus de méthode & sur le plus vaste plan. Les suites de la guerre, les bouleversements sociaux ne furent pas étrangers à ce mouvement. Les dispositions naturelles du peuple slave pour le théâtre devaient être utilisées comme moyen de propagande. On favorisa le développement de nombreuses compagnies dramatiques rurales & urbaines. Des milliers de petites organisations théâtrales coopératives se formèrent par toute la Russie. En même temps on secondait efficacement les efforts des novateurs. On leur confiait le soin de répandre les idées nouvelles. Il n'était sujet que de reconstruction économique, il n'était question que de bâtir, d'industrialiser, d'électrifier. La parole était à l'ingénieur. Il devait donc aussi triompher au théâtre.

Déjà Meyerhold, dans ses expériences d'avant-guerre, avait fait une large place au décor constructif. Favorisé par l'ambiance, il poussa désormais ses vues jusqu'à leur extrême limite. Préoccupé d'établir entre acteur & spectateur l'union la plus intime, il prétendit ne rien dissimuler au second du travail créateur du premier. Dès lors, plus de rideaux, de coulisses, ni même de maquillages qui, sous prétexte de créer l'illusion, cachent une partie des actes professionnels de l'acteur & déguisent son véritable aspect. Dans la cage scénique toute nue, le décor ne sera plus qu'une manière d'outil offert à l'acteur pour l'exercice de son jeu bio mécanique & la mise en valeur de ses ressources corporelles méthodiquement disciplinées.

Ainsi, pour *Le Cocu magnifique*, monté avec le concours de L. F. Popova, il imagine un ensemble de terrasses, d'escaliers, d'ascenseurs & de roues tournantes ; pour *La mort de Tarelkine* avec Stepanova, c'est une cage de bois rectangulaire flanquée d'une sorte de roue d'écureuil ; pour *La forêt*, d'Ostrowski avec V. Fedorovski, une passerelle serpentine

suspendue à des cordes & pour *Le trust D. E.*, avec Chlepianov, un système d'écrans de bois brun inclinés, montés sur roulettes & que déplacent les interprètes eux-mêmes.

Ainsi, mise en honneur au Théâtre Meyerhold & au Théâtre de la Révolution, dirigé par le même artiste, tous deux constituant «le front gauche» de l'art dramatique, la formule gagna les autres scènes, & jusqu'au «front droit», le Grand & le Petit Théâtre académiques de Moscou, où subsiste, avec Stanislawski, une grande fidélité aux principes traditionnels.

On se tromperait d'ailleurs en supposant qu'elle trouve partout des applications similaires. Les nombreux exemples fournis par la Section de l'U. R. S. S. à la Classe 25 témoignaient au contraire de l'extrême diversité des recherches.

Des mises en scène comme celles d'*Hamlet*, par Libakov, de *la Puce*, par Koustodiev, du *Cog d'Or*, par Kolbe, au deuxième Théâtre des Arts & au Grand Théâtre académique de Moscou, se rattachent par plus d'un lien à la manière coloriste. L'architecture du décor est conçue dans un esprit plus ornemental qu'utilitaire par V. Bayer & Levine, qui travaillèrent pour le Théâtre des jeunes spectateurs de Moscou & il en est de même pour la spirituelle réalisation de *Giroflé-Girofla*, par Iakoulov, ou pour la curieuse évocation de *Phèdre* par A. Vesnine, au Théâtre Kamerny, de Moscou, toutes deux présentées dans leur forme complète au Théâtre des Champs-Élysées, quelques années avant l'Exposition.

La couleur prête un précieux concours à la construction toute pure dans le décor plein de fantaisie que Nivinski érigea au Studio Vakhtangov pour la *Princesse Turandot*, avec ses plans inégaux, ponctués de colonnes en tire-bouchon & de portiques imprévus. Une grande richesse d'invention se manifeste dans les esquisses & les projets d'A. Exter; Alexis Granowski, directeur du Théâtre juif d'État, secondé par une troupe très souple, tantôt fait valoir séparément & tantôt marie ingénieusement l'architecture & la peinture. A l'aide d'éléments stylisés, mais habilement choisis, on y voit évoquer des milieux étrangement suggestifs, telle l'espèce de ghetto de petite ville russe qu'a figurée Rabinovitch pour *La Sorcière*, de Goldvaden.

Ce dernier artiste pratique au reste la manière constructiviste suivant

une méthode très personnelle & qui le distingue nettement des autres décorateurs. Non seulement il ne dédaigne pas les effets de la peinture, mais il les fait intervenir sur de véritables édifices qu'il bâtit dans l'espace à trois dimensions : ainsi pour *Don Carlos*, de Schiller, au Théâtre Comœdia, de Moscou, les arcades à perspectives artificiellement accentuées sous lesquelles il découvre de surprenants horizons ou, pour *Lysistrata*, au Studio musical du Théâtre d'art, les plates-formes à degrés supportant des colonnes blanches, sommées de corniches en demi-cercles, qui se détachent sur un fond de forme circulaire, peint en bleu azur.

Comme l'a fort justement remarqué M. Vetrov, qui, dans le catalogue de l'U. R. S. S., présentait la Section du théâtre, «il est peut-être encore trop tôt pour apprécier à leur juste valeur les recherches audacieuses des réformateurs du théâtre russe. Mais qu'on les accepte ou qu'on les repousse, on est bien obligé de reconnaître qu'elles marquent une étape considérable dans l'évolution de l'art théâtral moderne».

YUGOSLAVIE. — On compte, dans le Royaume des Serbes, Croates & Slovènes, plus d'un homme de théâtre curieux de nouveauté.

L'Exposition nous apprend à connaître plus particulièrement J. Bjelić & Zagorodnjikov, de Belgrade. Heureusement imaginatif, fécond en trouvailles est Ljubo Babić, dont l'esprit de recherche s'exerce au profit du Théâtre national croate, à Zagreb, que dirige B. Gavella. Ses maquettes prennent rang parmi les plus instructives de la Classe 25.

Babić simplifie, mais avec quelle intelligence ! Par de sobres constructions auxquelles d'habiles éclairages, diversement colorés, prêtent leur principal pouvoir de suggestion, il offre à l'imagination du spectateur des points d'appui qui lui permettent de créer tout un monde.

On ne saurait mieux le rappeler qu'en citant quelques exemples. Entre de grands rideaux, des paravents semi-cylindriques sur lesquels jouait la lumière, paravents mobiles, déplacés suivant les besoins par les acteurs en personne, constituaient l'essentiel de la mise en scène de la *Nuit des Rois*. Pour *Richard III*, représenté sans baisser le rideau, c'était, sur un fond noir, une série de gradins d'un rouge sombre piqué d'argent. Là encore, la lumière intervenait pour déterminer

les changements &, pendant le sommeil de Richard sur le champ Bosworth, on voyait toute la scène s'animer pour éventer le roi.

Les panneaux presque immuables du décor, dans *Pelléas & Mélisande*, de Debussy, s'éclairaient de couleurs changeantes, selon le rythme musical. Et le décor lui-même, dans le ballet national *les Ombres*, de Babić & Sirola, disparaissait pour faire place aux ombres mouvantes projetées sur des coulisses transparentes.

Simplifications en réalité pleines de ressources, mise en œuvre des plus modernes moyens d'expression qui ouvrent à l'art scénique des voies illimitées.



# PLANCHES



## SECTION FRANÇAISE



24/07/2017

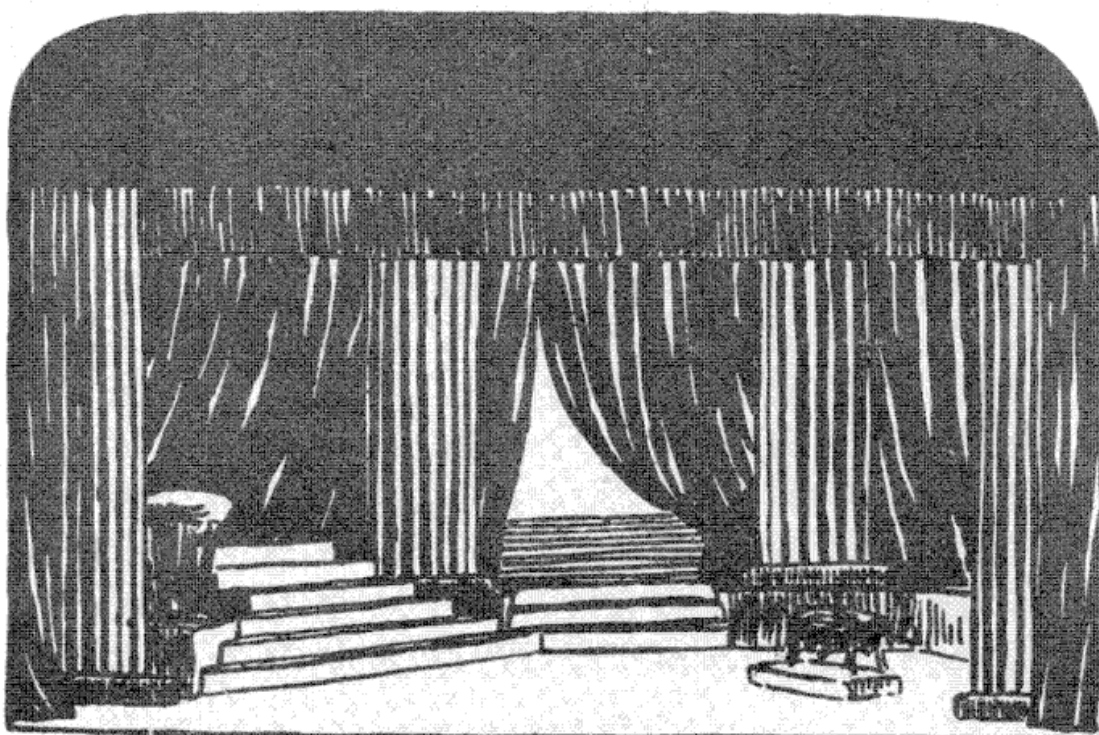
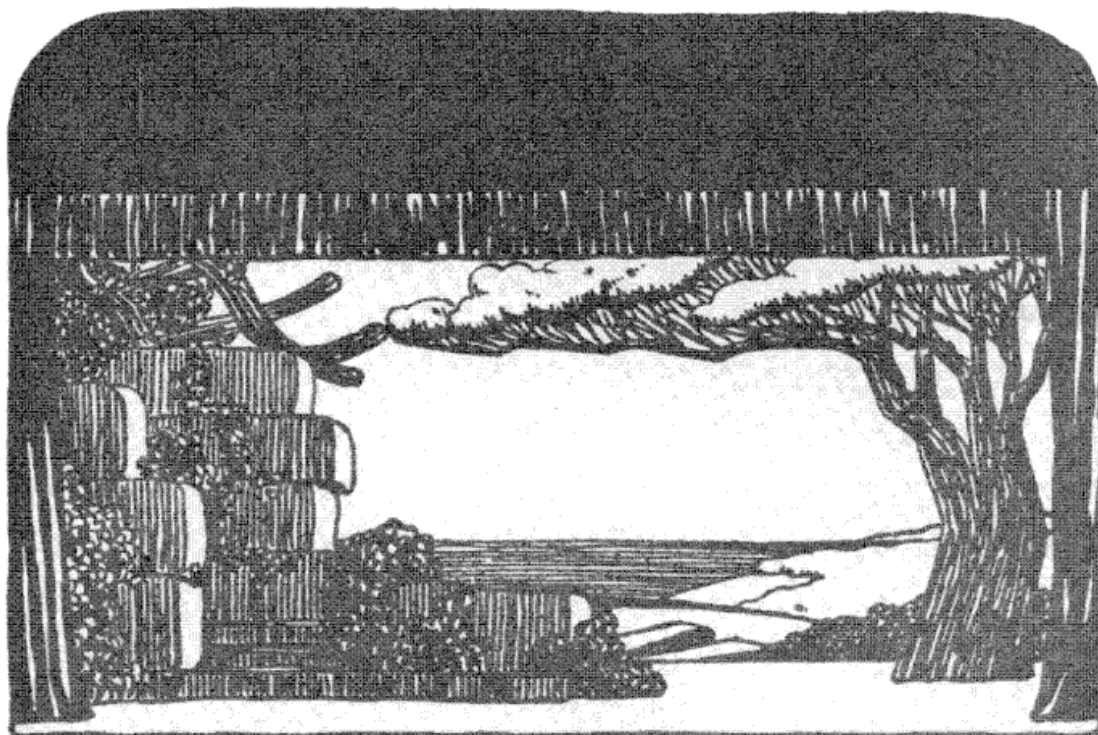
2017-2018



COSTUME

composé par René PIOT,  
exécuté par MUELLE & les ATELIERS DE COSTUMES DU THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA  
pour La Cour d'Assuérus.



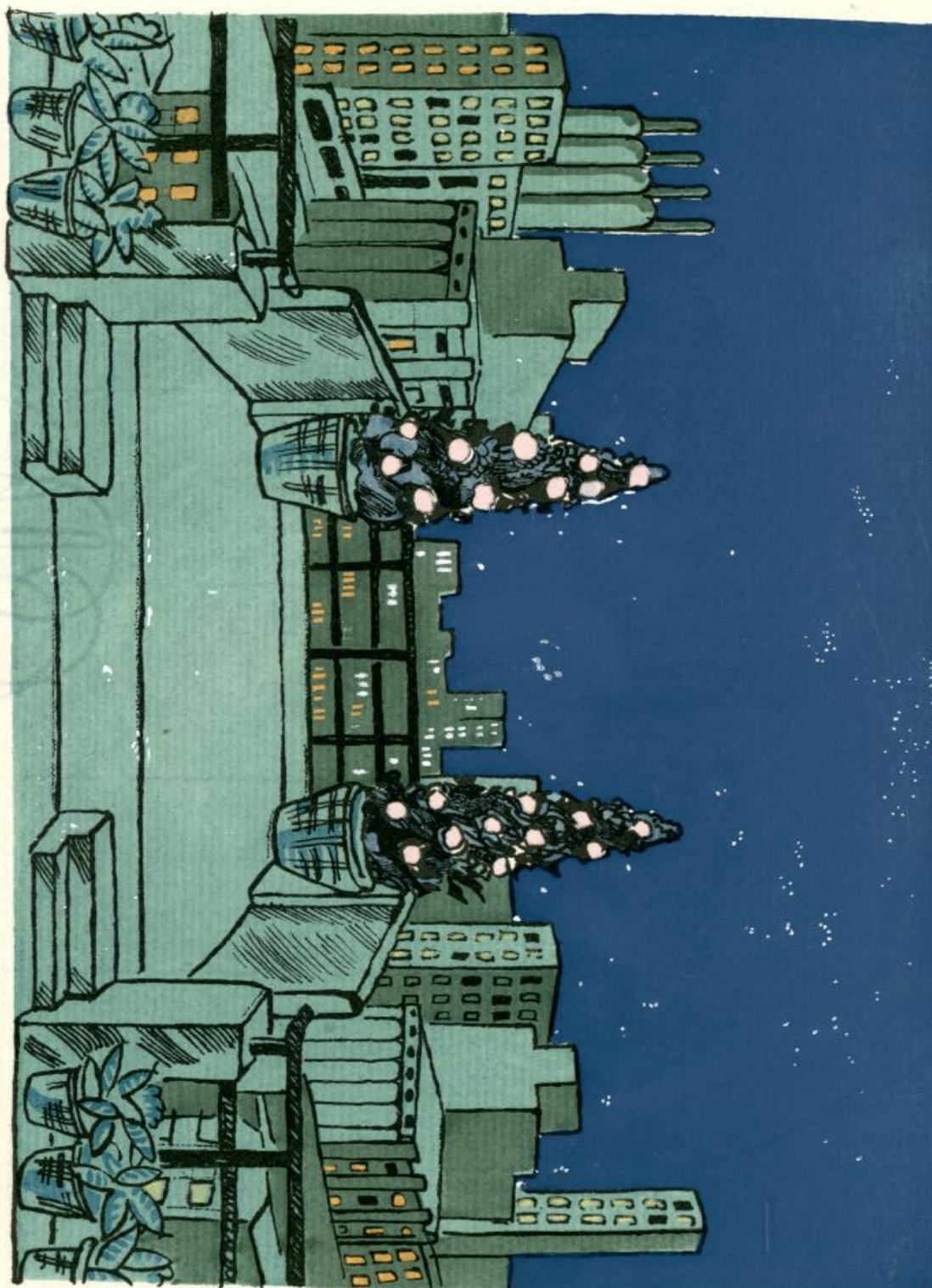


DÉCORS

par Xavier DE COURVILLE  
pour le Retour d'Ulysse de Monteverdi,  
représenté par LA PETITE SCÈNE.





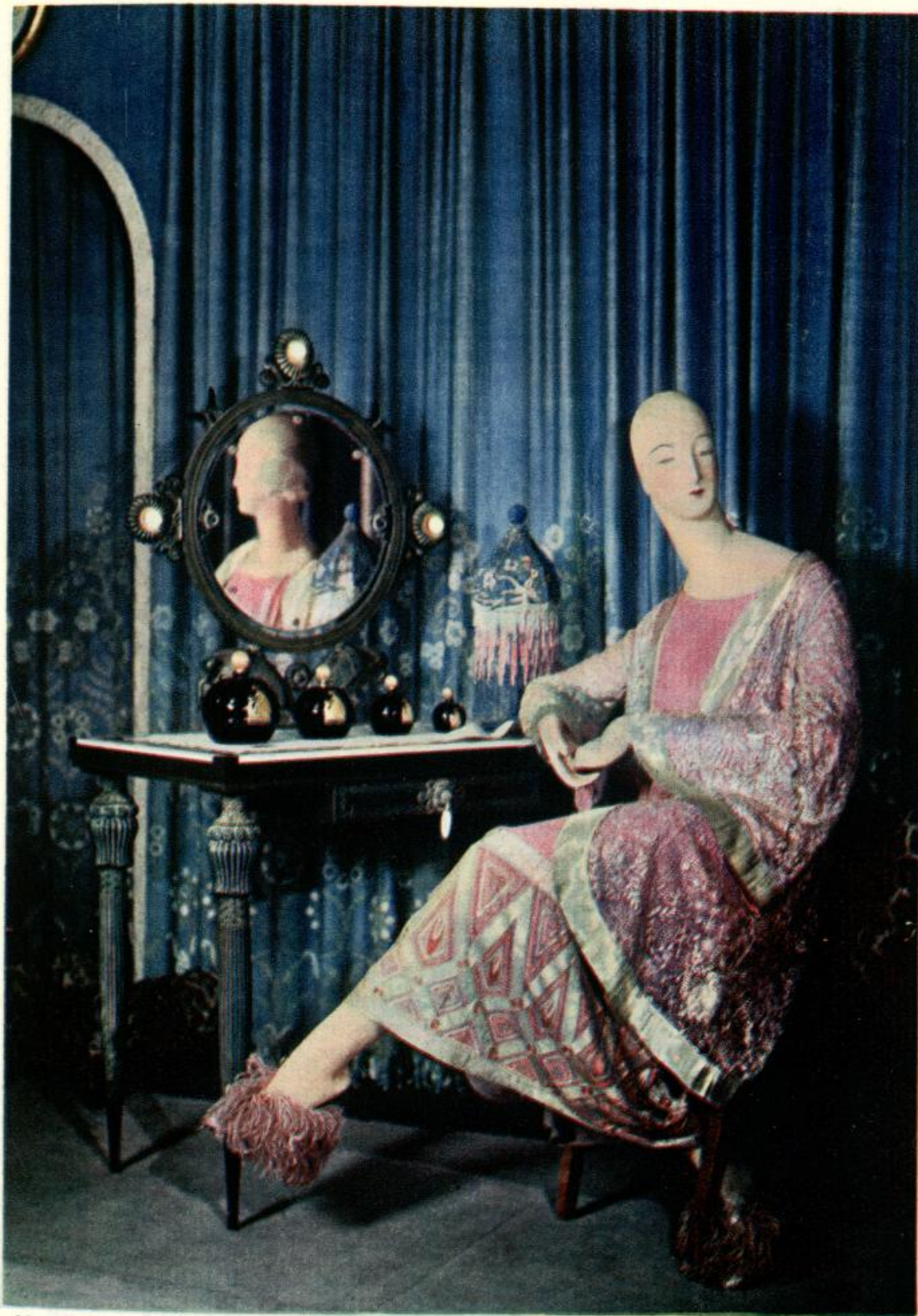


DÉCOR

par André BOLL, pour Nouvette, d'Henri Duvernois,  
représentée au THÉÂTRE DAUNOU.







Mannequin SIÉGEL & STOCKMANN.

Phot. DESBOUTIN.

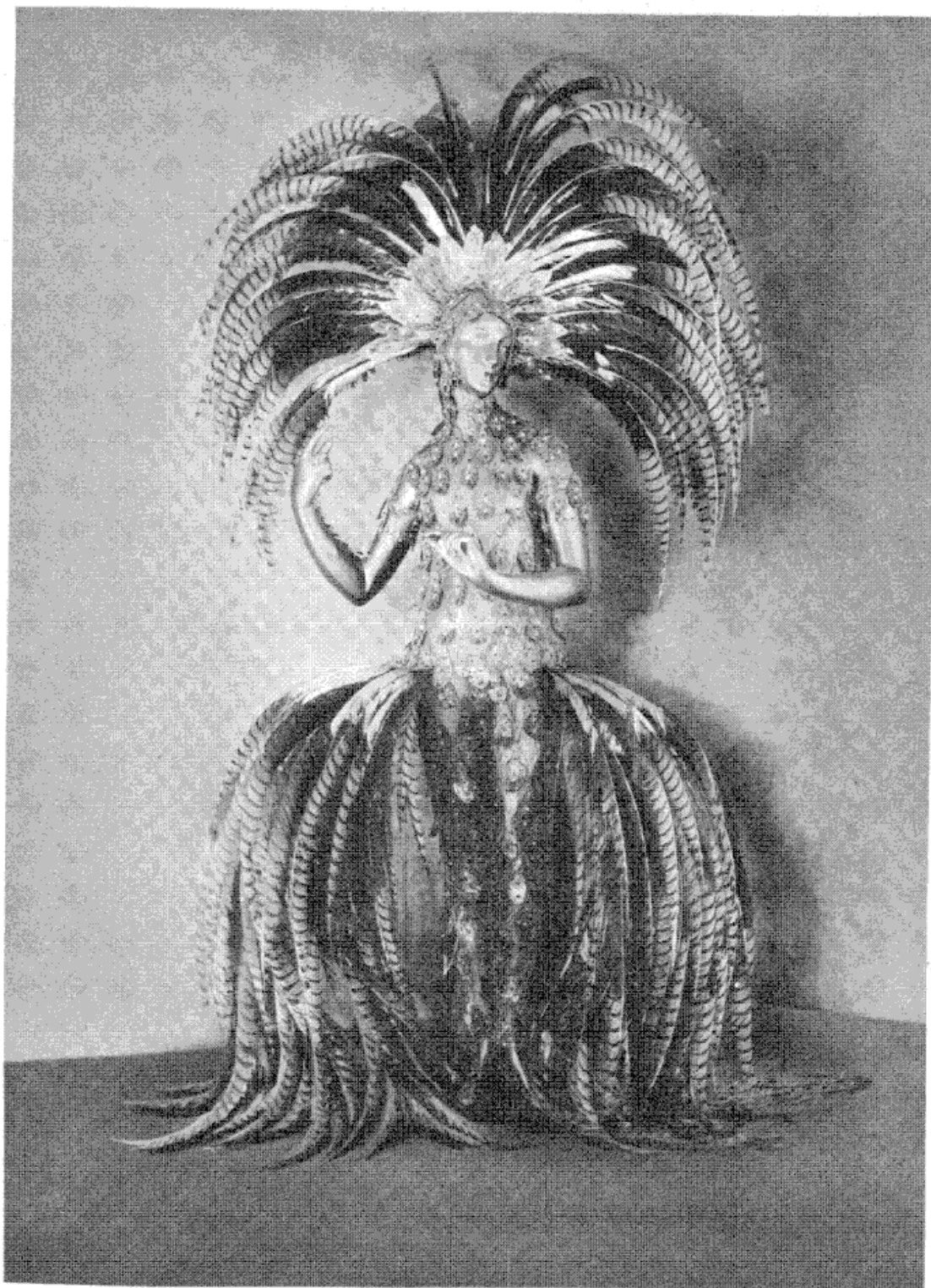
LOGE D'ARTISTE

par M<sup>me</sup> Jeanne LANVIN.

Tenture de sbantung bleu brodé; coiffeuse de bronze & marbre.  
Déshabillé de crêpe turco rose brodé & perlé; manteau de dentelle d'argent.







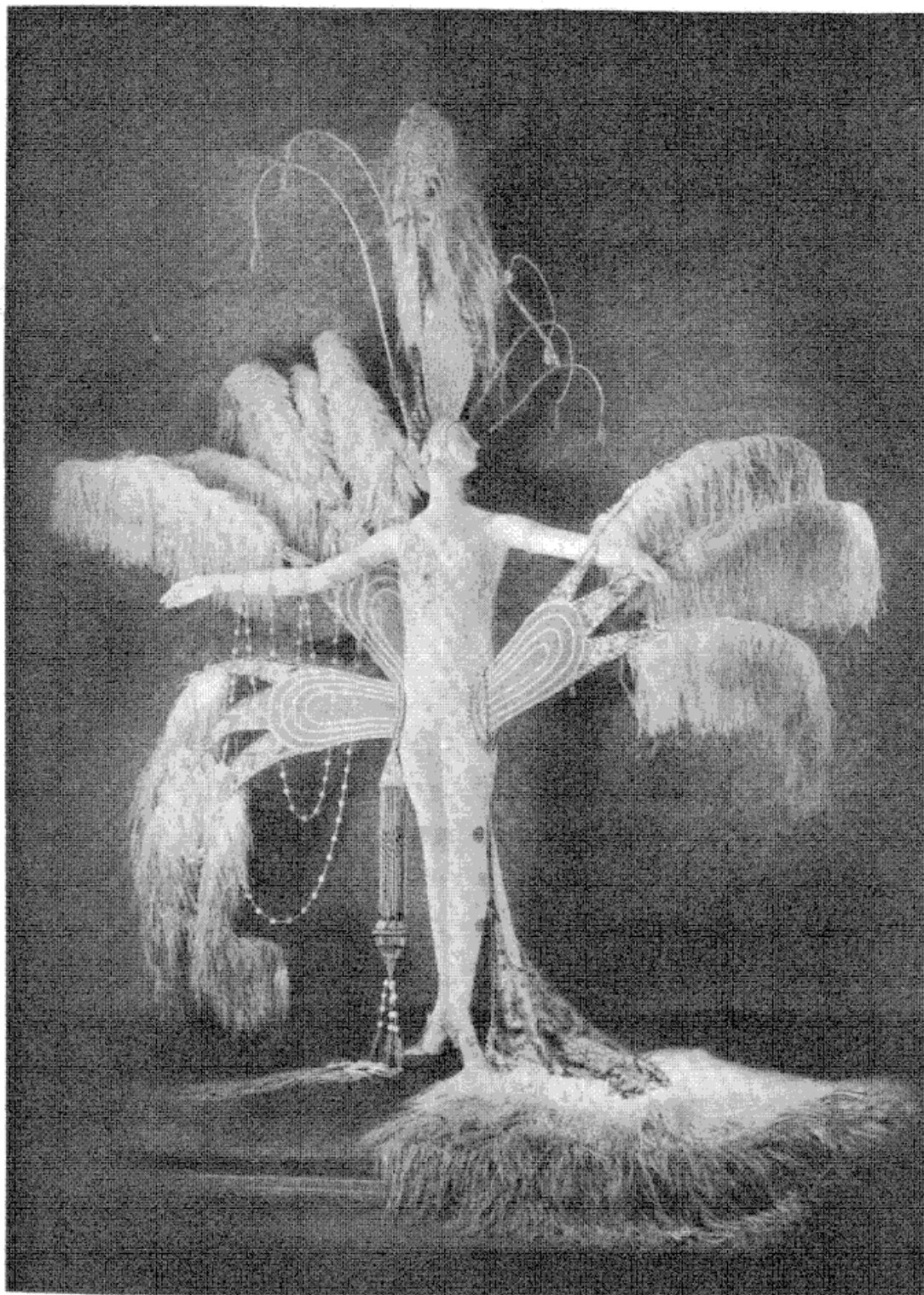
Mannequin SIÉGEL & STOCKMANN.

Phot. R. SOBOL.

*L'OISEAU D'OR.*

*Costume & coiffure en plumes de faisan, broderies & pierreries  
par PASCAUD.*





Mannequin SIÉGEL & STOCKMANN.

Phot. R. SOBOL.

*MUSIC-HALL.*

*Maillot serti de diamants, traîne brodée & enrichie de pierreries, plumes dégradées du rose au mauve  
par PASCAUD.*



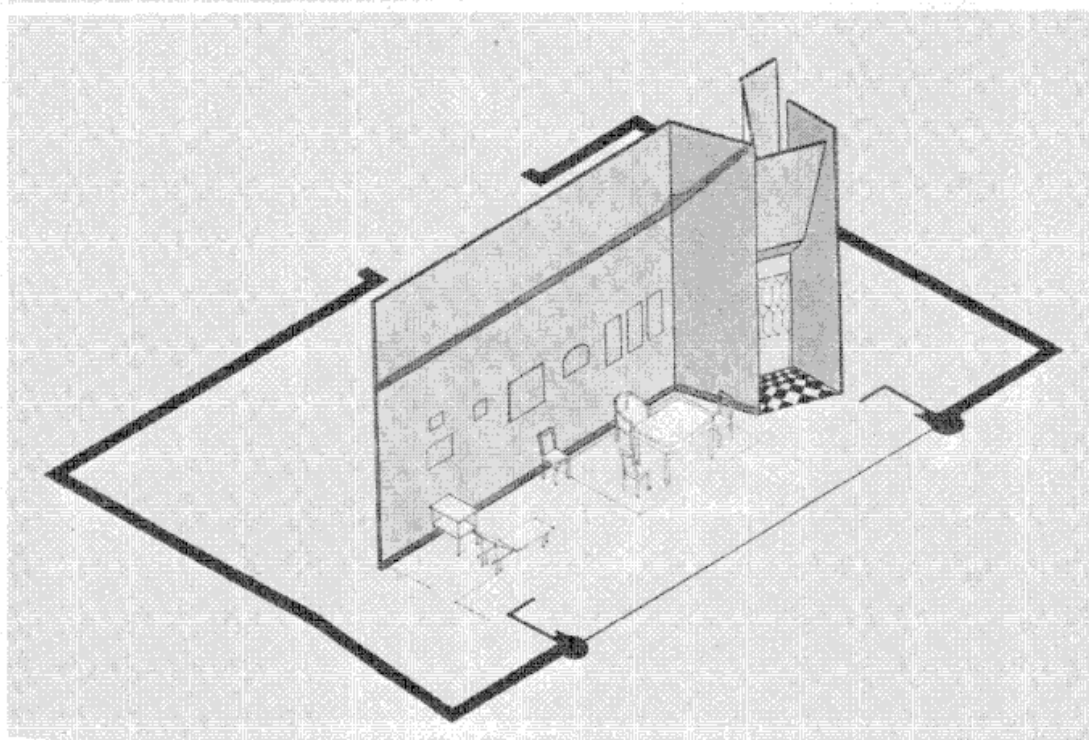
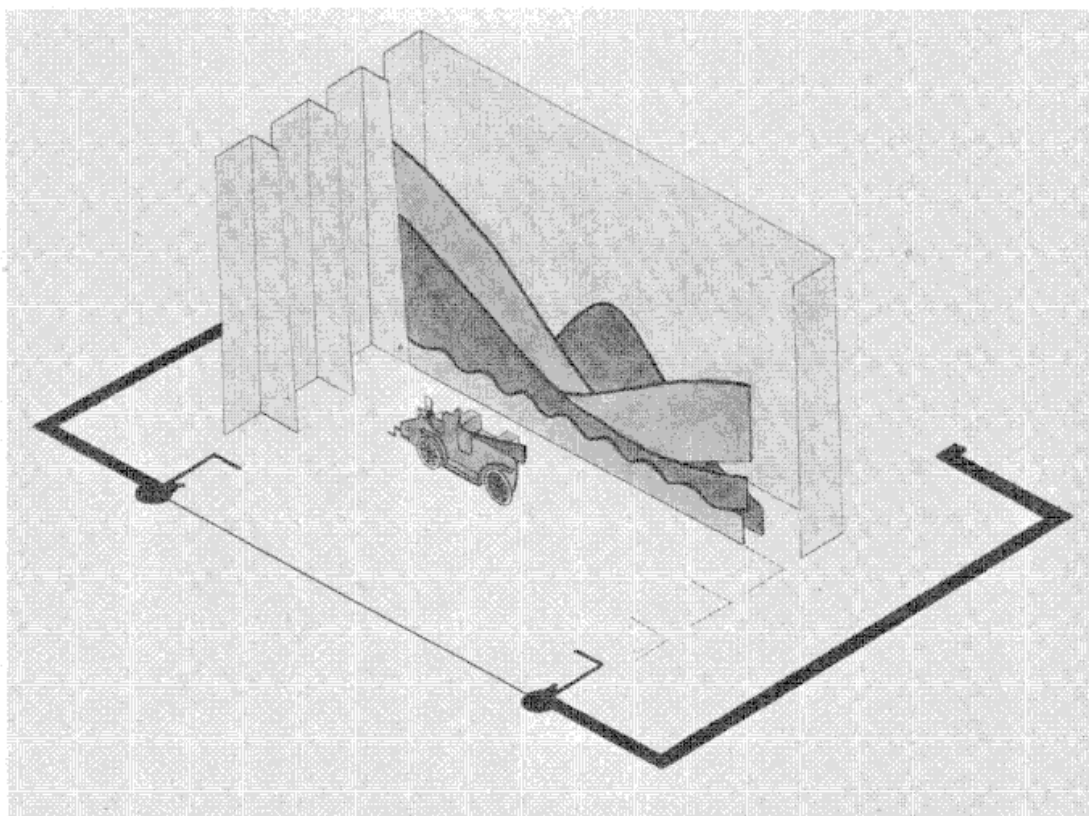




COSTUME

par Paul POIRET,  
pour Le Minaret, de Jacques Richepin,  
représenté au THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE.





DÉCORS

par Louis JOUVET

pour Knock ou Le Triomphe de la Médecine de Jules Romains,  
représenté à la COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES.

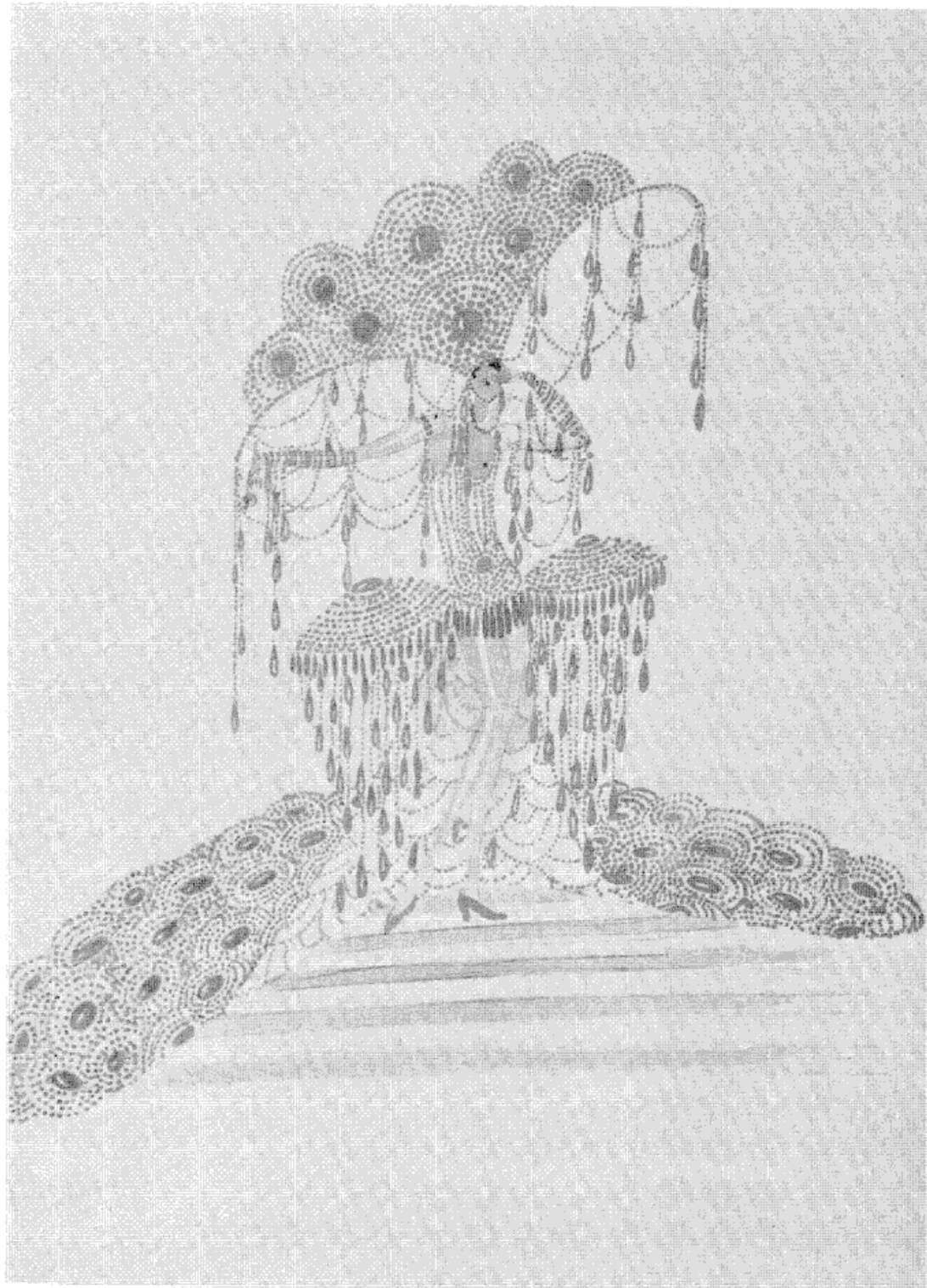






*LA ARGENTINA & GEORGES WAGUE  
dans L'Amour sorcier de Manuel de Falla.*

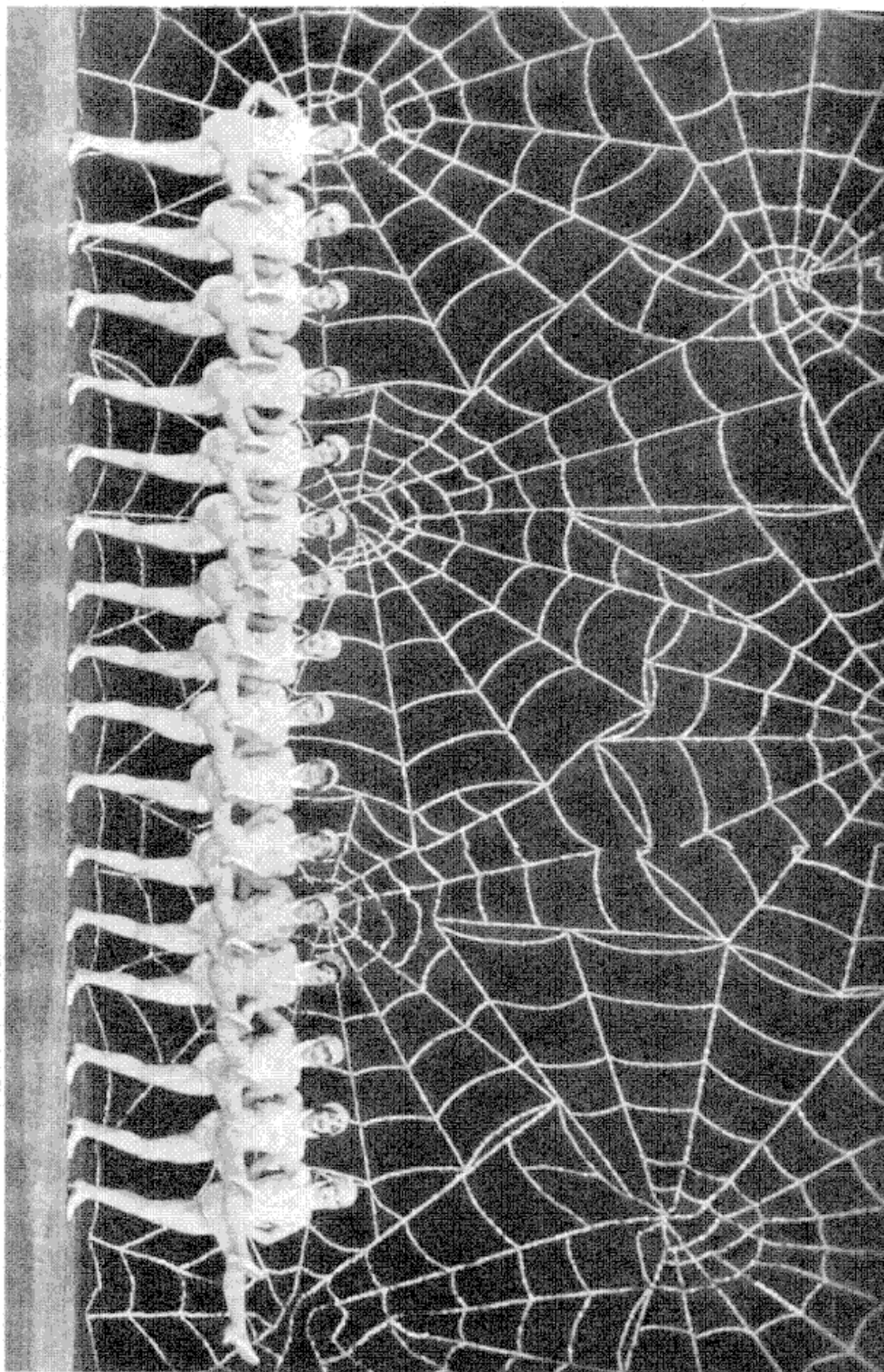




*COSTUME*

*composé par Jean LE SEYEUX,  
exécuté par les ATELIERS DU CASINO DE PARIS (M<sup>me</sup> ANTOINETTE, Directrice)  
pour le Cortège de la Parure.*





LA RIVIERE DE DIAMANTS

par les TILLER'S GIRLS du CASINO DE PARIS.

Mise en scène par André BAY ; costumes composés par Jean LE SEVEUX,  
exécutés par les ATELIERS DE COSTUMES DU CASINO DE PARIS (M<sup>me</sup> ANTOINETTE, Directrice).

Phot. Valéry.





FÊTE DU THÉÂTRE  
ET DE LA PARURE.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. XII.



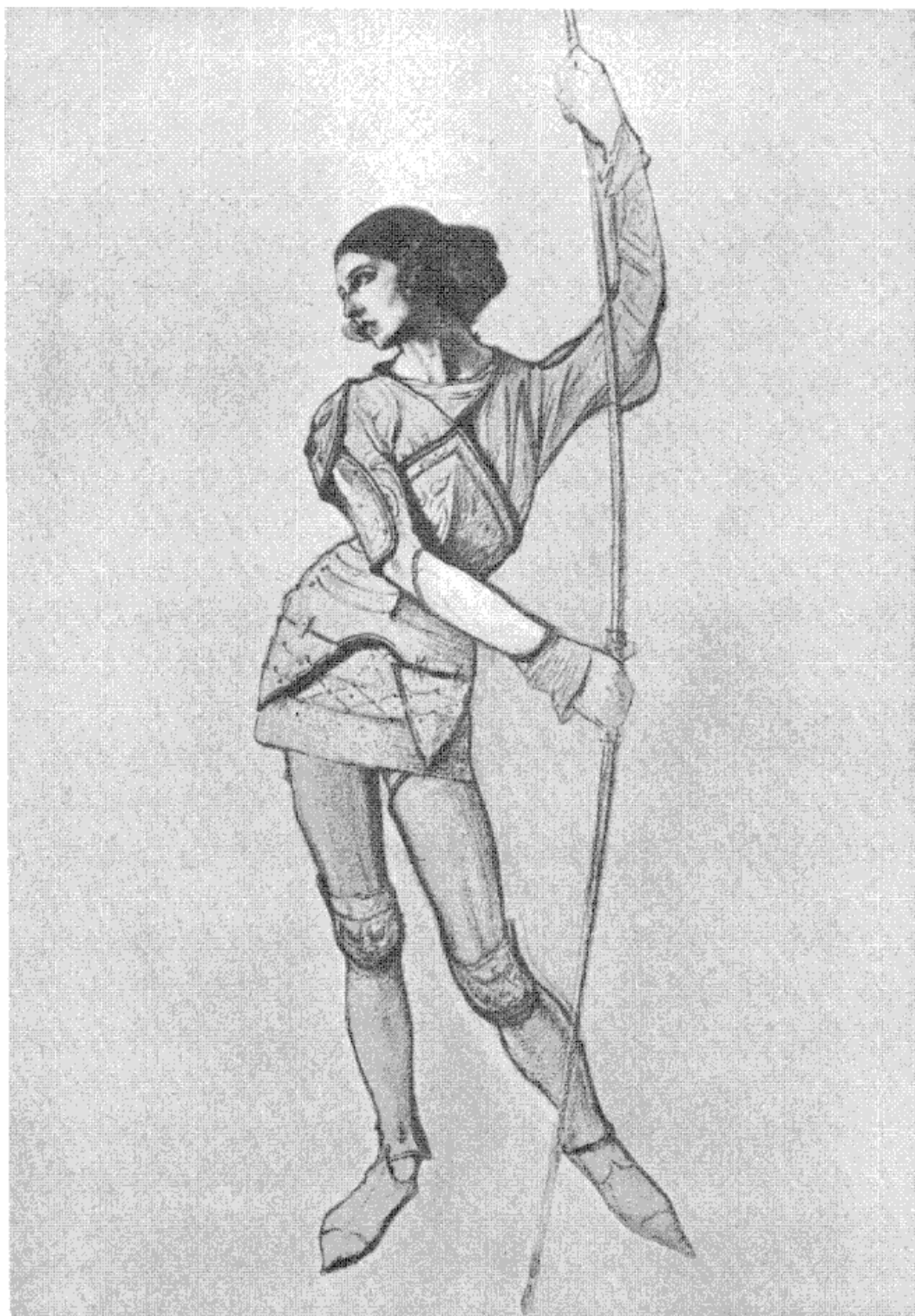
LES PIERRES PRÉCIEUSES

par les ARTISTES DU CASINO DE PARIS.

Costumes composés par Jean LE SEYEUR,  
exécutés par les ATELIERS DE COSTUMES DU CASINO DE PARIS (M<sup>me</sup> ANTOINETTE, Directrice).







Sanguine de Léon BAKST

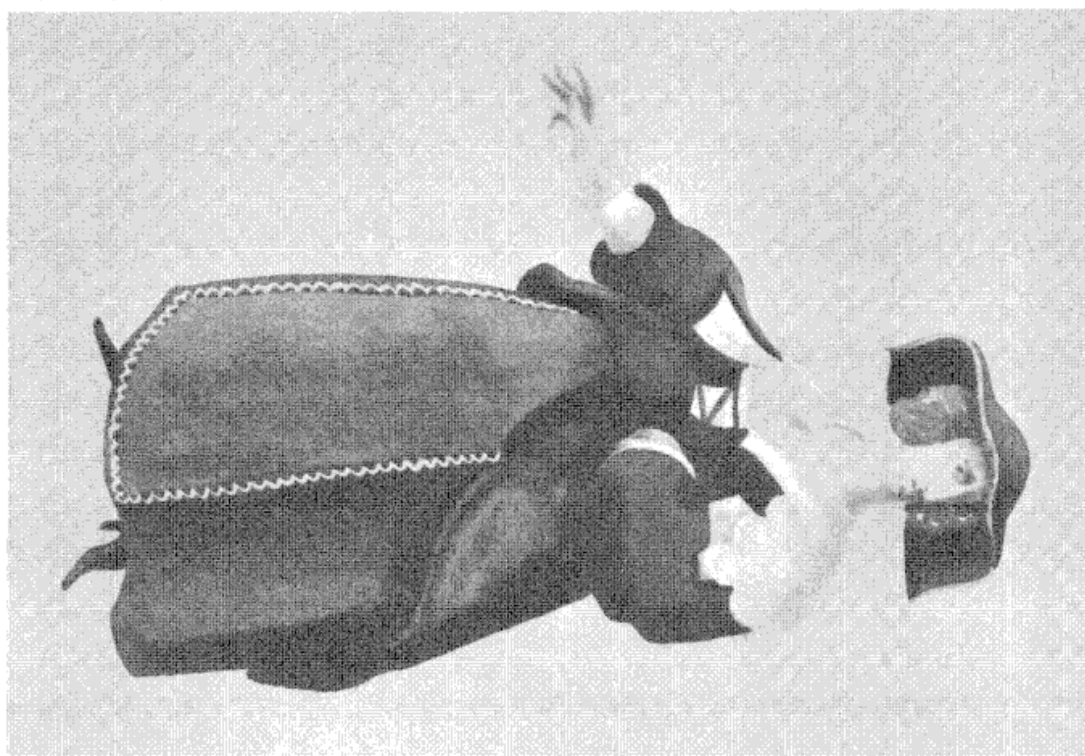
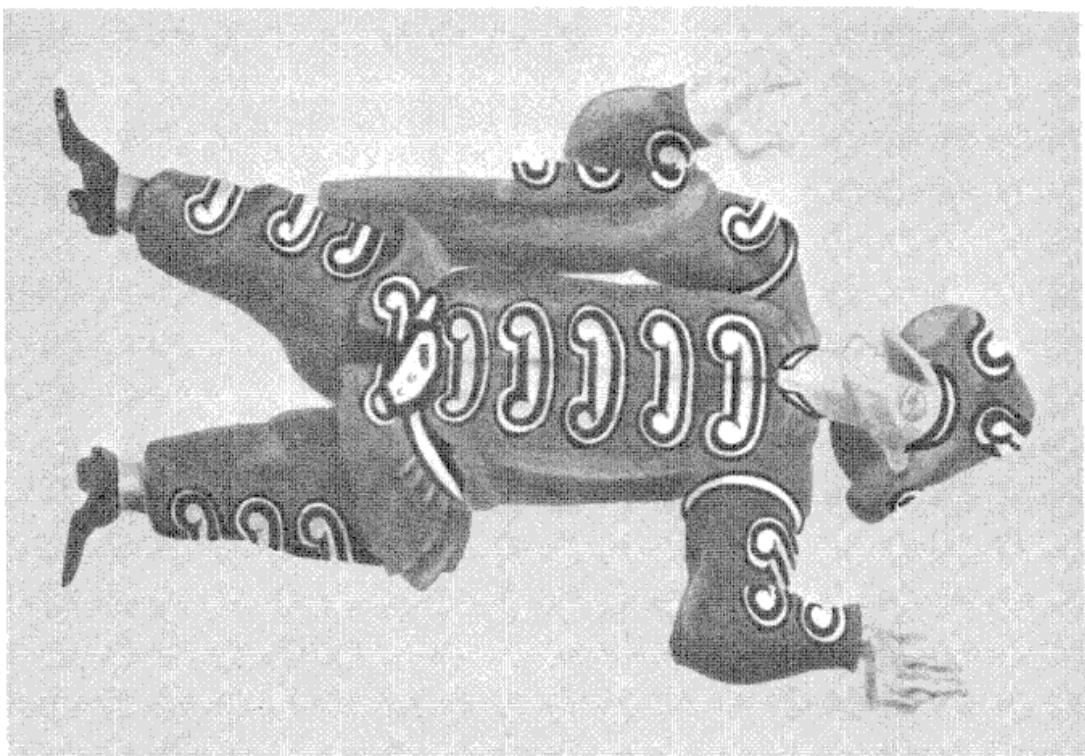
*L'ARCHANGE D'OR*

*composé par Léon BAKST*

*pour le Martyre de saint Sébastien de Gabriele d'Annunzio & Claude Debussy.*

*Interprète : M<sup>me</sup> Ida RUBINSTEIN.*

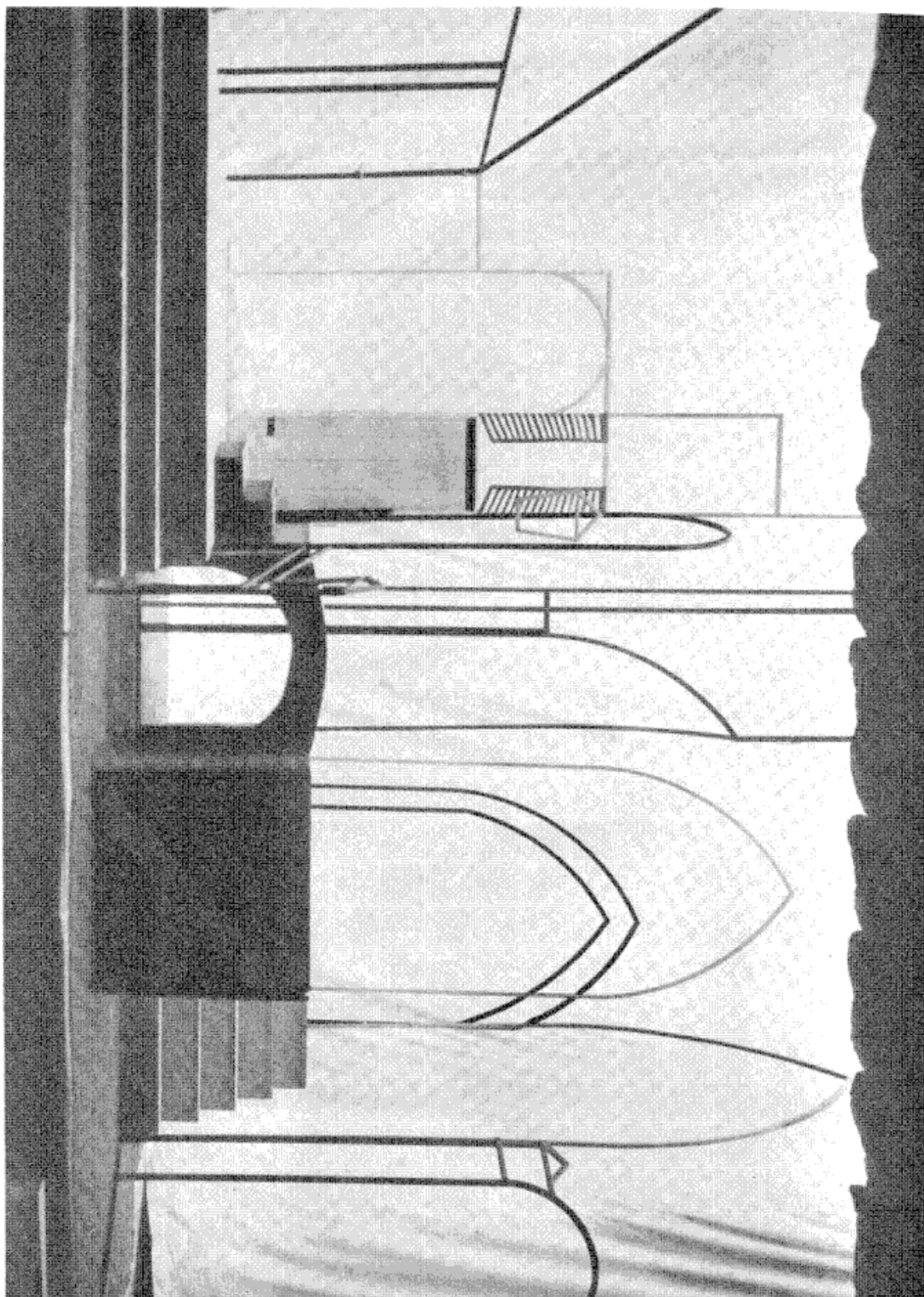




COSTUMES

par Yves ALIX  
pour Sganarelle de Molière et pour Le Menteur de Corneille,  
représentés au THÉÂTRE DU MARAIS, à Bruxelles.

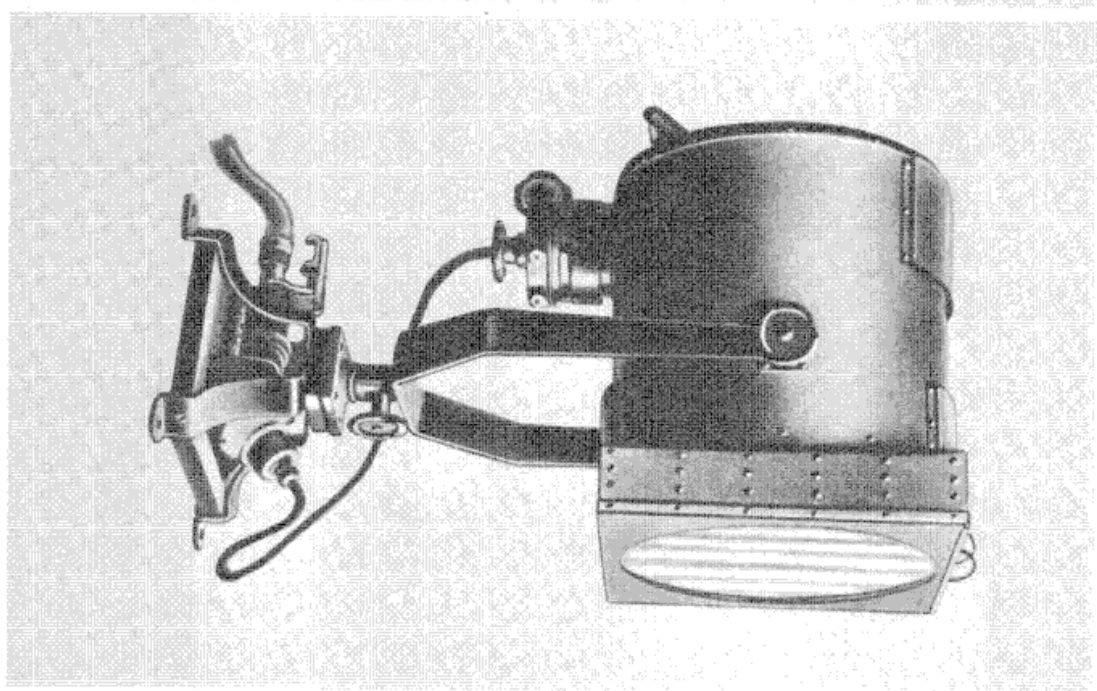
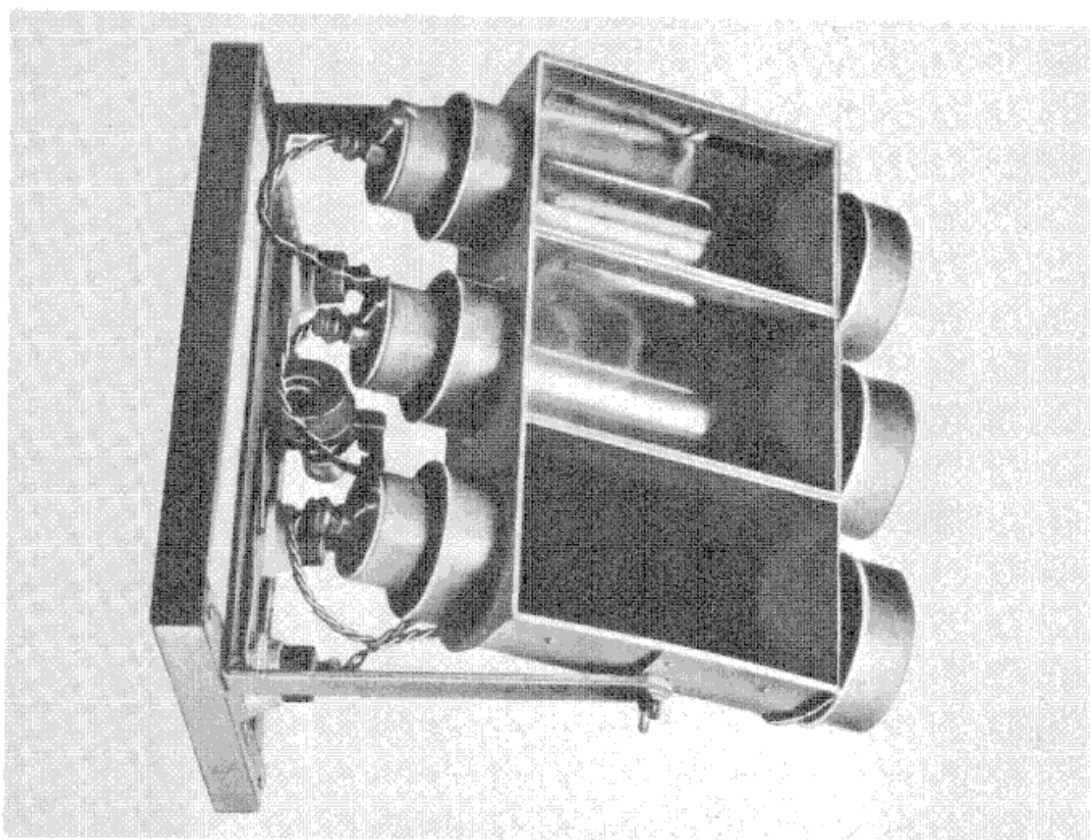




DÉCOR

*composé par MEDGYÈS,  
exécuté par GUÉRIN pour Les Sept Chansons de Malipiero,  
représentées par le THÉÂTRE BÉRIZA.*



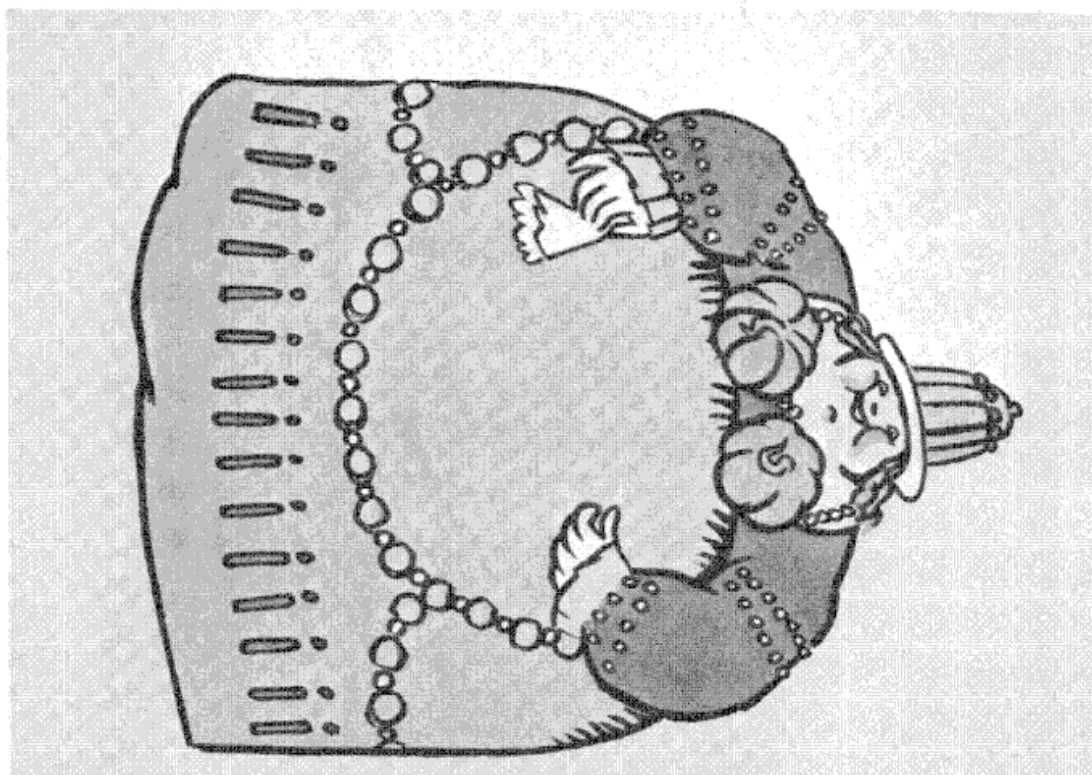


PROJECTEURS DE THÉÂTRE

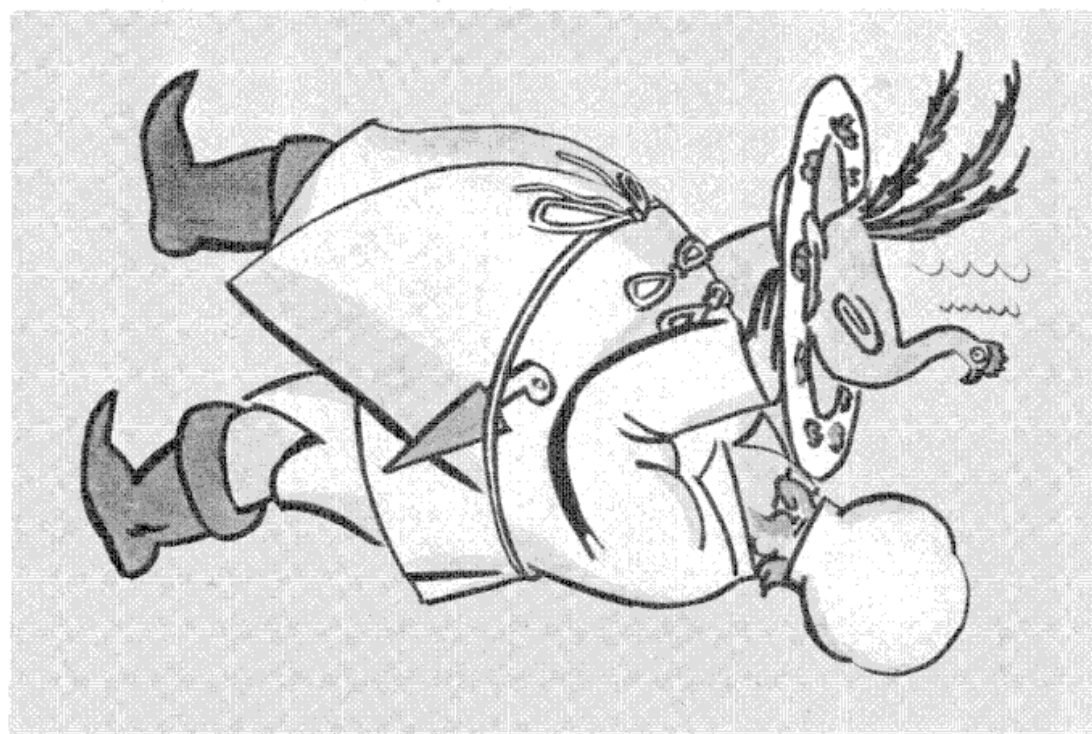
par la COMPAGNIE GÉNÉRALE DE TRAVAUX D'ÉCLAIRAGE & DE FORCE (ANCIENS ÉTABLISSEMENTS CLÉMANÇON).







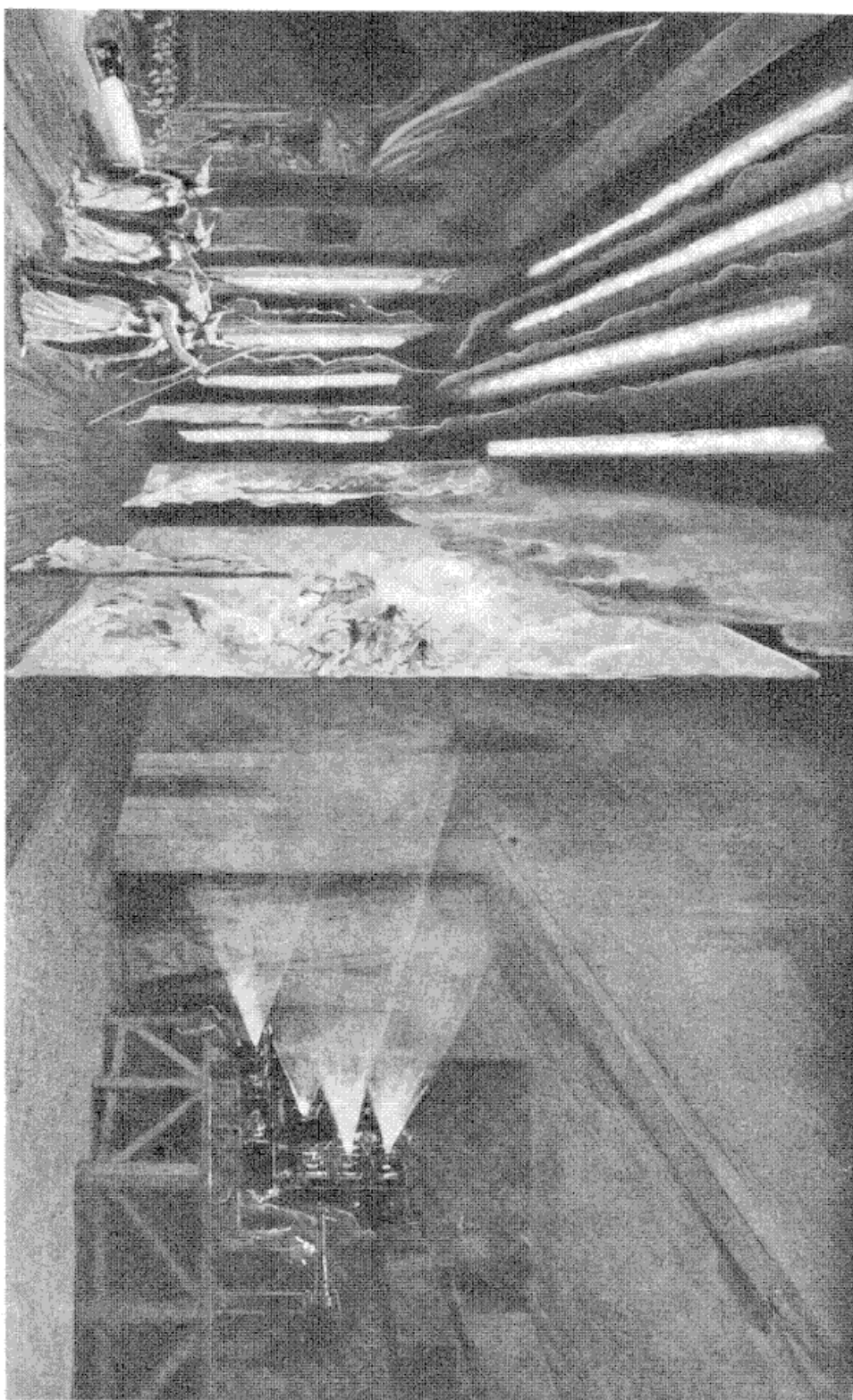
GOURMANDISE



LE CUISINIER

costumes par André Foy  
pour La Mort de Souper de Semnitchon,  
représentée au THÉÂTRE DE L'ATELIER.

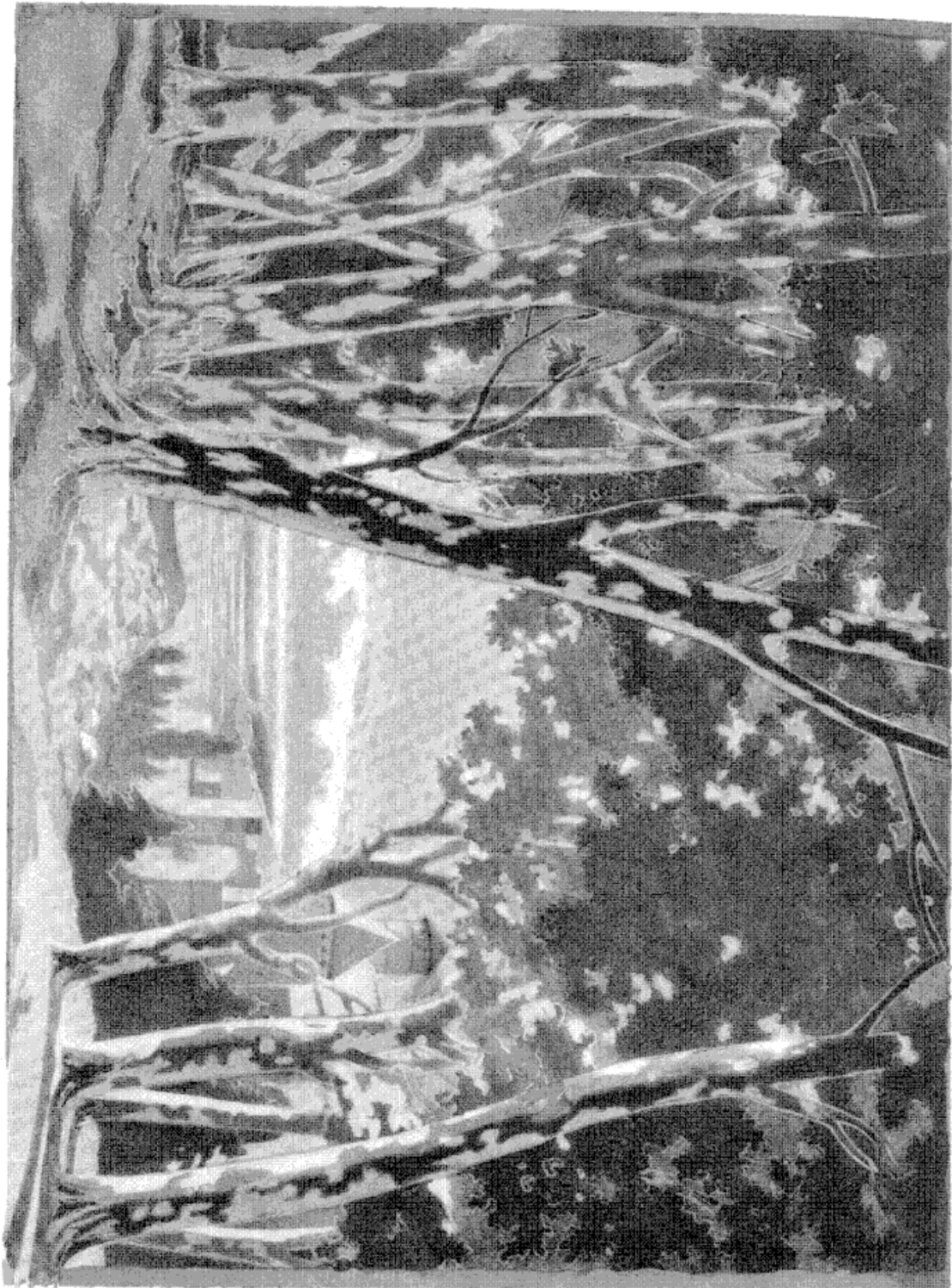




DÉCOR LUMINEUX

par Eugène Frey  
pour la Chevauchée des Walkyries.  
*Coupe d'une scène de théâtre montrant le décor obtenu par projection sur un écran transparent.*





DÉCOR LUMINEUX

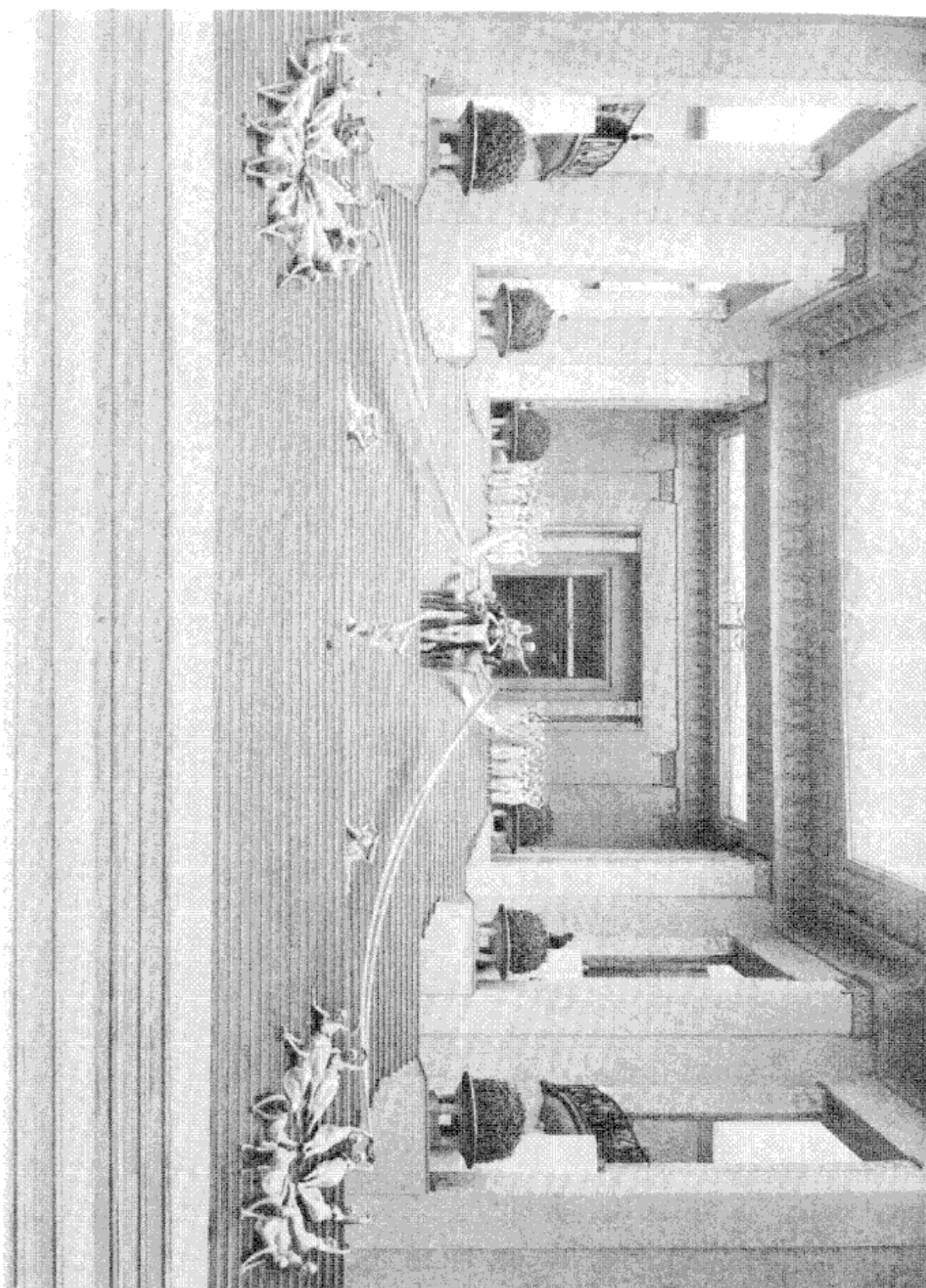
par Eugène FREY  
pour Pelléas & Mélisande,  
représentés à l'OPÉRA DE MONTE-CARLO.



FRÈRE DU THÉÂTRE  
ET DE LA PARURE.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. XX.



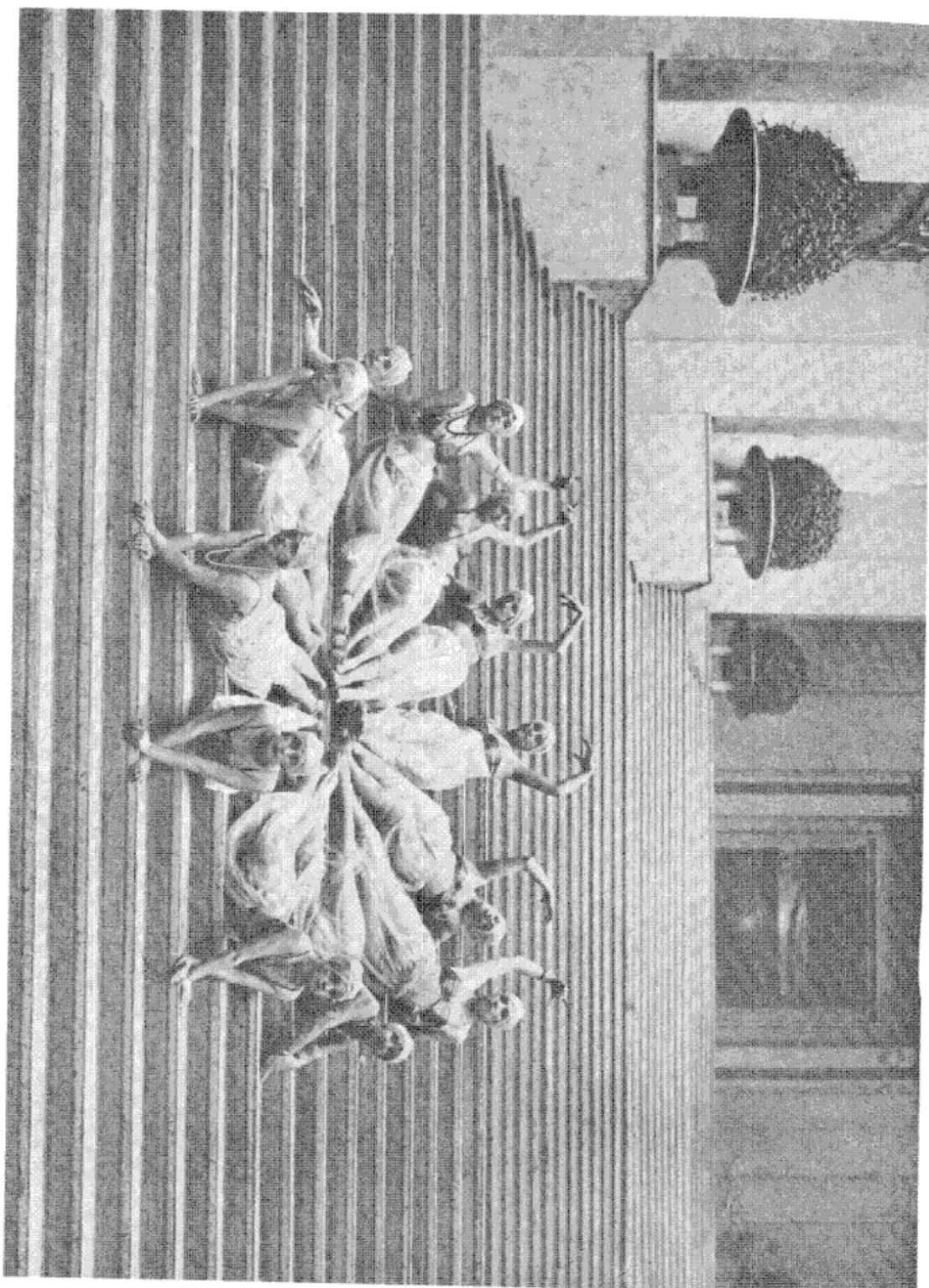
VISION D'ORIENT

par M<sup>me</sup> Jeanne RONSAY et Nél HAROUN.

Phot. V. HENRY.







VISION D'ORIENT.

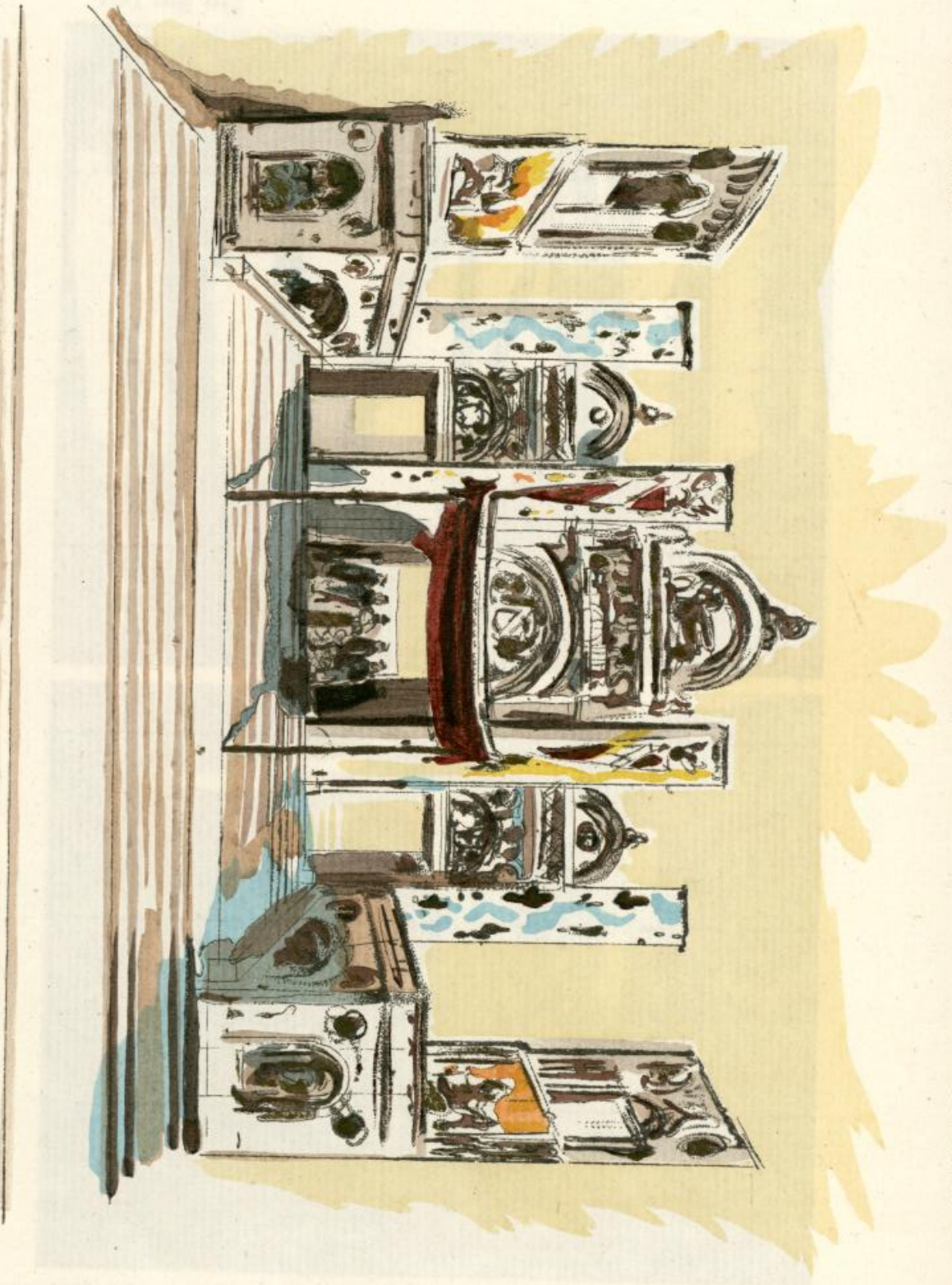
Groupe de danseuses de l'ÉCOLE JEANNE RONSAY, costumes exécutés par l'ÉCOLE JEANNE RONSAY.



FÊTE DE NUIT  
AU GRAND PALAIS.

SECTION FRANÇAISE.

Pl. XXII.

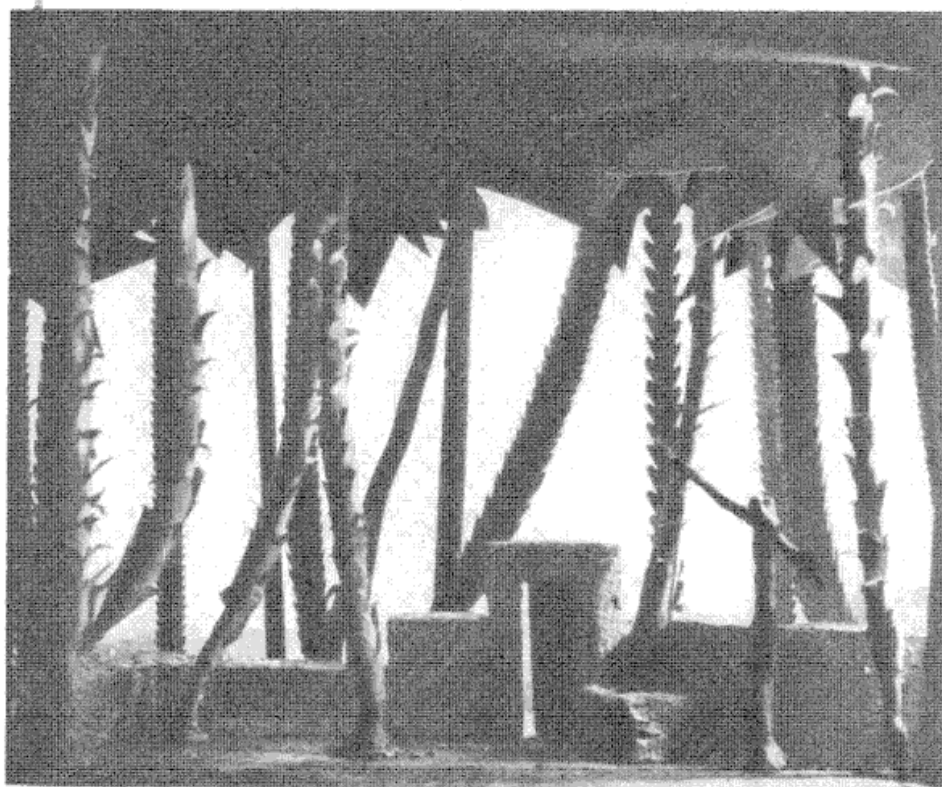
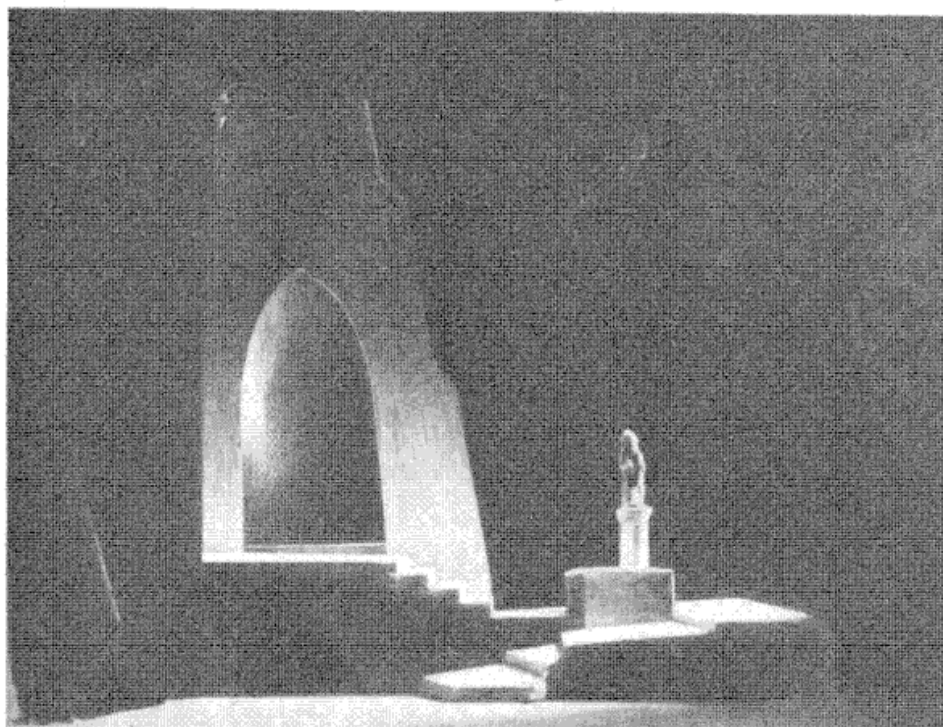


DÉCOR

par Émile BERTIN,  
pour Venise, un roi passe, soirée de gala italienne.







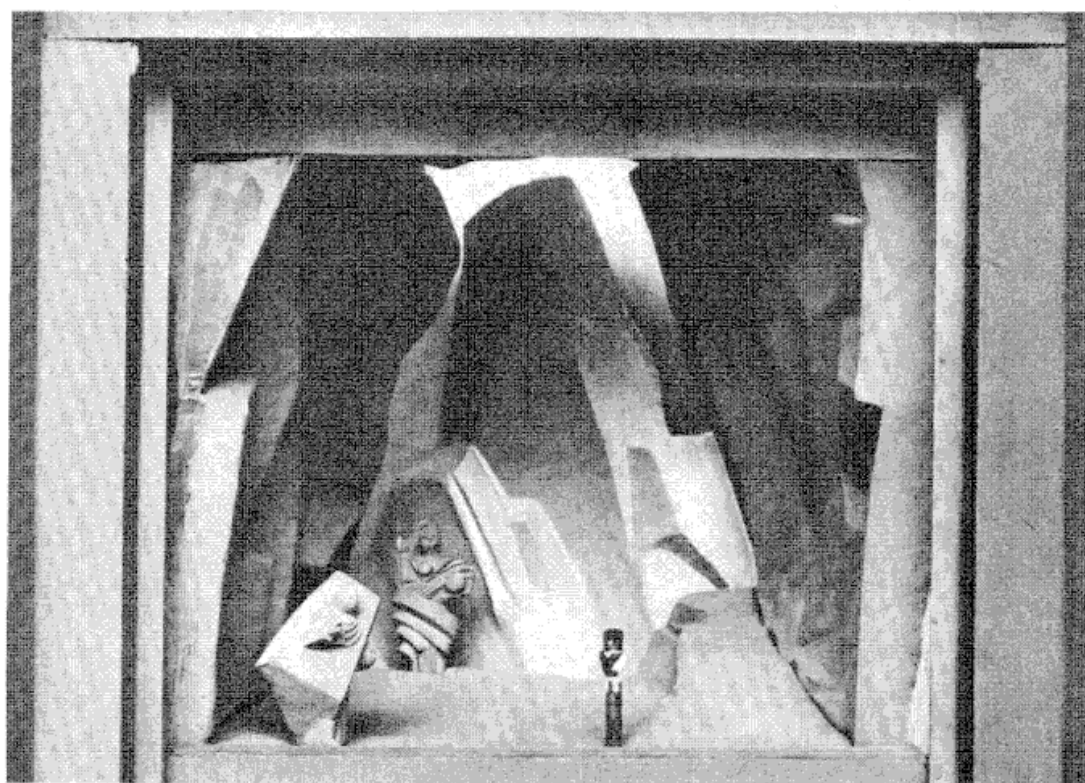
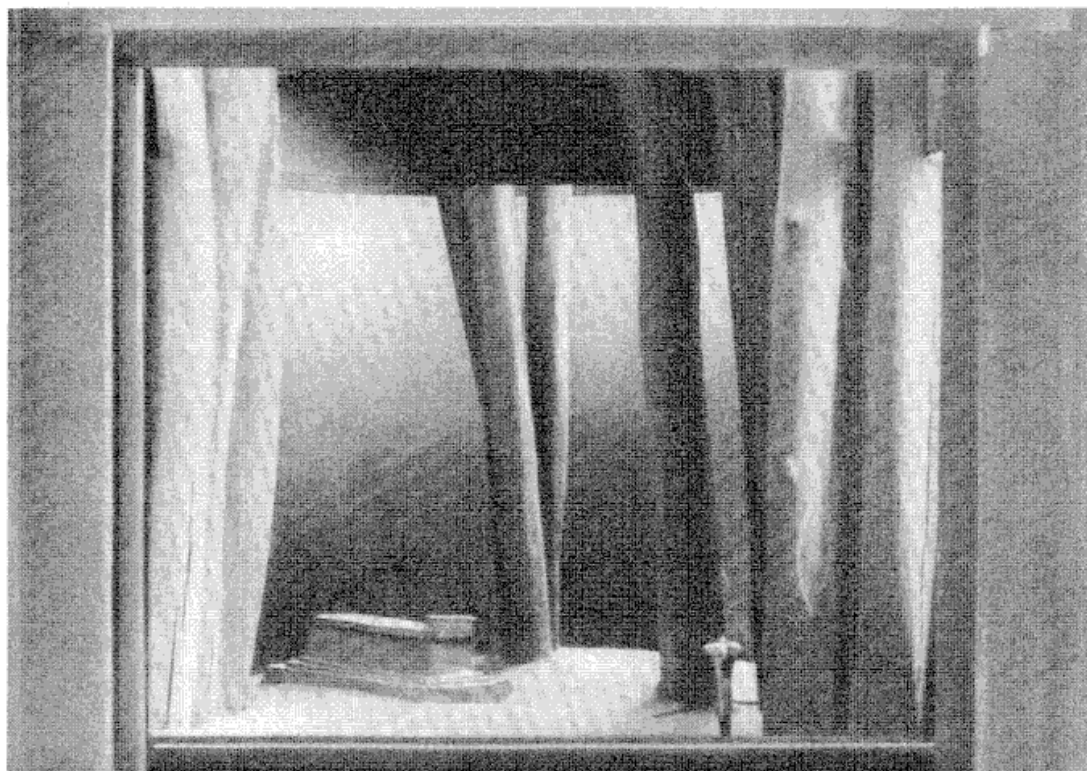
Phot. Marc VAUX.

DÉCORS

par W. R. FUERST

*pour Faust de Goethe & pour Le Simoun de H.-R. Lenormand,  
représentés au THÉÂTRE NATIONAL DE L'ODÉON.*





DÉCORS  
par G. & W. HUNZIKER  
pour Orphée de Gluck.







*SPECTACLE DE DANSE*  
*par Clotilde & Alexandre SAKHAROFF.*

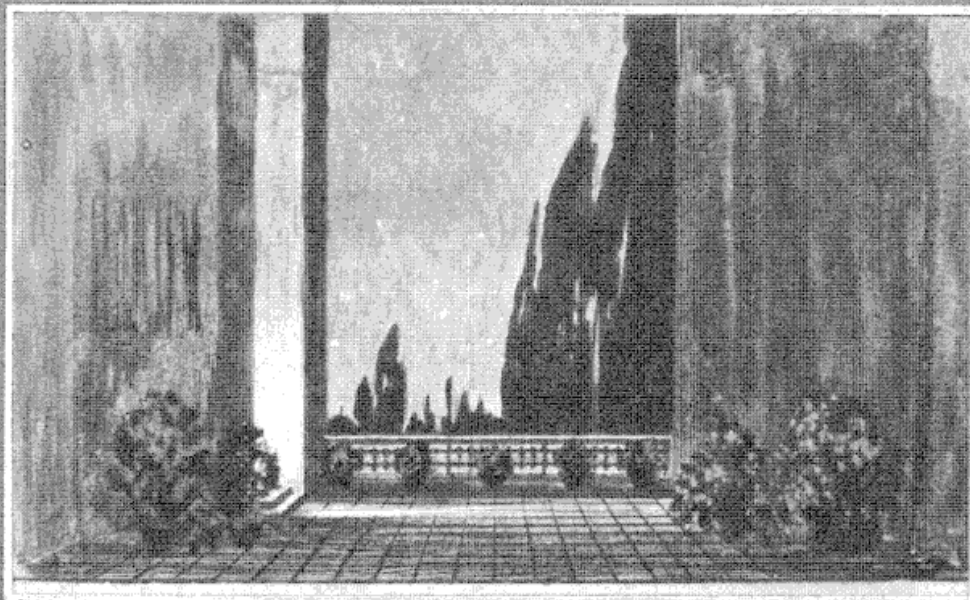
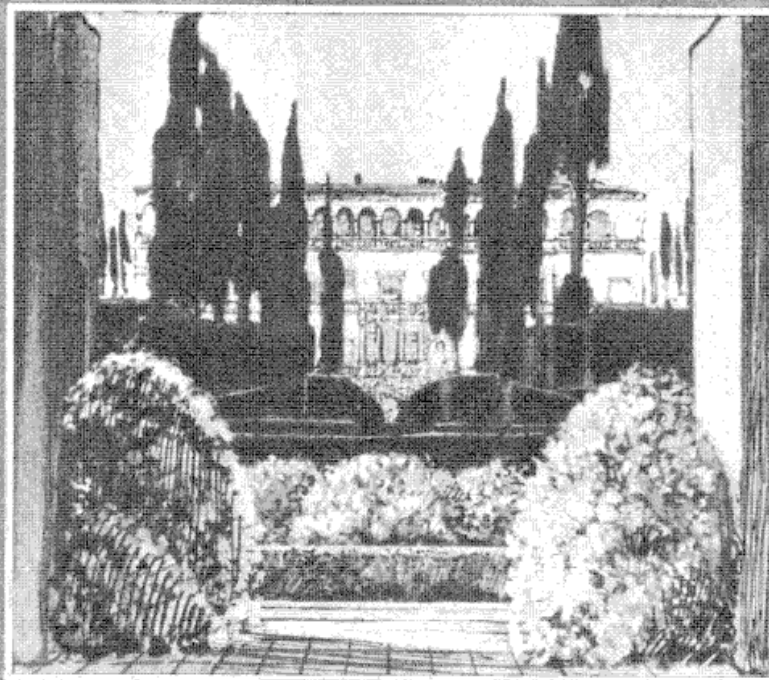


# PLANCHES

---

## SECTIONS ÉTRANGÈRES

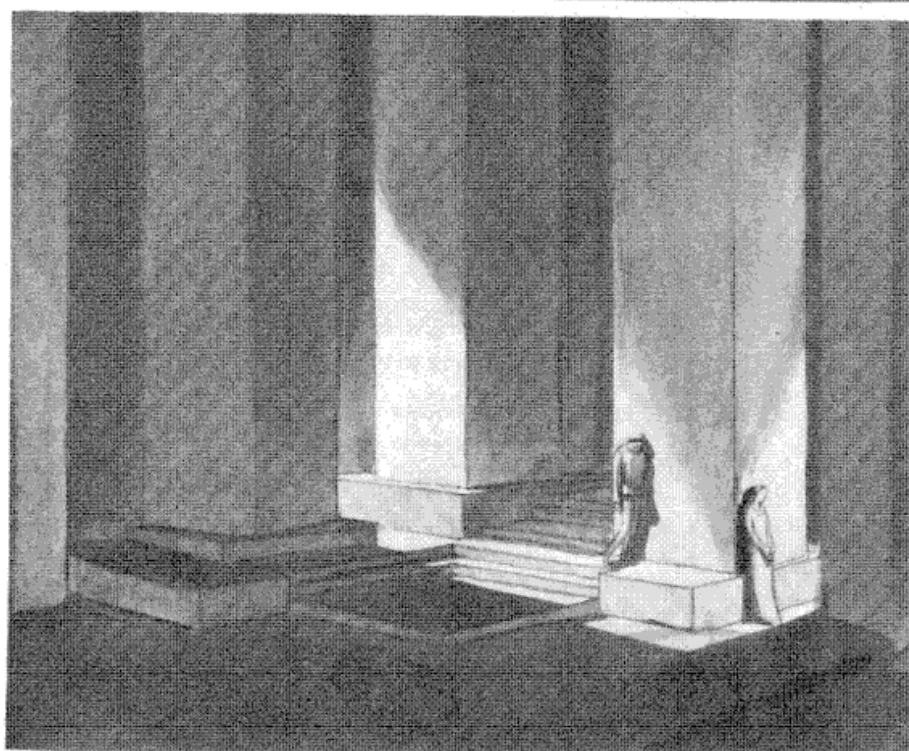
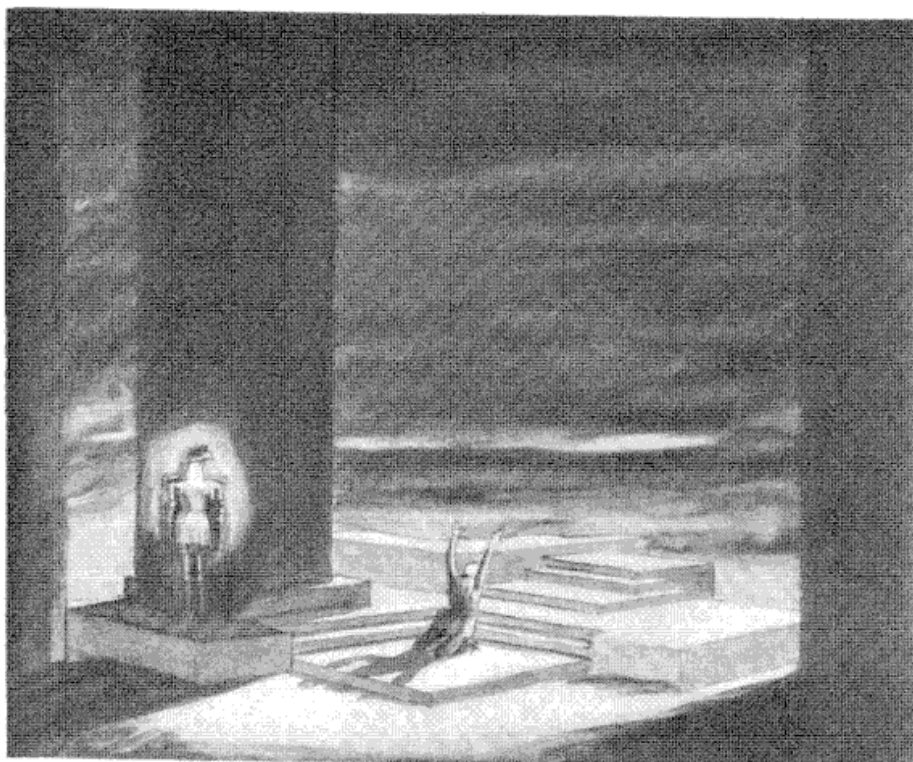




DÉCORS

par *ROLLER*  
pour *Don Juan de Mozart*,  
représenté au *STAATSOPER DE VIENNE*.





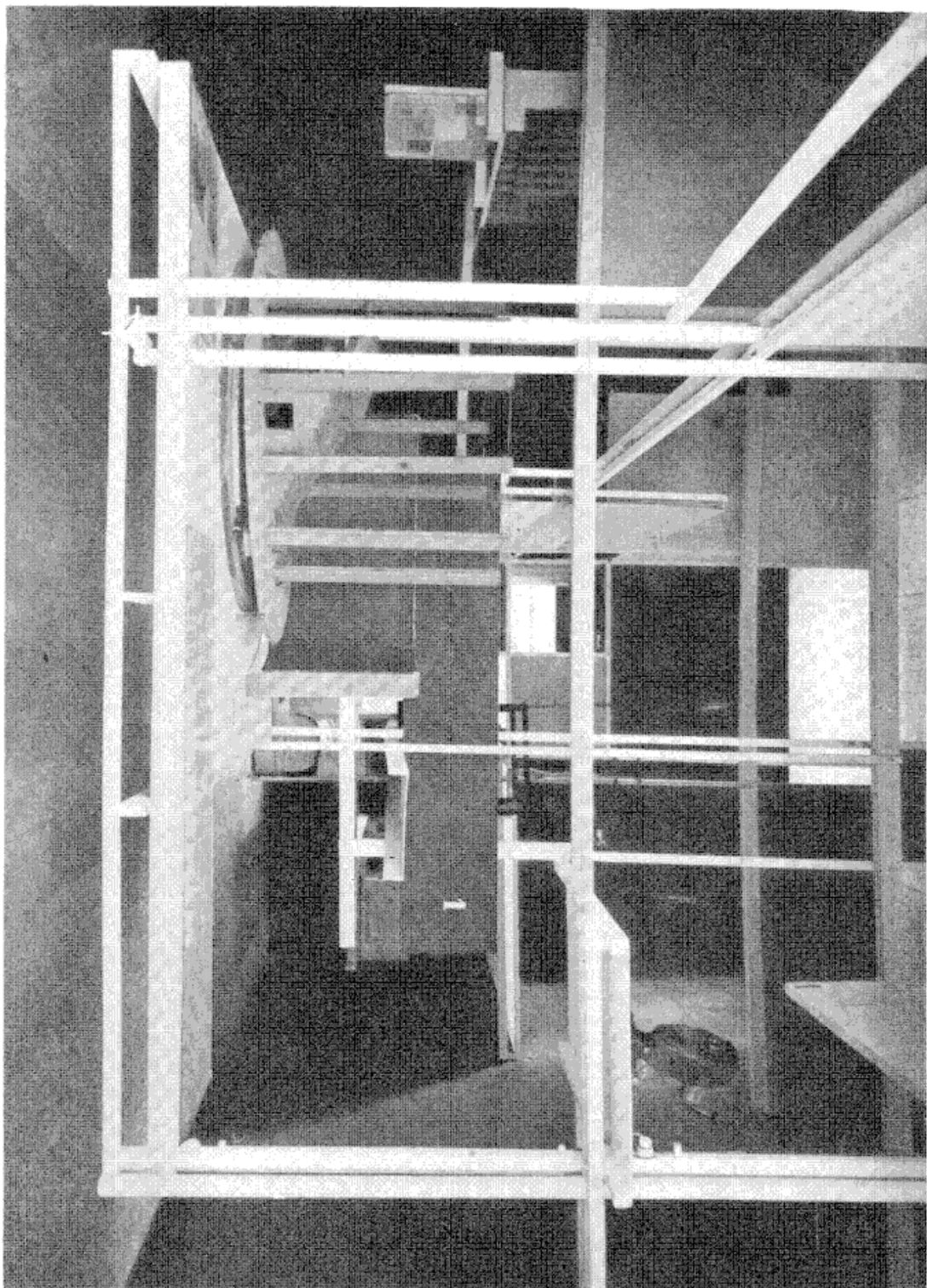
DÉCORS  
par Oskar STERNAD  
pour Hamlet (1<sup>re</sup> & 3<sup>e</sup> actes).





SECTION AUTRICHIENNE.

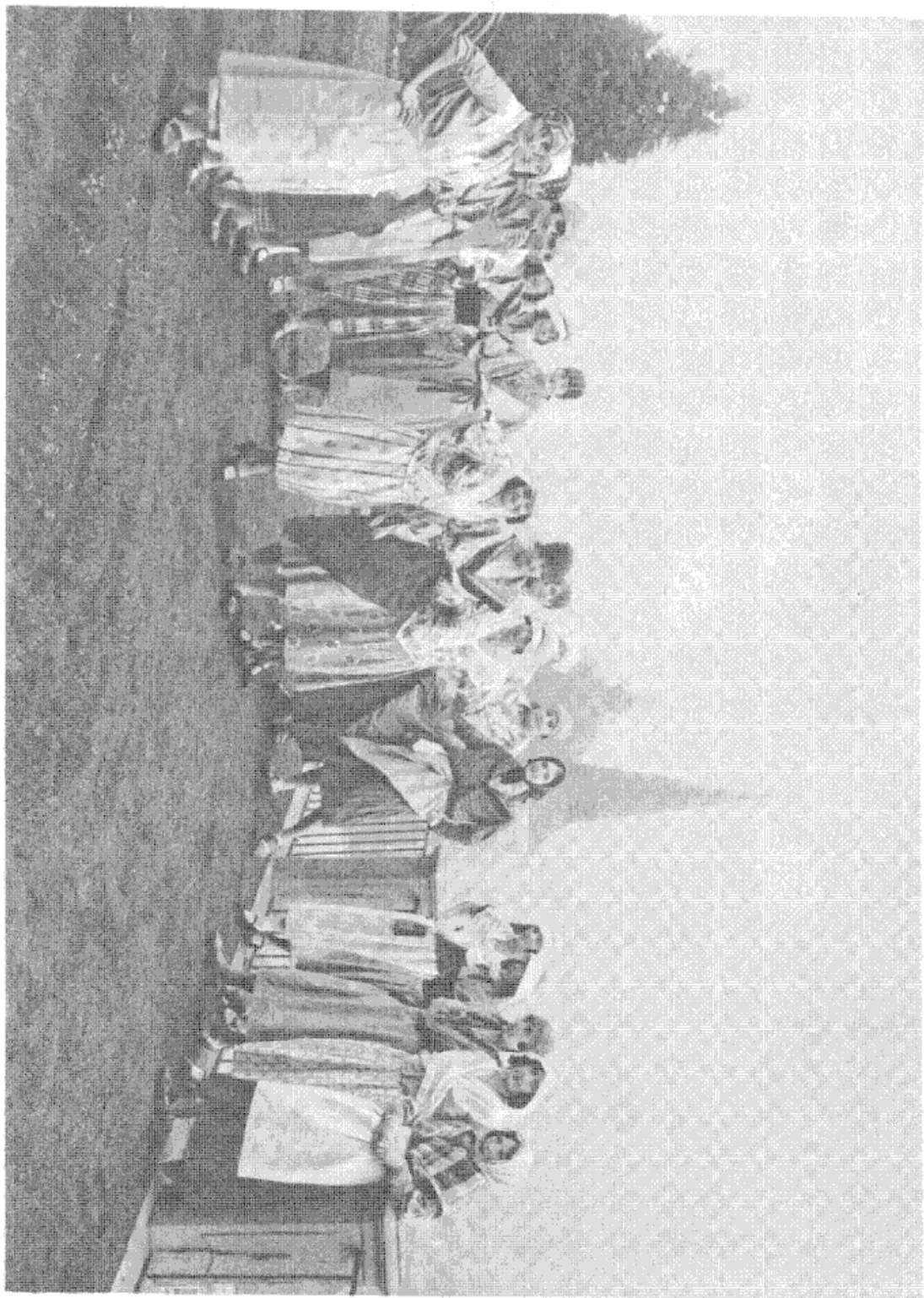
Pl. XXVIII.



PRÉSENTATION DE LA CLASSE DU THÉÂTRE  
par F. KIESLER.

Phot. REIFFENSTEIN.





GROUPE DES ARTISTES DES SPECTACLES D'ART WALLON

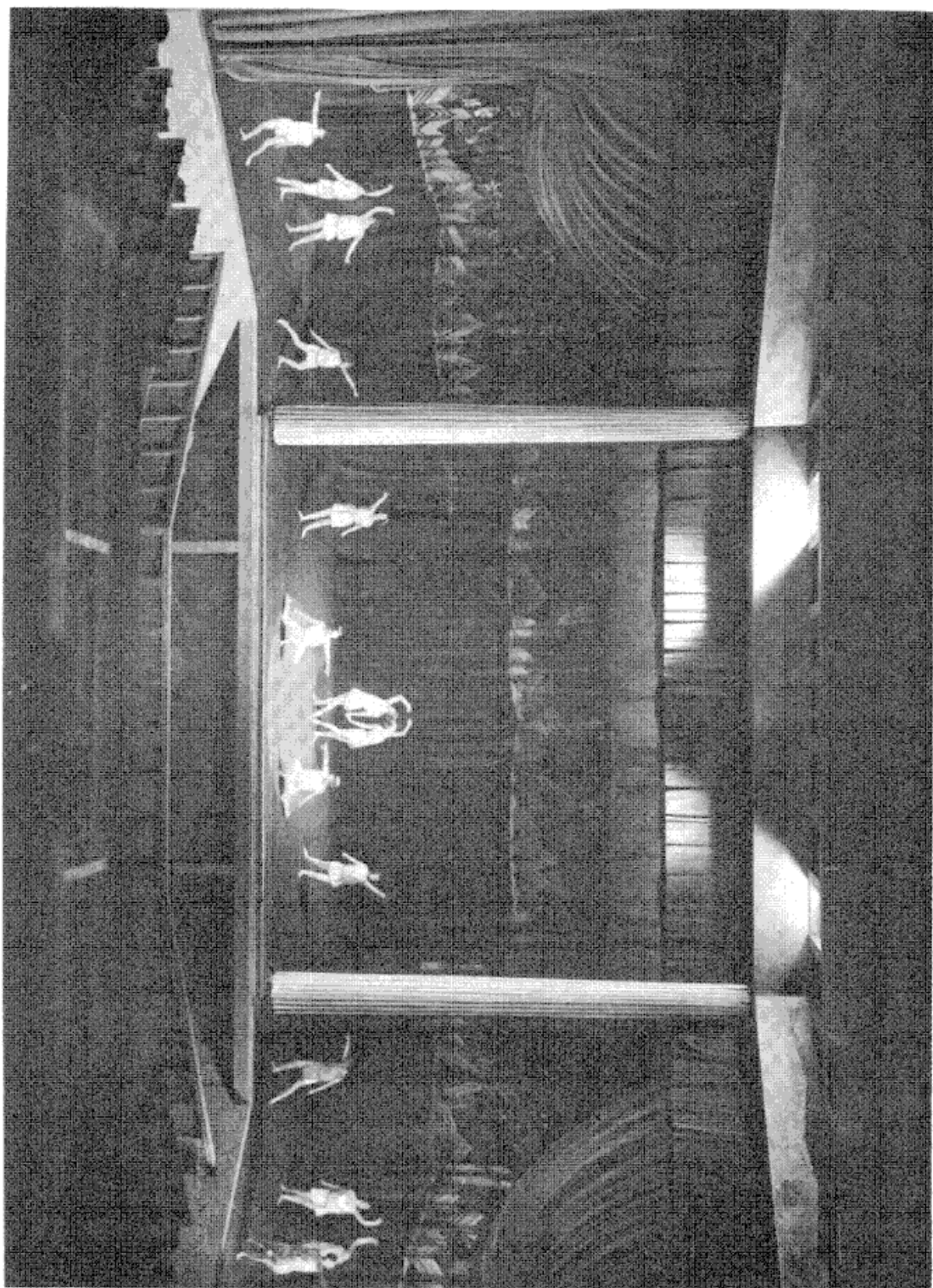
*organisés par la VILLE DE LIÈGE.*



THÉÂTRE DE L'EXPOSITION.

SECTION BELGE.

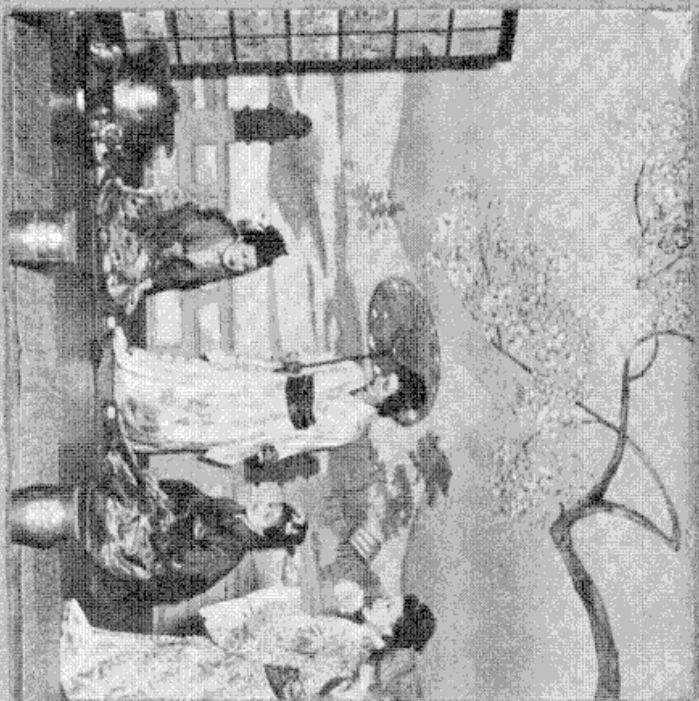
Pl. XXX.



DANSE ET PLASTIQUE ANIMÉE  
par l'INSTITUT ROGGEN.







MISES EN SCENE

par L. MASRIERA

pour O'Karu,

représenté par la COMPAGNIE BELLUGUET.

Phot. INFORM. BRANGOU.





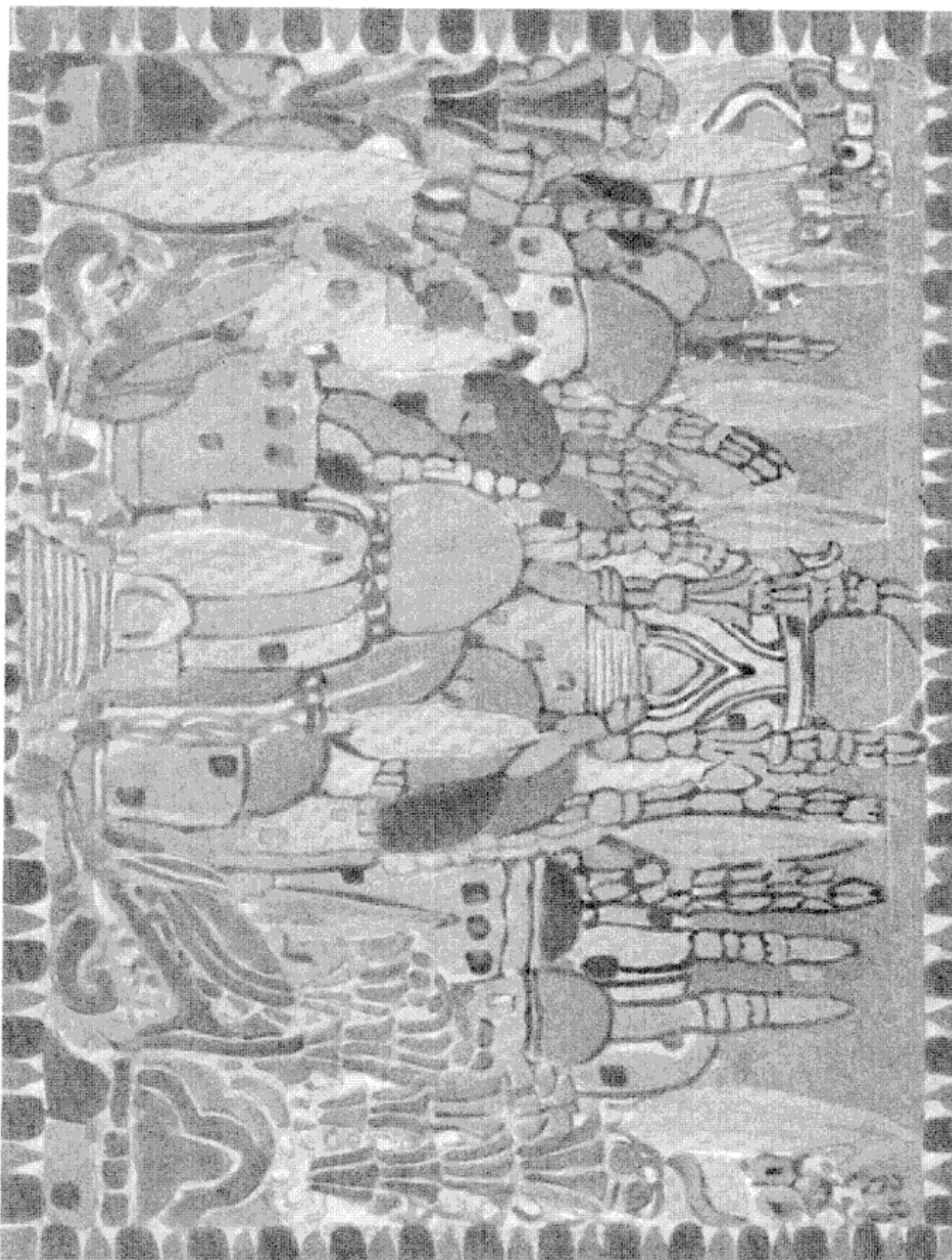


DÉCOR

Extr. de *Un Teatro de arte en España*

par Rafael BARRADAS  
pour *Viaje al Portal de Belén*, de M. Abril & Contrado del Campo,  
représenté par le TEATRO DE LOS NIÑOS (COMPAGNIE G. MARTINEZ SIERRA).





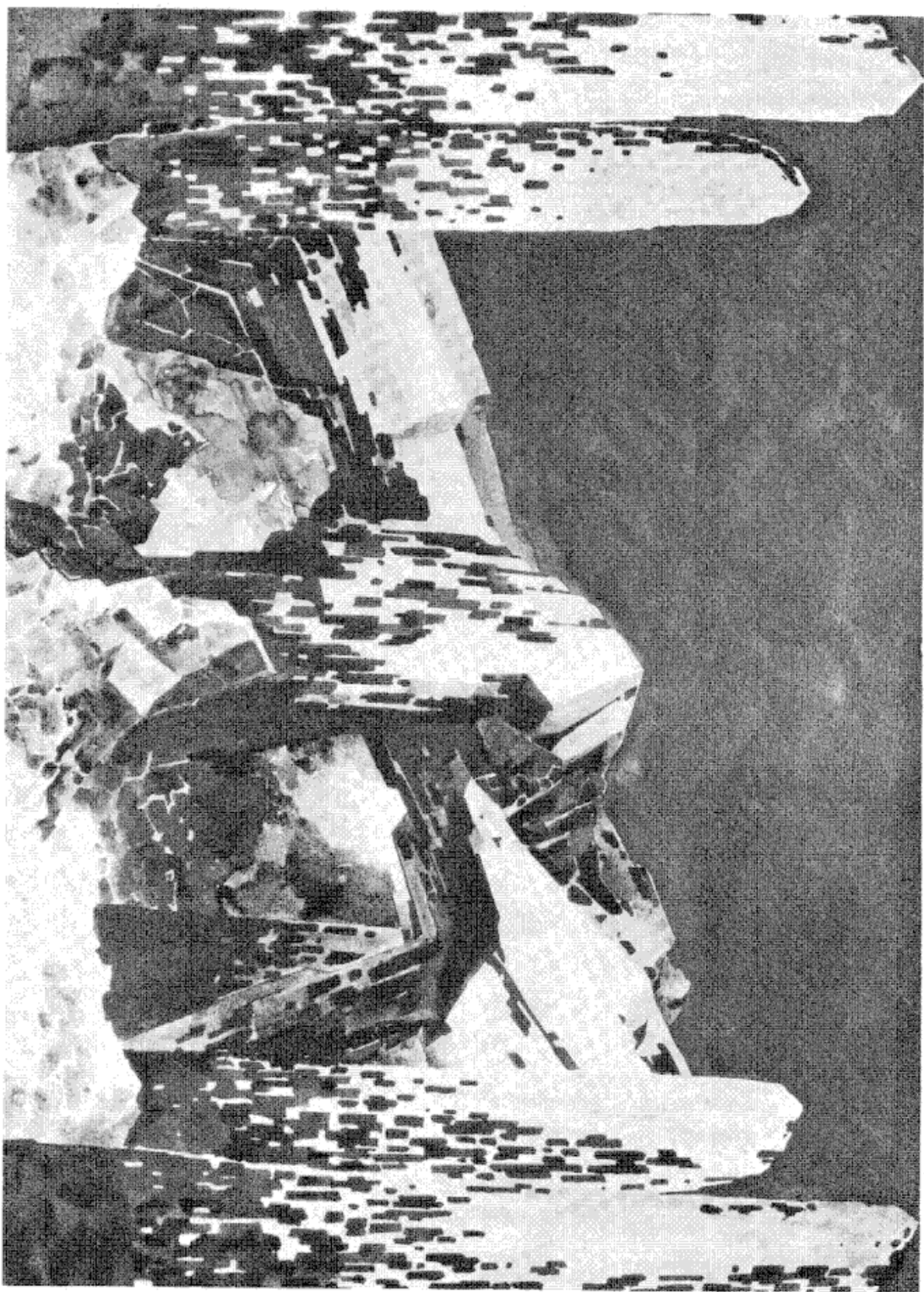
DÉCOR

Extr. de *Un Teatro de arte en España*.

composé par FONTANALS,  
exécuté par BÜRMANN, pour El Pavo Real de Eduardo Marquina,  
représenté par la COMPAGNIE G. MARTINEZ SIERRA.





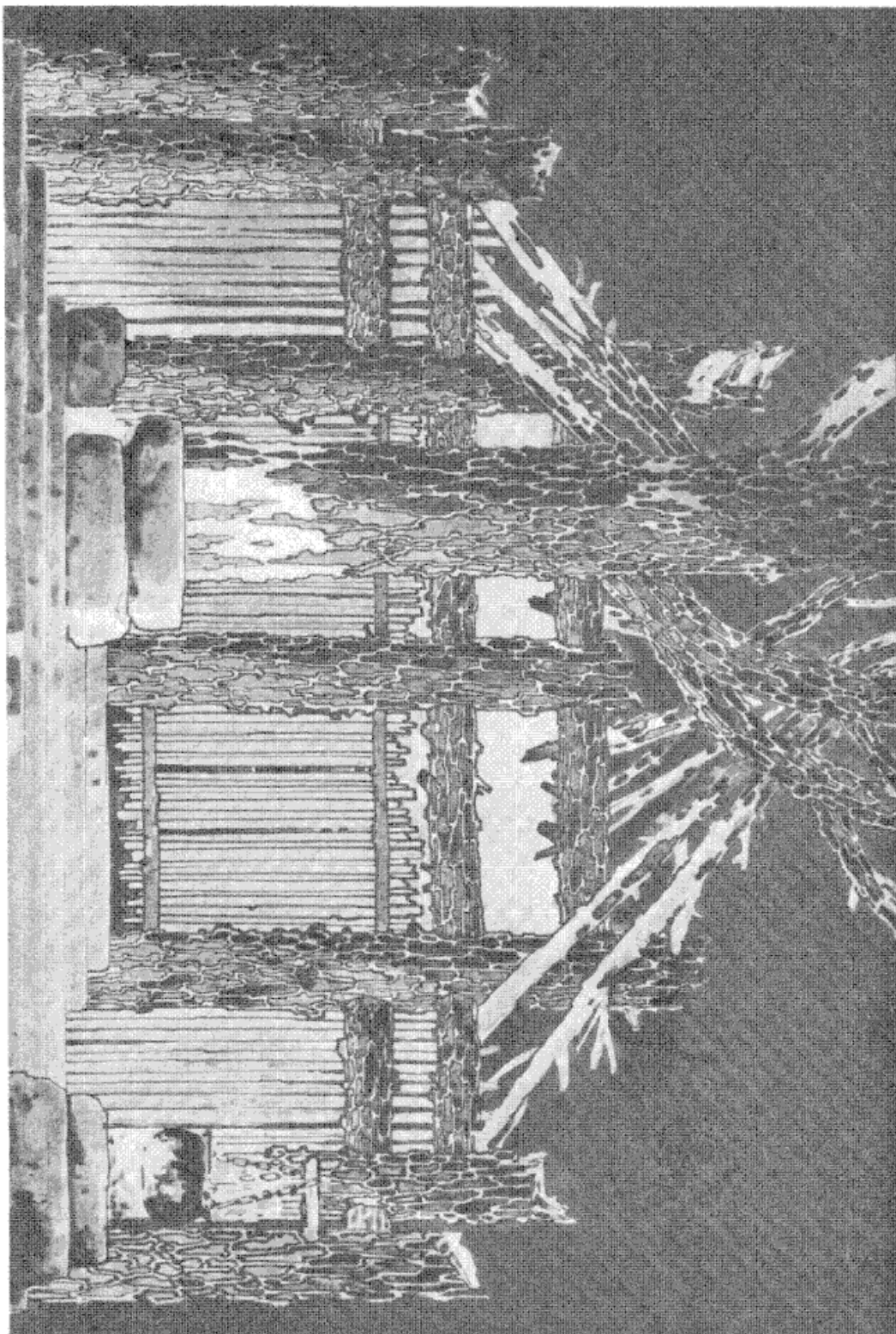


DÉCOR

par *Olivier P. BERNARD*  
pour l'Or du Rhin de Wagner (3<sup>e</sup> tableau).

Phot. CAMPBELL GRAY.





DÉCOR

par Oliver P. BERNARD  
pour La Walkyrie de Wagner (1<sup>re</sup> acte).







Phot. G. LEYCKAM.

DÉCOR

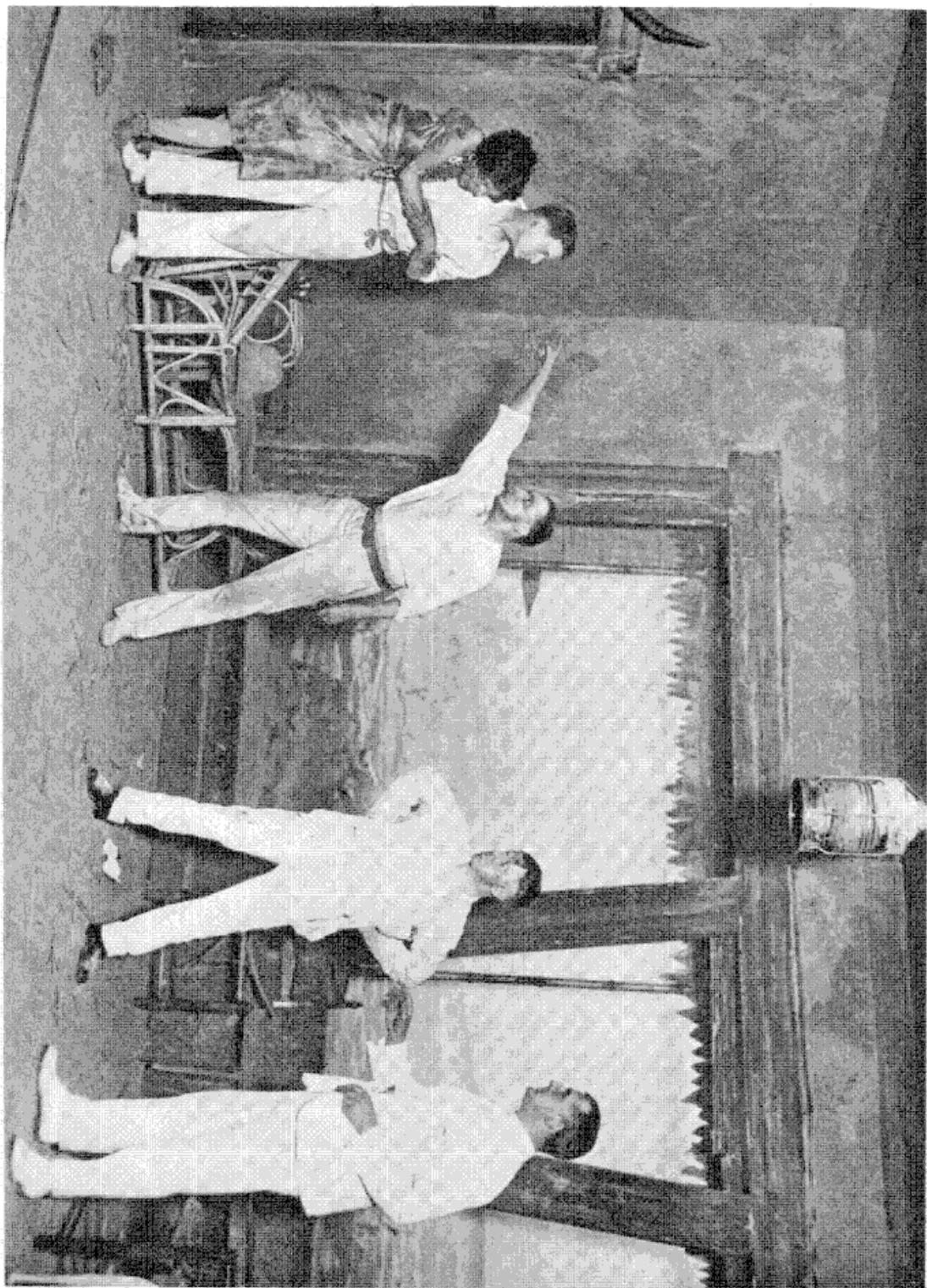
par Paul *SHELVING*  
pour *Back to Methuselah* de Bernard Shaw,  
représenté au *BIRMINGHAM REPERTORY THEÂTRE*.



THÉÂTRE DE L'EXPOSITION.

SECTION DE LA GRANDE-BRETAGNE.

Pl. XXXVII.

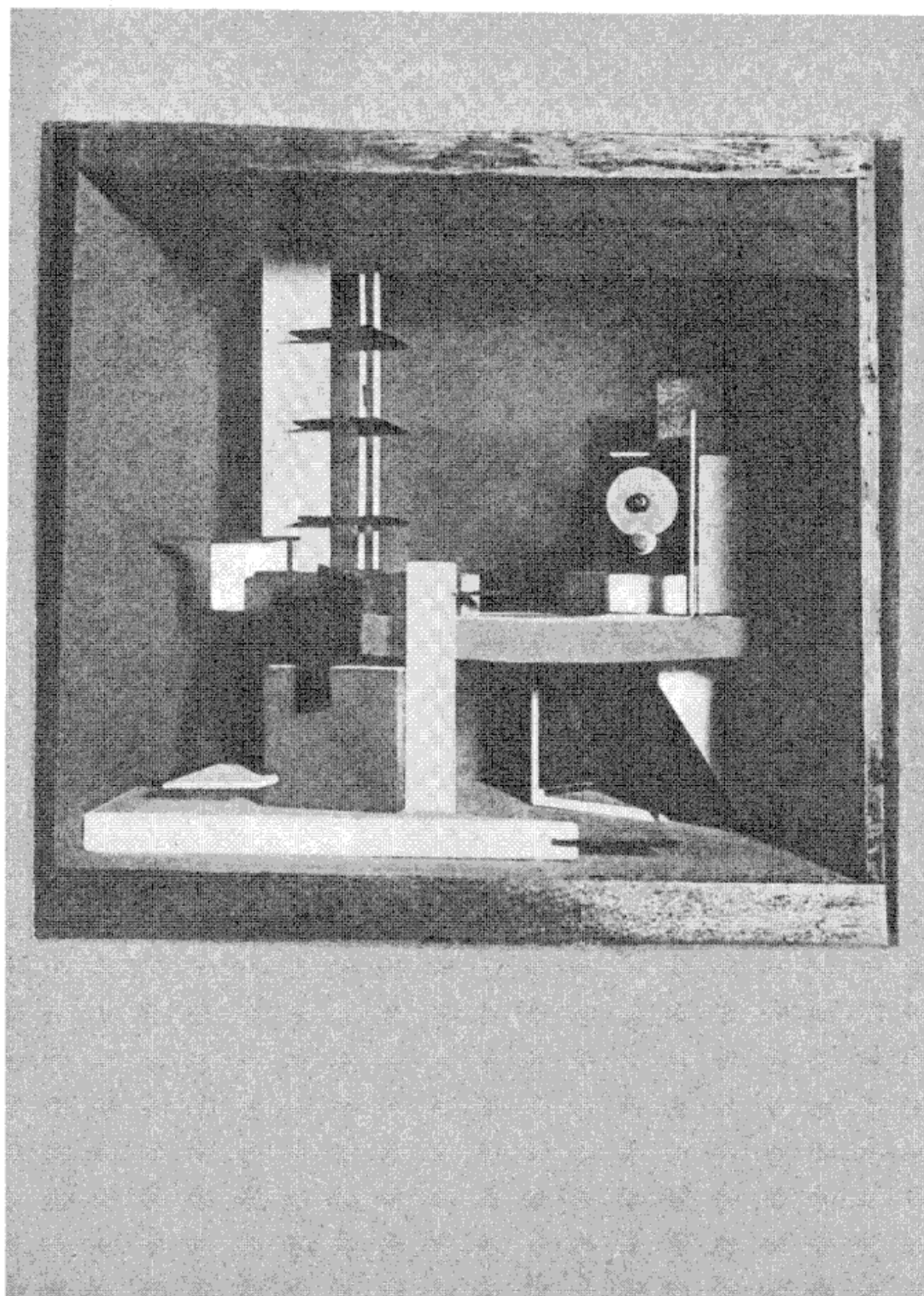


WHITE CARGO

de Léon GORDON,

représenté par les ENGLISH PLAYERS.





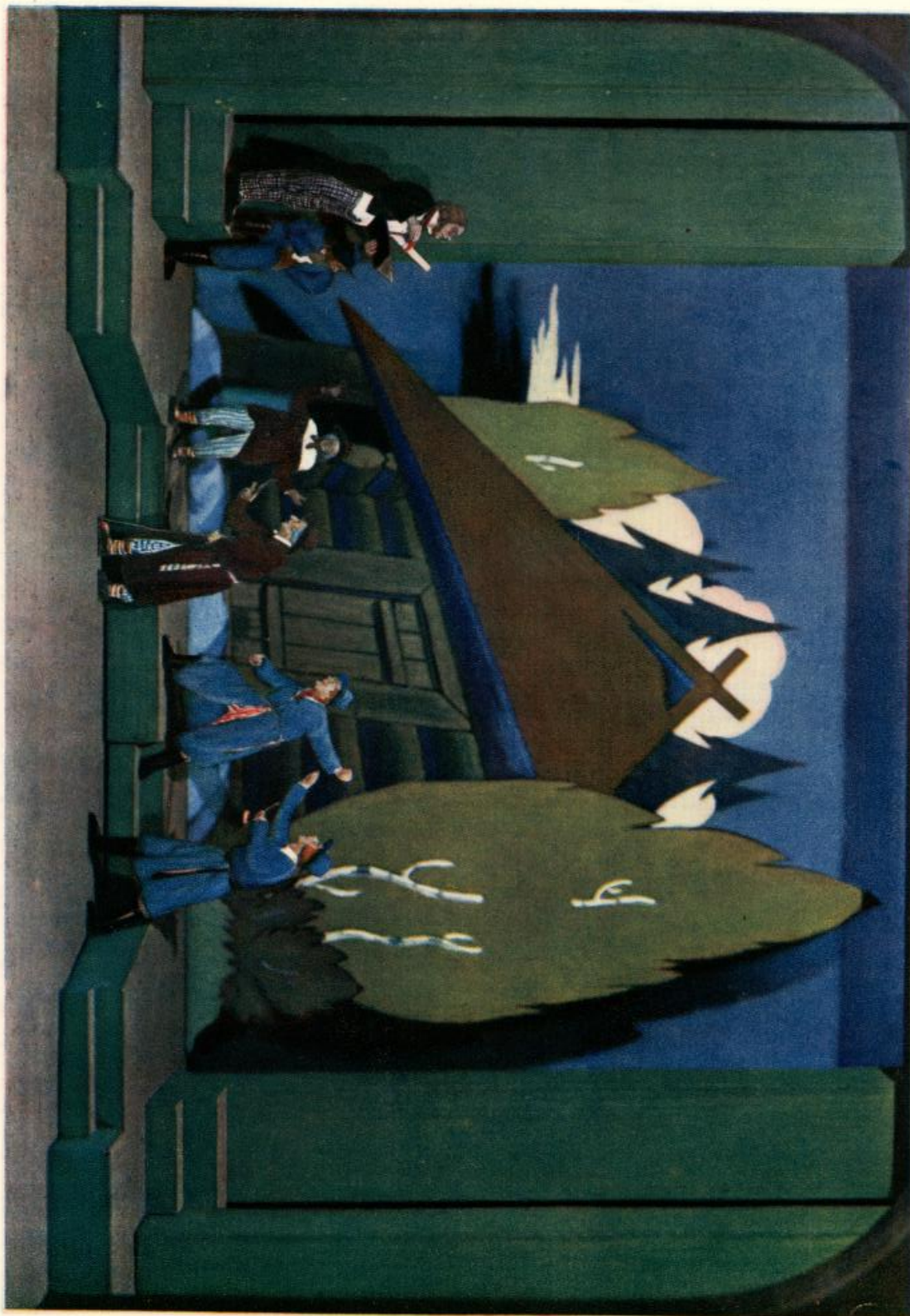
*ESPACE SCÉNIQUE*  
*par Enrico PRAMPOLINI.*





SECTION LETTONE.

Pl. XXXIX.



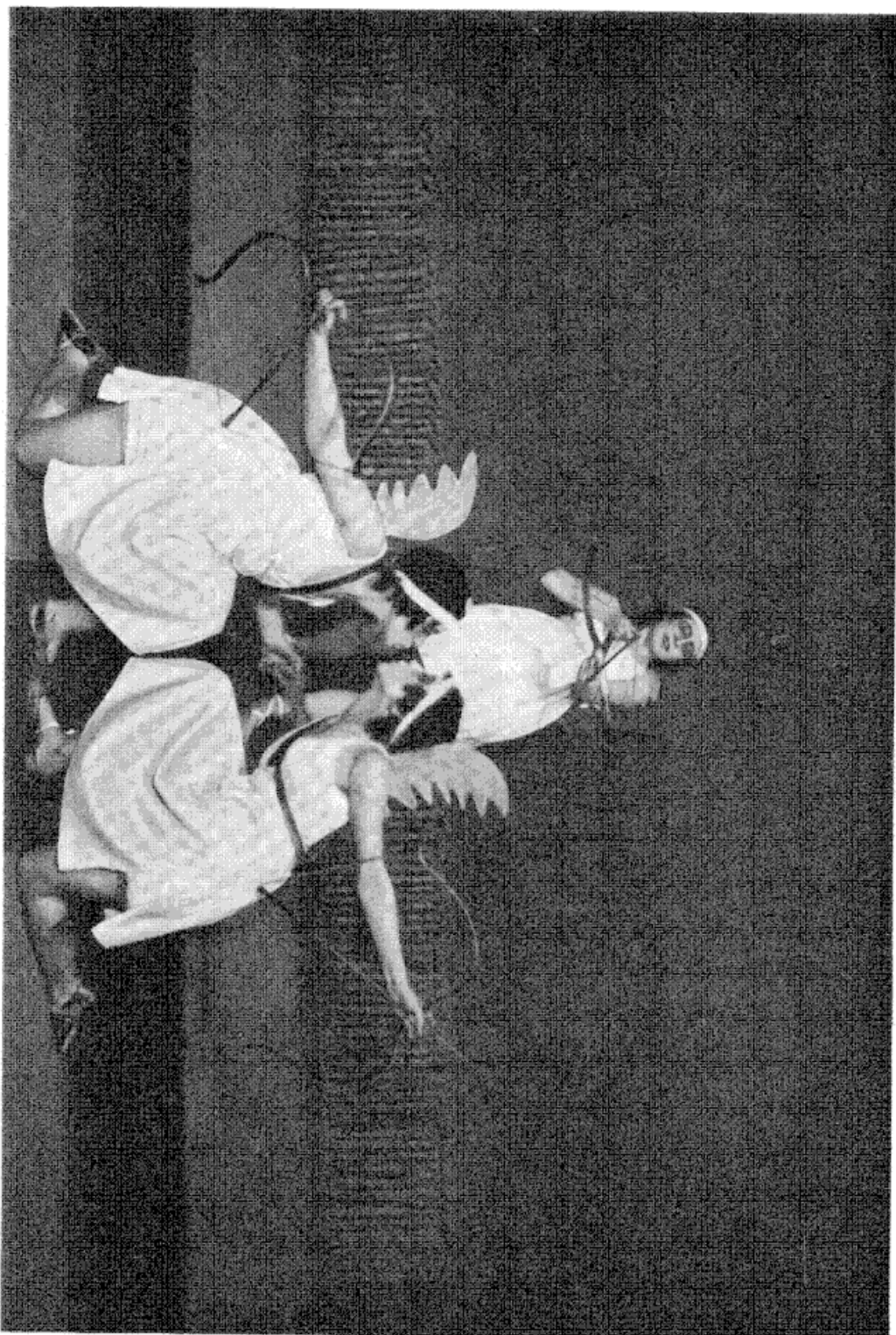
MAQUETTE DE DÉCOR ET DE MISE EN SCÈNE  
par J. MUNCIS  
pour le THÉÂTRE DES ARTS de Riga.





SECTION LETTONE.

Pl. XL.

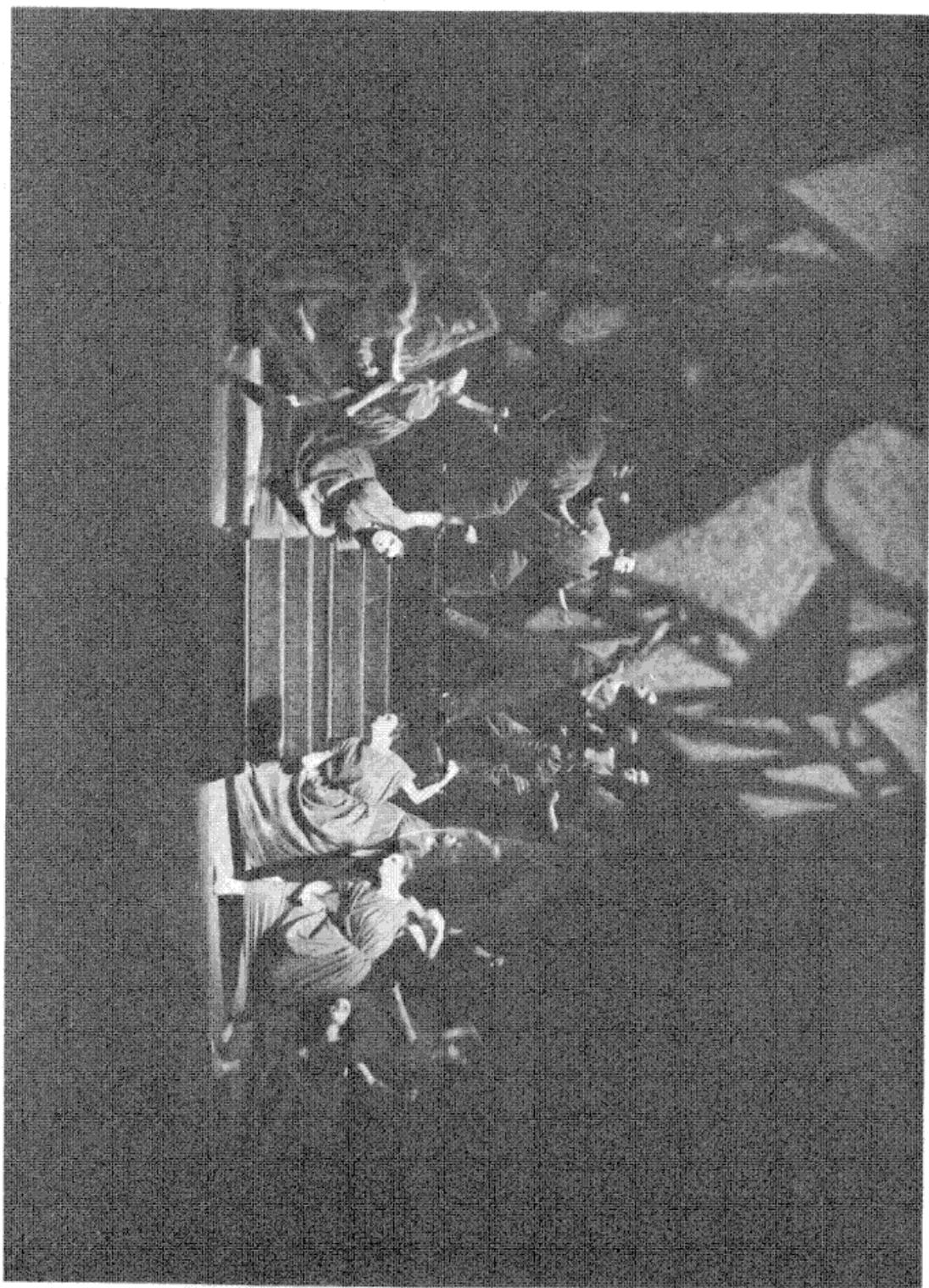


BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN  
de SHAKESPEARE,  
représenté au THÉÂTRE DES ARTS de Riga.



SECTION LETTONE.

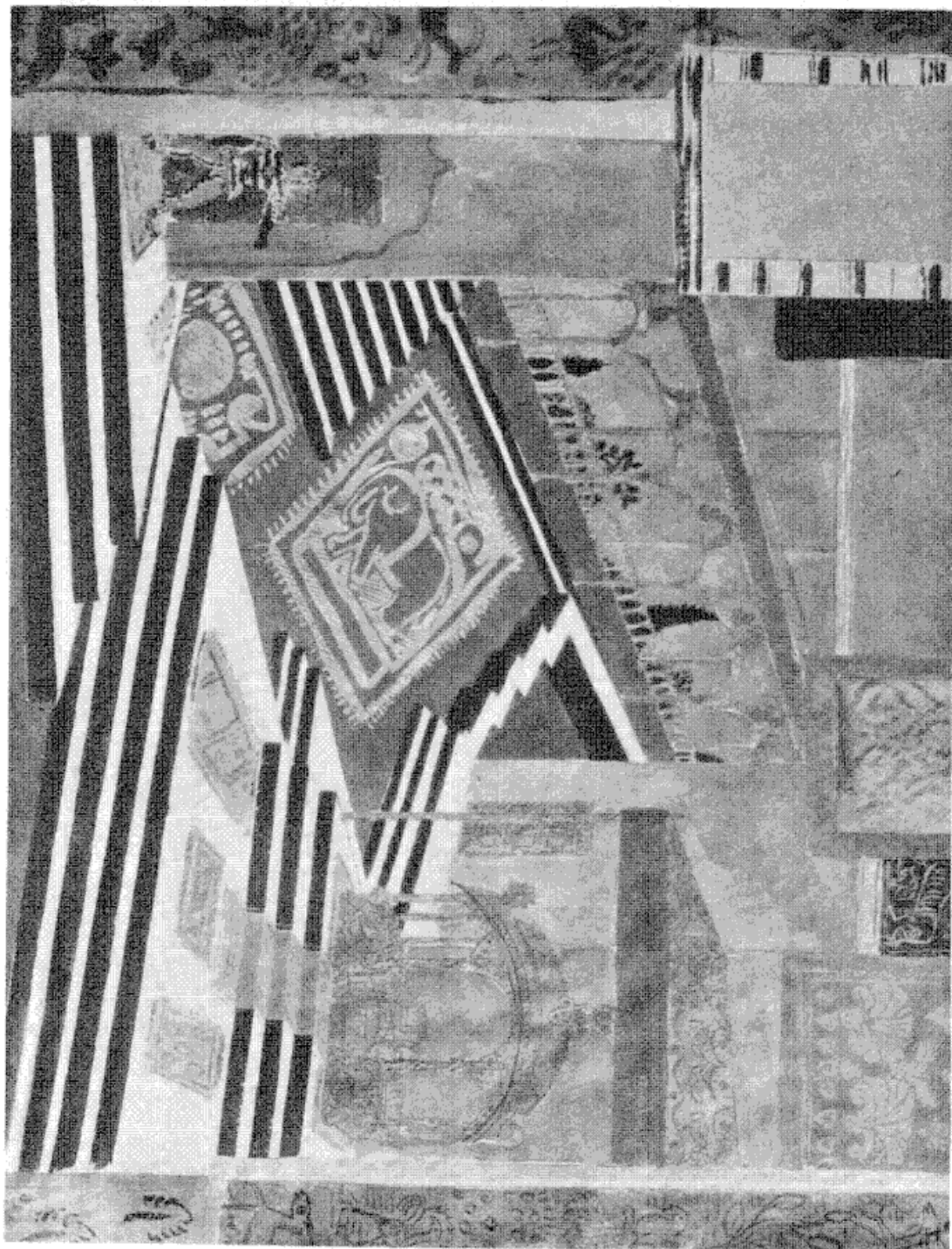
Pl. XLI.



L'ÉCLIPSE

de J. AKURATERS,  
représenté au THÉÂTRE DES ARTS de Riga.



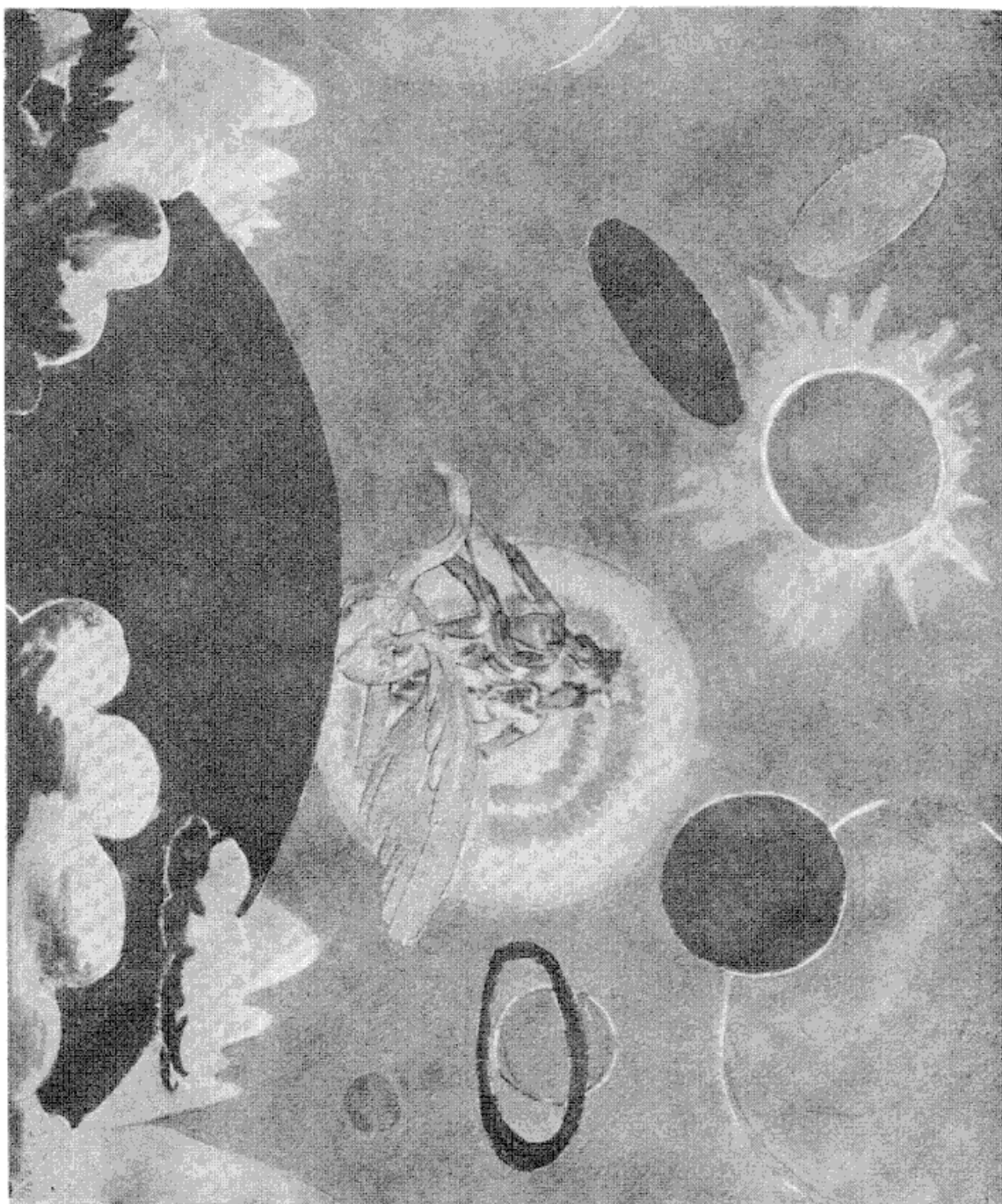


DÉCOR

par Isaac GRÜNEWALD  
pour Sakountala,  
représentée au THÉÂTRE LORENSBERG de Göteborg.





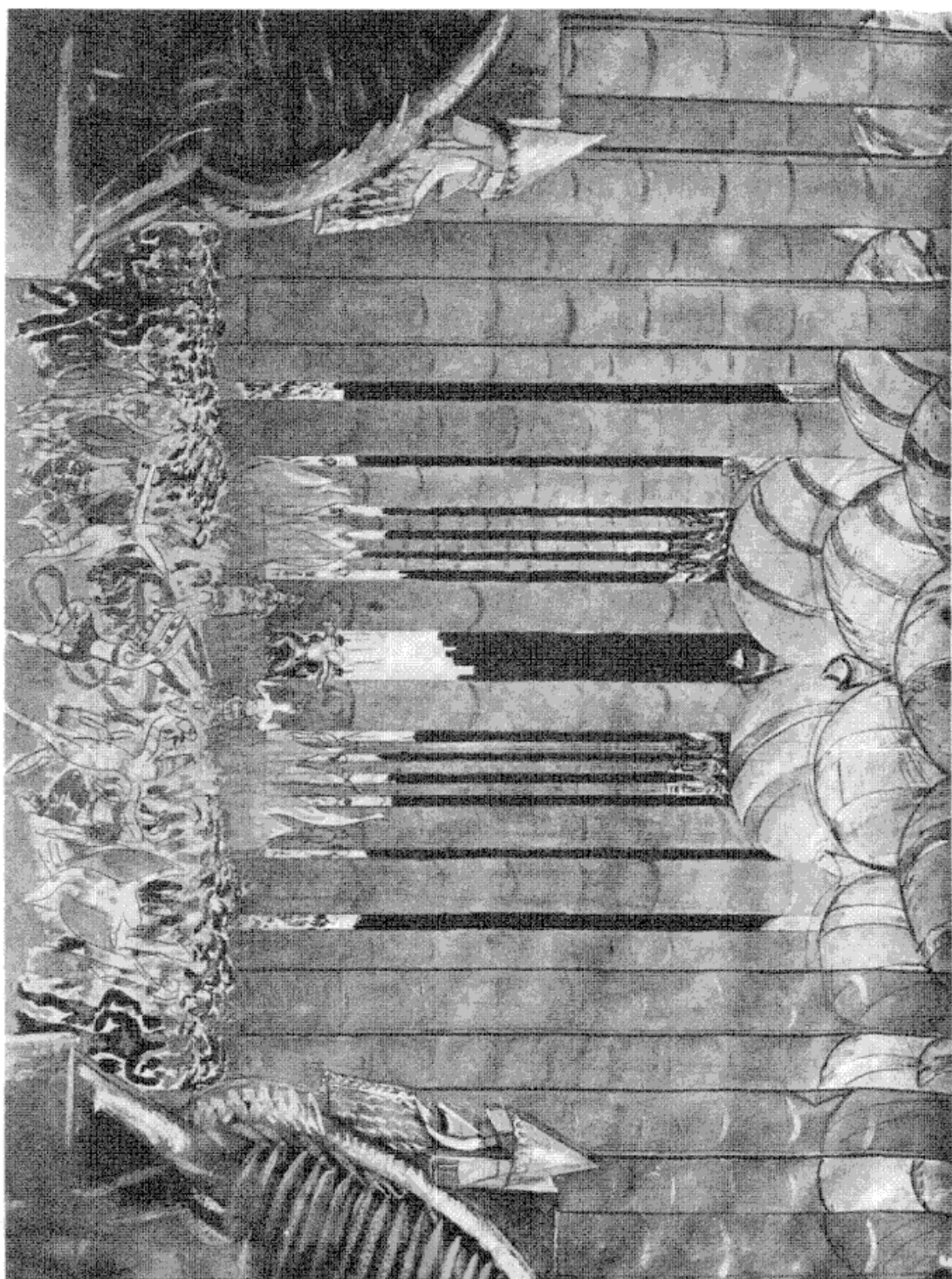


DÉCOR

par Isaac GRÜNEWALD  
pour Sakountala,  
représentée au THÉÂTRE LORENSBERG de Göteborg.







DÉCOR

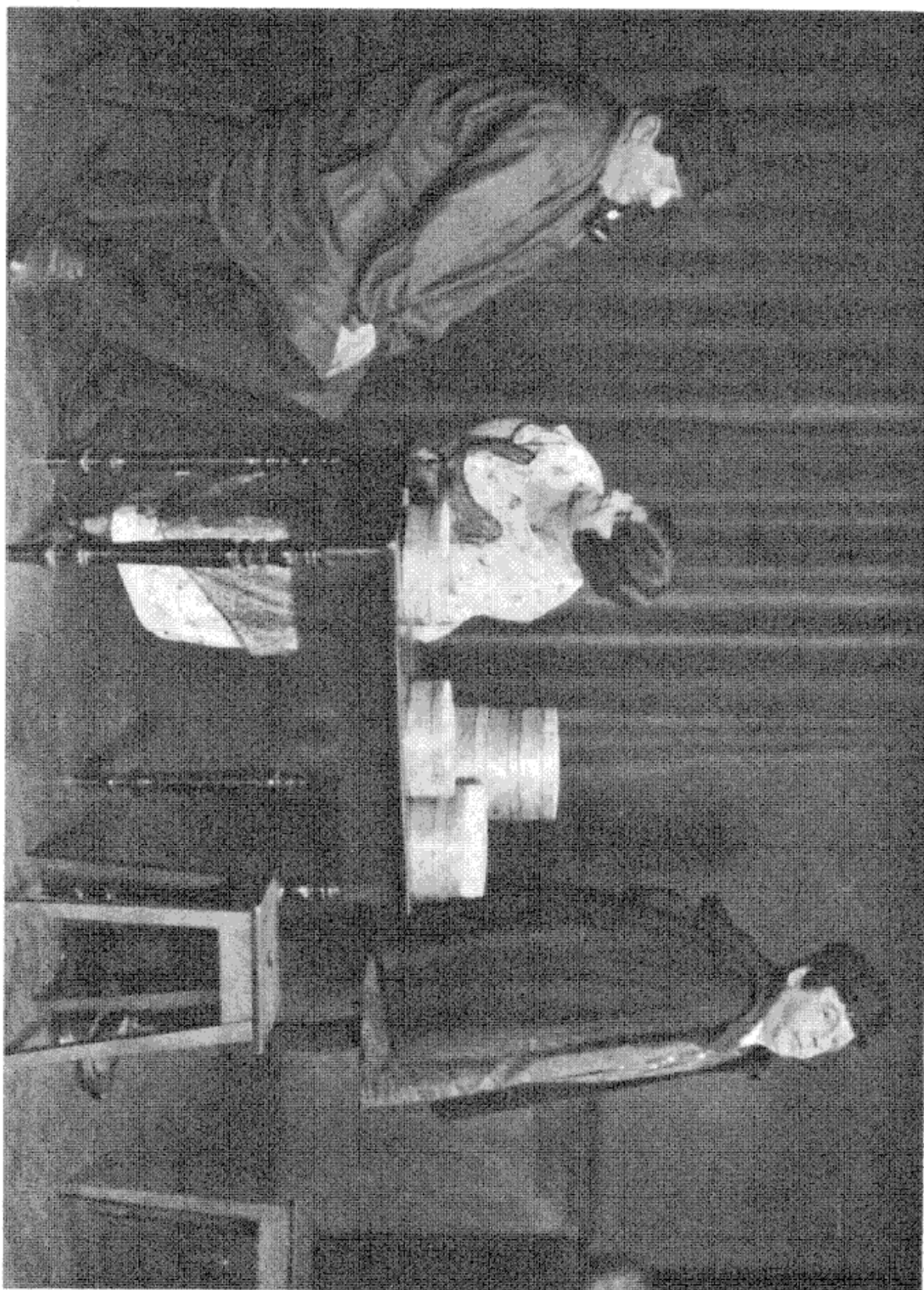
par Isaac GRÜNEWALD  
pour Samson & Dalila,  
représentés à l'OPÉRA ROYAL de Stockholm.



THÉÂTRE DE L'EXPOSITION.

SECTION SUISSE.

Pl. XLV.



RAPIATS  
de CHAMOTY,  
représentés par le THÉÂTRE VAUDOIS de Lausanne.

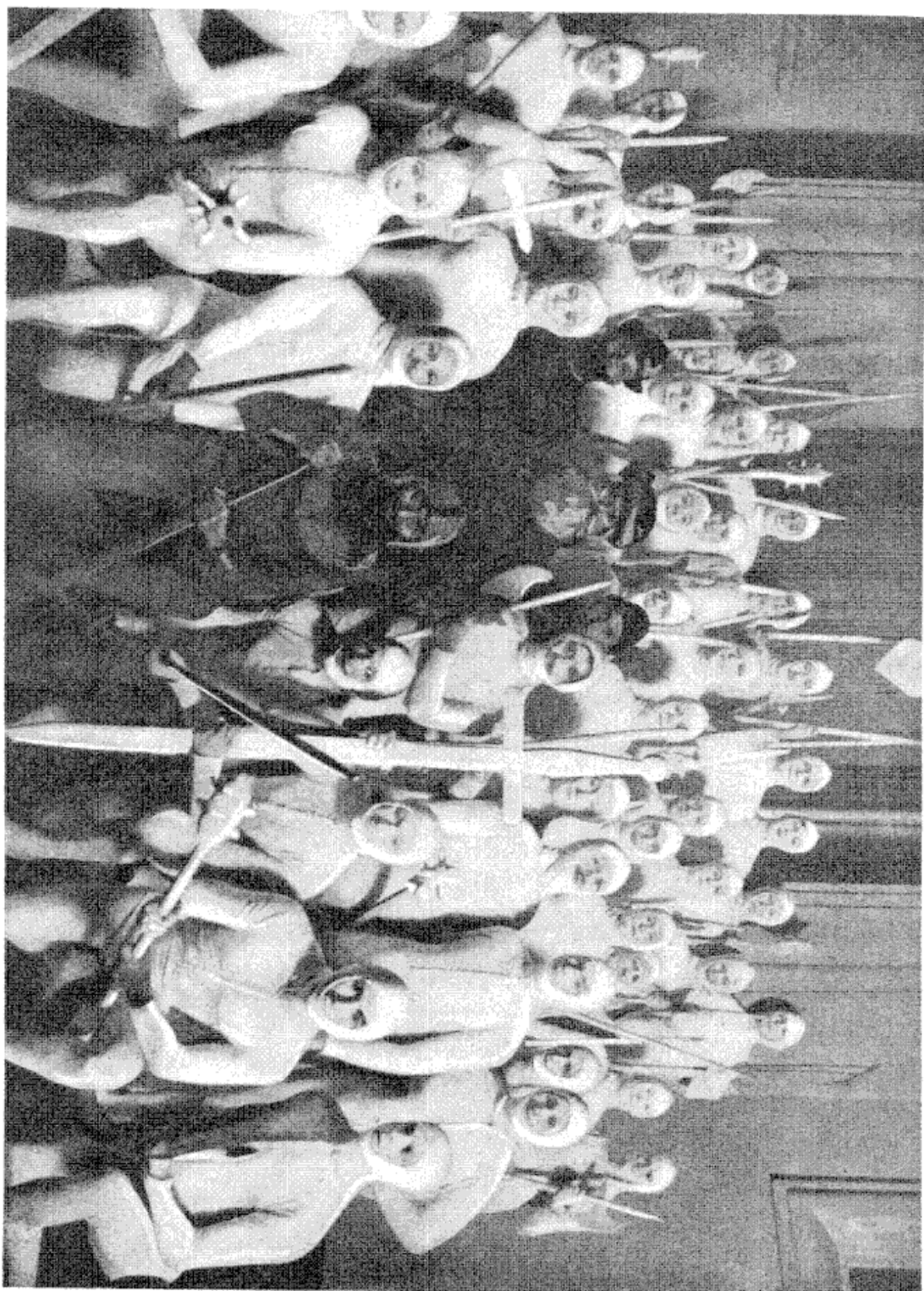
Phot. DE JONGH.



FESTIVAL SUISSE  
AU GRAND PALAIS.

SECTION SUISSE.

Pl. XLVI.



ENSEMBLE DE « LA MORT DE WINKELRIED »

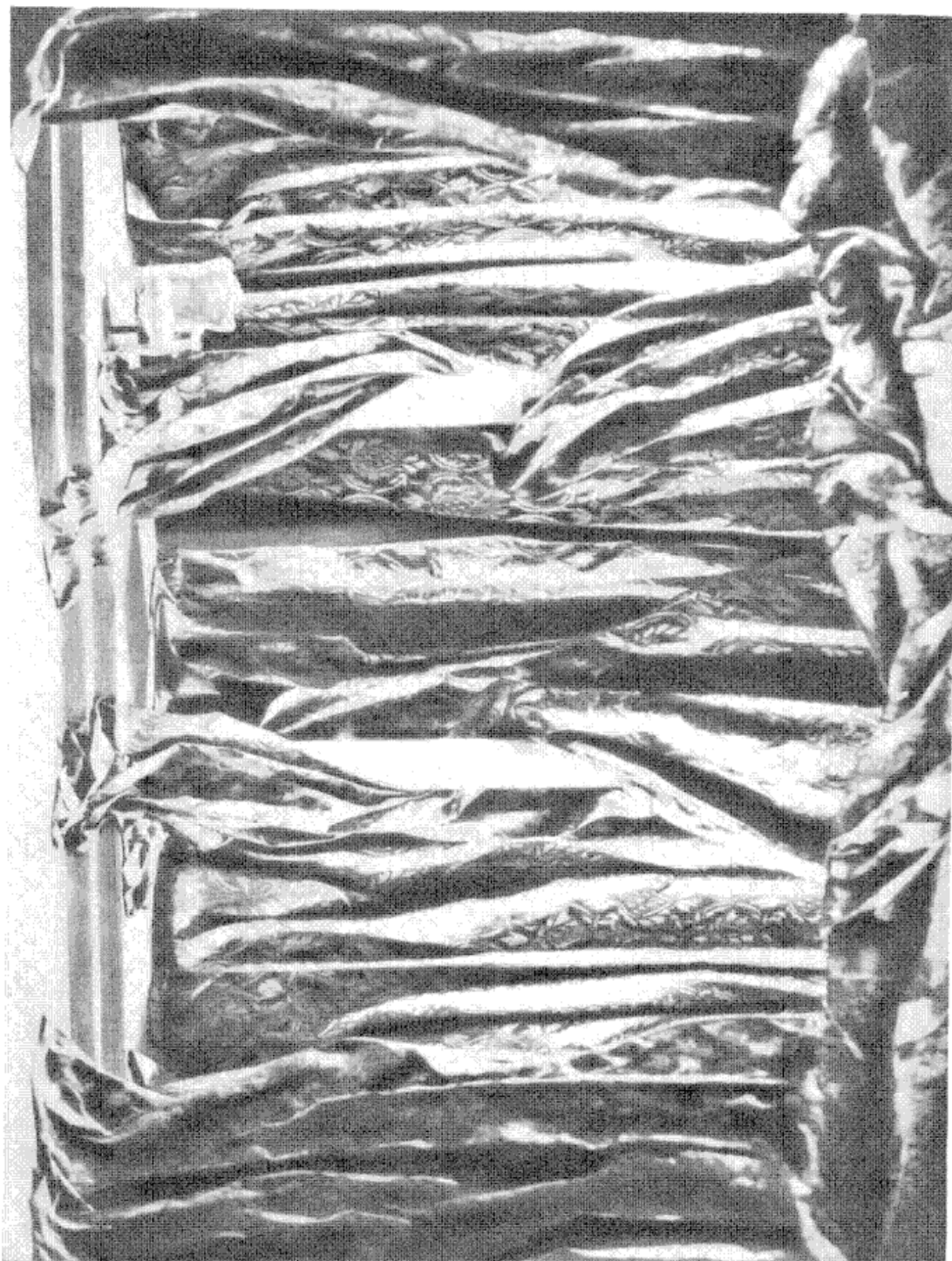
par la SOCIÉTÉ SUISSE DE GYMNASTIQUE

dans « LA SUISSE, SON HISTOIRE, SES HÉROS », poème de Maxime Courtoisier.  
Fête organisée par Ch. COURVOISIER-BERTHOUD.

Extr. du Programme du Festival.







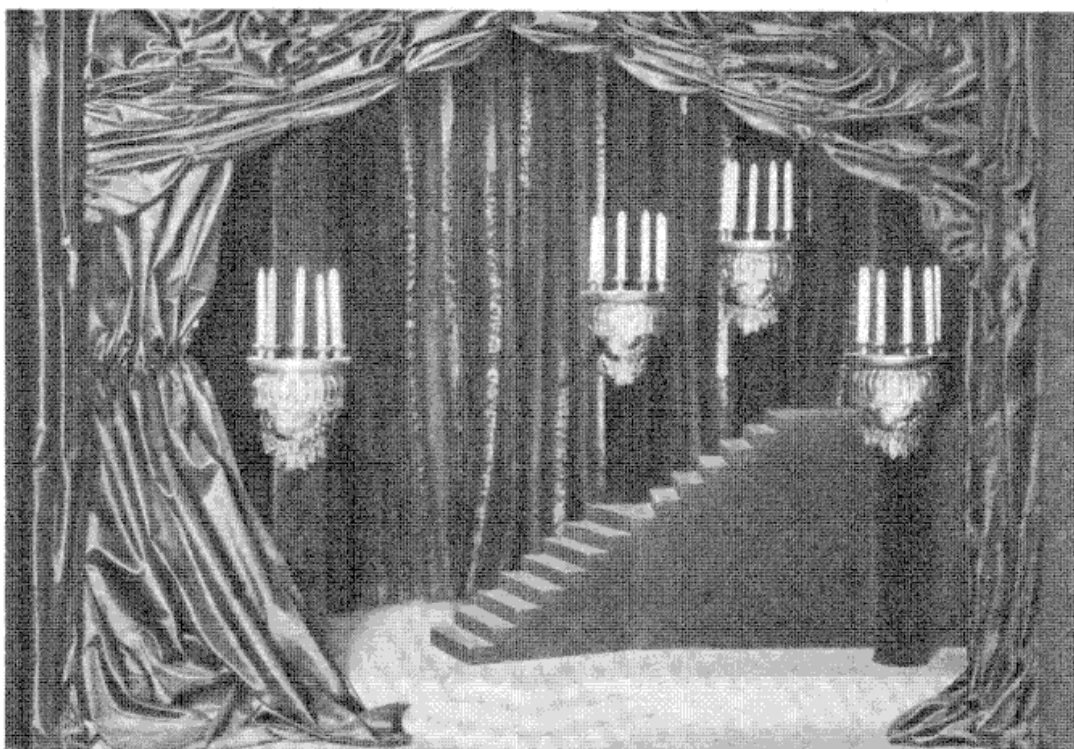
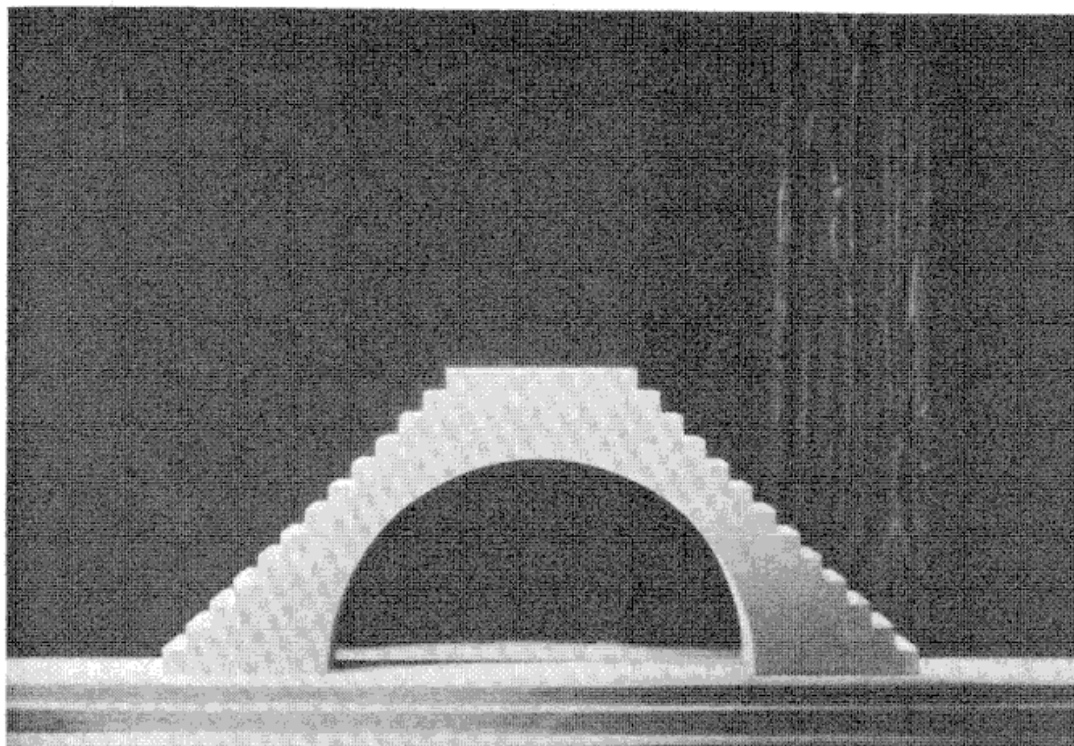
DÉCOR

par J. ČAPEK  
pour Tartuffe,  
représenté au THÉÂTRE NATIONAL de Prague.

Arch. phot. Beaux-Arts.



SECTION TCHÉCOSLOVAQUE. PL. XLVIII.



DÉCOR

par B. FEUERSTEIN  
pour Édouard II de Marlowe,  
représenté au THÉÂTRE NATIONAL de Prague.

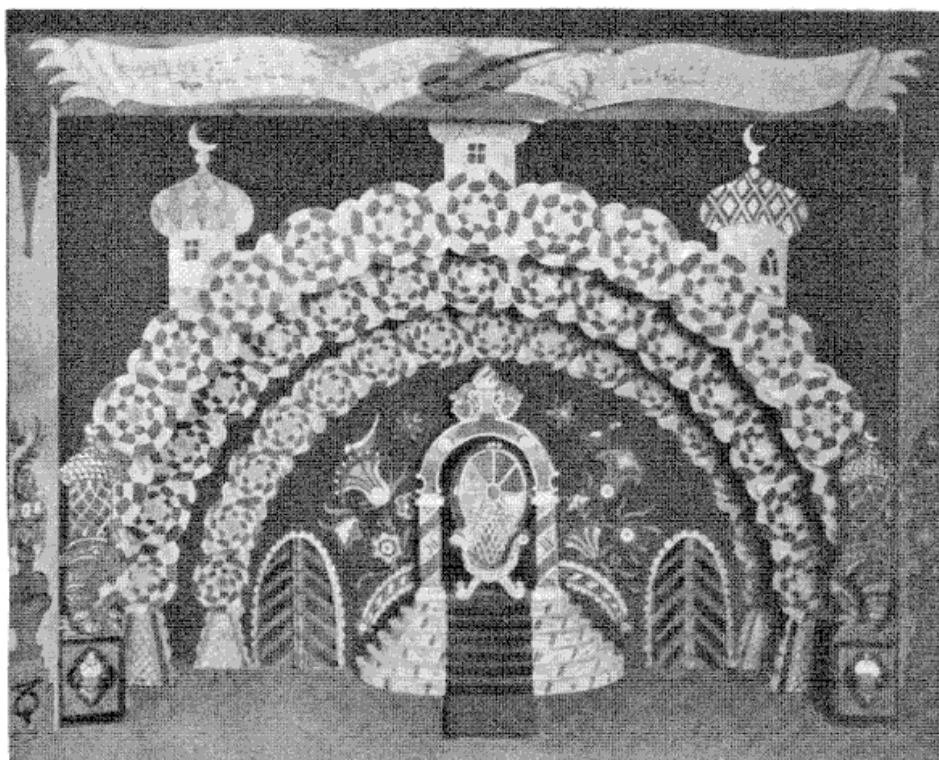
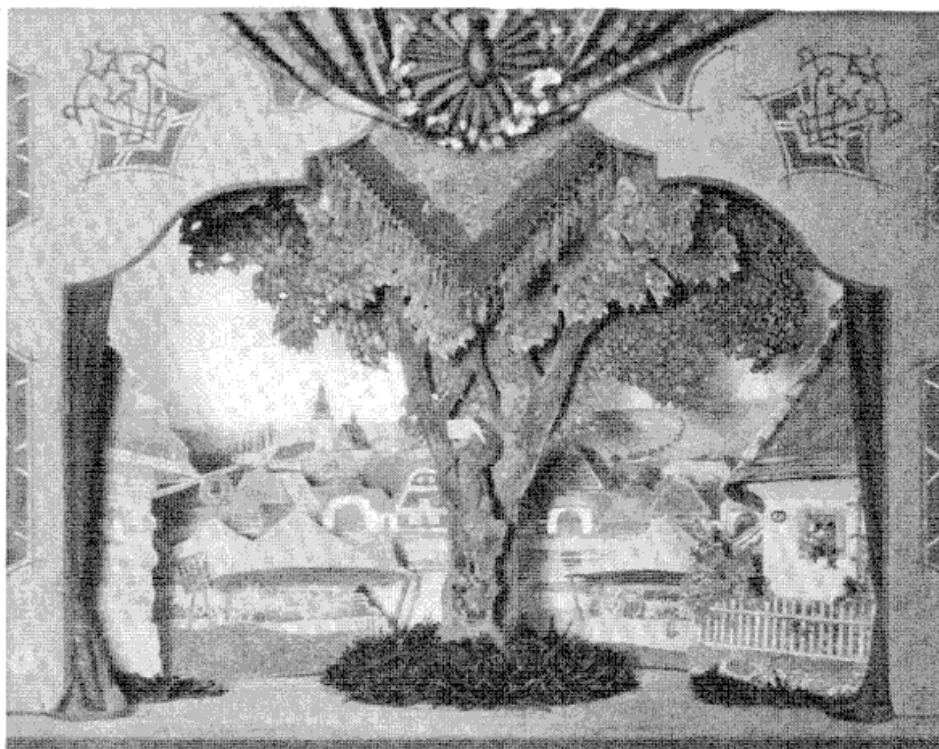
DÉCOR

par V. HOFFMANN  
pour Kolumbus de J. Hilbert,  
représenté au THÉÂTRE NATIONAL de Prague.

Droits réservés au Cnam et à ses partenaires



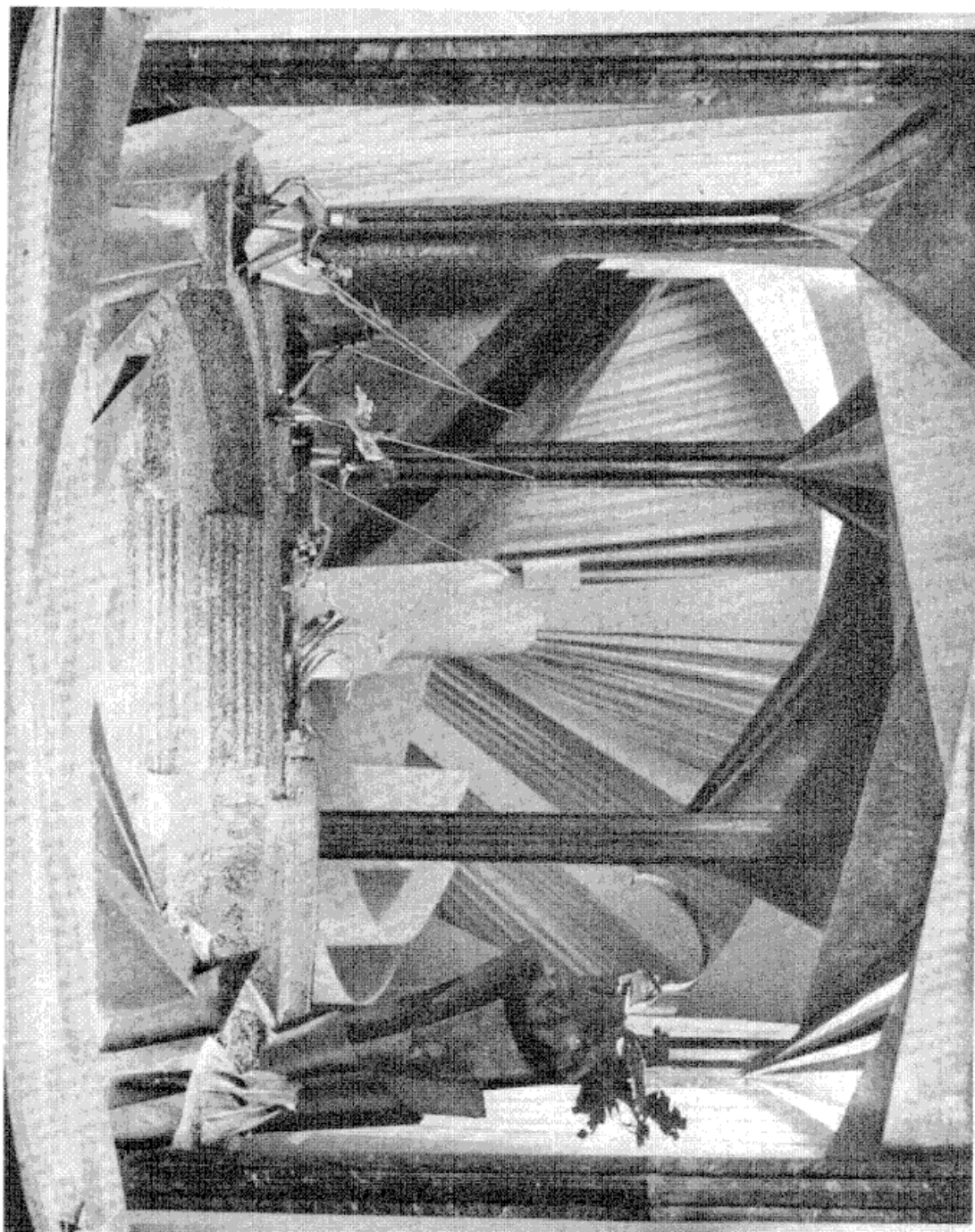
SECTION TCHÉCOSLOVAQUE. PL. XLIX.



DÉCORS

par Joseph WENIG  
pour la Fiancée vendue de Smetana  
& Svanda le cornemusier de J. K. Tyl,  
représentés au THÉÂTRE MUNICIPAL DE KRÁLOVSKÉ VINOHRADY à Prague.





DÉCOR ET MISE EN SCÈNE

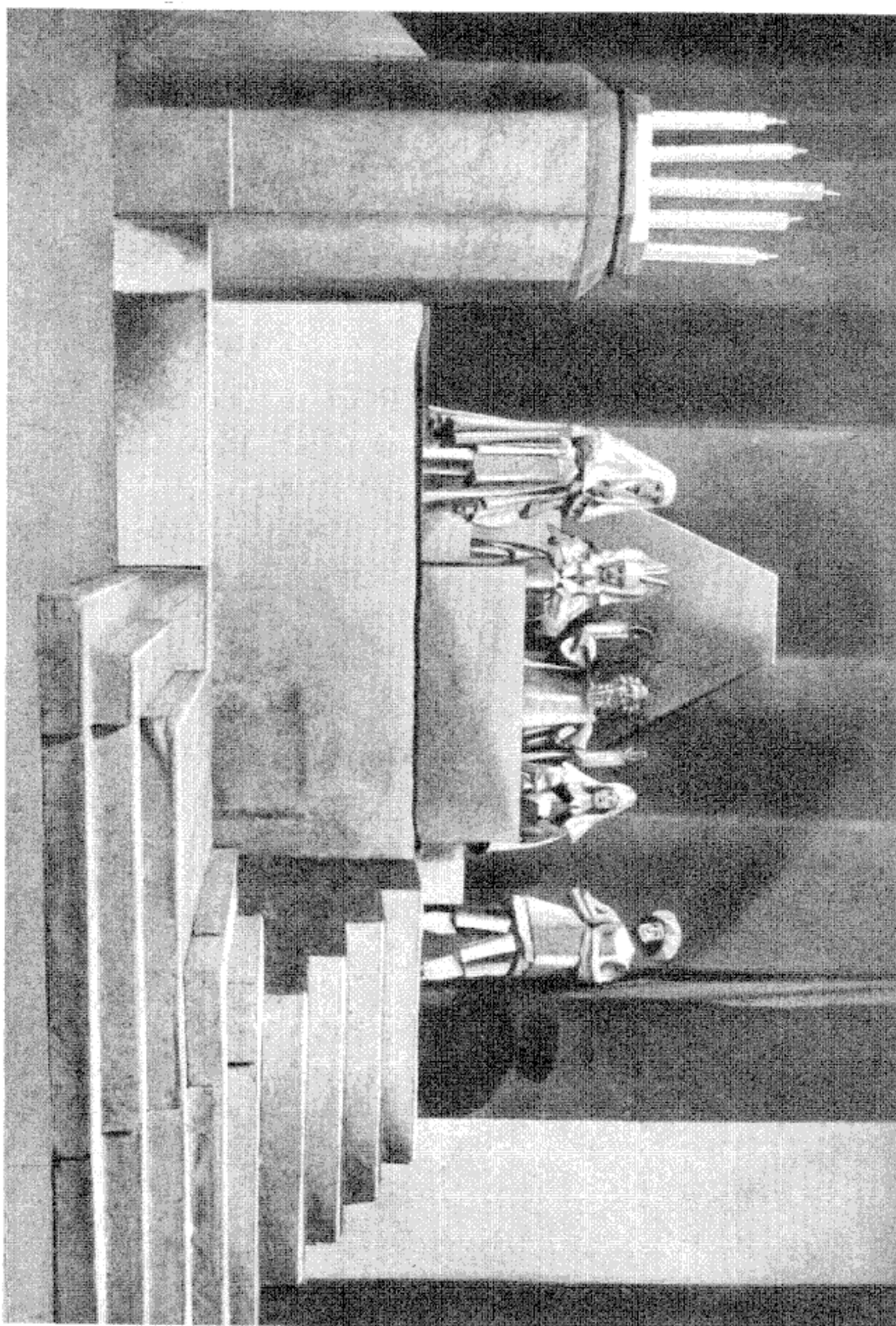
par S. FEDOROVSKI  
pour Lohengrin de Wagner (1<sup>re</sup> acte),  
représenté au GRAND THÉÂTRE ACADÉMIQUE D'ÉTAT.





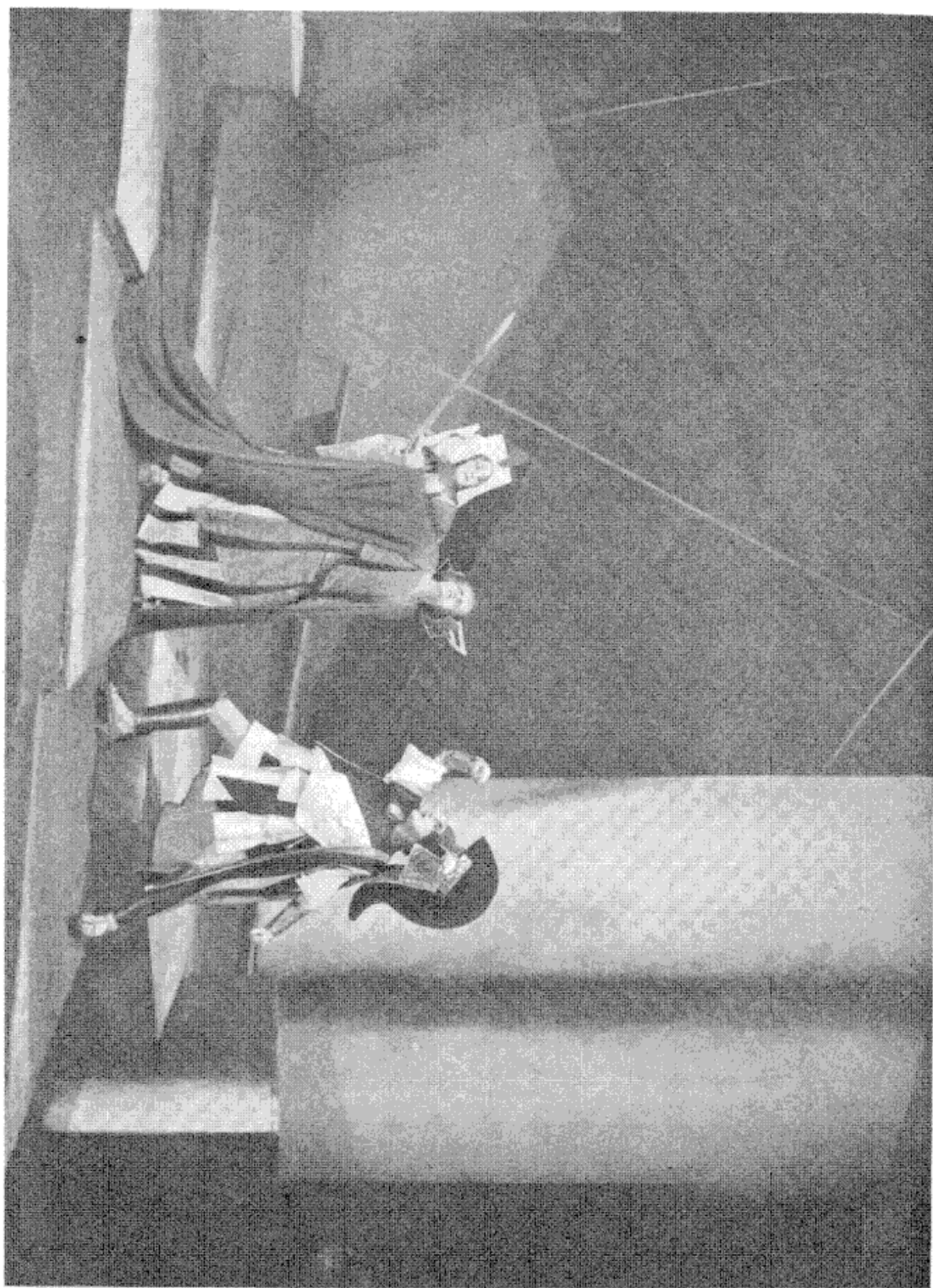
SECTION DE L'U. R. S. S.

Pl. LI.



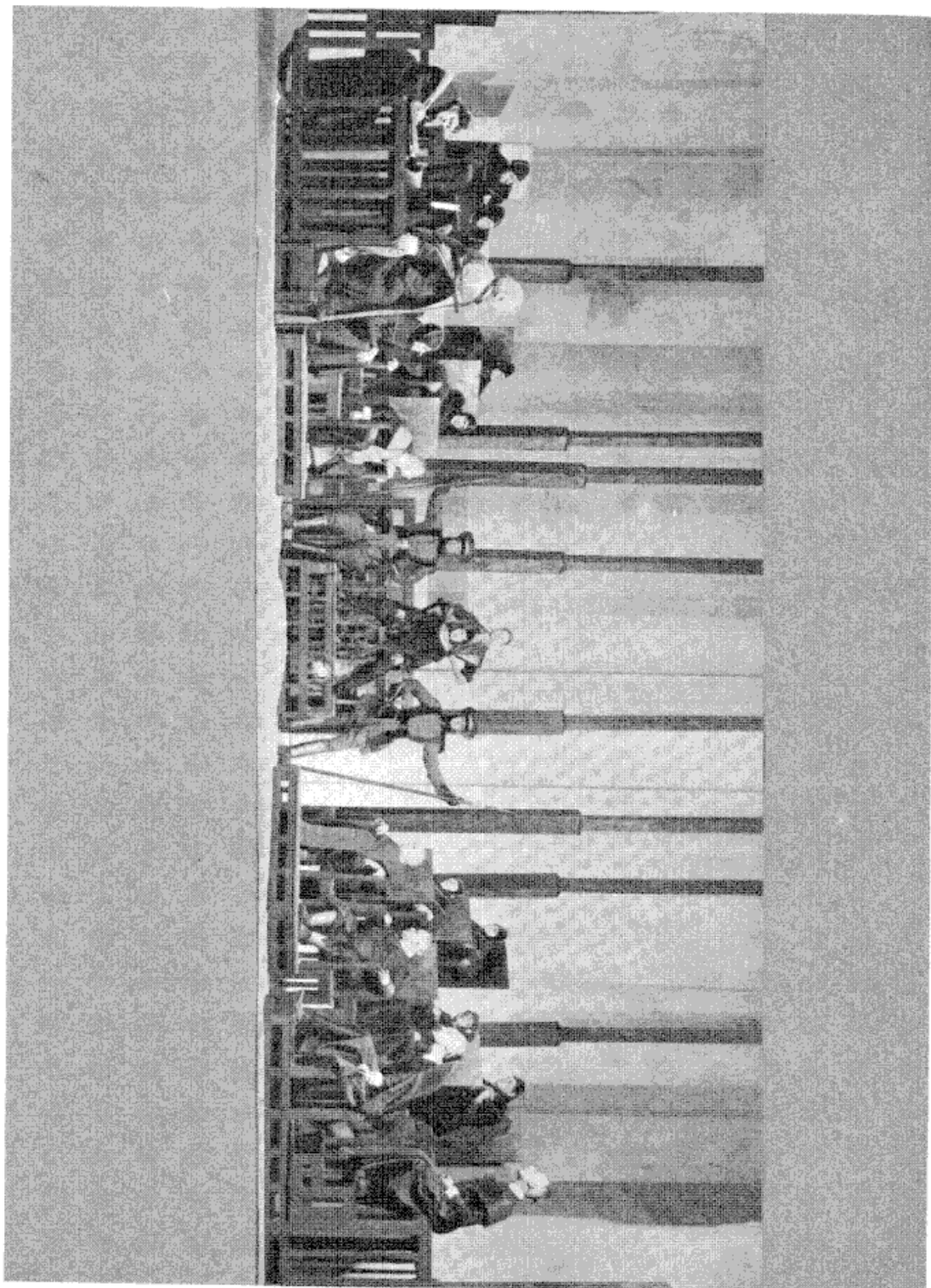
DÉCOR par A. VESNINE,  
MISE EN SCÈNE par A. TAÏROFF  
pour L'Annonce faite à Marie, de Paul Claudel,  
représentée au THÉÂTRE KAMERNY.





DÉCOR ET COSTUMES par A. VESNINE,  
MISE EN SCÈNE par A. TAIROV  
pour Phédre,  
représentée au THÉÂTRE KAMENNY.





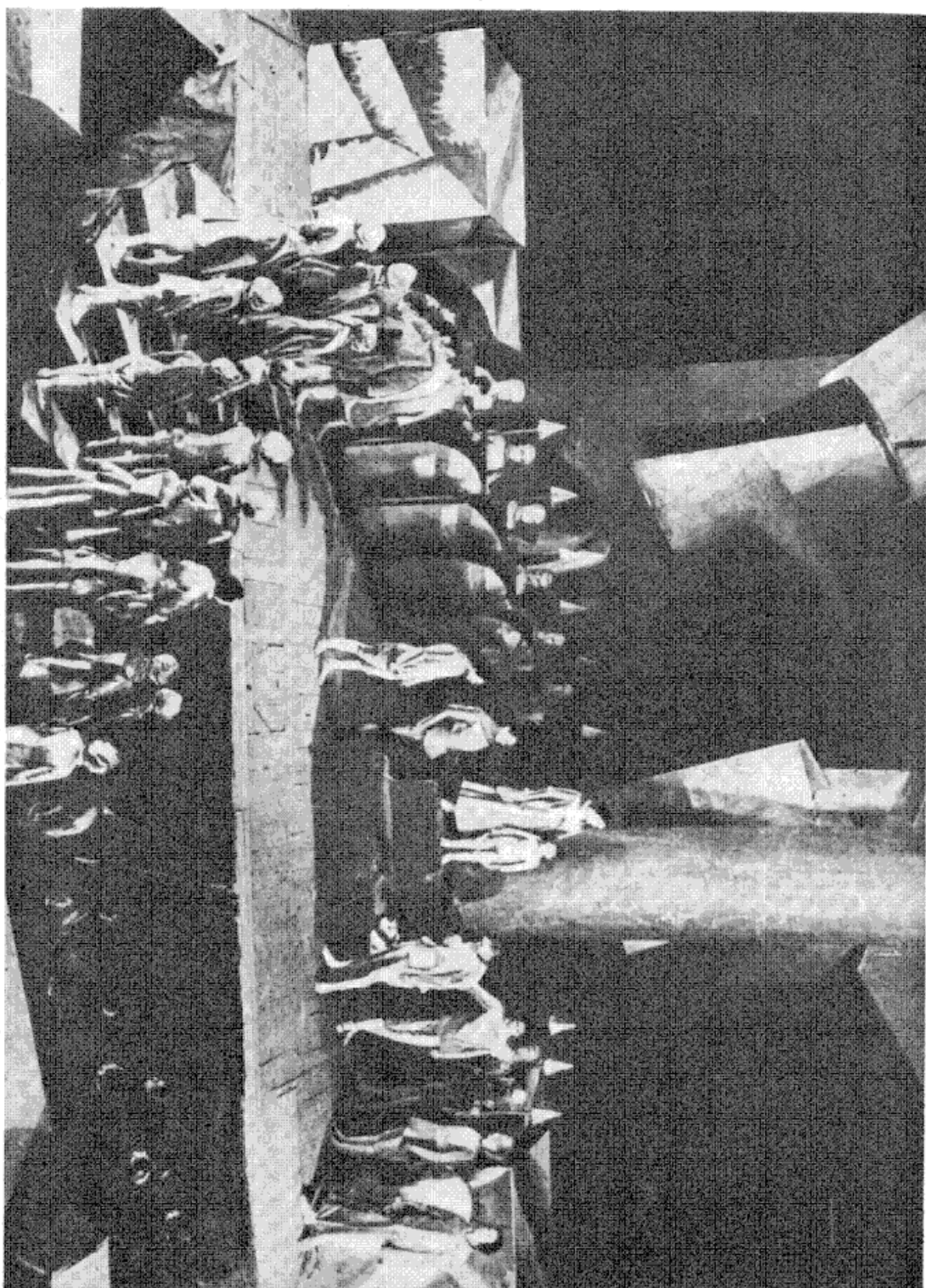
DÉCOR par V. & G. STERNBERG,  
MISE EN SCÈNE par TAIROV  
pour Sainte Jeanne de Bernard Shaw,  
représentée au THÉÂTRE KAMERNY.





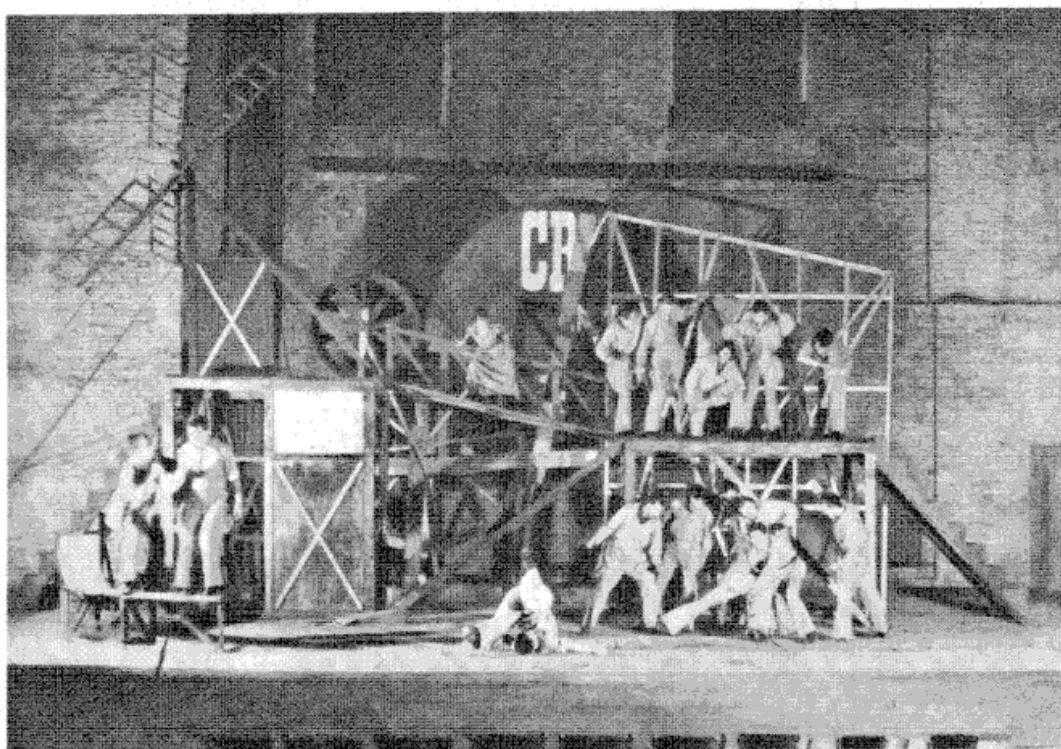
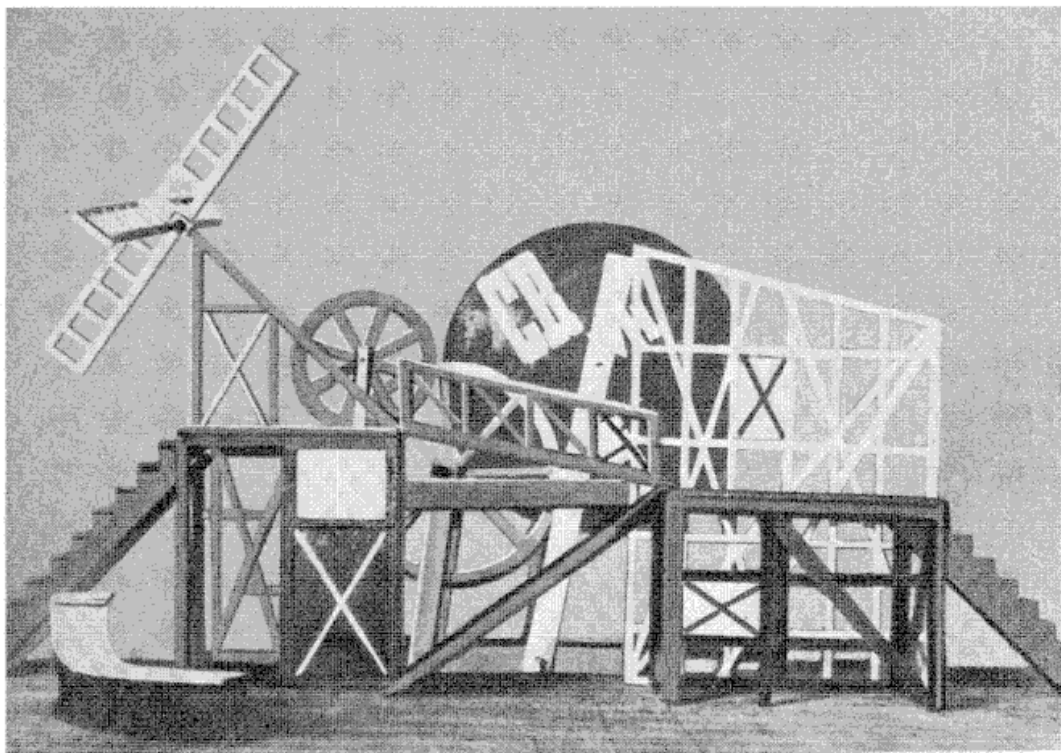
SECTION DE L'U. R. S. S.

Pl. LIV.



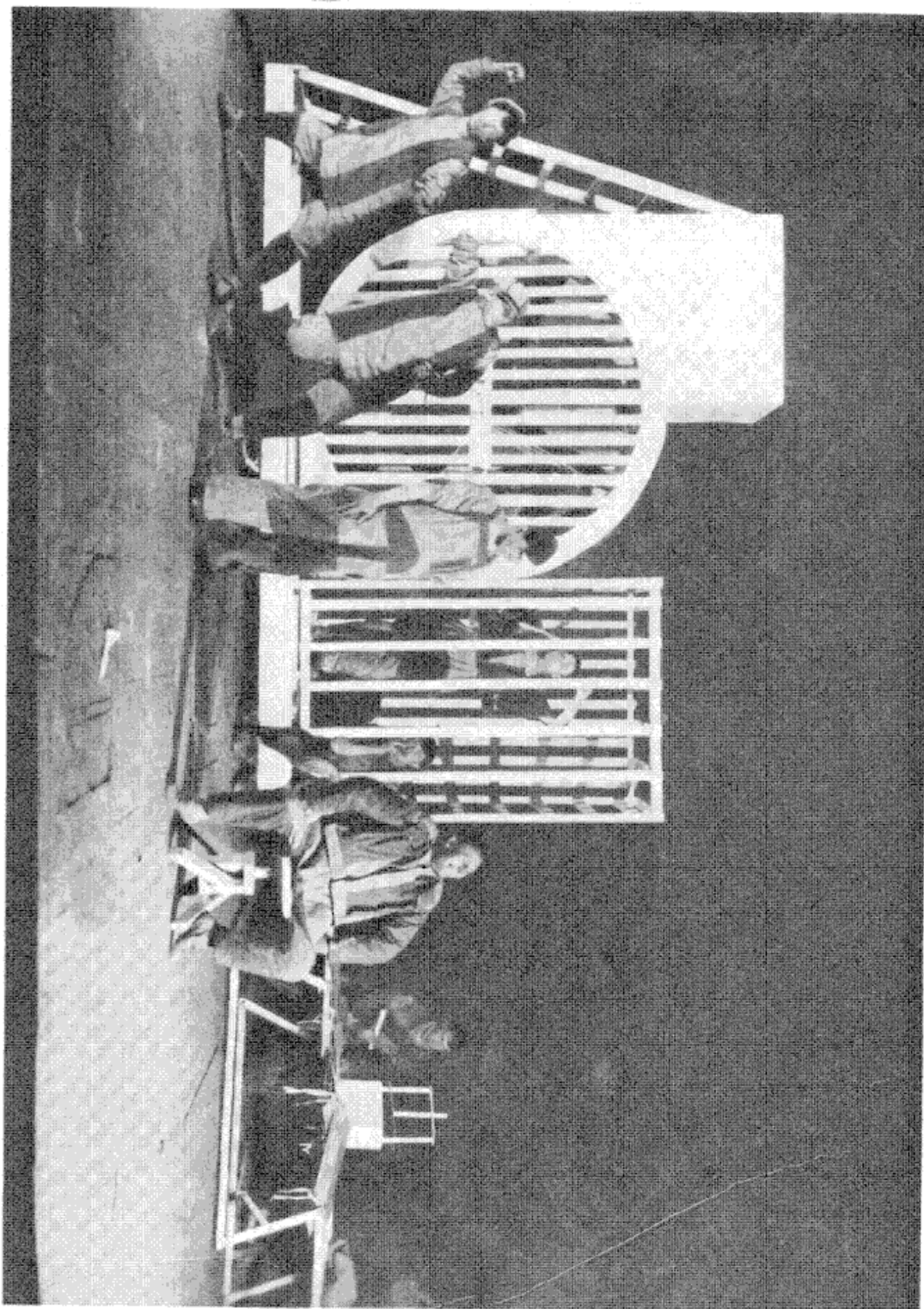
DÉCOR par V. DIMITRIEFF,  
MISE EN SCÈNE par MEYERHOLD & V. BEBUTOFF  
pour Les Aubes de E. Verhaeren,  
représentées au THÉÂTRE MEYERHOLD.





DÉCOR par L. F. POPOVA,  
MISE EN SCÈNE de W. MEYERHOLD  
pour le Cocu magnifique de Crommelynck,  
représenté au THÉÂTRE MEYERHOLD.

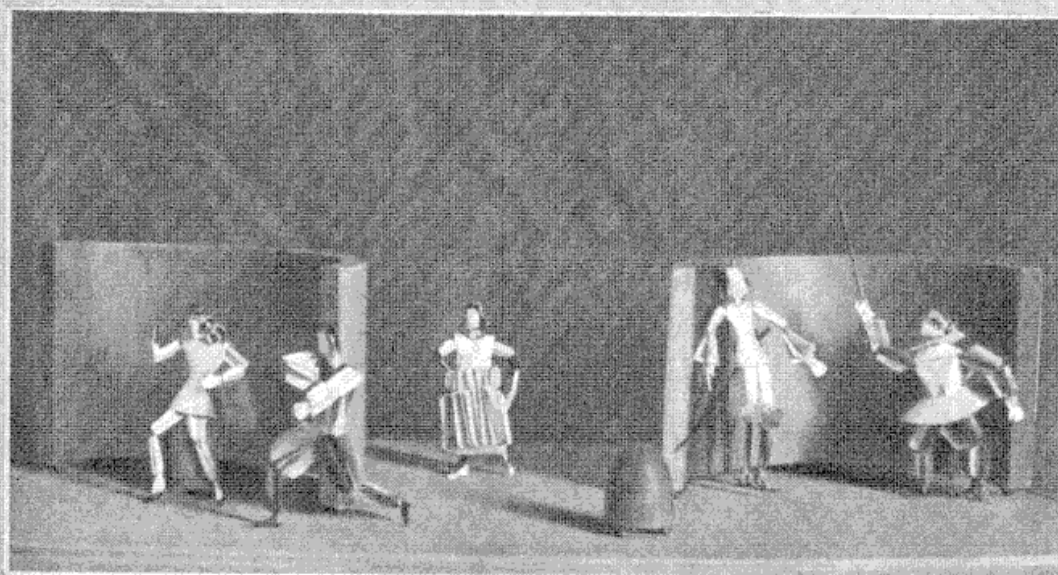




DÉCOR par STEPANOVA,  
MISE EN SCÈNE par W. MEYERHOLD  
pour La Mort de Tarelkine de Soukhovo-Kolbin,  
représentée au THÉÂTRE MEYERHOLD.







Phot. TONKA.

*MISE EN SCENE* par L. BABIĆ  
pour *Les Ombres*, ballet de B. Sirola.

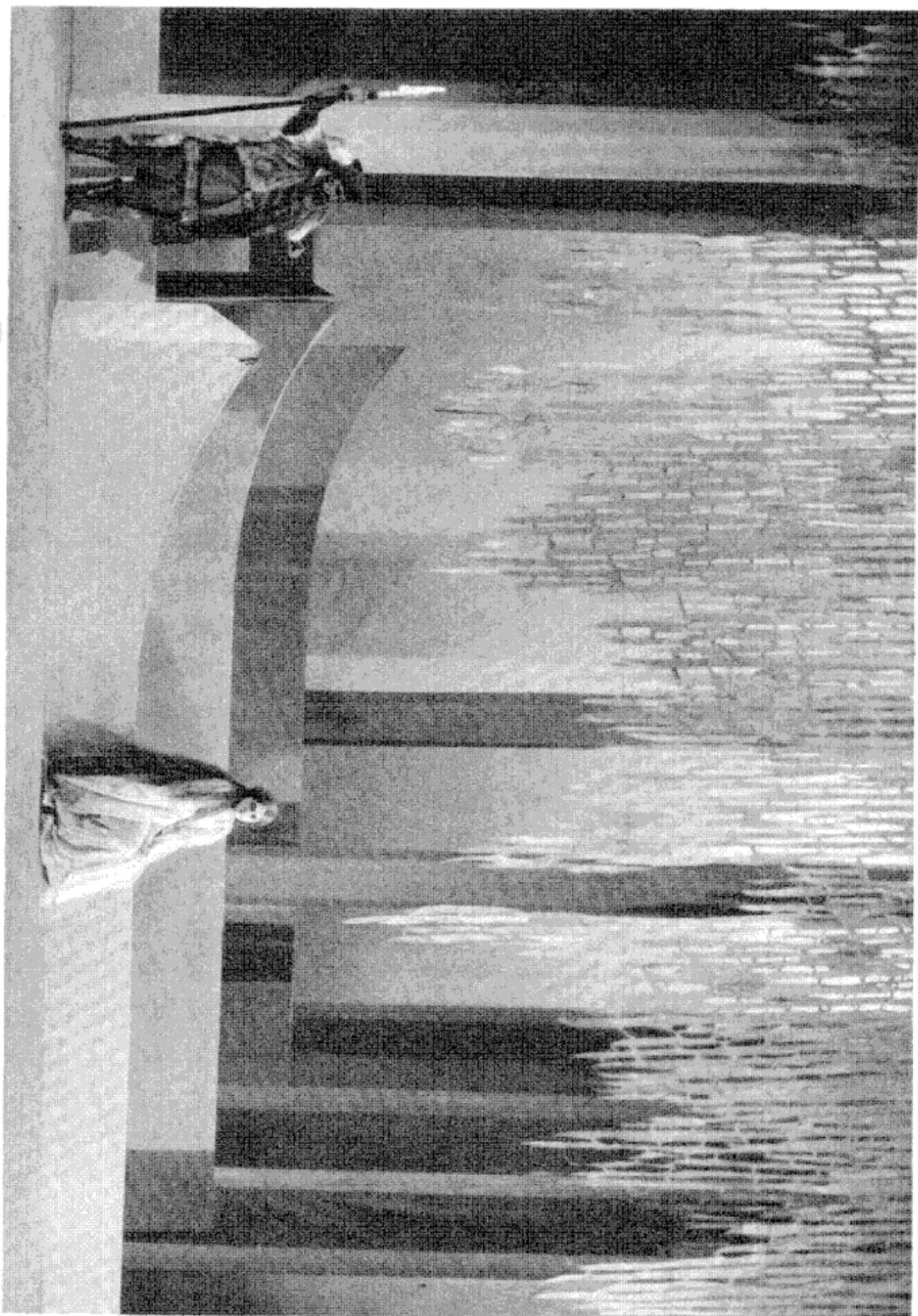
*MAQUETTE* par L. BABIĆ  
pour *La Nuit des rois* de Shakespeare.





SECTION YUGOSLAVE.

Pl. LVIII.



DÉCOR

par L. BABIĆ  
pour Pelléas & Mélisande.



CLASSE 37

---

PHOTOGRAPHIE, CINÉMATOGRAPHIE





## PHOTOGRAPHIE.

Le centenaire de l'invention de la photographie a coïncidé, le 2 juillet 1925, avec l'Exposition internationale des Arts décoratifs & industriels modernes. Tandis que les visiteurs de la Classe 37 admiraient à quel point de perfection est parvenue la géniale découverte de Niepce, des orateurs autorisés, Louis Lumière, Georges Potonniée, le professeur Charles Fabry, retraçaient les origines de la plus émouvante conquête que l'esprit humain ait faite depuis celles de l'écriture & de l'imprimerie. Cette conquête est toute française.

Nicéphore Niepce est né à Chalon-sur-Saône, en 1765. Il avait 48 ans quand il commença ses recherches, 57 quand, au mois de juin 1822, il obtint une photographie complète & stable de sa maison & de son jardin, la première photographie qui ait été faite au monde. Mais il voulait mieux. Il aspirait à la perfection. Il se ruina, malgré l'aide du peintre Daguerre qu'il prit pour associé en 1829. Après sa mort, en 1833, ce fut son fils qui, conjointement avec Daguerre, mit le procédé au point & en vendit le secret en 1839 au Gouvernement. La France, au lieu de s'en réserver le profit, le donna à tous les peuples. Sous le nom de Daguerriotype, la photographie fut rendue publique le 19 août 1839. Elle n'a cessé, depuis, de s'améliorer par une suite ininterrompue de progrès : « Il semble, dit Potonniée, que son désintéressement ait porté bonheur à la France, car beaucoup des grands perfectionnements de la photographie, de ces découvertes secondaires entées sur l'invention mère, selon le mot de Chevreul, ont été trouvés par des Français. »

Si l'on doit à l'Anglais Brewster la stéréoscopie, par contre Poitevin, en 1855, a réalisé les procédés photomécaniques, Ducos du Hauron, en 1869, la méthode indirecte de photographie des couleurs; Lippmann, en 1891, a photographié directement les couleurs par son procédé interférentiel; Louis & Auguste Lumière, en 1907, ont créé les plaques autochromes.

Au sommet où l'invention de Niepce est arrivée, nous avons peine à mesurer tout ce que le domaine de la connaissance doit à la sensibilité de la plaque photographique, dans l'infiniment grand comme dans l'infiniment petit. La plaque enregistre des aspects & des mouvements que l'œil est impuissant à suivre. Elle joue dans le temps un rôle analogue à celui du microscope pour l'étendue. Elle remplace, par l'observation directe, les minutieuses opérations du topographe sur le terrain. La prise de vues en avion, née de la guerre, révèle des possibilités qui ne sont qu'à leur début. En astronomie, la photographie permet d'enregistrer des phénomènes difficiles à observer directement & ces mesures que l'œil du savant serait incapable de faire sur le ciel, il les prend avec toute la précision désirable sur les photographies célestes.

Bien plus, la plaque est sensible à tout un monde de radiations que nous ne percevons pas. « Nous ne sommes pas tout à fait aveugles, dit le professeur Fabry, mais il ne s'en faut pas de beaucoup : la plaque photographique l'est beaucoup moins que notre œil. » De là son emploi prodigieux pour l'exploration de l'ultra-violet & des rayons X, avec son cortège inattendu d'applications médicales.

Mais si la place de la photographie dans le domaine de la science est indiscutable — & que sera-t-elle quand la sensibilité de la plaque aura encore été multipliée ! — en est-il de même dans le domaine de l'art ?

Le fait même de son admission à l'Exposition de 1925 indique assez clairement que, dans l'esprit des organisateurs, la question tant débattue « la photographie est-elle un art ? » était résolue par l'affirmative. Dans l'esprit des visiteurs elle ne se posait même pas. Bien que la Classe 37, à quelques exceptions près, n'eût réuni que les travaux des studios professionnels, voués au portrait & à la reproduction, bien que les amateurs, conviés cependant au même titre que les industriels, se fussent presque tous abstenus d'y figurer, privant ainsi l'ensemble d'un intérêt réel, bien que, de toutes les nations participantes, seules l'Autriche, l'Espagne, la Principauté de Monaco, la Tchécoslovaquie & l'Union des Républiques Soviétiques Socialistes eussent pris part à la manifestation, on sentait, en face des œuvres exposées, qu'elles étaient très loin de la reproduction mécanique & brutale de la nature par la chambre noire & que l'outil, si perfectionné fût-il, avait été guidé par une main & un cerveau humains.



Cent ans, dans la chaîne des arts, c'est à peine la jeunesse ; les grands aînés, peinture, sculpture, architecture, musique, danse, sont aussi vieux que l'humanité. Il faut, d'ailleurs, retrancher de l'histoire de la photographie un tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, préoccupé surtout de la conquête des procédés techniques, où l'idéal de l'opérateur s'est borné à la reproduction fidèle de la nature, & un autre tiers où son ambition l'a égaré à imiter la peinture &, qui pis est, la peinture anecdotique. Le nouvel art n'a reconnu son véritable domaine que depuis vingt-cinq ou trente ans, & son fils génial, le cinématographe, n'a pas peu contribué à le mettre dans la bonne voie.

Ne nous étonnons pas outre mesure de cette période de tâtonnements. Le fait surprenant, c'est qu'elle n'ait pas été plus longue. Tous les arts ont créé leur outillage. Ici, c'est l'outil, la machine, qui a fait naître l'art & les auteurs de l'invention n'en eurent pas le moindre soupçon. Nul ne pouvait prévoir que de la chambre noire, vouée en apparence à capter la nature inerte ou à un point mort du mouvement, naîtrait le seul moyen que l'humanité ait encore découvert de représenter le dynamisme de l'univers.

C'est seulement vers 1885, pendant la période de transition baptisée « fin de siècle » par les contemporains, que les premiers travaux méritant le nom d'art virent le jour dans les studios d'amateurs, au temps même où la chromophotographie, inventée par Marey & la plaque sèche à la gélatine, succédant à la plaque collodionnée, révolutionnèrent la technique. Les premières manifestations s'échelonnent, de l'Exposition du Camera Club à Vienne, en 1891, au Salon photographique anglais en 1893 & aux Salons du Photo-Club à Paris, les années suivantes. Depuis lors, la photographie artistique est restée l'apanage, dans chaque pays, d'un petit nombre de praticiens-amateurs, plus rares encore que les peintres ou les graveurs, sans doute parce qu'il est aussi difficile de fixer une image à l'aide d'un faisceau lumineux & d'une plaque sensible qu'avec le pinceau ou le burin.

L'esthétique du noir & du blanc tire cependant de la peinture & de la gravure tout ce qui, dans la technique, s'élève au rang de l'œuvre d'art. Quand le négatif sort du bain, la tâche du professionnel est achevée, le rôle de l'artiste commence. C'est dans le tirage & le travail de l'épreuve qu'il se manifeste. Le goût & le sentiment prennent leur

revanche sur les moyens mécaniques. Le cliché était l'ébauche esquissée par l'objectif. L'intelligence de l'opérateur va en faire une œuvre personnelle. Il n'a qu'à choisir entre les procédés que, depuis vingt ans, les meilleurs protagonistes de l'art lumineux en France & à l'Étranger ont mis à sa disposition. On les trouve décrits, avec une précision & une clarté parfaites, dans la *Technique photographique* de L. P. Clerc.

De tous les procédés dits pigmentaires, le procédé au charbon est l'un des plus beaux & des plus aisés à pratiquer. Il consiste à dépouiller à l'eau tiède une couche de gélatine colorée par incorporation de charbon en poudre fine, sensibilisée au bichromate & exposée sous le négatif. Le véritable inventeur est Poitevin, qui publia son procédé en 1860. La même année, Fargier indiqua le transfert sur un nouveau support & trouva le double transfert, le premier transportant l'image sur un support provisoire pour le dépouillement à l'eau chaude, le deuxième la transportant sur un support définitif pour la mettre dans son vrai sens.

Le procédé à la gomme bichromatée, imaginé par Poucy en 1858, fut rénové en 1894 par Rouillé-Ladevèze, puis par R. Demachy, A. Maskell, G. Puyo & bien d'autres. Le lavis bichromaté en dérive.

La résinopigmentotypie de R. Namias (1922) a rénové un procédé découvert dès 1859 par Garnier & Salmon; ils constatèrent qu'une couche mince formée d'albumine, de sucre & de bichromate, coulée sur verre & séchée, puis exposée sous un diapositif, peut, après quelques instants de séjour dans une atmosphère humide, retenir, dans les régions protégées contre l'action de la lumière, les corps pulvérulents proménés à la surface qui, au contraire, ne peuvent adhérer aux régions suffisamment modifiées par l'action de la lumière.

Le procédé aux encres grasses sur gélatine bichromatée, dit aussi procédé à l'huile, préconisé en 1904 par G. E. H. Rawlins & perfectionné par R. Demachy en 1911, est une variante des procédés mécaniques de phototypie & de photolithographie. Il consiste en l'encrage au pinceau d'une couche de gélatine bichromatée, qui, après exposition à la lumière sous un négatif & lavage à l'eau, se gonfle dans les parties protégées & reste à peu près sèche dans les régions les plus complètement modifiées par l'action de la lumière. Grâce à la répulsion bien connue de l'eau pour les matières grasses, l'encre ne

prend que sur les régions sèches ou à peine humides. Pour éliminer la couche de gélatine, R. Demachy procède au décalque de l'image sur papier nu, le papier gélatiné où cette image a été créée jouant le rôle d'une véritable planche d'impression. Le report se fait à la presse.

Enfin deux procédés, l'ozobrome ou carbo, créé en 1906 par T. Manly & rénové en 1919 par H. F. Farmer, & l'oléobromie ou bromoil, décrit par C. Welborne Piper en 1907, permettent de transformer une image développée sur papier au gélantino-bromure en image pigmentaire.

Quel que soit le procédé choisi, le photographe n'ajoute rien à l'image positive. Le travail à la gouache ou les rehauts à l'encre de Chine n'appartiennent plus qu'aux retoucheurs professionnels. Il s'efforce de respecter la matière initiale, de lui conserver sa fleur & son velouté, d'augmenter sa transparence & sa profondeur. Chaque artiste a ses préférences qui constituent à proprement parler sa manière. Mais il les pratique souvent tour à tour. L'épreuve ne gît plus, inactive, dans un bain d'argent ou dans un bain d'or. Elle a été posée sur une tablette, comme une aquarelle. Sous la main experte de l'opérateur, l'image se forme, se précise, s'éclaire. Entre les grands noirs & le blanc presque pur, des notes intermédiaires s'intercalent, comme dans la gamme des sons. L'œuvre gagne en précision, en clarté. Les détails inutiles sont laissés dans l'ombre. L'image ramassée accentue au contraire les traits marquants du modèle, ceux qui constituent sa personnalité. «L'objectif photographique, a écrit G. de Santeul, a, entre autres défauts naturels, celui d'être trop prolixe. A l'exemple de ces vieilles bavardes, qui mettent sur le même plan de leurs radotages le fait principal & toutes sortes de détails inutiles, il nous fait le scrupuleux décompte de toutes les feuilles d'un arbre, au lieu de nous définir ses masses; enregistre les poils & non le pelage d'un animal, &, en définitive, divise l'intérêt au lieu de le rassembler.» Loués soient les artistes qui s'attachent à créer de la synthèse où tout n'était qu'analyse!

Ainsi comprise, la photographie est capable de se mesurer avec la gravure. Elle a même cet avantage que ses procédés infiniment plus expéditifs lui permettent de saisir & de rendre une impression en quelques travaux rapides sans passer par le long & minutieux labeur des tailles & des morsures. Ainsi s'avère sa vertu dominante, celle

de notre temps : la vitesse. En face de certaines réussites, on se rend compte que la lithographie, la manière noire, l'eau-forte, la mezzo-teinte n'auraient rien trouvé à dire de plus & auraient peut-être moins bien dit.

A un degré supérieur, on a même parfois l'impression que la photographie d'art rejoint la peinture, celle d'un Carrière, par exemple, tant le tempérament, le goût, l'imagination même de l'opérateur entrent en jeu. Elle s'en rapproche, en tout cas, par le caractère individuel. Chaque épreuve est une pièce unique. Avant de l'obtenir aussi parfaite que possible, il faut passer par plus d'un échec. Une fois réalisée, on la recommence rarement. Si on la refait, on obtient autre chose. C'est une variante, une réplique, ce n'est pas un nouvel exemplaire.

Sous un autre rapport aussi, & peut-être conviendrait-il d'en tenir un plus grand compte, le photographe se rapproche du peintre par le talent qu'il met à capter une portion de l'espace dans le cadre d'une plaque. Ce choix paraît simple. Il exige en réalité un œil d'artiste. Corot disait que le grand mérite du peintre était de «savoir s'asseoir». La première vertu du photographe en face de la nature, c'est d'envisager le sujet sous l'angle voulu, de trouver le point exact d'où il doit être regardé, non seulement ce point, mais la saison, l'heure, la minute fugitive où la lumière lui donnera son meilleur relief, celui qui fera jouer les clairs & les ombres & se traduira par une pathétique harmonie de noir & de blanc. «Il est des bonheurs fortuits, a écrit Jules Breton, où la nature fait apparaître un tableau tout fait.» Sans doute, mais on ne saurait toujours compter sur un hasard qui n'a que la durée d'un éclair. En tout cas, il importe de le saisir au passage, & c'est en quelque sorte la revanche du photographe. L'objectif enregistre ce que l'œil humain, trop lent, aurait laissé fuir avant de le fixer par les couleurs ou le dessin. L'instantané est le vrai domaine de l'art de Niepce. «Ne bougeons plus» est un terme dépourvu de sens, après les merveilleuses conquêtes de la chronophotographie.

Au début de la photographie «pictoriale», l'expression est de Robert Demachy & a été reprise par C. de Santeul, les opérateurs se laissèrent séduire pas l'anecdote. Scènes de genre, tableaux historiques, sujets pittoresques, ils empruntèrent aux peintres leurs modèles, de même que le cinéma naissant recrutait sur les planches ses premiers

rôles & ses figurants. C'était l'époque du modern-style, de l'impressionnisme, des bandeaux à la Cléo de Mérode & des robes Liberty. Les critiques notoires, tels que R. de la Sizeranne, s'extasiaient sur les tableaux vivants en plein air. «Pour la première fois depuis des temps immémoriaux, les peplums sortent des magasins d'accessoires & flottent à l'air libre. Les calyptres légères ne balayent plus les planchers des théâtres, mais s'accrochent aux lentisques & se gonflent sous les brises marines. Les eaux des bassins réapprennent à refléter les plis nobles des anaboles & le vent à s'insinuer dans le tuyau des flûtes. En conduisant la figure drapée en plein air, les photographes ont retrouvé la vie antique. Puisqu'il y a encore des pins, voici des thyrses; puisqu'il y a encore des tortues, voici des lyres, & puisqu'il y a encore des roseaux, voici des syringes. La *Vision antique* va passer.»

Comme cette prise de vue devait être alléchante !

L'ère de ces erreurs généreuses est close. Le photographe a compris que l'important n'était pas de tout dire, mais de bien dire. En sachant se borner, il a appris à écrire. En revanche, il a perdu son religieux respect pour les préceptes traditionnels. Il prend avec la camera des libertés inouïes. Il ose les contre-jour, les flous. Il aborde les surimpressions. Mais sans doute trouvera-t-on bientôt timorés ces essais de libération en face des audaces presque sans limites que le cinéma documentaire fait entrevoir.

L'évolution, ou la révolution, n'est pas moins marquée dans le studio, temple du portrait. Celui que les organisateurs de la Section photographique ont présenté aux visiteurs de la Classe 37 faisait avantageusement oublier le classique atelier d'autrefois, avec son décor austère, son ameublement de fantaisie & son éclairage diurne, si capricieux. L'atelier du Grand Palais était un salon. Les lampes à vapeur de mercure remplaçaient la lumière du jour. Tout le matériel était adapté aux besoins & aux exigences modernes.

La plupart des grandes maisons spécialisées dans le portrait avaient envoyé des travaux qui attestaient les progrès surprenants accomplis dans cette branche si intéressante de la photographie. Il fut un temps, pas très éloigné, où le bon ton pour un portraitiste était de transformer une physionomie en une tête sans âge & sans signification. «Tout ce qui sculpte un visage, dit encore C. de Santeul, tout ce qui

donne au masque du caractère, méplats, rides, proéminences, tout cela devait s'amortir, s'arrondir & finir, sous les retouches multiples, en coulées effluentes ou amorphes, en volumes accolés mais sans intersections visibles. Aujourd'hui, le portrait est devenu, enfin, la signification d'un caractère ou d'un état psychologique.»

Le photographe moderne s'efforce de pénétrer la personnalité de son modèle. Par ses effets d'éclairage, par les faisceaux lumineux qu'il promène comme un pinceau, il l'oblige à se révéler. Par le choix de la pose, il met en relief ce qui dans un visage est sa marque, son cachet, quelquefois un défaut physique qu'un vieux professionnel eût déformé par la retouche. Il ne s'en tient pas à une seule expression. Il multiplie les prises de vues, jusqu'à ce qu'il ait forcé le modèle à «suer son âme»: on serait tenté d'appliquer ce mot aux vivantes images de M<sup>me</sup> Albin Guillot.

Les maîtres du portrait ne travaillent plus en série. Les épreuves qui sortent de leurs studios sont des œuvres individuelles, traitées avec le même soin que les amateurs apportent à l'exécution d'une photographie pictoriale & soumises aux mêmes artifices de tirage, d'impression, de report, avec cette différence qu'on peut en prendre à son aise avec un paysage ou une marine, mais que le modèle vivant ne doit pas perdre sa ressemblance, même au profit de l'effet artistique.

«Le photographe, disait récemment à un enquêteur Henri Manuel, dont l'autorité est celle d'un technicien expert doublé d'un artiste des mieux inspirés, le photographe ne doit plus connaître seulement sa mécanique, mais faire preuve aussi de psychologie, de sensibilité. Son influence personnelle se manifeste constamment par le choix du sujet & du point de vue, l'attente ou la disposition d'un éclairage convenable, l'évaluation de la durée d'exposition, la conduite du développement, par bien d'autres difficultés. Quand il s'agit du portrait, combien plus subtile encore est la réalisation! Toute physionomie change plusieurs fois d'aspect, le temps d'une observation, son expression se modifie presque à chaque phase. Quelle est celle qui caractérise, qui correspond au type essentiel qui persistera à travers les années, malgré les modifications de l'âge?»

## CINÉMATOGRAPHIE.

Comme la photographie à qui elle doit ses moyens mécaniques & chimiques, la cinématographie est une découverte française. Il est bon de le rappeler au moment où, pour la première fois, elle prend place dans un Rapport d'Exposition. Mais il serait injuste, en rappelant la géniale invention de Louis Lumière, d'oublier les précurseurs qui, au cours d'un demi-siècle, se sont transmis le flambeau jusqu'au dernier stade de réalisation.

Janssen, qui le premier songea à appliquer la photographie à l'étude du mouvement, a écrit «qu'une découverte ne s'improvise pas, n'est pas l'œuvre d'un seul, mais le dernier maillon d'une chaîne dont il est difficile de déterminer le point de départ». Rien n'est plus vrai pour la cinématographie dont la chaîne remonte aux projections lumineuses de la lanterne magique du père Kircher, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, aux séances de fantasmagorie de Robertson, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, & à tous les jouets imaginés au XIX<sup>e</sup> siècle pour réaliser la synthèse du mouvement.

Le plus significatif de ces appareils de physique amusante est le Phénakisticope de J. Plateau (1838), qu'on a fort justement qualifié de grand-père du cinéma. Gavarni l'a dessiné & Baudelaire l'a décrit dans son *Art romantique* :

«Supposez un mouvement quelconque, par exemple un exercice de danseur ou de jongleur, divisé & décomposé en un certain nombre de mouvements; supposez que chacun de ces mouvements, au nombre de vingt si vous voulez, soit représenté par une figure entière du jongleur & du danseur & qu'ils soient tous dessinés autour d'un cercle de carton. Ajustez ce cercle, ainsi qu'un autre cercle troué, à distances égales, de vingt petites fenêtres, à un pivot au bout d'un manche que vous tenez comme un écran devant le feu. Les vingt petites figures, représentant le mouvement décomposé d'une seule figure, se reflètent dans une glace située en face de vous. Appliquez votre œil à la hauteur des petites fenêtres & faites tourner rapidement



les cercles. La rapidité de la rotation transforme les vingt ouvertures en une seule, circulaire, à travers laquelle vous voyez se réfléchir dans la glace vingt figures dansantes, exactement semblables & exécutant les mêmes mouvements avec une précision fantastique.»

Chaque image laissant une impression de quelques fractions de seconde sur la rétine, leur enchaînement rapide donne au sujet l'apparence d'exécuter un mouvement suivi, fait en réalité de la succession fragmentée des différentes phases de mouvement. Le principe même du cinéma en découle.

Dès lors, les inventions se suivent sans interruption. Le Zootrope d'Horper, où les figures sont tracées sur des bandes de papier que l'on dispose au fond d'un large cylindre percé de fentes verticales & tournant sur pivot, conduit au Praxinoscope de Reynaud (1877), où les fentes sont remplacées par de petits miroirs disposés en facettes au centre du cylindre & sur lesquels se lit l'image virtuelle du mouvement.

L'idée de projeter cette image sur un écran devait nécessairement venir. Reynaud imagina, en 1882, le Praxinoscope de projection où l'image formée au centre de l'appareil est redressée par des prismes & des miroirs pour être projetée animée sur l'écran. Les dessins étaient tracés sur une bande flexible, transparente, de longueur variable, mais qui pouvait mesurer 50 mètres et comprendre 700 images. Elle s'enroulait & se déroulait horizontalement sur des bobines munies de manivelles que la main de l'opérateur tournait à la vitesse qu'il désirait. Le repérage des images successives était assuré par des perforations régulièrement espacées le long de la bande & dans lesquelles pénétraient des goupilles disposées autour des cylindres d'entraînement. Le film était trouvé. Dès 1892, à son Théâtre optique, Reynaud représenta de véritables scènes : *Pauvre Pierrot*, *Un bon bock*, *Un rêve au coin du feu*, *Autour d'une cabine*. Les dessins animés, projetés actuellement sur nos écrans, donnent une idée parfaite du point de perfection où l'inventeur avait porté son système.

Entre temps, la chronophotographie était découverte. Depuis longtemps, on avait songé à remplacer les dessins animés du praxinoscope & du zootrope par des poses photographiques. Mais les tentatives des chercheurs, en dépit des brevets multiples enregistrés

au cours de ces années de préparation, n'ont pas laissé la moindre trace. Sans doute aucun appareil n'avait-il donné de résultats appréciables.

Vers 1885, on commença à parler des expériences de Marey sur le vol des oiseaux. Le savant physiologiste était parti des photographies sur plaques rapides obtenues à 70 secondes d'intervalle par l'astronome Janssen pour l'étude du mouvement des astres. Le «revolver» de Janssen était devenu le «fusil» de Marey où les images se succédaient à un douzième de seconde, le mécanisme, très ingénieux, assurant la prise d'une série d'images sur une plaque tournante qui accomplissait son tour en une seconde. En plaçant le cliché sur un phénakistoscope, on reconstituait le mouvement analysé par la photographie. Malheureusement, l'appareil limitait la prise de vues à douze images, d'ailleurs trop petites. Il fut abandonné & remplacé par le Chronophotographe à plaques fixes d'abord, puis à pellicule mobile quand les pellicules au gélatino-bromure furent en usage.

L'appareil était constitué par une chambre noire montée sur chariot & pouvant se déplacer le long d'une petite voie ferrée. L'obturateur, placé devant l'objectif, consistait en un grand disque percé de fenêtres étroites & animé d'un mouvement de rotation rapide. La plaque sensible, immobile, recevait ainsi un grand nombre d'épreuves de l'objet mobile qui se déplaçait parallèlement à lui. Ce procédé permettait d'opérer à des vitesses invraisemblables, mais les images étaient confuses & souvent indéchiffrables. L'apparition de la pellicule, remplaçant la plaque de verre, remédia à cet inconvénient. On put construire des appareils où le ruban sensible se déplaçait rapidement pendant l'obturation & s'arrêtait pendant l'éclairage, c'est-à-dire pendant le passage de la fente du disque (20 fois à la seconde). La prise de vues cinématographiques était réalisée (1893). Restait à reproduire sur un écran leur synthèse & cette dernière étape allait être franchie en deux ans.

De son côté, Edison avait construit un appareil de prise de vues, le Kinétographe dont le film flexible prenait au moins 16 images à la seconde. L'arrêt de la pellicule pendant la prise était commandé par des tambours dentés qui engrenaient dans des perforations. En 1891, l'inventeur américain créa le Kinétoscope, appareil de synthèse du Kinétographe. La bande négative, obtenue à l'aide de ce dernier appareil, servait à exécuter un film positif qui reconstituait le mouvement enre-

gistré quand on le faisait défiler derrière un oculaire grossissant. C'était une sorte de boîte, analogue à un stéréoscope, qui permettait de voir & non de projeter les scènes photographiques. Le ruban sans fin de 20 mètres, entraîné par un moteur électrique & éclairé par une lampe à incandescence, déroulait jusqu'à 2.700 images à la minute, danseuses, lutteurs, boxeurs & autres spectacles vivants. L'appareil était loin d'être parfait. Il donna cependant à Louis Lumière l'idée de son invention géniale.

Dans la chaîne des précurseurs, il convient de comprendre Demény, Ducos du Hauron, Grimoire-Sanson, Gaumont, tous ayant apporté leur pierre à l'édifice.

Nous arrivons alors à l'appareil à la fois d'analyse & de synthèse qui va réaliser, à proprement parler, le cinématographe.

Le principe sur lequel repose la découverte de Lumière avait déjà été utilisé, nous l'avons dit, par Plateau : c'est celui de la persistance des impressions lumineuses sur la rétine. Voici comment l'inventeur lui-même au début de sa brochure *Cinématographe-type* :

«Quand nous observons un objet quelconque, son image vient se former dans le fond de notre œil & s'y dessine réellement sur la membrane nerveuse qui le tapisse & qu'on nomme la rétine. Si l'objet cesse brusquement d'être éclairé, l'image rétinienne ne s'efface que progressivement &, tant qu'elle n'a pas entièrement disparu, le nerf optique continuant à être impressionné, notre œil continue à voir l'objet comme s'il était resté éclairé.

«La durée de persistance des impressions lumineuses sur la rétine varie avec l'éclairement de l'objet; pour un éclairement moyen, elle est d'environ  $2/45^{\text{es}}$  de seconde, de telle sorte que la visibilité d'un objet dont l'éclairement vient à disparaître subitement, est prolongée de  $2/45^{\text{es}}$  de seconde.

«Supposons maintenant qu'on ait photographié sur une bande pelliculaire à  $3/45^{\text{es}}$  de seconde d'intervalle les positions successives d'un objet en mouvement. Les diverses épreuves obtenues sont semblables à elles-mêmes, c'est-à-dire que si on superpose deux quelconques d'entre elles, les parties qui représentent des objets fixes se recouvrent exactement, tandis que celles qui correspondent à l'objet en mouvement occupent des positions dont l'écart mesure en quelque sorte le déplacement

accompli entre les instants où ont été prises les épreuves; cela posé, projetons l'épreuve n° 1, éclipsons-la ensuite en interposant sur le faisceau lumineux un écran opaque qui ne masque la lumière que pendant  $1/45^{\text{e}}$  de seconde. Notre œil continuera à voir l'image projetée, non seulement pendant tout le temps du passage de l'écran opaque, mais encore après qu'il a passé pendant un temps égal à la différence entre  $2/45^{\text{es}}$  de seconde (durée de persistance) &  $1/45^{\text{e}}$  de seconde (durée de passage à l'écran), soit  $1/45^{\text{e}}$  de seconde. Supposons alors que pendant la durée de l'éclipse on ait réussi à substituer l'épreuve n° 2 à l'épreuve n° 1. Quand l'écran démasquera à nouveau le faisceau lumineux, nous verrons encore pendant  $1/45^{\text{e}}$  de seconde l'image n° 1, affaiblie évidemment, à laquelle vient se superposer l'image n° 2, & comme les parties immobiles coïncident exactement, notre œil percevra la sensation de l'attitude n° 2 de l'objet en mouvement succédant à l'attitude n° 1.»

Louis Lumière employa l'année 1894 à l'étude mécanique de son système &, le 13 février 1895, il prit, en y associant son frère Auguste, le brevet d'un appareil servant «à l'obtention & à la vision des épreuves chronophotographiques.» Ce brevet fut suivi des brevets anglais (8 avril 1895) & allemand (11 avril 1895). C'est dans ce dernier document que l'appareil prend le nom de cinématographe (de *Kinèma*, mouvement).

Sans entrer dans la description du mécanisme, disons seulement qu'il est applicable soit à la prise de vues, soit à la projection. La pellicule ou film est percée, près de chacun de ses bords, de trous ronds régulièrement espacés (quatre de chaque côté d'une image, intervalle adopté par Edison), dans lesquels viennent successivement pénétrer deux pointes ou griffes d'entraînement. La lumière n'est admise dans l'appareil que pendant la période de repos de l'appareil,  $2/45^{\text{es}}$  de seconde. Pendant le  $1/45^{\text{e}}$  de seconde suivant, la lumière est masquée & la pellicule s'avance. On pourra donc prendre normalement 15 images de  $3/45^{\text{es}}$  de seconde dans une seconde. C'est encore la vitesse moyenne admise à la fois pour la prise de vues & la projection (16 images à la seconde).

Les premiers films de Louis Lumière, *Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, *Une barque sortant du port*, *Sortie des ouvriers de l'Usine Lumière à Monplaisir*, furent tournés par l'inventeur lui-même & projetés pour la première fois le 22 mars 1895 au cours d'une conférence à la Société

d'Encouragement à l'Industrie nationale, rue de Rennes. La première séance publique eut lieu dans le sous-sol du Grand Café, boulevard des Capucines, le 28 décembre suivant. Le prix des places, fixé à un franc, donna pour la première journée 35 francs de recette. Au programme figuraient, en films de 16 à 17 mètres : *la Sortie des ouvriers de l'Usine Lumière*, *le Goûter de Bébé*, *la Pêche aux poissons rouges*, *le Forgeron*, *l'Arrivée d'un train en gare*, *la Démolition d'un mur*, *Soldats au manège*, *M. Lumière* et *le jongleur Trewey jouant aux cartes*, *la Rue de la République à Lyon*, *En mer par un gros temps*, *l'Arroseur arrosé*, *la Destruction des mauvaises herbes*.

«La projection de huit ou dix de ces films, rapporte Michel Coissac dans son *Histoire du cinématographe*, admirablement documentée, durait environ vingt minutes. On vidait la salle & celle-ci une fois remplie à nouveau on recommençait.»

Le succès fut si rapide que bientôt les entrées se chiffèrent par 2.000 & 2.500 par jour & qu'il fallut établir un service d'ordre à la porte. Mais parmi tant de spectateurs en était-il un seul qui se serait douté que, vingt-cinq ans plus tard, cette lanterne magique perfectionnée occuperait dans le monde entier plus de 60.000 salles & que les capitaux investis dans l'industrie cinématographique atteindraient un total de 15 milliards?

Résumons les étapes de cette surprenante carrière. Les frères Lumière, qui auraient pu industrialiser le cinéma, se contentèrent, comme Niepce & Daguerre, de la gloire de l'invention & laissèrent à d'autres le profit. Pendant dix ans, le nouvel art resta ce qu'il était à son origine, un spectacle de curiosité, & la terrible catastrophe du Bazar de la Charité (4 mai 1897), causée par l'inflammation d'un film, ne contribua pas peu à en enrayer la diffusion. A l'avant-garde de la production d'alors se placent Charles Pathé & Léon Gaumont, suivis bientôt de producteurs indépendants, Méliès, Pirou, Léal, en attendant la formation des premières sociétés, Radios, Éclipse, Lux, Éclair, Vitagraph. On produit à la grosse de courts films comiques, des scènes d'actualité, des voyages, des épisodes sanglants ou dramatiques, amusements pas toujours innocents des enfants. Les rouleaux de pellicules sensibles mesurent 15 mètres. Ils passent péniblement à 20 & à 30. On ne songe pas à coller les bandes les unes aux autres. Les histoires sans paroles de Caran d'Ache semblent le modèle unique que se proposent d'imiter les réalisateurs.

Inconvénient plus grave : les films se vendent comme des partitions. Les acheteurs se les repassent & les projettent tant qu'on perçoit une image. Les forains les recueillent ensuite. A Paris même, & jusqu'à l'inauguration de l'Omnia-Pathé, sur les boulevards, en 1906, le cinéma-attraction est présenté dans des salles de café, au Théâtre Robert-Houdin, au Musée de la Porte Saint-Martin. Le prix des entrées n'excède guère 50 centimes & ne donne droit qu'à vingt ou trente minutes de spectacle. En 1902, le catalogue de la maison Pathé contient pour la première fois des scènes de 145, 230 & 280 mètres.

La première tentative pour affranchir le cinéma de son caractère populaire & forain est due à deux artistes dramatiques, André Calmettes & Le Bargy. La présentation de *l'Assassinat du duc de Guise*, scénario de Henri Lavedan, eut lieu le 17 novembre 1903 à la salle Charras, date mémorable dans l'histoire du Septième art, tentative digne d'éloges au point de vue artistique, mais qui méconnaissait complètement les lois propres du cinéma. En hommes de théâtre qu'ils étaient, les adeptes du «Film d'art» transportèrent à l'écran les moyens de la scène, y compris les costumes, les décors & les accessoires. Dans ce film & dans d'autres, les interprètes, un Le Bargy, un Albert Lambert, un Mounet-Sully, jouèrent, sans le secours du verbe, comme ils auraient fait sur les planches & le résultat trahit leurs efforts. On vit dans *Œdipe* Mounet prendre des temps, en descendant, ensanglanté, les marches du temple; la camera, impitoyable, enregistra ses imprécations sans écho. Bientôt la compagnie se dissocia : «Ils étaient tous des maîtres, dit Michel Coissac, & nul maître ne pouvait leur être imposé.» Mais, si peu qu'ait duré le film d'art, il avait suffi à orienter fâcheusement l'écran français dans le sens du théâtre & cette erreur devait l'empêcher, pendant douze ans, de trouver sa véritable voie, à l'écart des portants & des armures en carton-pâte. La méprise, d'ailleurs, ne se borna pas à la France. On vit l'Amérique tourner une *Reine Élisabeth* avec Sarah Bernhardt pour interprète, & un *Prisonnier de Zenda* avec James Hackett, le grand tragédien shakespearien. Seul, peut-être, le film comique reste fidèle à la formule initiale du cinéma, telle que l'avaient suggérée *l'Arroseur arrosé* ou la *Pêche aux poissons rouges*, de Lumière. Les films de Max Linder, au scénario essentiellement visuel, ne tirèrent aucun de leurs effets de l'art dramatique.

En 1915-1916, il y a quelque chose de changé dans le royaume de l'écran. Trois réussites admirables sont venues d'Amérique : *Forfaiture*, de Cécil B. de Mille, *Charlot apprenti*, de Charles Chaplin, *Pour sauver sa race*, de Thos. Ince, suivies bientôt des *Proscrits*, du Suédois Victor Sjöström, en 1917 & du *Lys brisé*, de D. W. Griffith, en 1919. Ces producteurs étrangers nous dévoilaient ce que nous n'avions pas même soupçonné, la puissance de l'image animée. Ils avaient marché à la découverte sans s'encombrer d'un passé artistique aussi lourd que le nôtre. Ils avaient renversé les portants, campé la camera en plein ciel, donné au paysage & aux objets animés un rôle nouveau & captivant. Leurs personnages remplaçaient le dialogue ou le monologue muets, ponctués de gestes, par l'action intérieure, le geste réduit, le sentiment concentré en quelques expressions sobres & justes. Ils ne jouaient plus : ils vivaient. Dans la technique, surtout, ils révélaient le rythme, cette loi primordiale de l'art du mouvement, la science des éclairages, la variété des angles de prise de vues. On peut dire que dès ce jour le cinéma a conquis tous ses moyens & que les procédés si remarquablement perfectionnés depuis dix ans sont déjà en puissance dans ces premiers grands films.

Ils sont nombreux, ces procédés, & seuls les professionnels sauraient les énumérer sans commettre d'oubli. Mais le langage des techniciens n'est pas assez mystérieux pour qu'il soit impossible d'en dévoiler les principales expressions. Beaucoup déjà sont familières au public des salles, qui ne prend plus pour des erreurs du metteur en scène ou des maladresses de l'opérateur des artifices volontaires, nécessités par l'action. Quand l'éducation des spectateurs sera plus avancée, les lignes de « l'alphabet visuel » — le terme est de Jean Arroy, grammairien précis du vocabulaire cinégraphique — leur seront aussi habituelles que celles de la typographie ou de la notation musicale.

Le *plan*, comme en peinture, désigne l'éloignement relatif des objets, aussi bien que les parties de la scène ou du décor captés par la chambre noire.

Les *plans d'ensemble* embrassent la totalité du décor, les *plans rapprochés* ne prennent que des fragments & les présentent plus ou moins grossis à l'écran. Le *plan en pied* projette un acteur ou un groupe d'acteurs de la tête aux pieds, le *grand américain* coupe leur image aux



genoux, l'américain à la ceinture, le *plan italien* à la poitrine, un peu au-dessous des épaules.

Le *gros plan* ou *close up* qui ne comprend que la vision de la tête fut inventé en 1903 par Edwin Porter. Il a pris un développement inattendu depuis qu'on a imaginé de l'appliquer aux objets animés pour les rendre significatifs. Son opposé est le *long shot*, image d'un personnage, d'un groupe, d'un objet ou d'un décor très éloigné & présenté dans un diaphragme appelé iris qui fait apparaître ou disparaître l'image dans un petit cercle s'agrandissant ou se rétrécissant par degrés.

L'angle sous lequel une scène peut être photographiée, angle de prise de vues, varie à l'infini & la souplesse de cette technique est l'essence même du cinéma, aussi bien documentaire que scénique. Prise d'en haut, l'appareil placé sur un praticable & l'axe de l'objectif incliné vers le sol, la scène est dite *vue en plongée*. Prise d'en bas, *vue en contre-plongée*. Quand l'appareil se déplace sur un chariot, une auto, une locomotive ou sur la poitrine même de l'opérateur, pour suivre à la course un mobile en pleine vitesse, le procédé s'appelle *travelling-camera*.

Les déformations de la vision jouent leur rôle dans le cinéma. Jean Arroy les distingue, peut-être un peu arbitrairement, en déformation dans le rythme (*accéléré & ralenti*) & en déformation plastique (*jeux de glaces, objectifs spéciaux*). L'accéléré s'obtient en retenant le mouvement de la manivelle qui actionne l'appareil de prise de vues. On prend ainsi 5 ou 6 images à la seconde au lieu de 16 ou 17, d'où accélération du simple au triple à la projection. Le ralenti, à l'aide d'appareils spéciaux, capte au contraire 135 ou 150 images à la seconde, parfois davantage, d'où, à la projection, un ralentissement sensible. La gamme des rythmes s'étend ainsi, de la plante qui germe, pousse & fleurit en vingt secondes, au cheval qui franchit un obstacle en plein galop à la cadence d'une marche funèbre.

Le *flou* ou *mist photography*, indispensable aux visions de rêve, de cauchemar ou d'ivresse, s'obtient en dérégulant la mise au point ou en utilisant des objectifs spéciaux. W. Griffith, le premier, en a fait un emploi artistique dans le *Lys brisé*. Gance, dans *la Roue*, imagina d'interposer des gazes transparentes entre les personnages & le fond, procédé non moins recommandable.

Enfin, pour faire apparaître une image progressivement ou passer

d'une image à une autre (*fondue*) on dose la lumière à l'aide d'un diaphragme placé derrière l'appareil ou d'un iris disposé devant l'objectif. Le *fondue enchaînée* est l'apparition progressive d'une image sur une autre image qui s'efface. On l'obtient en fermant sur la scène qui se termine le diaphragme placé derrière l'appareil (*fondue*) puis en masquant l'objectif pendant le temps nécessaire pour remonter la pellicule du nombre d'images qu'a duré le *fondue*. On démasque alors l'objectif, on ouvre le diaphragme sur une nouvelle scène & la fermeture & l'ouverture se chevauchent (*enchaînée*).

Quant à la *surimpression*, dont nos cinéastes font un emploi souvent heureux, elle consiste à faire défiler deux fois la même bande dans l'appareil. Le premier sujet tourné normalement dans son décor, on tourne le second devant un fond noir qui n'impressionne pas le film. On réalise ainsi des combinaisons irréelles, où, par exemple, l'objet, la personne ou la scène qui hantent l'esprit de l'acteur se superposent à lui-même, où un fantôme, une apparition surgissent au milieu d'une scène réelle, où un instrument de musique vient donner le rythme aux personnages qui dansent ou écoutent en rêvant les sons invisibles.

Tandis que l'étranger continuait à perfectionner la technique du cinéma, l'écran français subissait un arrêt forcé. Mais dès la fin des hostilités, l'activité de nos cinéastes reprenait de plus belle, avec l'appoint de jeunes talents qui ne devaient pas tarder à devenir des maîtres. À leur tête, Louis Delluc, que la mort a trop tôt ravi, peut être considéré comme le véritable novateur du cinéma français, aussi bien par ses écrits que par ses films : la *Fête espagnole* qu'il tourna en 1920 avec Germaine Dulac, la *Femme de nulle part*, *Fièvre*, *l'Inondation*, qui sont à la base de toute la production de nos cinq dernières années. Ajoutons Marcel l'Herbier, avec *El Dorado* (1921), Abel Gance, avec *la Roue* (1922), Jean Epstein, avec *Cœur fidèle* (1923) & nous aurons les œuvres-mères d'où sont sortis, avec des tendances souvent très opposées, les meilleurs films français d'à présent.

## SECTION FRANÇAISE.

Depuis le premier âge de la photographie & même depuis trente ans, l'évolution accomplie est telle qu'on voit aujourd'hui d'importantes maisons instituer auprès d'elles de véritables directions artistiques qui ont transformé leur ancien caractère, exclusivement industriel. Sage mesure qui démontre une fois de plus que, pour faire de l'art, il faut recourir aux artistes.

Nous ne pouvons citer tous les envois qui ont affirmé dans ce genre la qualité de la production française. Mais comment ne pas rendre justice aux travaux de M<sup>me</sup> Albin-Guillot, si parfaits qu'ils font oublier leur point de départ mécanique pour ne laisser que l'impression d'une œuvre d'art? Comment ne pas citer la belle phalange des portraitistes parisiens, Henri Manuel, dont les travaux témoignent d'une si intéressante recherche décorative, Manuel Frères, qui manient les encres grasses au bromure noir & rehaussé dans une recherche de flou savoureuse, Pierre Apers, qui réalise de si heureux effets de lumière & d'expression, Taponier, aux portraits d'une tenue irréprochable, M<sup>me</sup> Marc Ezy, qui s'est fait remarquer par la vigueur des tons & le naturel des attitudes, Pierre Petit, une des maisons françaises les plus anciennes & les plus renommées?

La photographie ne s'attache pas seulement à la reproduction des formes & des aspects de la vie, mais aussi à celle des œuvres d'art. L'invention des procédés inaltérables au charbon a permis la diffusion des chefs-d'œuvre de tous les temps & de tous les pays. Transformée en phototypie, en photogravure, en héliogravure, elle apporte au livre une illustration précise & documentaire. Toutes les branches de la science & de l'art sont ses tributaires. Citons, parmi ces infatigables pourvoyeurs des revues & des ouvrages d'art, Braun, dont les épreuves au charbon ont vulgarisé la connaissance des grands maîtres, Émile Vizzavona, voué aussi bien à la reproduction des œuvres de l'art ancien qu'à celle du décor moderne, enfin les Archives photographiques d'art

& d'histoire, office de fondation récente, qui rend déjà de si appréciables services.

Ces excellents résultats n'ont pu être obtenus que grâce aux progrès accomplis par nos fabricants d'appareils & nos maisons de produits photographiques. Il est donc juste qu'ils soient à l'honneur au même titre que les opérateurs & les artistes.

Hermagis (Guillaume & C<sup>ie</sup>) a exposé des objectifs hors de pair; Krauss, des instruments d'optique de précision & des appareils nouveaux, l'Eka & le Photo-revolver; les usines Gallus (Duchatellier, Pierrard & C<sup>ie</sup>), des appareils d'une construction soignée; la firme Cros, un pied d'atelier d'une légèreté & d'un fini qui en faisaient une pièce d'ébénisterie; les Établissements Noxa, spécialistes d'appareils pour la photographie automatique, un appareil destiné au tirage des positifs & permettant à volonté l'agrandissement & la réduction; les Établissements J. Richard, des appareils de photographie stéréoscopique, Vérascopes, Glyphoscopes, Taxiphotes; Paul Roussel, des objectifs rapides d'une présentation très soignée. La Verrerie scientifique (Marcus Bernard) a fourni à l'atelier de photographie & au studio cinématographique, installés au Grand Palais, leur éclairage au moyen de ses lampes à vapeur de mercure. Les envois des Établissements Grieshaber (As de Trèfle), Crumière-Barnier, Guillemot-Bœspflug, Lumière & Jouglas, Poulenc frères, Bauchet, Tochon-Lepage & C<sup>ie</sup>, ont permis de constater l'excellence de la fabrication des plaques & des produits sensibles, des révélateurs, des papiers de tirage & de monture. Enfin la maison d'éditions Paul Montel, avec ses publications périodiques, *la Revue française de photographie*, *le Photographe*, *Science & Industrie photographiques*, *l'Informateur de la Photographie* & ses traités techniques ou historiques de Puyo, Duvivier, Potonnière, Fabry, a montré les progrès surprenants que les amateurs, les professionnels, les savants, les industriels, ont accomplis de nos jours dans la recherche des procédés & de l'outillage photographiques.

Ces résultats ne sont pas seulement intéressants au point de vue de l'art. Ils tiennent une place importante dans notre production nationale. La guerre a révélé aux industriels français ce qu'ils étaient capables de réaliser dans la mécanique de précision, l'optique & les branches qui s'y rattachent. Non seulement ils alimentèrent d'instruments toutes les armées alliées, mais ils firent effort pour joindre à la quantité une qualité

supérieure. Ils en recueillent aujourd'hui le fruit & dans le cours de l'année 1924, la valeur de leurs exportations, tant d'appareils photographiques & cinématographiques que de photographies, de bandes pour cinématographes & de papiers photographiques, a dépassé 372 millions de francs. Presque tous les pays sont leurs clients : États-Unis, Belgique, Angleterre, Espagne, Tchécoslovaquie, Suisse, Japon, Brésil, Allemagne, Italie, République Argentine, Canada.

Pour la première fois, la Cinématographie figurait en France dans une exposition internationale, la manifestation significative du Musée Galliera en 1924 ayant été strictement réservée à la production française. Pour réaliser cette présentation, les organisateurs se trouvaient placés en face d'un problème presque insoluble. Un art du mouvement ne s'expose pas. Appareils, décors, films même ne sont que des moyens. Seule compte aux yeux des spectateurs l'image lumineuse & mouvante projetée sur l'écran. Et comment la capter ? On a tourné la difficulté en recourant à des photographies exécutées au cours des prises de vues & suffisamment évocatrices pour donner une idée des films & du décor. Encore la liste des exposants, où figuraient cependant quelques-uns de nos meilleurs cinéastes, était-elle fâcheusement réduite. L'attrait le plus réel, pour les visiteurs de la Classe 37, fut sans doute la reconstitution d'un studio de prises de vues en activité, réalisée par les Établissements Gaumont, dans un décor de l'architecte Rob. Mallet-Stevens, & les présentations très suivies de films artistiques données par Charles Léger dans la Maison des Artistes, au Cours-la-Reine.

Il serait injuste, néanmoins, de méconnaître le mérite de la Section cinématographique de 1925 & de faire payer à Germaine Dulac, à Marcel L'Herbier, à de Baroncelli, à Henry-Roussell, à Jean Benoît-Lévy, à Roger Lion, à Léonce Perret, à la Société des auteurs de films, à la Société française des Films Paramount, la négligence ou l'indifférence de leurs confrères. D'ailleurs, le nouvel art, si timidement représenté au Grand Palais, ne rayonnait-il pas invisiblement dans toutes les Classes, dans toutes les Sections ? On sentait son influence secrète dans l'architecture, dans la parure, dans l'art de la rue, dans les textiles, dans l'affiche. Il était à la base de ce nouveau style qu'on commence à baptiser « Exposition des Arts Décoratifs ».

Si un très petit nombre de cinéastes français figuraient à la Classe 37,

nous ne pouvons cependant laisser les autres dans l'ombre, sous peine de donner une idée incomplète de l'état du cinéma français au moment de l'Exposition.

Recomposons donc, tel qu'il aurait dû l'être, le répertoire de ces années de production heureuse, où malgré la concurrence allemande, suédoise, anglaise, italienne, & surtout américaine, nos cinéastes affirmèrent, sur tous les écrans, leurs qualités originales.

Raymond Bernard, avec le *Miracle des Loups*, & Henri Fescourt, avec *Les Misérables*, se sont attaqués au grand film historique. Léon Poirier, avec *La Brière*, Jacques de Baroncelli, avec *Pêcheurs d'Islande*, Julien Duvivier, avec *Poil de Carotte*, Pierre Marodon, avec *Salammbô*, Léonce Perret, avec *Madame Sans-Gêne* & *Kænigsmark*, ont tiré du roman ou du théâtre de légitimes succès. Henry-Roussell, avec *Violettes impériales* & *la Terre promise*, Gaston Ravel, avec *Gardien du Feu*, René Hervil, avec *Paris*, ont au contraire tourné des comédies dramatiques sur des scénarios originaux. Jean Benoît-Lévy a montré dans la *Future maman*, *Pasteur*, *La Guadeloupe*, *La Martinique*, *La Machine à papier*, *Le Développement du poussin dans l'œuf*, tout ce qu'on peut attendre du film documentaire & du film d'enseignement. A l'avant-garde des réalisateurs, Germaine Dulac a donné le *Diable dans la Ville* & *Âme d'artiste*, Jean Epstein, le *Lion des Mogols*, l'*Affiche*, *Le Double amour*, Jaque-Catelain, *La Galerie des monstres*, Marcel L'Herbier, *L'Inhumaine* & *Feu Matbias Pascal*, René Clair, *Paris qui dort*, le *Fantôme du Moulin Rouge* & le *Voyage imaginaire*. On doit ajouter à ces titres, bien que les auteurs soient étrangers, le *Brasier ardent*, de Mosjoukine, *Kean* & *Les Ombres qui passent*, de Volkoff, *Visage d'enfants*, *L'Image*, *Gribiche*, de Jacques Feyder, tournés en France avec des acteurs français ou russes émigrés.

Cette activité & cette réussite de la cinématographie française ont été favorisées par les progrès incessants accomplis dans la fabrication des appareils & des produits. Celle-ci est parvenue à un tel degré de perfection, qu'elle est recherchée même par les pays spécialisés dans l'industrie cinématographique. Cette préférence n'est pas sans raison. L'exécution d'un appareil de projection ou de prise de vues, bien que procédant de l'organisation industrielle, ne peut se faire vraiment bien qu'à l'unité, & pour ce genre de travail notre main-d'œuvre est sans rivale.

Léon Gaumont, qui a réalisé le studio de prises de vues, principal attrait de la Classe 37, est un des premiers protagonistes de l'industrie cinématographique. Il partage ce privilège avec Charles & Émile Pathé, fondateurs de la Société Pathé-Cinéma, seule productrice française du film vierge ininflammable. La Société a concédé l'exclusivité de la fabrication de ses appareils aux Établissements Continsouza & Bunzli, inventeurs du procédé d'entraînement dit à la Croix de Malte. André Debrie s'est spécialisé dans le matériel de prise de vues, de projection, de laboratoire. Machine à perforer, machine à tirer, appareils de grande vitesse, machine à développer & à sécher, les inventions ne se comptent pas dans cet établissement, fondé en 1900. Le stand de Jules Demaria, l'actif président de la Classe 37, ceux de Jourjon, avec ses appareils Caméclair, Guérin avec son appareil stéréoscopique & sa nouveauté photographique Le Furet, petit appareil qui utilise le film cinématographique, Tiranty avec son nouvel appareil de prise de vues, Faliez avec ses objectifs photographiques & cinématographiques, ont également retenu l'attention du Jury pour de hautes récompenses.

Grâce à l'effort des industriels & au talent des cinéastes, l'écran français a regagné le retard que quatre ans de guerre & de bouleversement économique lui avaient infligé.

Pénétrés par les influences du dehors, les cinéastes français ont appris à s'évader du studio pour camper la chambre noire en face de la nature, à souligner par de gros plans le pathétique d'une attitude ou d'un visage, à varier à l'infini les angles de prises de vues pour introduire le spectateur au centre de l'action au lieu de lui présenter la perspective artificielle de la scène de théâtre. Mais dans cette évolution ils sont restés eux-mêmes. Ils ont su, & ce n'est pas leur moindre mérite, dégager une émotion, un sentiment que le déploiement d'une mise en scène colossale ne suffit pas à remplacer.

Ces caractères du film français, qui se retrouvent plus ou moins chez tous nos cinéastes, n'empêchent nullement les tempéraments individuels de se manifester. Aucun pays ne présente autant de divergences, autant d'écoles opposées. On ne peut dire le film français comme on dit le film américain ou le film allemand. Il y a le film de L'Herbier, celui de Germaine Dulac, celui de Roussell, celui de Perret & cette variété,



elle aussi, est bien de chez nous. Comme la terre de France, qui se prête à toutes les cultures, qui rassemble sous son ciel tout ce que la flore ou la faune apportent à l'agrément de la vie, le film de France réunit les mérites si divers des grandes écoles mondiales, en leur ajoutant quelque chose de personnel & d'imprévu qui ne se retrouve nulle part ailleurs.

Malgré cette complexité, il n'est pas inutile de chercher à fixer les tendances de l'écran français comme celles du mobilier ou de la parure, ne serait-ce que pour servir de terme de comparaison avec le film de l'avenir.

Laissons de côté le film d'enseignement & le film documentaire, dont l'essence est la même dans tous les pays producteurs, pour nous en tenir au film scénique où s'affirment plus nettement les tempéraments créateurs.

L'école la plus nombreuse est celle qui tire son inspiration des œuvres littéraires & dramatiques célèbres. Elle voit là une publicité toute faite pour le film & aucune raison ne s'oppose, tous les sujets se valant pourvu qu'ils soient cinématographiques, à ce que de tels scénarios donnent naissance à des chefs-d'œuvre. Mais il est bien peu de metteurs en scène qui soient capables de s'affranchir de l'œuvre inspiratrice, d'oublier les règles du roman ou du théâtre pour ne s'attacher qu'à l'expression visuelle. Cette tare, le cinéma la doit, chez nous, à ses origines conditionnées par l'art dramatique. De là tant de romans-feuilletons traduits en images &, circonstance aggravante, morcelés en épisodes.

De là aussi tant de films d'époque, prétextes à la reconstitution plus ou moins fidèle de costumes & où l'histoire est découpée en anecdotes, comme une imagerie d'Épinal. A mesure cependant que l'éducation du spectateur s'accomplit, les cinéastes s'enhardissent dans leurs adaptations & s'écartent de l'œuvre inspiratrice. Il en résulte des films attachants, humains, très éloignés du théâtre muet, & essentiellement visuels.

A l'autre extrémité de la gamme, malgré le règne despotique du cinéma industriel & capitaliste, a pris naissance le cinéma pur, le film abstrait, l'image pour elle-même, éliminant complètement le sujet pour ne parler qu'aux yeux.

Ce film, improprement qualifié «d'avant-garde», conserve cependant un fil conducteur, souvent précis, mais qui ne concerne que la succession des images, objets fixes & animés, machines, ustensiles usuels, formes géométriques se suivant selon des rythmes minutieusement établis. «Quelle révolution ce serait, dit M. Charensol, défenseur du cinéma pur, si le public apprenait à voir la beauté d'une image & de ses rapports avec d'autres images, sans plus se soucier de connaître leur signification intellectuelle ou littéraire qu'il ne se soucie de savoir ce que représente une composition de Picasso ou de Fernand Léger!»

Le public de l'écran n'est pas encore aussi avancé. Ses préférences vont à l'école du juste milieu qui, à vrai dire, est le cinéma éminemment français. Franchement libéré de la littérature ou du théâtre, il évolue dans le plan de notre génie national, fait d'émotion, de gaieté, de clarté, d'élégance. Qu'il s'agisse de scénarios spécialement composés pour le cinéma, d'adaptations romanesques ou dramatiques, les réussites, dans cette note, sont nombreuses & fécondes. Quelques-unes, comme celles d'Abel Gance, ont dépassé de beaucoup les limites de nos frontières & portent dans tous les pays la renommée de notre art. Le seul obstacle, c'est qu'en France, les capitaux investis dans l'industrie cinématographique sont plus réduits qu'à l'étranger.

Tandis que les affaires traitées se montent pour la Suède à 245 millions, pour l'Angleterre à 244 millions, pour les États-Unis à 650 millions, elles ne dépassent pas 20 millions pour la France, 8 millions de moins que pour l'Italie; nos producteurs, pour l'instant, sont impuissants à réaliser la quantité de grands films que réclame le public insatiable de l'écran. Mais les talents originaux prêts à s'employer ne font heureusement pas défaut.

Comme dans l'orfèvrerie, la bijouterie ou l'ameublement, l'union intime des artistes & des industriels mettra fin à cette situation. Ce jour-là, les œuvres de longue haleine seront plus largement permises aux auteurs de tant de délicats poèmes, de pièces d'anthologie, où ne manquent ni l'imagination, ni les trouvailles heureuses, ni les techniques savantes.

Dans une exposition générale des arts appliqués, il est impossible de ne pas envisager les rapports du cinéma avec les autres arts. Son domaine, en effet, comporte un décor fixe, intimement lié au dynamisme de

l'action; il ne peut se passer des arts plastiques, tout au moins de l'architecture & de la peinture.

Même lorsque le réalisateur emprunte directement à la nature les éléments du décor où il fait mouvoir des personnages, il ne les incorpore pas tels qu'ils se présentent aux yeux, tels qu'un photographe maladroit pourrait les prendre. C'est une erreur de croire qu'un édifice réputé, un site choisi parmi les plus émouvants, donnera de lui-même un beau décor. Ce qui est vrai pour la carte postale ne vaut nullement pour le cinéma. Il faut prendre la vue de telle façon qu'elle s'impose au spectateur tout en faisant corps avec le film. Il faut recréer le paysage, le monument, l'intérieur, lui donner la vie avec les jeux de la lumière, le forcer à exprimer son âme : ceci est œuvre de peintre & d'architecte.

Plus directement encore le cinéaste fait appel aux arts plastiques dans le décor qu'il édifie au studio. L'ère des portants & des toiles de fond est close. On veut quelque chose de construit. Il se trouve par surcroît que l'architecture moderne, avec ses grands plans, ses lignes étroites, sa sobriété d'ornements, ses surfaces unies, ses oppositions nettes d'ombre & de lumière constitue le fond rêvé pour les images en mouvement : « L'architecture moderne, dit excellemment M. Rob. Mallet-Stevens, est essentiellement photogénique. De plus en plus l'architecture a sa place au studio. »

L'artiste décorateur également. Le trompe-l'œil de coussins & de tissus à fleurs ne suffit plus aux metteurs en scène. Il faut les en féliciter. Ils veulent pour leurs intérieurs des ensembles réels, des meubles qui ne soient pas des accessoires à toute fin. Ils s'adressent aux créateurs qui ont triomphé à la Classe 7. Ainsi nos films propagent, sur les écrans du monde entier, l'originalité, le goût, l'esprit de nos meubliers-décorateurs; c'est là une ambassade qui en vaut bien une autre.

La peinture, elle aussi, a ses lettres de noblesse dans le cinéma; elles remontent au début même du nouvel art. Que de kilomètres de toiles à peindre employés pendant quinze ans à broser des fonds, rues de village, façades de palais, parcs séculaires, effets de neige ou de clair de lune!

Le décor naturel a fait délaisser ces artifices. Les cinéastes ont découvert un magasin de décors inépuisable dans la nature. Plaines & vallées, forêts & fleuves, sables du désert & glaciers des Alpes, ils ont

trouvé dans l'univers une variété & une abondance de matériaux sans limites. Le règne de la peinture semblait alors terminé pour jamais, quand une révolution inattendue vint lui rendre une partie de son prestige. Vers 1924, la formule « expressionniste » ramena certains metteurs en scène à utiliser les moyens artistiques du pinceau & le *Cabinet du Docteur Caligari* apporta en France le nouvel évangile. À l'inverse des réalistes, qui ne s'adressent qu'à la nature, les expressionnistes veulent que dans un film tout soit composé & que le décor, comme les personnages, obéisse à une volonté créatrice. Dans le *Dernier des Hommes*, les Allemands ont tiré tout le parti possible de la peinture pour intensifier l'atmosphère de déchéance & de misère du portier d'hôtel humilié, pour évoquer l'agonie du hautain fonctionnaire chamarré d'or dans un taudis en ruine. Certes le metteur en scène n'aurait pas été embarrassé pour découvrir à Berlin des masures réelles. Mais le décor créé par le peintre a suscité une émotion plus profonde que n'aurait pu le faire la réalité.

D'autre part, le cinéma cherche à se rapprocher de la peinture par le film en couleurs. Jusqu'à ce jour les résultats obtenus sont loin d'être décisifs. Il serait prématuré de porter un jugement définitif sur ce progrès tant désiré par les directeurs de salles qui escomptent l'attrait de la couleur sur les natures peu éduquées des spectateurs. On peut se demander si ce perfectionnement, ardemment poursuivi, n'aura pas une influence régressive. Ce qui fait du film une œuvre d'art incomparable, c'est cette transposition surnaturelle de l'univers par le jeu des ombres & des lumières, par la qualité & la valeur des tons, par le rythme & la succession des images. La recherche de la vérité par la couleur va à l'encontre de l'essence même du nouvel art, qui n'est jamais plus émouvant que lorsqu'il sort de la réalité par les flous, les surimpressions, le tournoiement des images, la déformation volontaire de l'aspect des choses, en un mot lorsqu'il tend au rêve visuel. Le cinéma ne peut être la peinture en mouvement, *the moving picture*. Les couleurs naturelles ne remueront jamais les couches secrètes de notre sensibilité comme les noirs profonds, les clairs-obscurs, les reflets lumineux du film monochrome.

On pourrait faire les mêmes restrictions sur les rapports du cinéma avec la musique. Les deux arts font appel aux mêmes sentiments subtils

& pénétrants, tous deux éveillent le subconscient. Les lois de leur composition sont parallèles. Mais faut-il souhaiter pour le film le succès du synchronisme musical qui donne la parole à l'écran ? La symphonie orchestrale est indispensable pour créer l'ambiance, mais elle n'est pas destinée à être écoutée. Son rôle se borne à créer le silence dans la salle. « Si le film est beau, dit très justement Paul Romain, la musique est vaincue par le film, la puissance visuelle étant toujours plus forte que la puissance auditive. Si la musique est sublime, le film est vaincu par la musique. »

N'insistons pas trop longuement sur ces considérations. Les possibilités du nouvel art sont si vastes que l'avenir déjouera sans doute les prévisions les mieux fondées. Concluons seulement que, si le cinéma a plus ou moins emprunté aux autres arts, il a payé ses dettes au centuple. Par l'action de son mécanisme enregistreur de formes, de mouvements, de rapports qui, hier encore, étaient secrets, il a fait surgir, dans le domaine général des arts, des harmonies insoupçonnées. Tous les développements y sont en puissance. Non seulement il a créé un ordre nouveau de plans & de volumes, une recherche d'éclairages inattendus, mais dans la décoration plane il a suggéré des lignes dont nul cerveau n'avait encore eu l'idée. Le ralenti a décomposé les éléments mobiles. Il nous a révélé le vol solennel des oiseaux, l'ondulation de la vague qui retombe sur la vague, le déroulement voluptueux d'un geste de danse. Plus encore, il nous a enseigné la valeur des tons, leur affinité avec la lumière. La projection, en accentuant les blancs & les noirs, nous a appris à simplifier, à écrire plus lisiblement, à nous faire mieux comprendre.

Certains arts, & l'architecture en première ligne, ont plus particulièrement profité du cinéma. L'exemple des décors construits pour le studio, grands plans, lignes droites, sobriété d'ornements, surfaces unies, oppositions nettes d'ombre & de lumière, a permis aux architectes modernes d'épurer, de simplifier, de faire grand. Il a fait comprendre le charme des belles lignes géométriques & l'Exposition des Arts décoratifs en a présenté de frappantes applications. « Mais cette architecture cinématographique, remarque Rob. Mallet-Stevens, peu suspect de parti pris contre le septième art, a faussé les idées. Il ne fallait pas voir en elle un modèle dont on n'avait qu'à prendre un calque,

il ne fallait pas la copier servilement, la démarquer sans réfléchir.» Le décor du studio, l'architecture photogénique sont destinés à servir de fond à des images en mouvement. La maison est faite pour qu'on y vive.

On pourrait donner maint autre exemple des réactions de l'écran sur le costume, le bijou, l'éclairage, l'agencement mobilier. La vision nouvelle transforme non seulement l'univers créé par la nature, mais aussi l'art, qui est l'univers créé par l'intelligence.

Et nous voici amenés à envisager le rôle sans cesse grandissant du cinéma dans l'enseignement du dessin. L'influence de l'image animée sur l'esprit d'observation des enfants & des adultes est indéniable. Le cinéma permet d'éduquer rapidement le futur artisan sans nuire à sa sensibilité propre. C'est une véritable gymnastique de la vision & de la mémoire plastique qu'il vient placer à la base de son initiation artistique. Il dispose son œil à voir mieux, à analyser rapidement l'essentiel; il développe sa mémoire visuelle, si nécessaire à ceux qui veulent devenir créateurs, il stimule son imagination & la conduit à rechercher les moyens de traduction les plus variés, les plus vivants, & les plus pénétrants. «Le cinéma, a dit très justement M. A. Bruneau, l'apôtre de ces nouvelles méthodes, apporte tellement de vérité, il redonne une telle vie, il explique à lui seul tant de phénomènes qu'on ne savait plus voir, il met en jeu de si nombreuses facultés qui sommeillaient, qu'il transfigure non seulement la physionomie de la classe, redevenue vivante, mais infuse à toutes les méthodes de dessin en usage une sève nouvelle.»

Avec sa poétique sensibilité d'artiste, M<sup>me</sup> Colette a recueilli, au cours d'une projection au Musée Galliéra, la profonde impression du cinéma sur de jeunes intelligences. «Un ralenti souleva du sol, immobilisa dans l'air, puis berça, calée sur le vent, une mouette. L'ondulation & le gauchissement des rémiges, le mécanisme des rectrices, gouvernails de la queue, tout le secret du vol, tout le mystère simple de l'aviation, en un instant révélés, éblouirent & mouillèrent les yeux. Un peu plus tard, l'accélééré enregistra la germination d'un haricot, la naissance de ses radicelles formées, le baillement avide de ses cotylédons d'où jaillit, dardant sa tête de serpent, la première tige. A la révélation du mouvement intentionnel, intelligent de la plante, je vis des enfants se lever, imiter l'ascension prodigieuse d'une plante qui grimpait en spirale, tournait un obstacle, tâtait son tuteur : «Elle cherche! elle

cherche !» cria un petit garçon passionné. Il rêvait d'elle le même soir, & moi aussi. Ces féeries ne s'oublient point, & donnent la faim de connaître davantage.»

On ne saurait omettre, dans cette revue du Cinéma en 1925, le cycle des conférences qui ont commenté l'histoire, l'évolution, les tendances de l'art muet.

Michel Coissac a retracé les efforts des précurseurs, de 1895 à 1914, Marcel L'Herbier a parlé des moyens d'exprimer l'idée cinématographique & de la technique, Lionel Landry du scénario & de la dramaturgie cinématographique, Mallet-Stevens du décor architectural, Jean Toulout & Fescourt de l'acteur. M<sup>me</sup> Germaine Dulac avait pris pour thème la photogénie des aspects extérieurs, l'angle, la lumière; Jean Epstein, la photogénie des aspects intérieurs, le drame photogénique; Léon Moussinac, les tendances du cinéma français; René Chavance, l'art décoratif & le cinéma.

L'étude comparée des cinémas étrangers, américain, allemand, suédois, russe, italien, espagnol, anglais, fut réservée à Tedesco, René Jeanne, Ravel, Fescourt, René Blum.

Enfin le rôle du cinéma dans l'enseignement fut mis en lumière par MM. Luchaire pour l'enseignement général, A. Bruneau pour l'enseignement artistique, le Docteur Commandon pour l'enseignement scientifique, Vitorel pour l'hygiène sociale, Jean Laran pour l'esthétique, Joubin pour l'histoire naturelle. À Jean Benoît-Lévy fut réservée la technique du cinéma d'enseignement & à Léon Gaumont la découverte des films parlants.

La série de ces conférences a été inaugurée par M. Maurice Quentin, Président du Conseil Municipal de Paris, qui avait pris pour sujet : *Le Cinéma, document d'histoire.*

Ces manifestations eurent pour théâtre la Salle des Congrès, organisée par Bernard Haubold & Marcel Magne, dans la rotonde du Grand Palais donnant sur l'avenue Victor-Emmanuel III : les couloirs du premier étage s'ouvraient sur un balcon circulaire en encorbellement, tandis que par ceux du rez-de-chaussée l'on accédait à un vaste parterre incliné. De celui-ci, quelques marches permettaient de monter sur une scène surélevée.

Devant cette scène descendait un rideau de cinéma sur lequel les



projections se faisaient par transparence ; l'appareil était placé à l'intérieur d'une cabine en ciment armé établie dans le tambour de la porte d'entrée sur l'avenue Victor-Emmanuel : le faisceau lumineux passait à travers une grande baie établie au milieu de la scène & fermée, en temps ordinaire, par un vaste rideau.

On avait pu réaliser ainsi, dans des conditions particulièrement difficiles & sans aucun danger, la possibilité de présenter des films dans un cadre décoratif devant de nombreux spectateurs.

## SECTIONS ÉTRANGÈRES.

L'exposition de la cinématographie est peut-être celle où l'on doit le plus regretter l'absence de l'Allemagne & des États-Unis.

D'ailleurs, parmi les nations participantes, l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques seule figurait. Ni la Suède, ni l'Italie, ni la Grande-Bretagne, ni le Danemark n'avaient fait d'envois. La manifestation perdait, de ce fait, son caractère international.

Pour la photographie il est d'autant plus fâcheux que la participation des nations étrangères à la Classe 37 ait été restreinte, que les quelques envois exposés étaient pleins d'intérêt & valurent à leurs auteurs des récompenses méritées.

L'Autriche n'était représentée que par M. Steinhof, membre du Jury, & par F. Lœwy. Celui-ci exposait, à côté de portraits excellents, des œuvres dont le choix était d'un charme raffiné : telle cette ronde de jeunes femmes dont les formes gracieuses transparaissaient sous de légers voiles qui les reliaient dans un tournoiement au travers duquel se jouait la lumière.

Les expositions d'Antonio Calvache & G. Novella, pour séduisantes qu'elles fussent, ne donnaient qu'une idée incomplète de l'art espagnol.

La Principauté de Monaco présentait les œuvres d'Albin, de Tournay & surtout celles de Detaille, qui furent particulièrement appréciées.

Seules, la Tchécoslovaquie & l'U. R. S. S. groupaient un nombre important d'exposants.

TCHÉCOSLOVAQUIE. — C'est aux exposants de cette nation, Fédération de l'Œuvre Tchécoslovaque, Ministère des Affaires Étrangères, Ministère des Chemins de Fer, Ministère du Commerce, Ministère des Finances, Ing. A. Cink, Fr. Drtikol, Jean Stenc que le Jury international décerna les plus hautes récompenses.

On ne trouvait peut-être nulle part, autant que dans les œuvres de

Drtikol, une recherche curieuse de composition, groupant des nus & des formes linéaires étrangement disposées, un mélange imprévu de photographie presque sans retouche & d'éléments découpés qui dessinaient des arabesques de valeurs graduées.

U. R. S. S. — Parmi les 20 exposants que réunissait la Section, il faut citer particulièrement, pour la photographie, les envois de P. Andréev, E. A. Bokanov, Demoutsky, A. M. Grunberg, M. S. Nappelbaum, A. Sterenberg. P. I. Svichtchev.

La cinématographie était représentée par des tableaux extraits de différents films, notamment «Palais & Citadelle», «D'une Étincelle naît la Flamme», mis en scène par Bassalygo, «Le Minaret de la Mort», «La Grève», mis en scène par Eigenstein, «Aélitha», mis en scène par Protazanov.





# PLANCHES

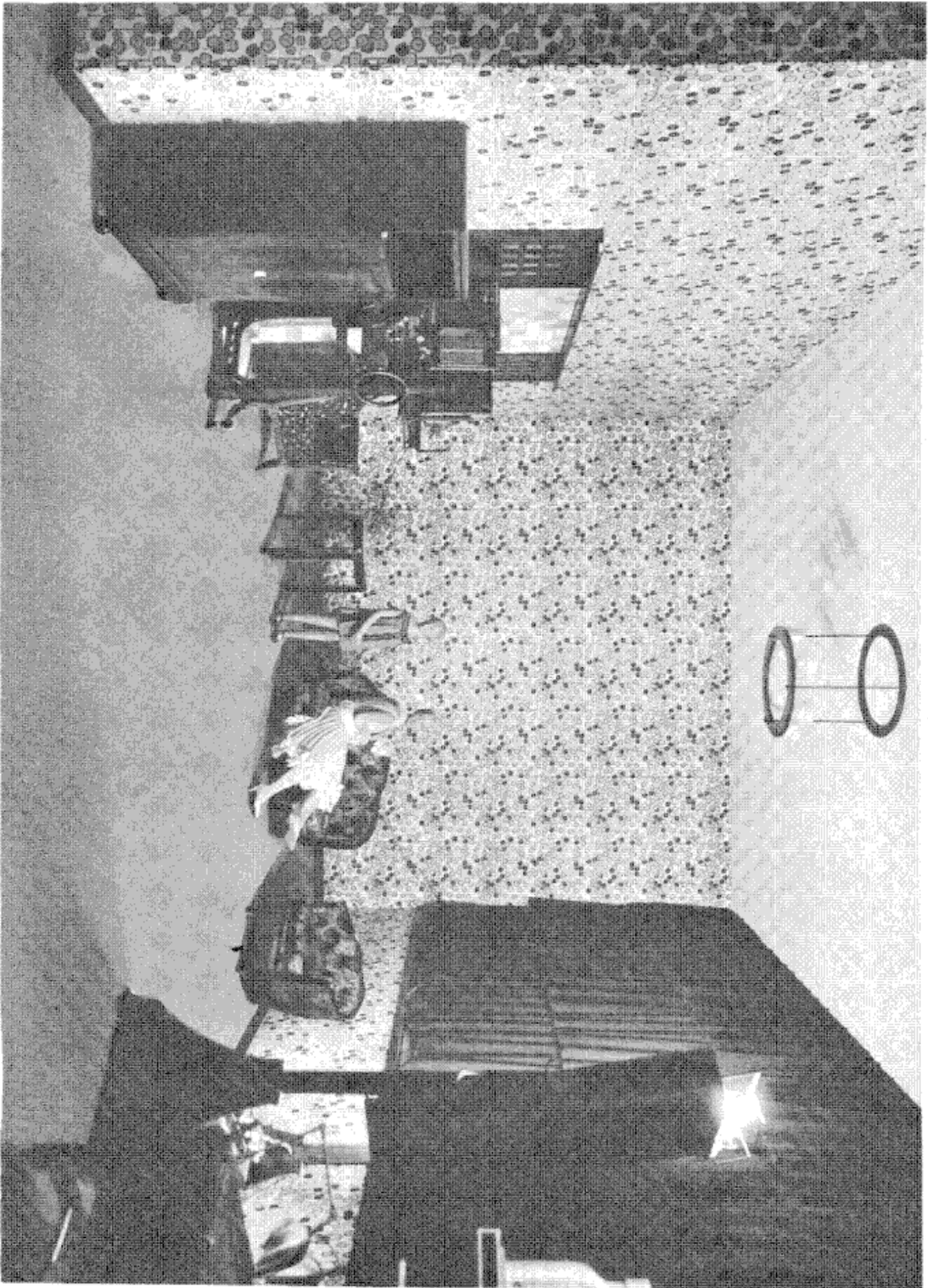
---

## SECTION FRANÇAISE



SECTION FRANÇAISE.

Pl. LIX.

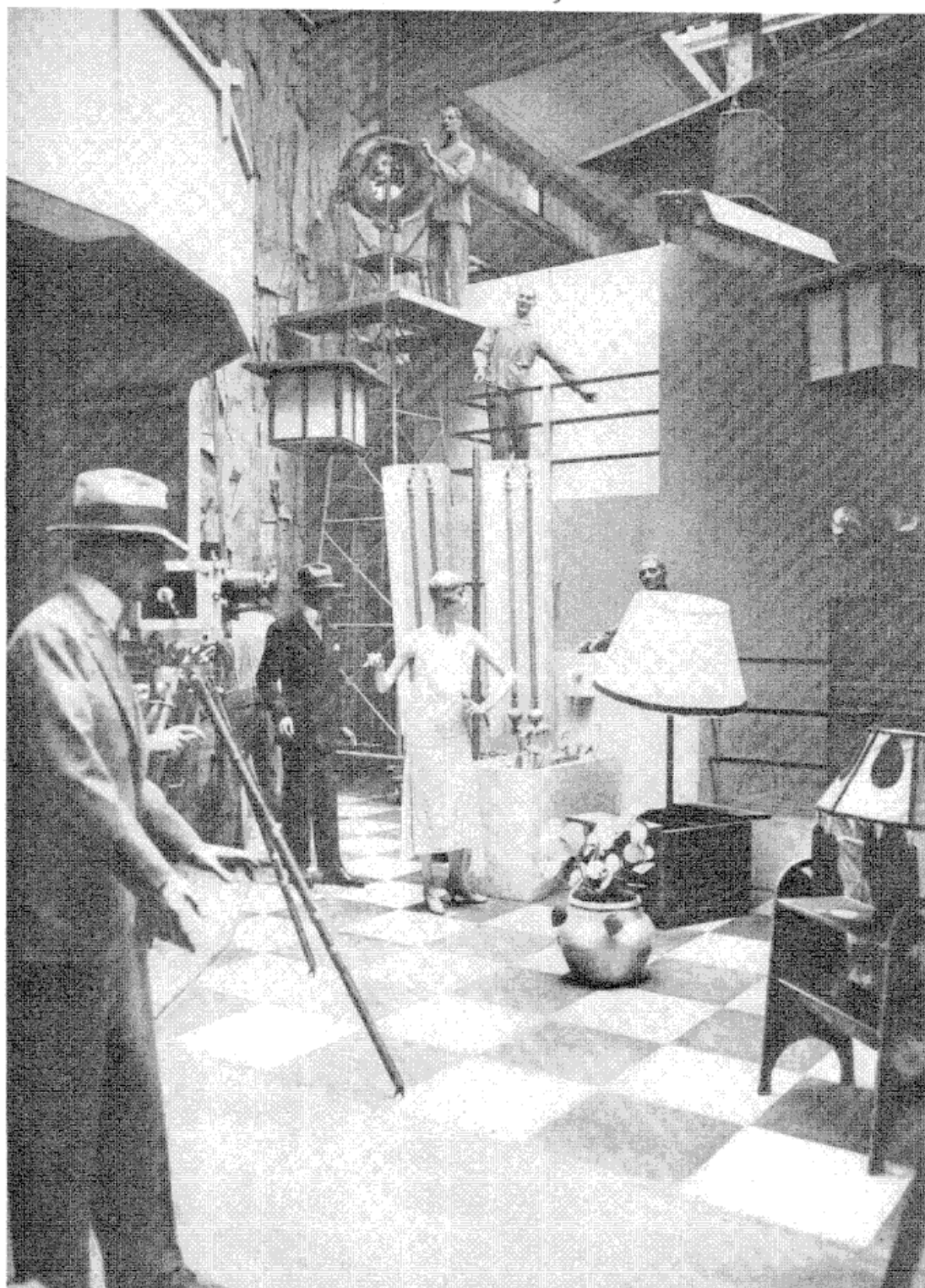


STUDIO DE PHOTOGRAPHIE

réalisé par la CLASSE DE LA PHOTOGRAPHIE & DE LA CINÉMATOGRAPHIE.







Arch. phot. Beaux-Arts.

STUDIO DE CINÉMA

réalisé par la CLASSE DE LA PHOTOGRAPHIE & DE LA CINÉMATOGRAPHIE.



SECTION FRANÇAISE.

Pl. LXI.



PORTRAITS  
par Henri MANUEL.

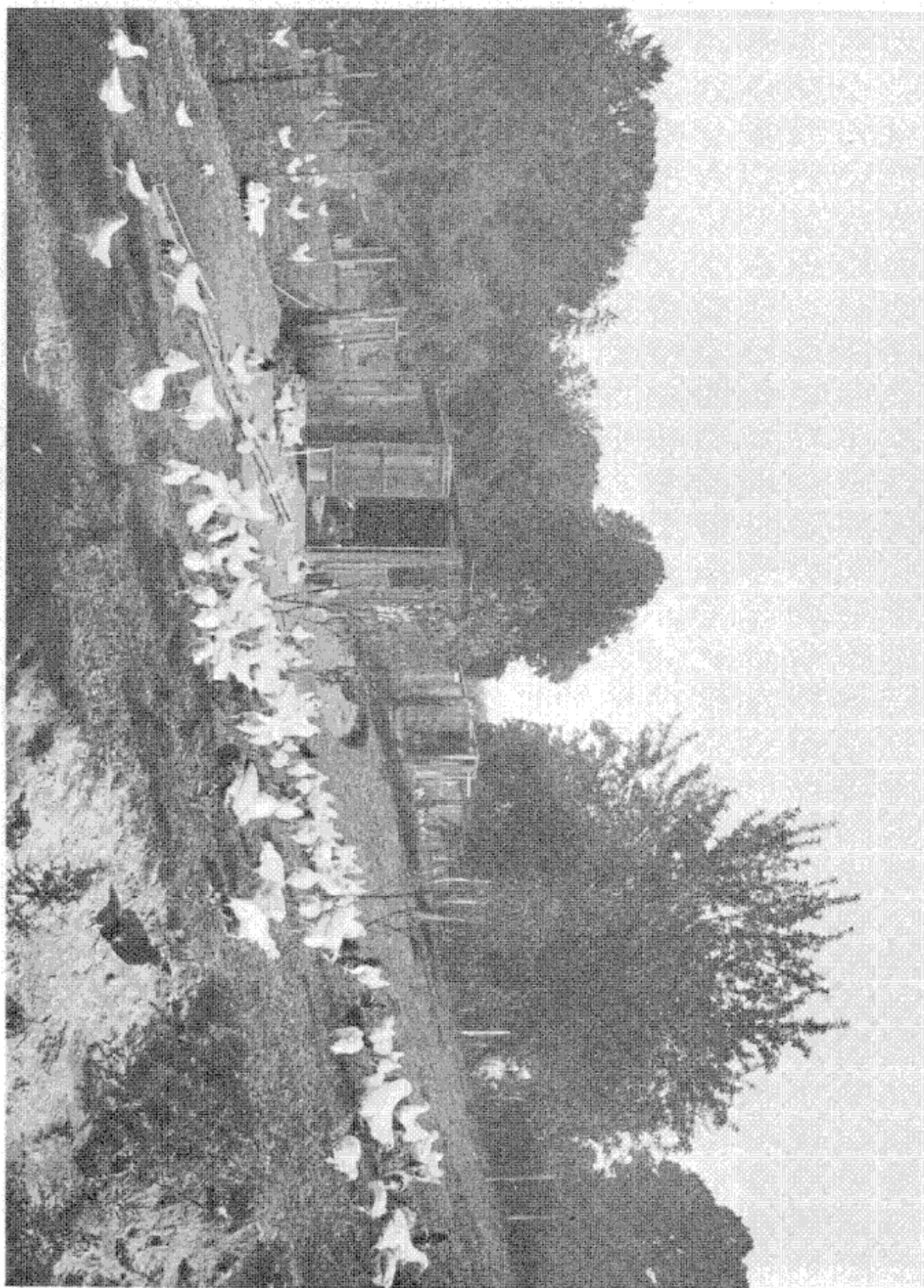




PORTRAIT  
par Henri MANUEL.



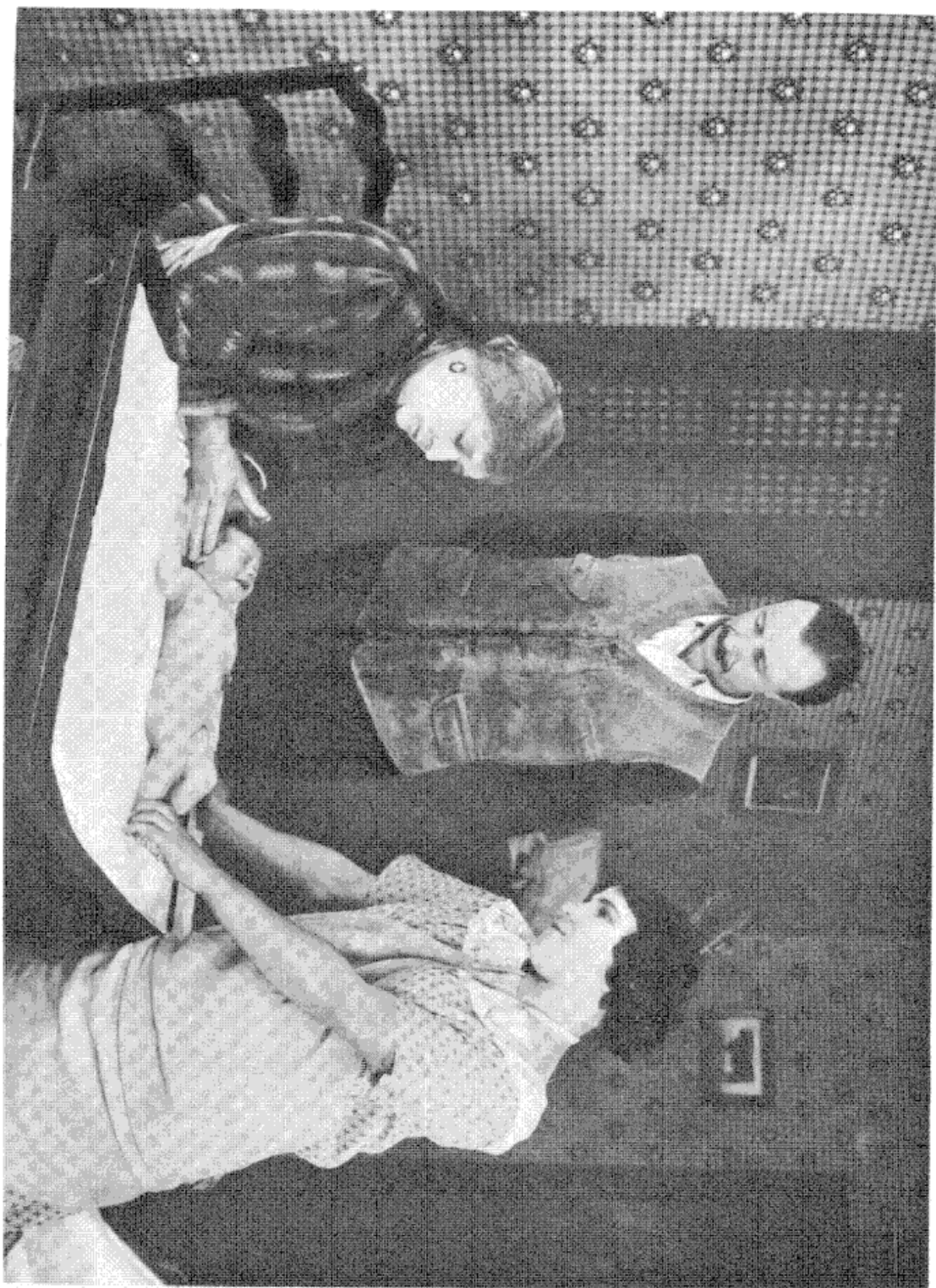




LE CYCLE DE L'ŒUF.

Film d'enseignement réalisé par J. BENOIT-LÉVY.





LA FUTURE MAMAN.

Film de puériculture réalisé par J. BENOIT-LÉVY.

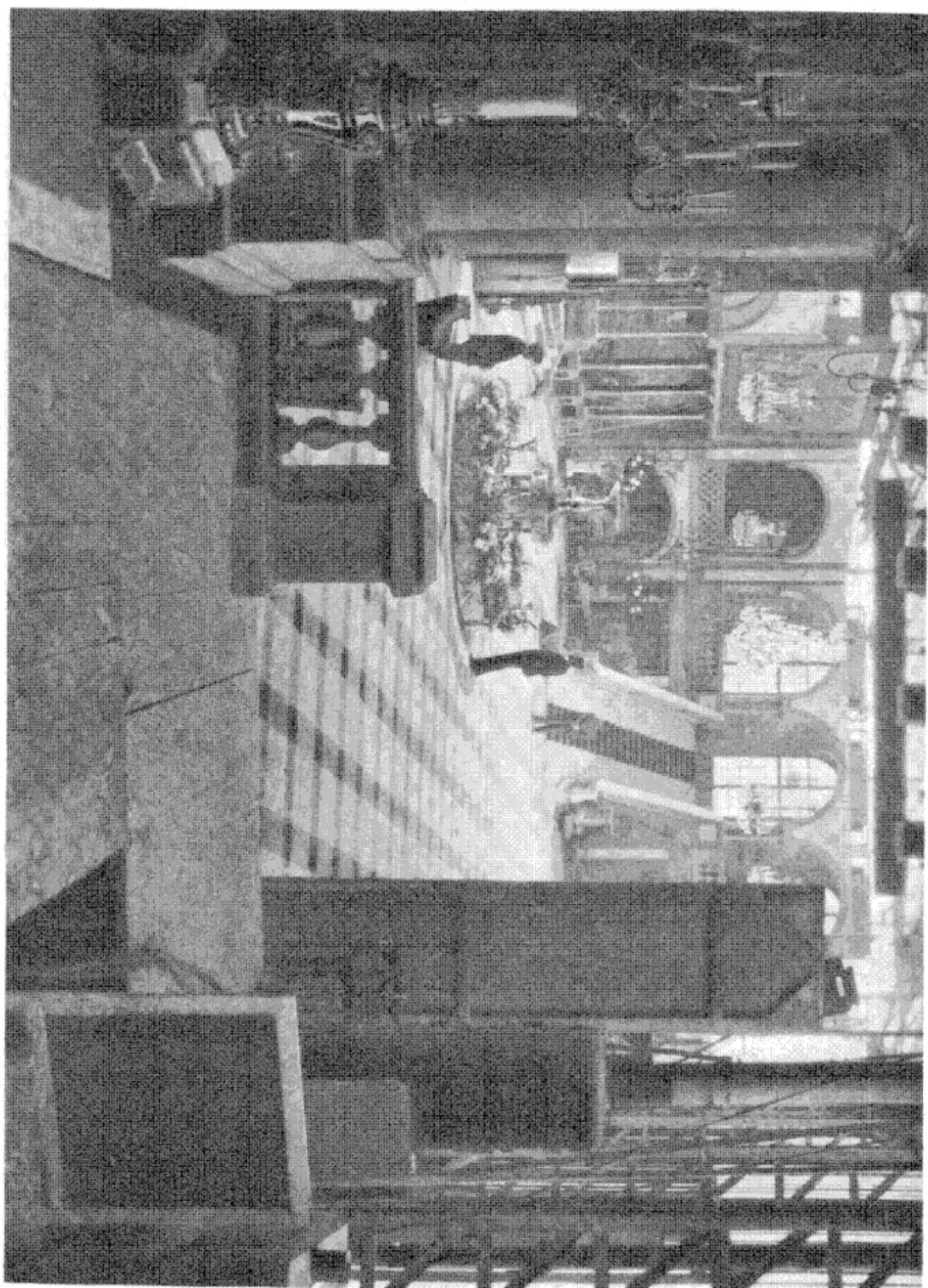
Sénaio par le DOCTEUR DEVERAIGNE.

A. MOURLAN, E. FLOURY, collaborateurs.



SECTION FRANÇAISE.

PL. LXV.



STUDIO DES ÉTABLISSEMENTS GAUMONT.

*Décor monté pour une prise de vues.*





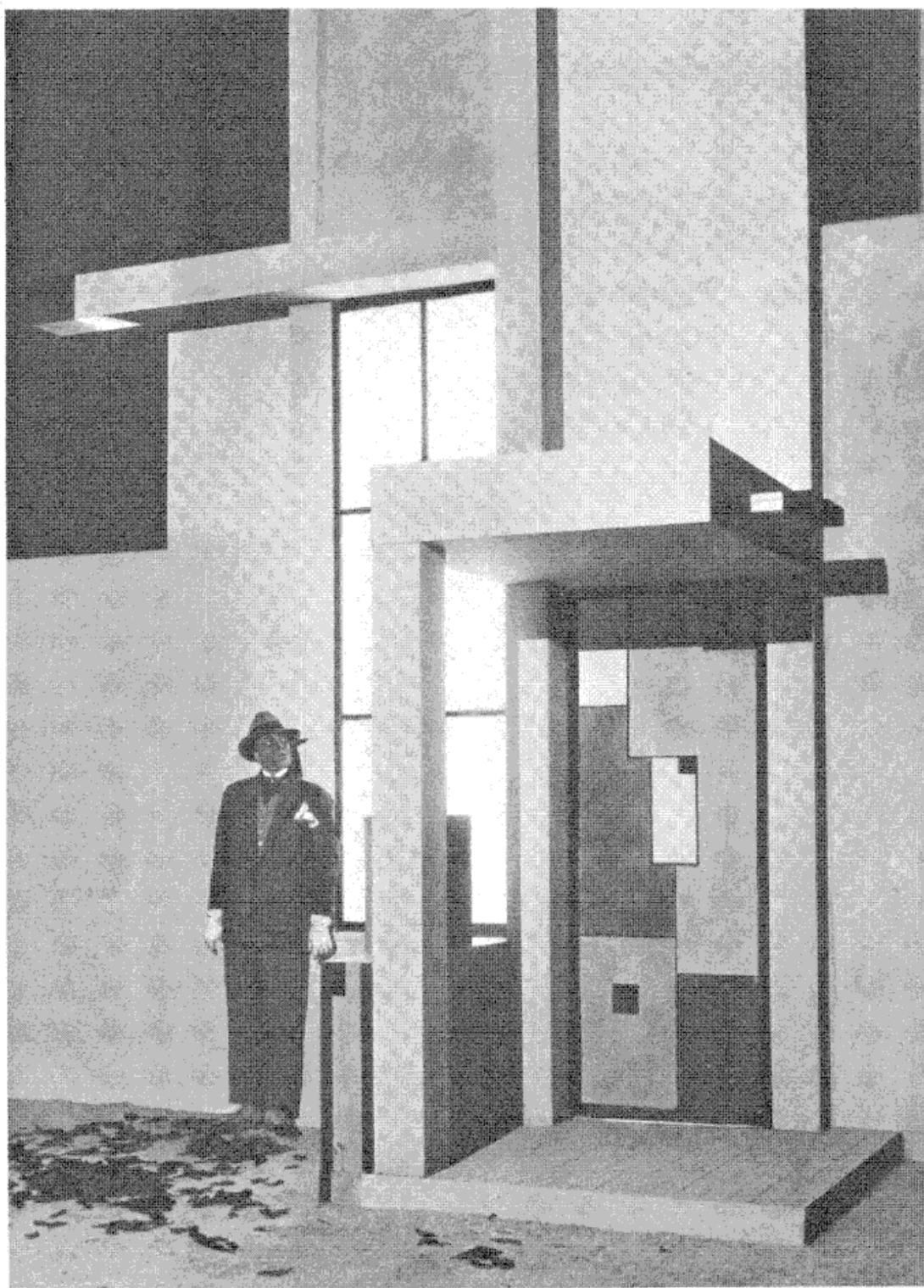


STUDIO DES ÉTABLISSEMENTS GAUMONT.

*Prise de vues.*



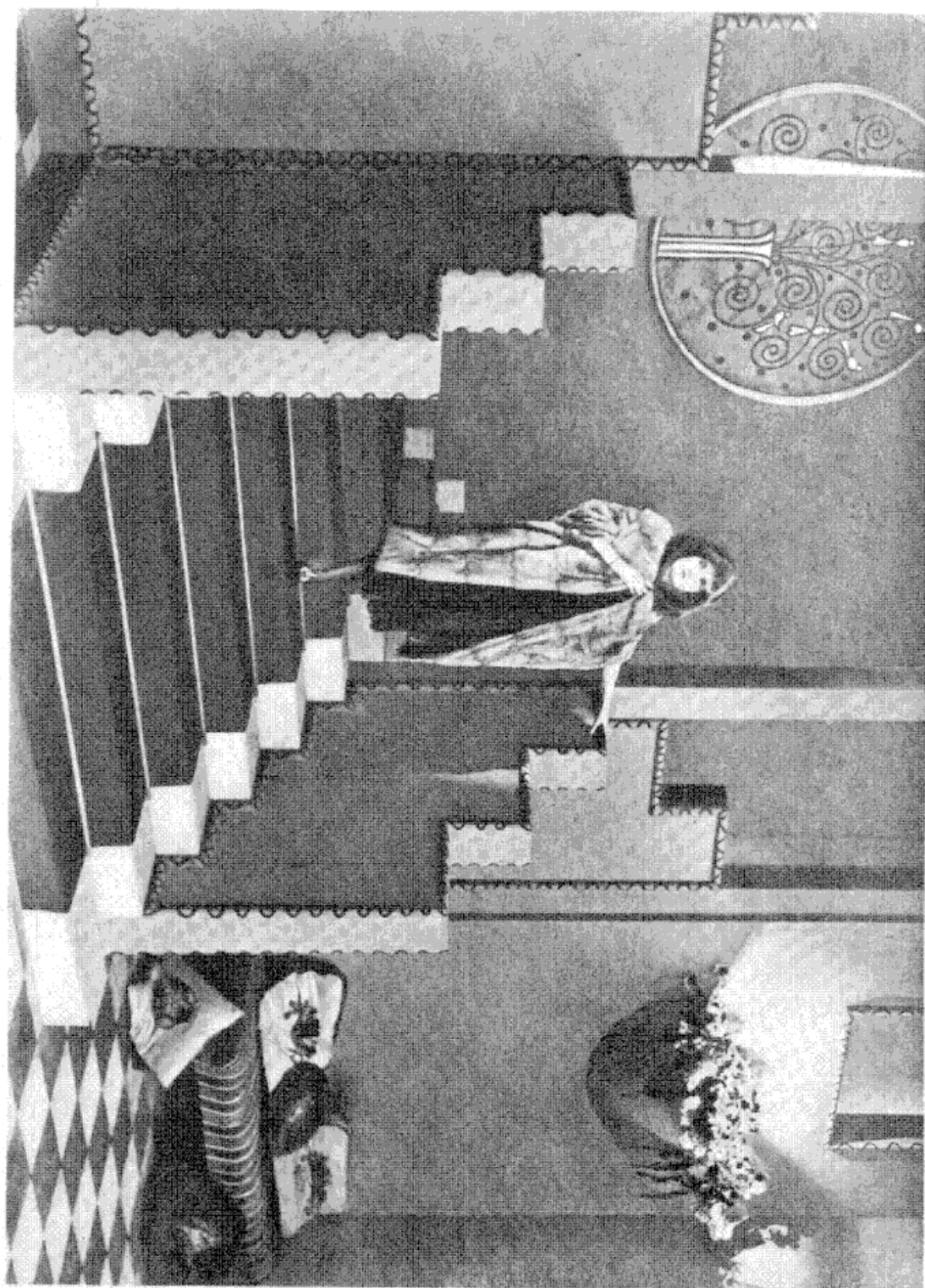




*L'INHUMAINE.*

*Film réalisé par Marcel L'HERBIER.  
DÉCOR par R. MALLET-STEVENS.*





LE SECRET DE ROSETTE LAMBERT.

Film réalisé par Raymond BERNARD.  
Décor par R. MALET-STEVENS.

Phot. Illustration.

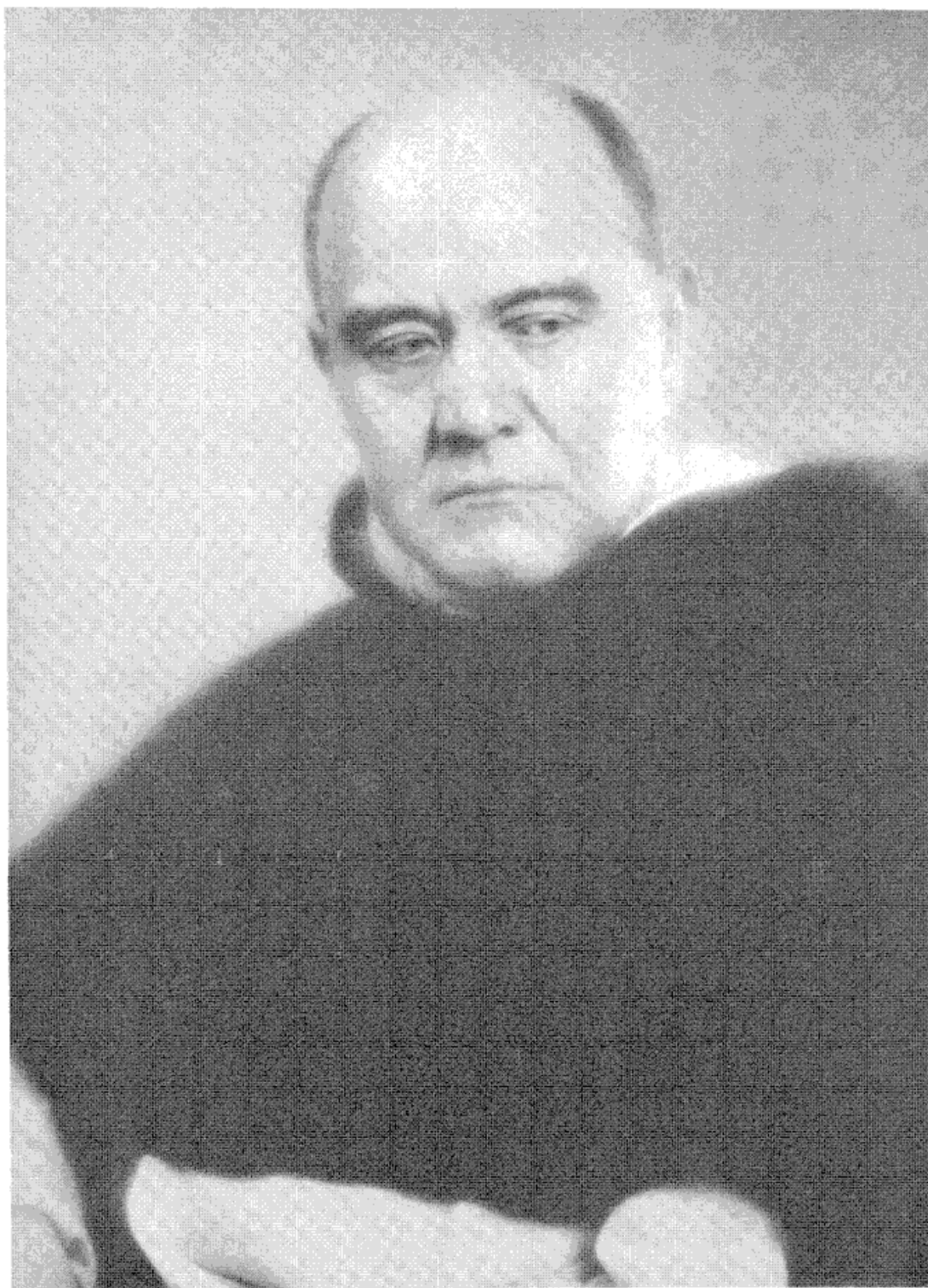




PORTRAIT  
*par G. L. MANUEL frères.*







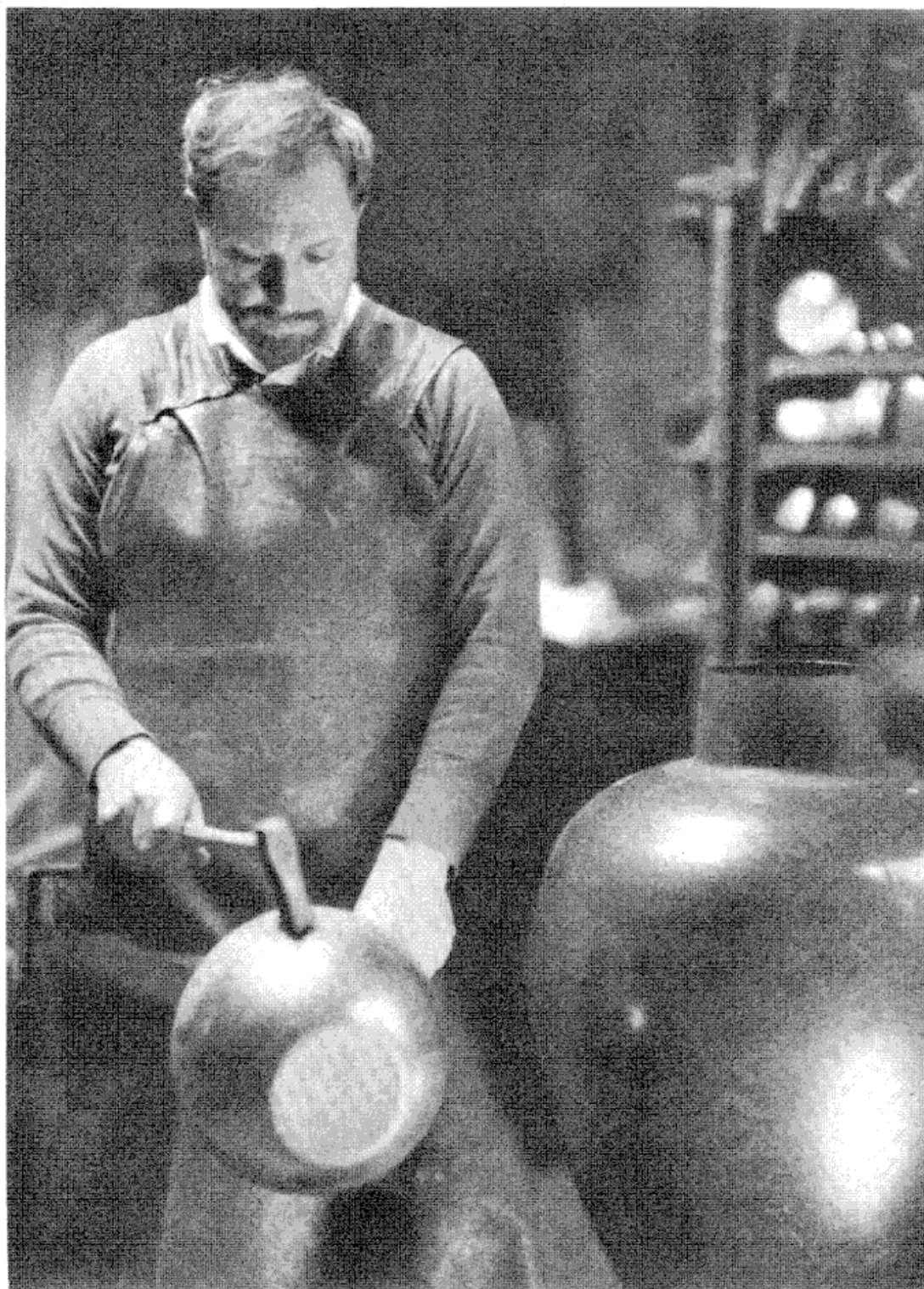
PORTRAIT  
par G. L. MANUEL frères.





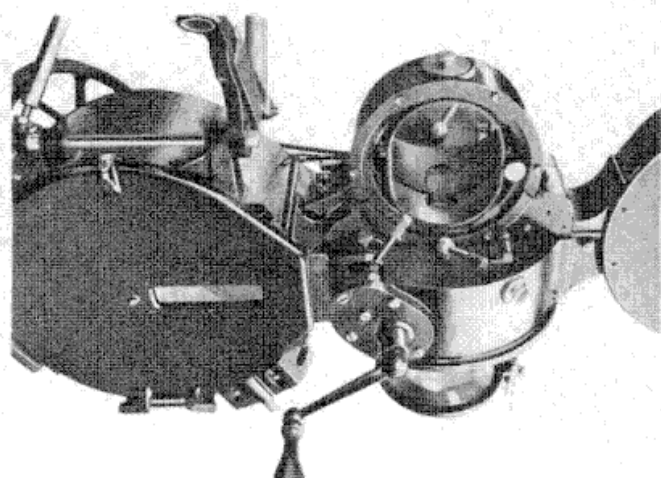
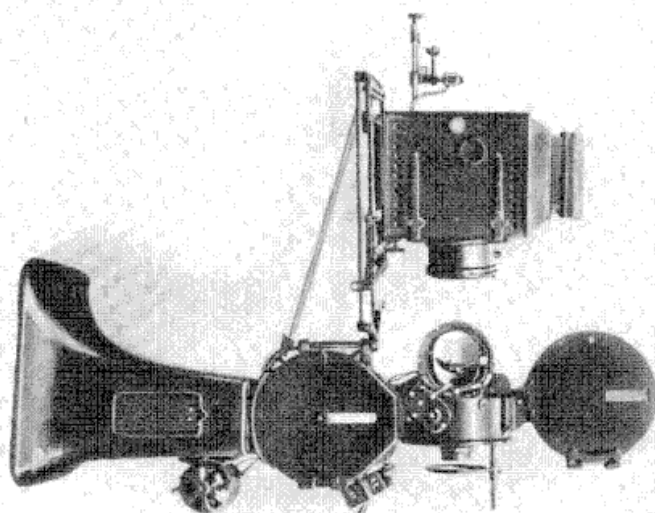
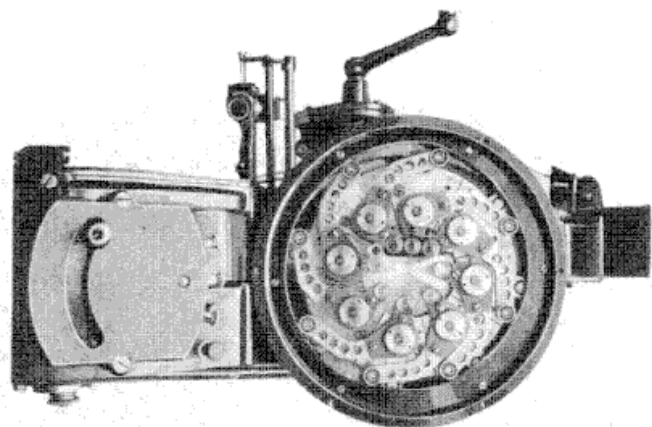
ÉTUDE  
par M<sup>me</sup> ALBIN-GUILLOT.





ÉTUDE  
par M<sup>me</sup> ALBIN-GUILLOT.

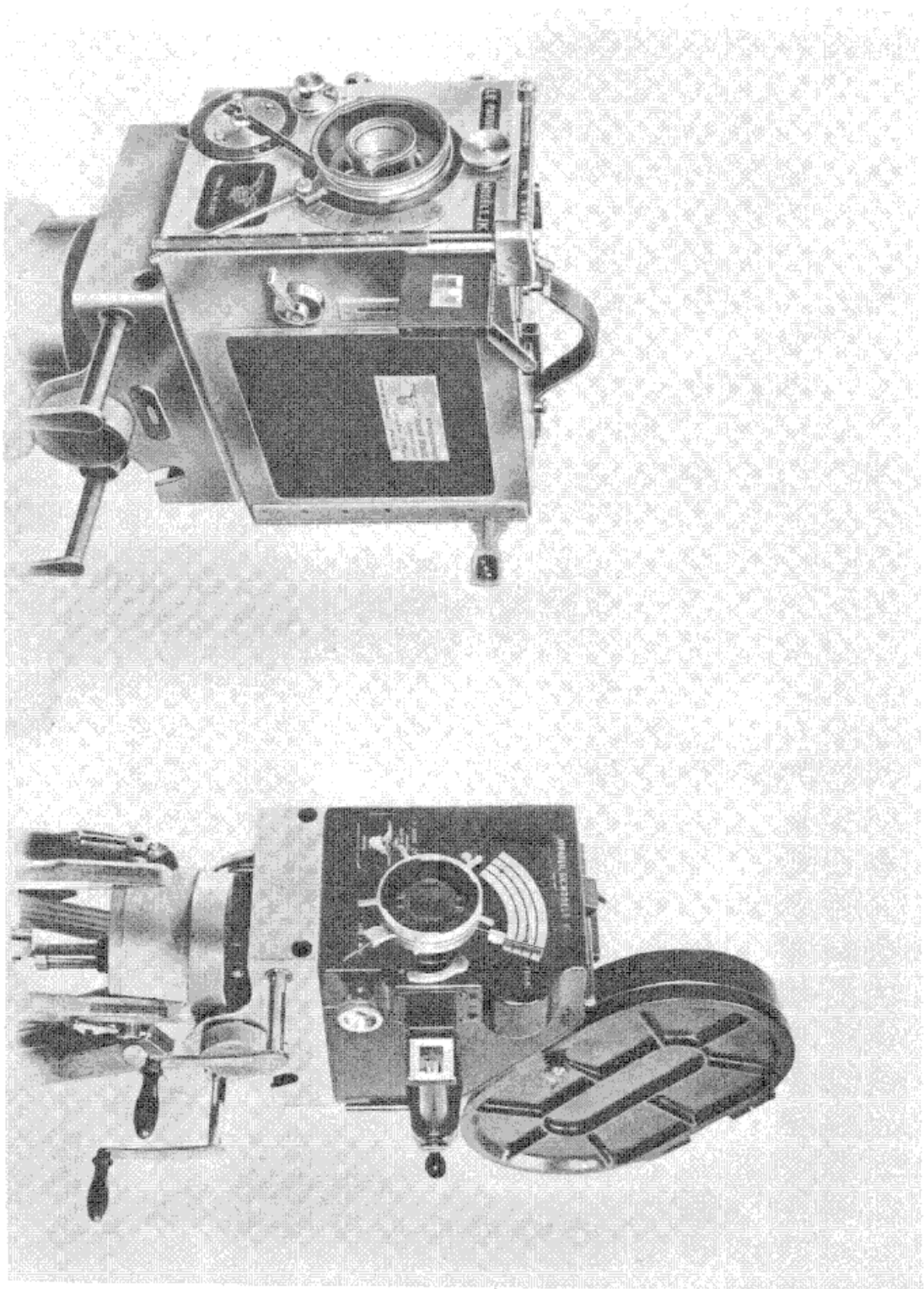




APPAREIL DE PROJECTIONS A DÉROULEMENT CONTINU  
par les ÉTABLISSEMENTS CONTINOUZA.







APPAREILS DE PRISE DE VUES

*PARVO* modèle J. K.,  
G. V. modèle F. pour la prise de vues au ralenti,  
par les ÉTABLISSEMENTS DEBRIE.



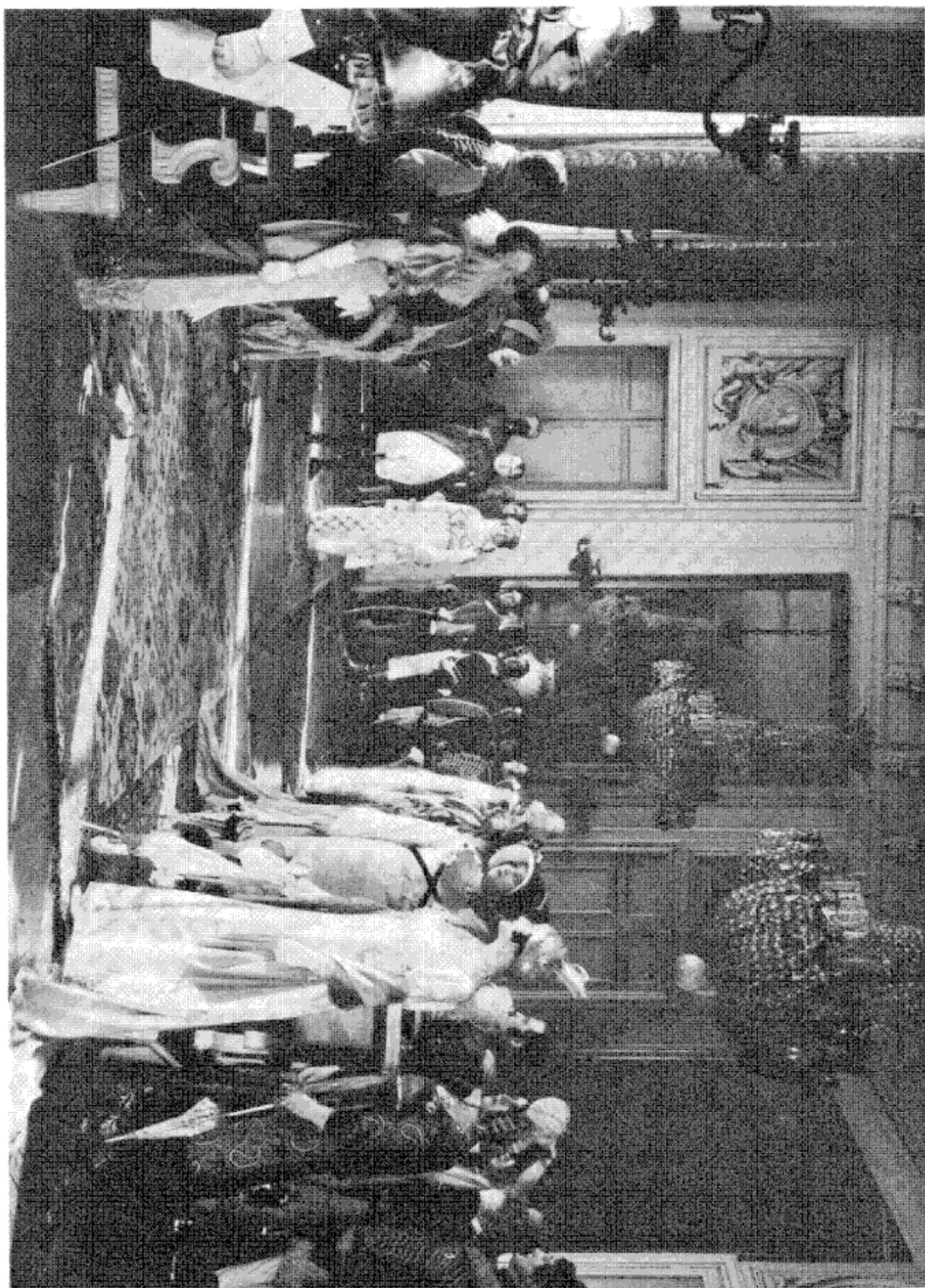


MADAME SANS-GÊNE.

Film réalisé par Léonce PERRET

pour la SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES FILMS PARAMOUNT.



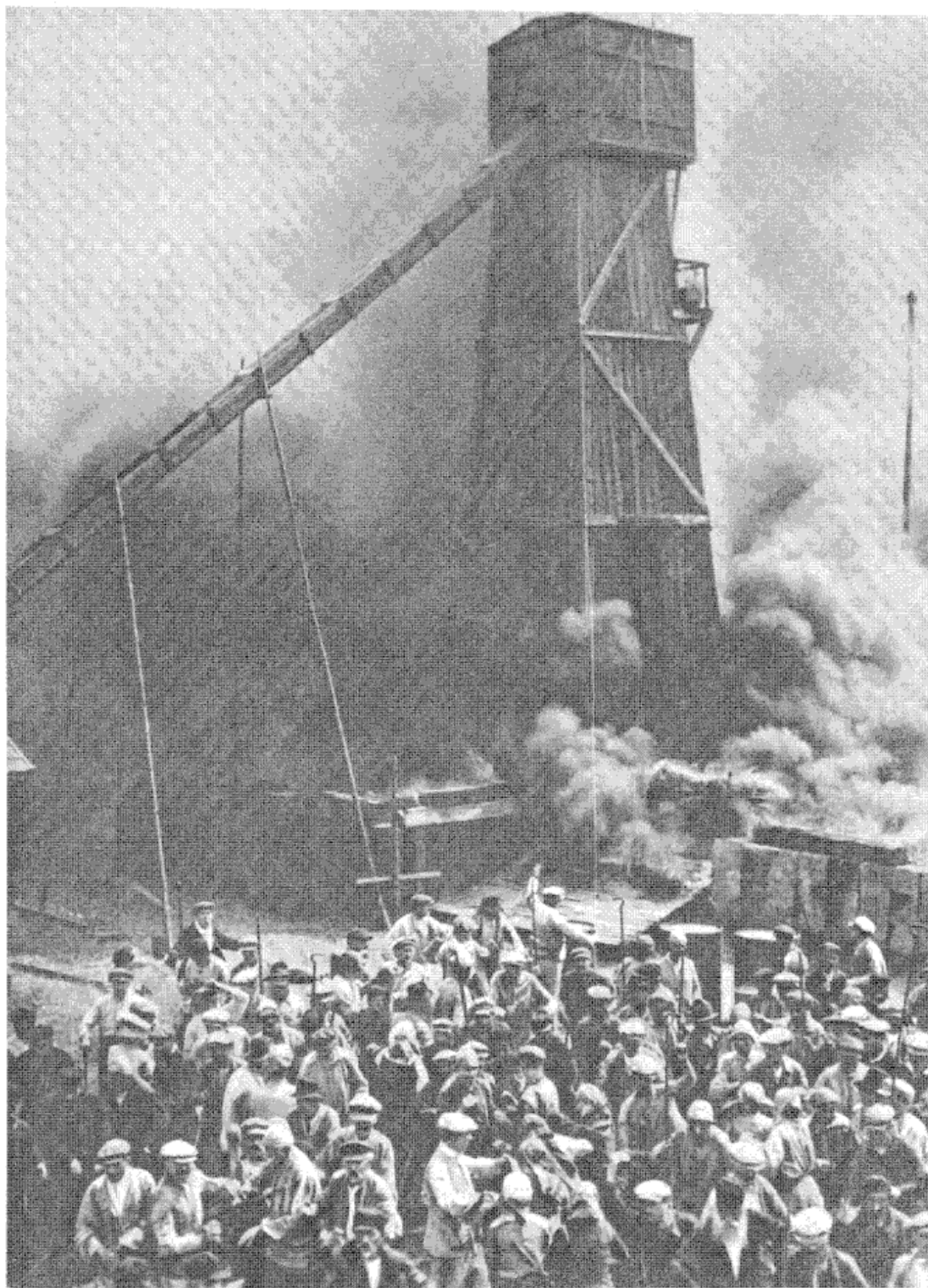


MADAME SANS-GÊNE.

Film réalisé par Léonce PERRET  
pour la SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES FILMS PARAMOUNT.







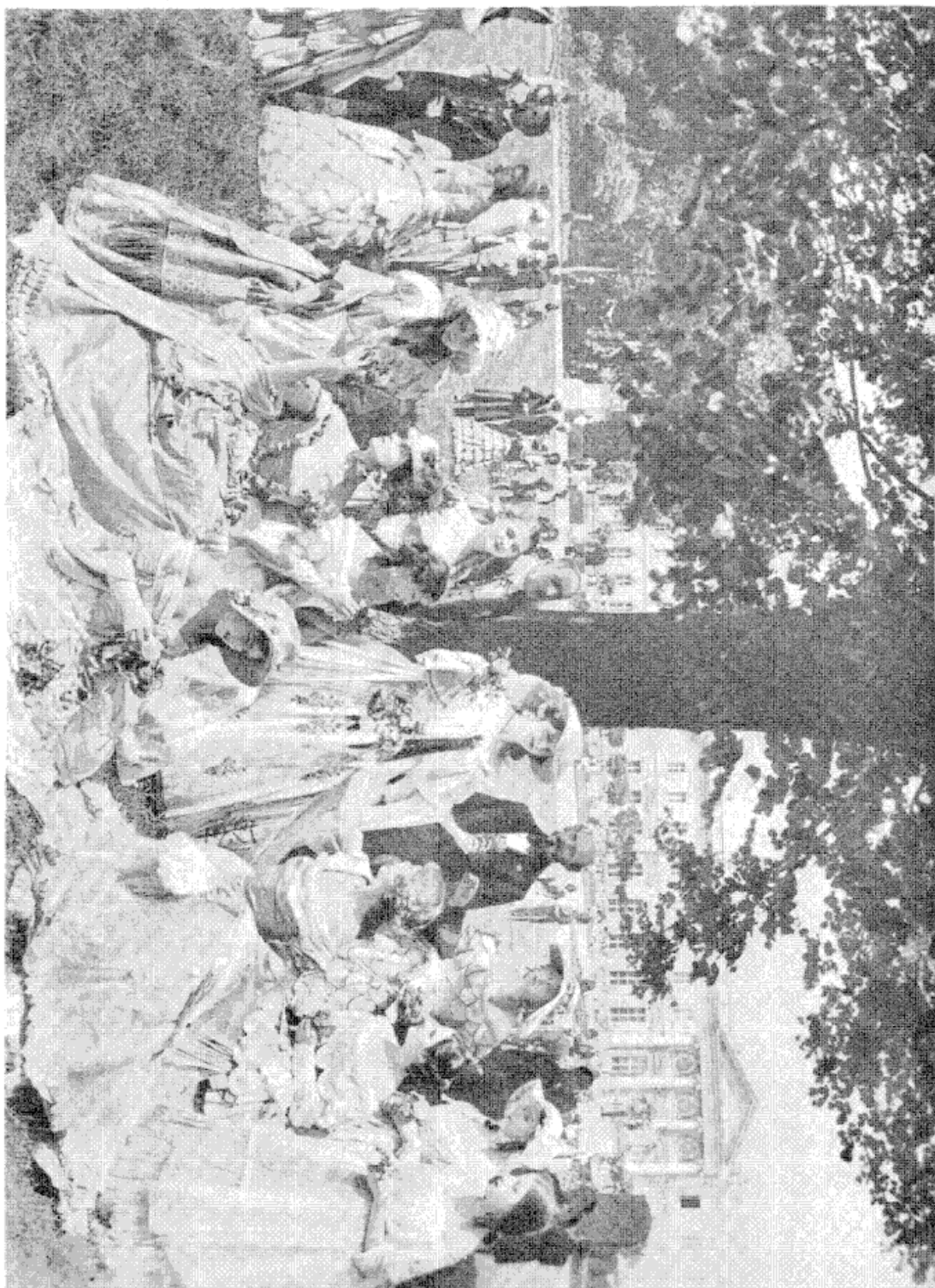
*TERRE PROMISE.*

*Film réalisé par HENRY-ROUSSELL.*

*Jean DE MERLY, éditeur.*

*Incendie d'un champ pétrolifère des Balkans.*





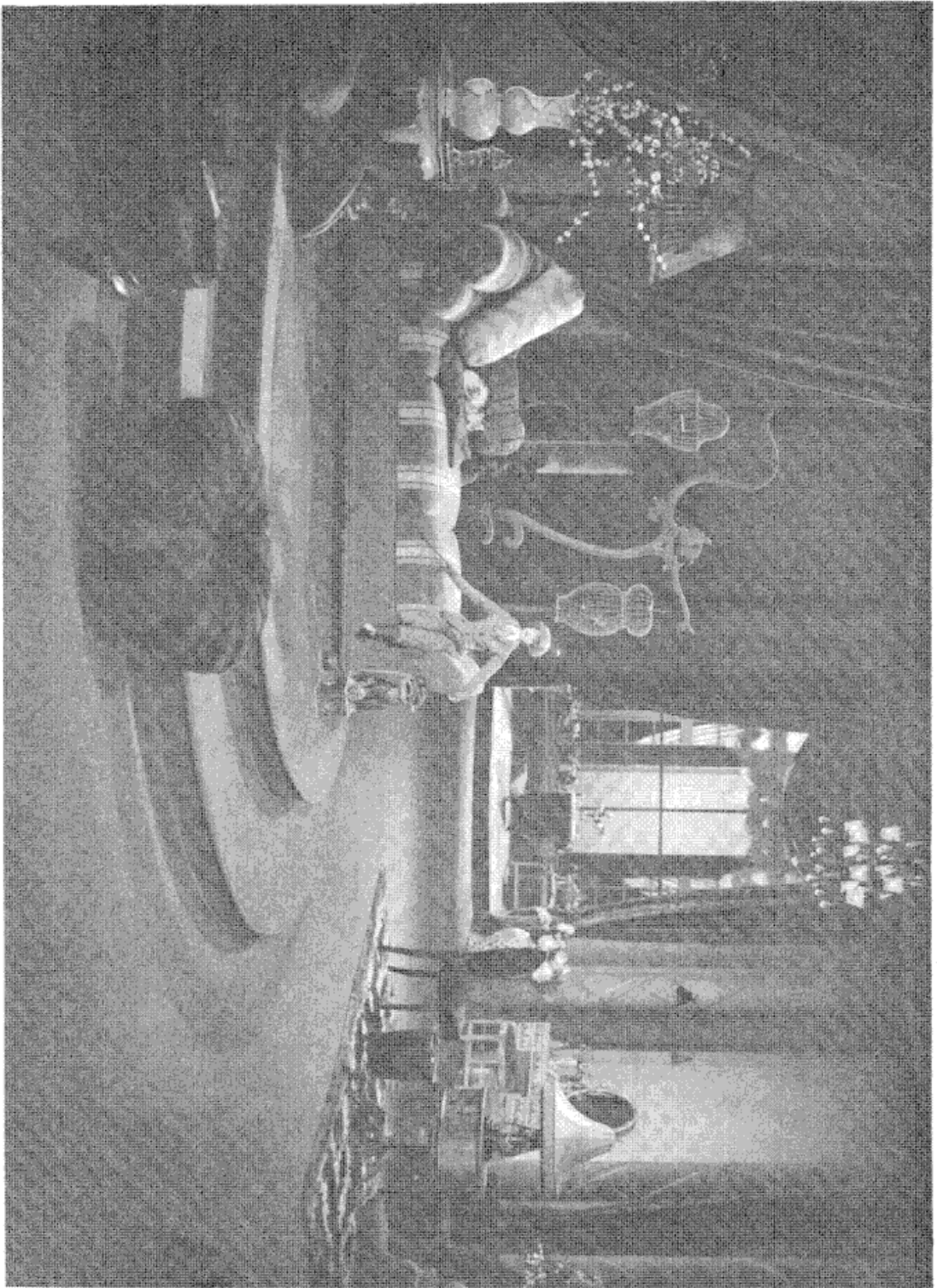
VIOLETTES IMPÉRIALES.

Film réalisé par HENRY-ROUSSELL.

Jean DE MERLY, éditeur.

*L'impératrice Eugénie et ses dames d'honneur dans le parc du château de Compiègne, d'après le tableau de Winterhalter.*





MADemoiselle JOSETTE, MA FEMME.

Film réalisé par RAVEL & LERAIN.

Phot. Walter LICHTENSTEIN.





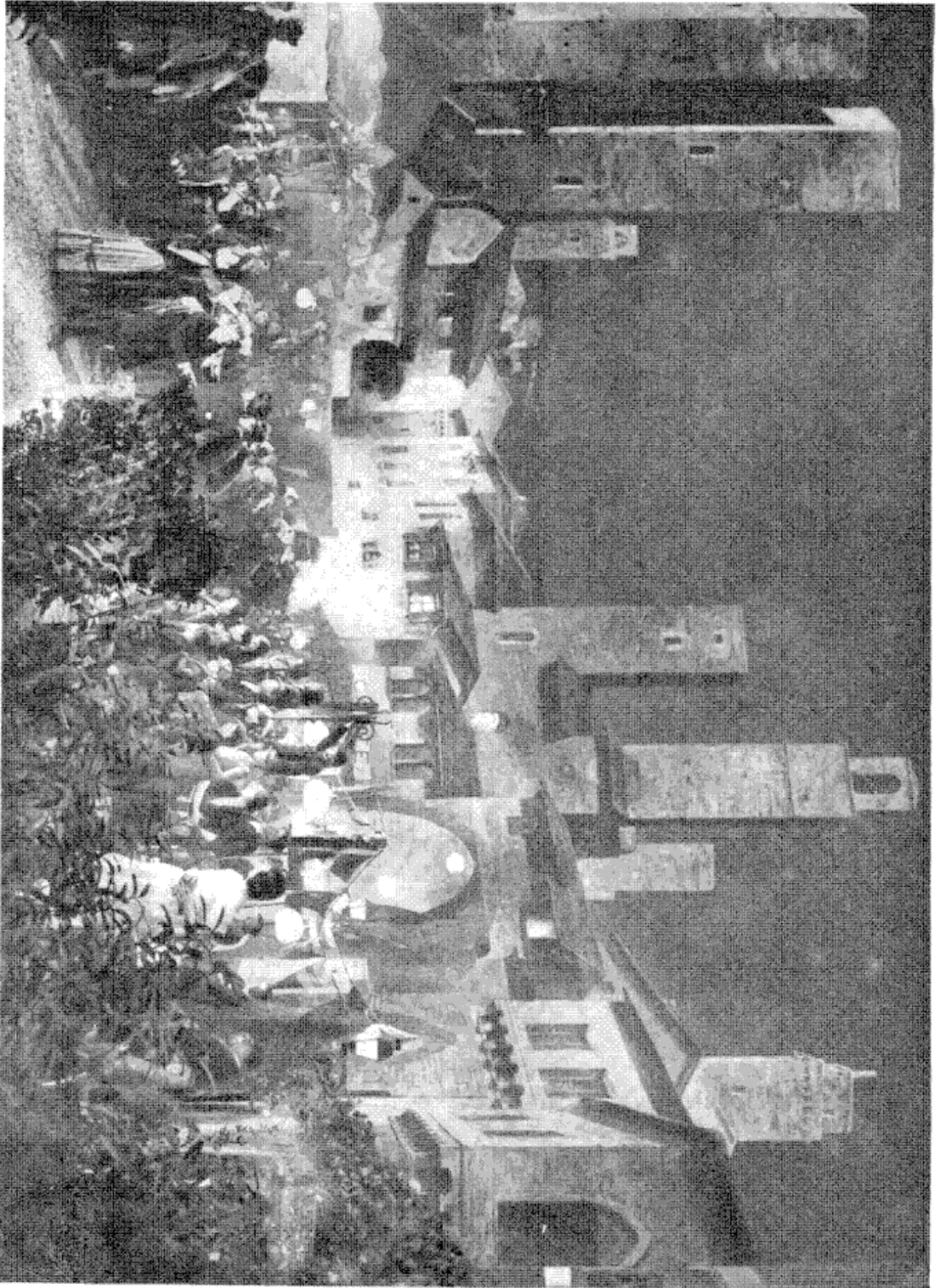


VACANCES EN ESTÉREL.

*Héliogravure par BRAUN & C<sup>e</sup> d'après un tableau d'Émile Aubry.*



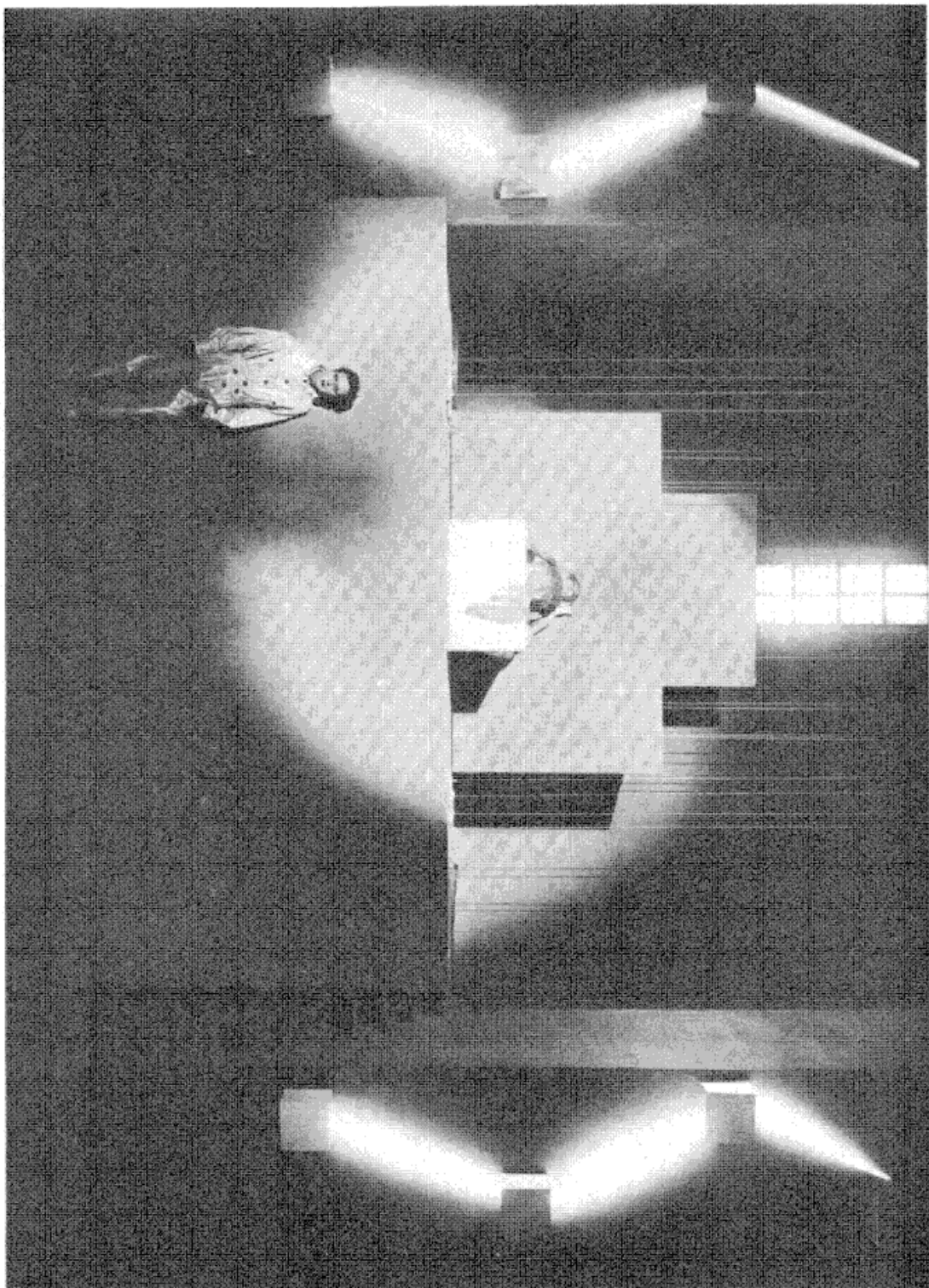




FEU MATHIAS PASCAL.

Film réalisé par Marcel L'HERBIER pour les FILMS ALBATROS.  
Une fête dans une petite ville italienne.  
Décor par A. CAVALCANTI.





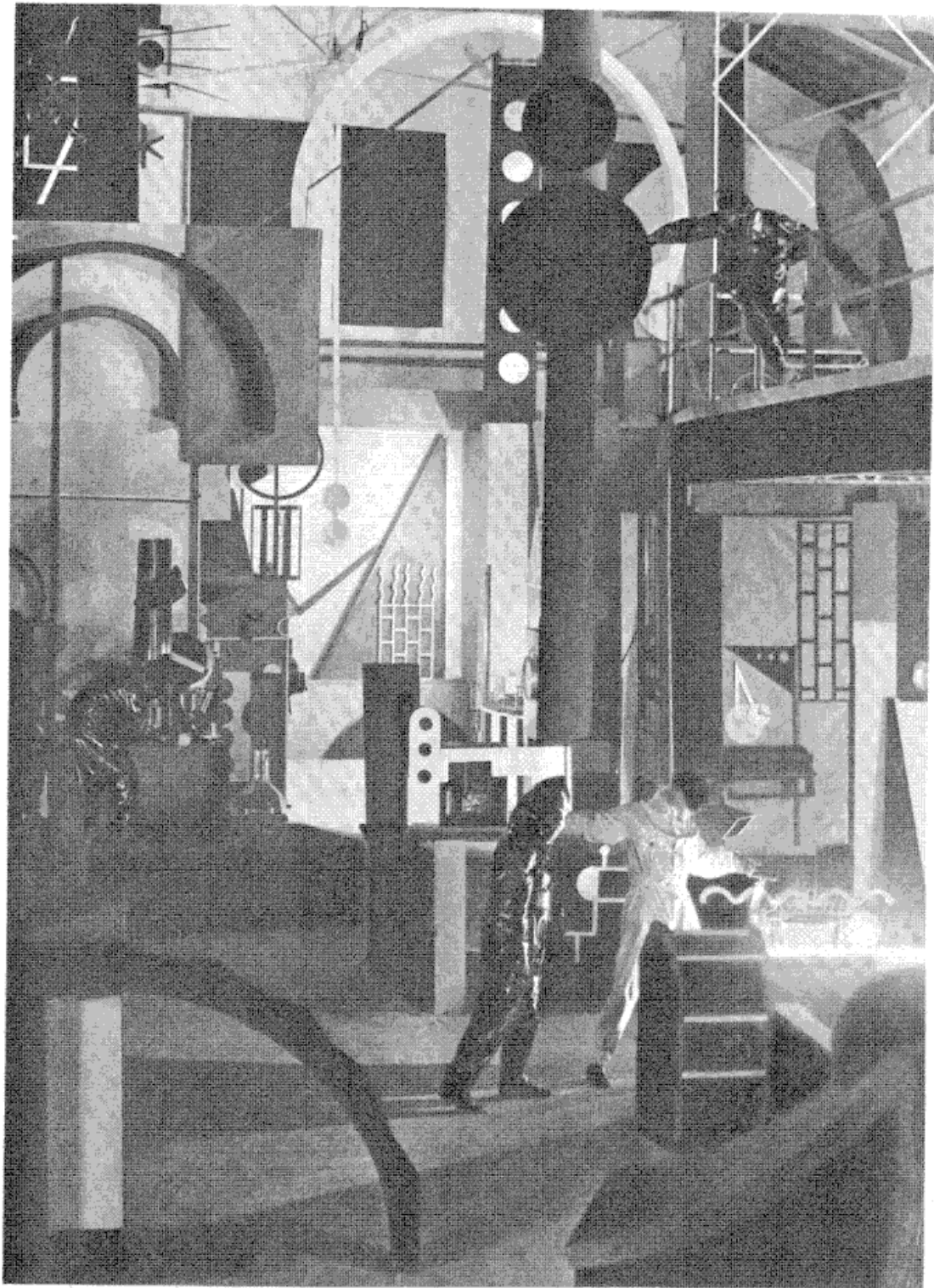
L'INHUMAINE.

Film réalisé par Marcel L'HERBIER.

Interprètes : GEORGETTE LEBLANC & JACQUE-CATELAIN.

Décor par A. CAVALCANTI.





*L'INHUMAINE.*

*Film réalisé par Marcel L'HERBIER.*

*DÉCOR par Fernand LÉGER.*







LE DIABLE DANS LA VILLE.

Film réalisé par M<sup>me</sup> Germaine DULAC pour CINÉROMANS

Scénario par J.-L. BOUQUET.

Scène prise au moyen d'un prisme composé par M<sup>me</sup> Germaine DULAC.



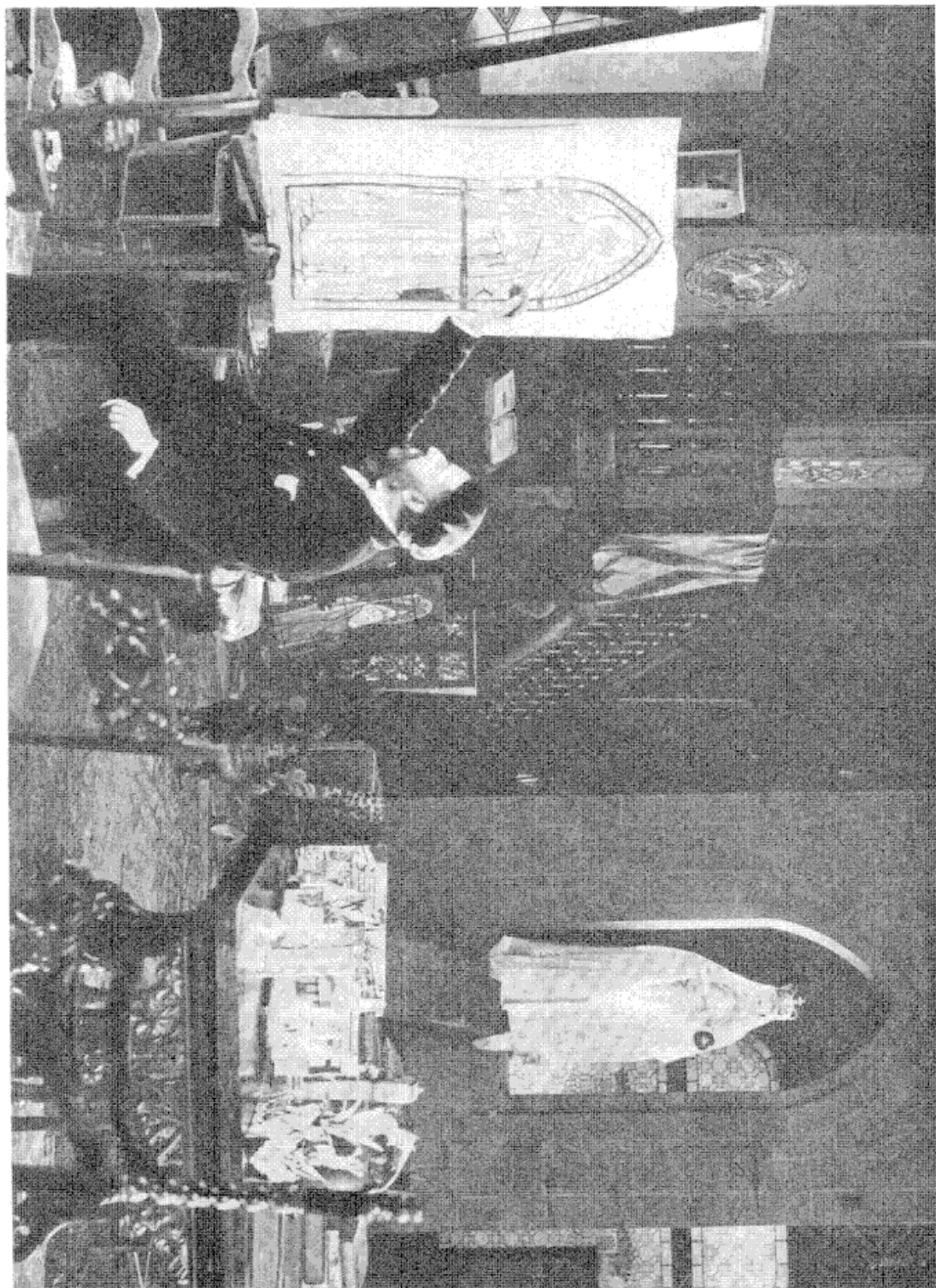




SOYEZ MA FEMME.

Film réalisé par MAX LINDER.



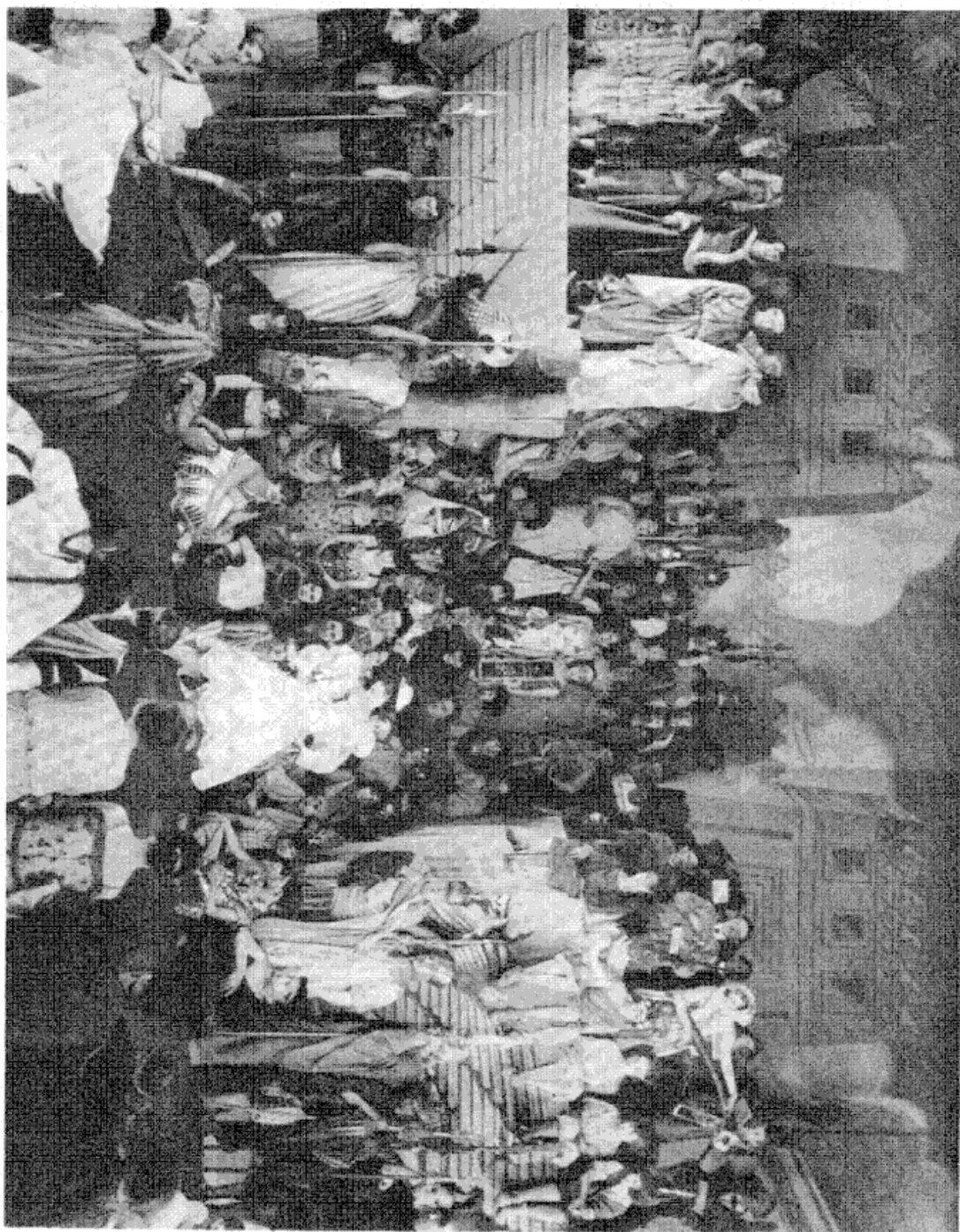


LA CLEF DE VOÛTE.

Film réalisé par Roger LION.

Interprètes : M<sup>me</sup> Gina PALERME et MAXUDIAN.





*LA CLEF DE VOÛTE.*

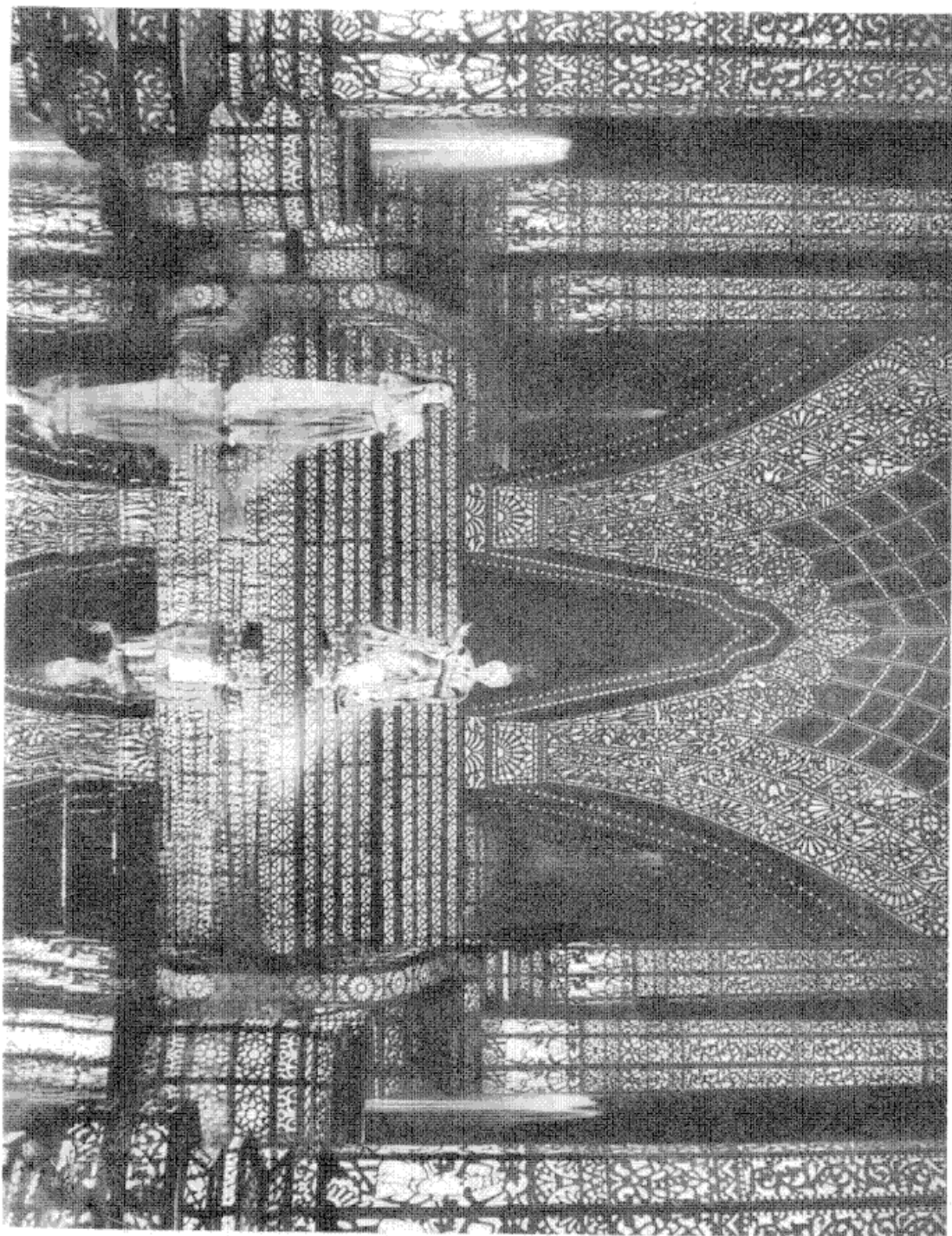
*Film réalisé par Roger LION.*

*Le bal des Quat'z'Arts.*

*COMPOSITION par BONAMY. DÉCOR par DUMESNIL.*







LE CHANT DE L'AMOUR TRIOMPHANT.

Film réalisé par *TOURJANSKI* pour les *FILMS ALBATROS*.

Décor par *LOCHANOV*, d'après la maquette de *CHOUKHAIEFF*.





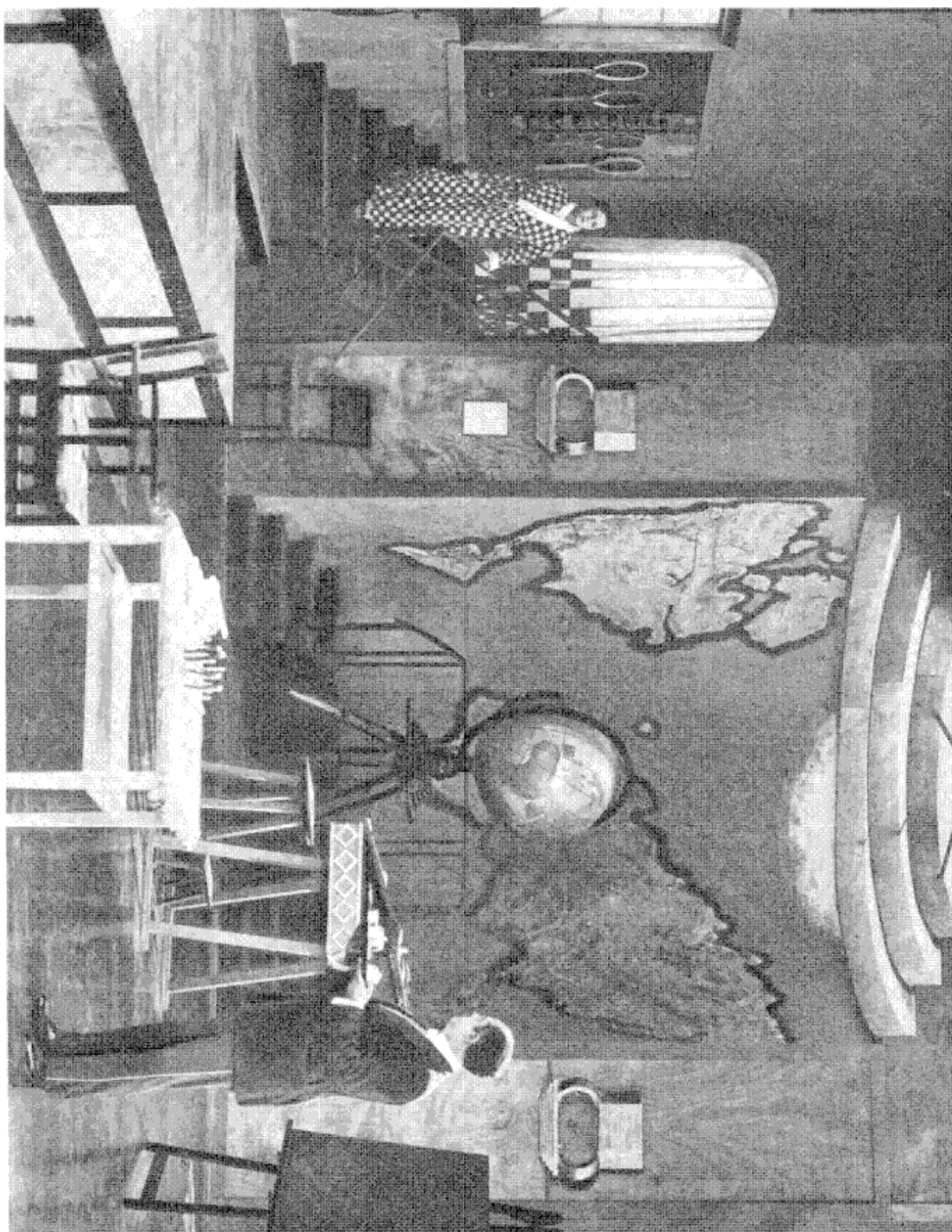


*LE DOUBLE AMOUR.*

*Film réalisé par Jean EPSTEIN pour les FILMS ALBATROS.*

*DÉCOR par P. KEFFER.*

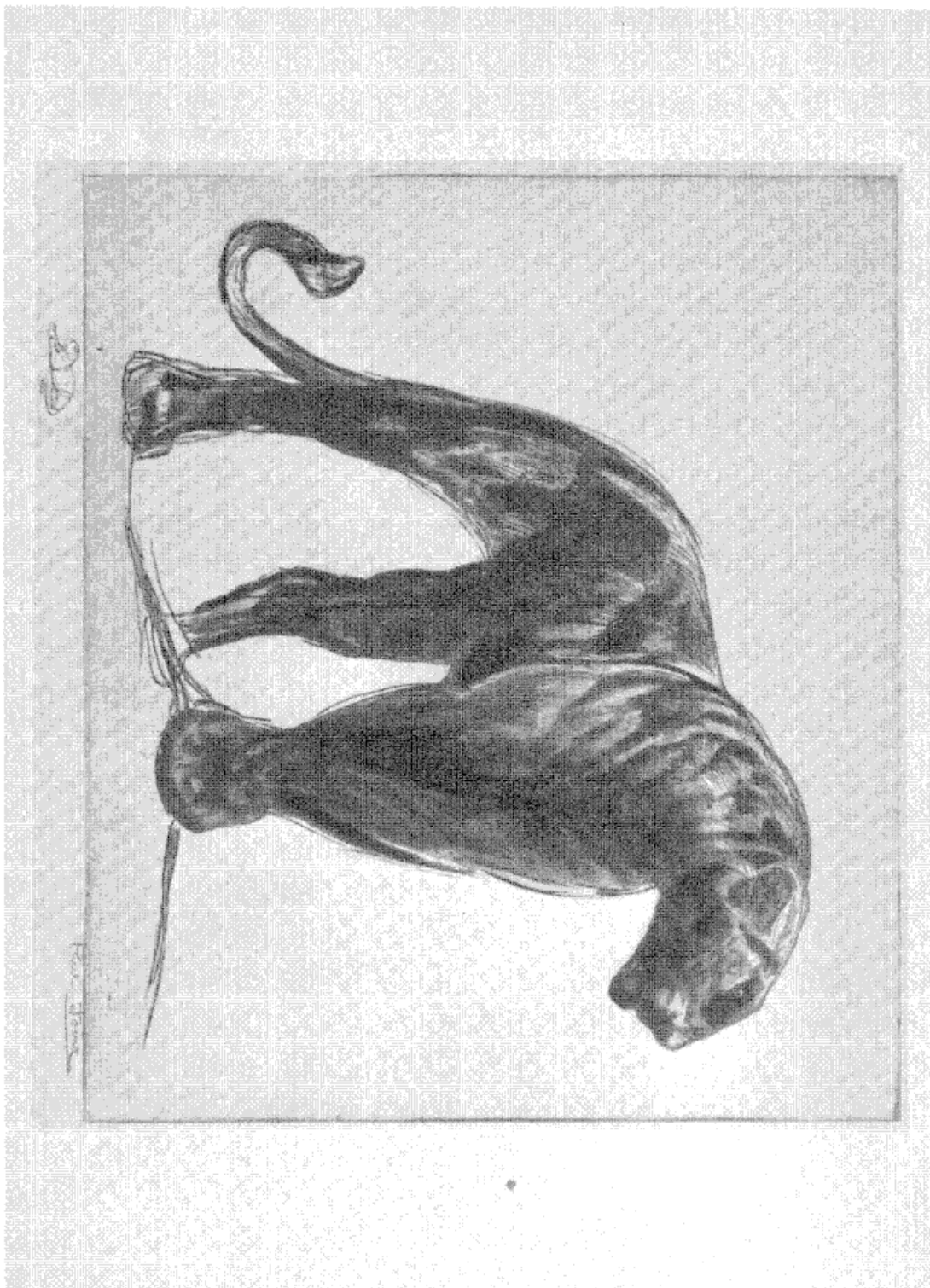




GRIBICHE.

Film réalisé par Jacques FEYDER pour les FILMS ALBATROS.  
DÉCOR par L. MEERSON.





LE TIGRE.

Reproduction photographique d'un dessin de Paul JOUVE, par VIZZAVONA.



# PLANCHES

---

## SECTIONS ÉTRANGÈRES

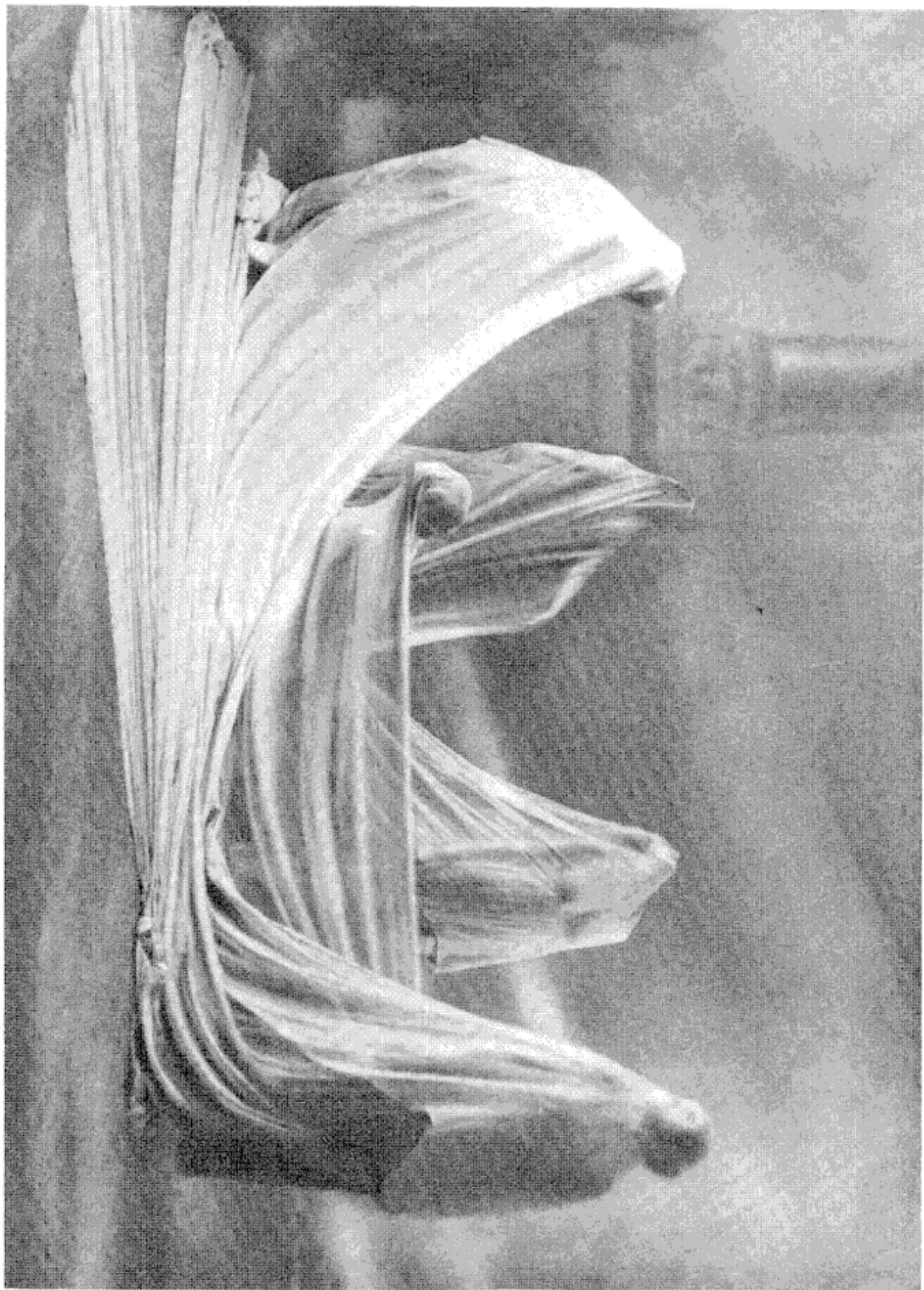






PORTRAIT  
par Franz LÆWY.





LE COIN REDOUTABLE.

*Photographie d'une scène des ballets d'ELLEN TELLS par Franz Lœwy.*





ÉTUDE  
par DRTIKOL.  
*Objetif VOIGTLÄNDER; lumière artificielle.*







ÉTUDE

par DRTIKOL.

Objetif VOIGTLÄNDER; lumière artificielle.







ÉTUDE

par DRTIKOL.

Objectif VOIGTLÄNDER; lumière artificielle.



BIBLIOGRAPHIE  
RÉPERTOIRE ET TABLES



## BIBLIOGRAPHIE.

---

### PUBLICATIONS OFFICIELLES.

- Catalogue général officiel*, édité par le Commissariat Général français. Imprimerie de Vaugirard, impasse Ronsin, Paris.
- Liste des récompenses de l'Exposition Internationale des Arts décoratifs & industriels modernes.* (Journal officiel du 5 janvier 1926.)
- Statistique mensuelle du commerce extérieur de la France*, décembre 1925. Imprimerie Nationale.
- AUTRICHE. — *L'Autriche à Paris*, Guide illustré de la Section autrichienne, 1 vol.
- BELGIQUE. — *Catalogue officiel de la Section belge*, 1 vol. illustré.
- ESPAGNE. — *Catalogue de la Section espagnole*, 1 vol. illustré.
- GRANDE-BRETAGNE. — *Catalogue de la Section britannique*, 1 vol.
- ITALIE. — *L'Italie à l'Exposition*, catalogue illustré, 1 vol.
- PAYS-BAS. — *Catalogue de la Section des Pays-Bas*, 1 vol.
- SUÈDE. — *Guide illustré de l'Exposition* (Section suédoise), 1 vol.
- TCHÉCOSLOVAQUIE. — *Catalogue officiel de la Section*, 1 vol.  
*Écoles professionnelles de la République Tchécoslovaque*, catalogue illustré.
- U. R. S. S. — *Catalogue de la Section*, 1 vol. illustré.  
*L'Art décoratif*, Moscou-Paris, 1925, 1 vol. illustré.
- YOUgoslavIE. — *Catalogue officiel de la Section*, 1 brochure illustrée.]

### OUVRAGES SPÉCIAUX.

- Album de l'Exposition Internationale des Arts décoratifs*, édité par *l'Art Vivant*. Librairie Larousse 13-17, rue du Montparnasse, Paris.
- Guide-Album de l'Exposition Internationale des Arts décoratifs & industriels modernes.* L'Édition Moderne, 114, boulevard Haussmann, Paris.
- Les Arts décoratifs modernes en 1925*, numéro spécial de *Vient de Paraître*. Éditions Crès & C<sup>ie</sup>, 21, rue Hautefeuille, Paris.
- Paris-Arts décoratifs*, *Guide de Paris & de l'Exposition*, 1 vol. illustré. Librairie Hachette, 79, boulevard Saint-Germain, Paris.
- L'Art cinématographique*, 4 vol. Éditeur Félix Alcan, 108, boulevard Saint-Germain, Paris.
- BOLL (André), *Du décor de Théâtre*, ses tendances modernes, 1 vol. Édit. Chiron, 40, rue de Seine, Paris.
- CLERC (L. P.), *La Technique photographique*. Préface de M. Ch. Fabry, professeur à la Faculté des Sciences de Paris, directeur général de l'Institut d'Optique, 2 vol. Édit. Paul Montel, 189, rue Saint-Jacques, Paris.
- COUSTET (Ern.), *Le Cinéma*, 1 vol. Éd. Hachette, 79, boulevard Saint-Germain, Paris.
- CRAIG (Gordon), *L'Art du Théâtre*, 1 vol. Édit. de la Nouvelle Revue française, 3, rue de Grenelle, Paris.

- DELPEUCH (André), *Le Cinéma*, 1 vol. Édit. Doin & C<sup>ie</sup>, 8, place de l'Odéon, Paris.
- DUVIVIER (Ch.), *La pratique du développement en photographie*, 1 vol. Édit. P. Montel, 189, rue Saint-Jacques, Paris.
- DUVIVIER (Ch.), *La pratique des tirages positifs*, 1 vol. Edit. P. Montel, 189, rue Saint-Jacques, Paris.
- FOURNIER (L.), *L'éclairage*, 1 vol. Librairie Hachette, 79, boulevard Saint-Germain, Paris.
- FUERST (Walter, René), *Du Décor*, 1 vol. Édit. de la Douce France, 251, boulevard Raspail, Paris.
- MAUCLAIR (Camille), *La beauté des formes* (Psychologie du décor de théâtre), 1 vol. Librairie universelle, 20, rue Saint-Marc, Paris.
- MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, 1 vol. Édit. Povolozky & C<sup>ie</sup>, 13, rue Bonaparte, Paris.
- MOUSSINAC, *La décoration théâtrale* (collection de l'Art français depuis vingt ans), 1 vol. Édit. Rieder & C<sup>ie</sup>, 7, place Saint-Sulpice, Paris.
- MOUSSINAC, *Le Cinéma soviétique*, 1 vol. Librairie Gallimard, 15, boulevard Raspail, Paris.
- POTONNIÉE (Georges), *Histoire de la découverte de la photographie*, 1 vol. Édit. P. Montel, 189, rue Saint-Jacques, Paris.
- POUPEYE (Camille), *La mise en scène théâtrale d'aujourd'hui*, 1 vol. Édit. l'Équerre, Bruxelles.
- PUYO (C.), *Comment composer un portrait*, 1 vol. Édit. P. Montel, 189, rue Saint-Jacques, Paris.
- QUENIOUX (Gaston), *Les Arts décoratifs modernes* (France), 1 vol. Librairie Larousse, 13-17, rue du Montparnasse, Paris.
- ROMBAUT (Emile), *L'interprétation artistique par la photographie*, 1 vol. Édit. P. Montel, 189, rue Saint-Jacques, Paris.
- ROUCHÉ (J.), *L'art théâtral moderne*, 1 vol. Édit. Bloud & Gay, 3, rue Garancière, Paris.
- DE LA SIZERANNE (Robert), *La photographie est-elle un art? Étude parue dans : Questions Esthétiques contemporaines*, 1 vol. Édit. Hachette, 79, boulevard Saint-Germain, Paris.
- VERNE (H.) & CHAVANCE (René), *Pour comprendre l'art décoratif moderne en France*, 1 vol. Édit. Hachette, 79, boulevard Saint-Germain, Paris.

## PRINCIPAUX ARTICLES DE REVUES, JOURNAUX OU PÉRIODIQUES.

- L'Amour de l'Art*, revue mensuelle. Librairie de France, 110, boulevard Saint-Germain. — Août 1925.
- Les Annales politiques & littéraires*, revue bi-mensuelle illustrée. 5, rue La Bruyère, Paris. — Numéro du 19 avril 1925 (spécial à l'Exposition).
- Art & Décoration*, revue mensuelle. Éditions Albert Lévy, 2, rue de l'Échelle, Paris. — Mai & novembre 1925.
- L'Art Vivant*, revue bi-mensuelle. Librairie Larousse, 13-17, rue du Montparnasse, Paris. — Année 1925.
- Beaux-Arts*, revue bi-mensuelle d'information artistique. 106, boulevard Saint-Germain, Paris. — Numéro du 15 août 1925.
- Le Courrier Catalan*, gazette d'information bi-mensuelle. 71, rue de Rennes, Paris. — 1<sup>er</sup> septembre 1925.
- Les Échos des Industries d'art*, revue mensuelle. 2 & 4, rue Martel, Paris. — Années 1925 & 1926.
- L'Europe Nouvelle*, hebdomadaire. 53, rue de Châteaudun, Paris. — Numéro du 25 juillet 1925.
- L'Illustration*, revue hebdomadaire. 13, rue Saint-Georges, Paris. — Année 1925, numéro du 3 janvier.
- L'Œuvre*, revue internationale des arts du théâtre. Éditions Albert Morancé, 30 & 32, rue de Fleurus, Paris. — Année 1925.

- L'Opinion*, journal de la semaine. 7 bis, place du Palais-Bourbon, Paris. — Numéro du 11 juillet 1925.
- La Rampe*, revue bi-mensuelle des spectacles. 4, rue de la Michodière, Paris. — Numéro du 28 juin 1925.
- La Renaissance de l'Art Français & des Industries de luxe*, mensuelle. 11, rue Royale, Paris. — Octobre 1925.
- Renaissance politique, littéraire, artistique*, hebdomadaire. 11, rue Royale, Paris. — Numéro du 11 avril 1925.
- La Revue française de photographie*, organe bimensuel d'information & de documentation photographiques. Éditions Paul Montel, 189, rue Saint-Jacques, Paris. — Numéro du 1<sup>er</sup> juillet 1925.
- Science & Industrie photographiques*, mensuelle. Éditions Paul Montel, 189, rue Saint-Jacques, Paris. — Année 1925.
- La Science & la Vie*, magazine mensuel des sciences & de leurs applications à la vie moderne. 13, rue d'Enghien, Paris. — Mai 1925.

## PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

- ALLEMAGNE. — GREGOR (Joseph) & FULÖP MILLER (René), *das Russische Theater*, 1 vol. Amalthea Verlag-Leipzig-Wien-Zurich.
- ZUCKER (Paul), *Theater und Lichtspielhäuser*, 1 vol. Verlag Ernst Wasmuth A. G. Berlin.
- BELGIQUE. — *Le Home*, revue mensuelle illustrée. 14, rue Van Orley, Bruxelles. — Mai 1925.
- ESPAGNE. — MARTINEZ SIERRA (D. Gregorio), *Un teatro de Arte en España*. — 1917, 1925, 1 vol. Tipografia Artistica, calle de Cervantes, 28, Madrid.
- GRANDE-BRETAGNE. — International Exhibition, Paris, 1925. *Report on the Industrial Arts*. — Department of Overseas Trade.
- POLOGNE. — WARCHALOWSKI (Georges), *L'art décoratif moderne en Pologne*, 1 vol. Édit. J. Mortkowicz, Varsovie.

## DOCUMENTS D'ARCHIVES.

- Rapport du Jury des récompenses de la Classe 25*, par L. MOUSSINAC.
- Rapport du Comité d'admission & du Jury des récompenses de la Classe 37*, par Henri MANUEL.





# RÉPERTOIRE ALPHABÉTIQUE

## DES EXPOSANTS CITÉS DANS LE VOLUME.

- AGUETTANT [France], p. 31.  
 AKURATERS, J. [Lettonie], pl. XLI.  
 ALBATROS (LES FILMS) [France], pl. LXXXI, LXXXVIII, LXXXIX, XC.  
 ALBIN [Monaco], p. 84.  
 ALBIN-GUILLOT, M<sup>me</sup> [France], pl. LXXI, LXXII, p. 60, 71.  
 ALIX, Yves [France], pl. XIV, p. 31.  
 ANDRÉEV, P. [U. R. S. S.], p. 85.  
 ANTOINETTE, M<sup>me</sup> [France], pl. X, XI, XII.  
 APERS, Pierre [France], p. 71.  
 ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES D'ART & D'HISTOIRE [France], p. 71.  
 ARGENTINA (LA) [France], pl. IX, p. 34.  
 ART WALLON (SPECTACLES D') [Belgique], pl. XXIX, p. 36.  
 ASTRUC [France], p. 34.  
 ATELIER (THÉÂTRE DE L') [France], pl. XVII, p. 31.  
 ATHÉNA (THÉÂTRE) [France], p. 33.  
 AUBRY, Émile [France], pl. LXXX.  
 BABIĆ [Yougoslavie], pl. LVII, LVIII, p. 44, 45.  
 BAKST, Léon [France], pl. XIII, p. 34.  
 BARBEY, Valdo [France], p. 21, 31.  
 BARONCELLI (DE) [France], p. 73, 74.  
 BARRADAS, Rafaël [Espagne], pl. XXXII, p. 37.  
 BARRIENTOS, M<sup>me</sup> [Espagne], p. 37.  
 BASSALYGO [U. R. S. S.], p. 85.  
 BATY, Gaston [France], p. 29.  
 BAUCHET [France], p. 72.  
 BAYER [U. R. S. S.], p. 43.  
 BEBUTOFF, V. [U. R. S. S.], pl. LIV.  
 BELLUGUET (COMPAGNIE) [Espagne], pl. XXXI.  
 BENOÎT-LÉVY, J. [France], pl. LXIII, LXIV, p. 73, 74, 82.  
 BÉRIZA (THÉÂTRE) [France], pl. XV, p. 31.  
 BERNARD, Oliver P. [Grande-Bretagne], pl. XXXIV, XXXV, p. 38.  
 BERNARD, Raymond [France], pl. LXVIII.  
 BERTIN [France], pl. XXII, p. 30, 31, 39.  
 BIASI [Italie], p. 38.  
 BIRMINGHAM REPERTORY THEATRE [Grande-Bretagne], pl. XXXVI.  
 BJELIĆ [Yougoslavie], p. 44.  
 BLUM, René [France], p. 82.  
 BÜHRMAN [Espagne], p. 37.  
 BOKANOV, E. A. [U. R. S. S.], p. 85.  
 BOLL, André [France], pl. II, p. 31.  
 BONAMY [France], pl. LXXXVII.  
 BONFILS [France], p. 20.  
 BOUQUET, J.-L. [France], pl. LXXXIV.  
 BRAUN & C<sup>ie</sup> [France], pl. LXXX, p. 71.  
 BRUNEAU, A. [France], p. 82.  
 BRUNELLESCHI [Italie], p. 38.  
 BRUSSEL, Robert [France], p. 31.  
 CADOU, André [France], p. 34.  
 CALVACHE, Antonio [Espagne], p. 84.  
 CAMOIN, Félix [France], p. 31.  
 ČAPEK, Josef [Tchécoslovaquie], pl. XLVII, p. 41, 42.  
 CAPIELLO, Leonetto [Italie], p. 39.  
 CARLÈGLE [France], p. 20.  
 CASINO DE PARIS [France], pl. X, XI, XII.  
 CATELAIN, Jaque- [France], pl. LXXXII, p. 74.  
 CAVALCANTI, A. [France], pl. LXXXI, LXXXII.  
 CHAMPS-ÉLYSÉES (COMÉDIE DES) [France], pl. VIII.  
 CHAMPS-ÉLYSÉES (THÉÂTRE DES) [France], p. 30, 43.  
 CHANTEURS & DANSEURS LIMOUSINS [France].  
 CHARIOT (THÉÂTRE DU) [France], p. 33.  
 CHAVANCE, René [France], p. 82.  
 CHÉREAU, Pierre [France], p. 34.  
 CHLEPIANOV [U. R. S. S.], p. 43.  
 CHŒUR LETTON (LE) [Lettonie], p. 40.  
 CHŒUR SMETANA [Tchécoslovaquie], p. 42.  
 CHOUKHAIEFF, V. [France], pl. LXXXVIII.  
 CINÉROMANS [France], pl. LXXXIV.  
 CINK, A. [Tchécoslovaquie], p. 84.

- CLARKSON, William [Grande-Bretagne], p. 37.  
 CLASSE DE PHOTOGRAPHIE & DE CINÉMATOGRAPHIE [France], pl. LIX & LX.  
 CLÉMANÇON (ANCIENS ÉTABLISSEMENTS) [France], pl. XVI, p. 30.  
 COISSAC, Michel [France], p. 82.  
 COMÉDIE-FRANÇAISE [France], p. 21, 34.  
 COMMANDON (D<sup>r</sup>) [France], p. 82.  
 COMPAGNIE BELLUGUET [Espagne], pl. XXXI.  
 COMPAGNIE GÉNÉRALE DE TRAVAUX D'ÉCLAIRAGE & DE FORCE [France], pl. XVI, p. 30.  
 COMPAGNIE G. MARTINEZ SIERRA [Espagne], pl. XXXII, p. 37.  
 COQ D'OR (THÉÂTRE DU) [France], p. 33.  
 CONTINSOZA (ÉTABLISSEMENTS) [France], pl. LXXIII, p. 75.  
 COURVILLE (Xavier DE) [France], pl. II, pl. 31, 33.  
 COURVOISIER-BERTHOUD, Ch. [Suisse], pl. XLVI, p. 41.  
 COURVOISIER, Maxime [Suisse], p. 41.  
 CROS [France], p. 72.  
 CRUMIÈRE-BARNIER (ÉTABLISSEMENTS) [France], p. 72.  
 DAMM, Bertil [Suède], p. 40.  
 DARDEL, Nils DE [Suède], p. 40.  
 DAUNOU (THÉÂTRE) [France], pl. III.  
 DEBRIE, André [France], p. 75.  
 DEBRIE (ÉTABLISSEMENTS) [France], pl. LXXIV.  
 DELAW [France], p. 20.  
 DEMARIA, Jules (France), p. 75.  
 DEMOUTSKY [U. R. S. S.], p. 85.  
 DENIS, Maurice [France], p. 21.  
 DESVALLIÈRES [France], p. 20.  
 DETAILLE [Monaco], p. 84.  
 DETHOMAS, M. [France], p. 20.  
 DEVRAIGNE, Docteur [France], pl. LXIV.  
 DIMITRIEFF [U. R. S. S.], pl. LIV.  
 DOLLIAN, Guy [France], p. 31.  
 DRÉSA [France], p. 20.  
 DRITKOL, F. R. [Tchécoslovaquie], pl. XCIV, XCV, XCVI, p. 84, 85.  
 DULAC, M<sup>me</sup> Germaine [France], pl. LXXXIV, p. 70, 73, 74, 75, 82.  
 DULLIN [France], p. 30, 31.  
 DUMESNIL [France], pl. LXXXVII.  
 DUREC [France], p. 39.  
 DUVIVIER [France], p. 74.  
 ÉBAUDIS BRESSANS (LES) [France], p. 33.  
 ÉCOLE JEANNE RONSAY [France], pl. XX, XXI.  
 EIGENSTEIN [U. R. S. S.], p. 85.  
 ENGLISH PLAYERS (THE) [Grande-Bretagne], pl. XXXVII, p. 38.  
 EPSTEIN, Jean [France], pl. LXXXIX, p. 70, 74, 82.  
 ERICSSON, John [Suède], p. 40.  
 ESOTÉRIQUE (THÉÂTRE) [France], p. 33.  
 EXTER, A. [U. R. S. S.], p. 43.  
 ÉZY, M<sup>me</sup> Marc [France], p. 71.  
 FABRY [France], p. 53, 54, 72.  
 FALIEZ [France], p. 75.  
 FARINA, Le Mime [Italie], p. 33, 39.  
 FÉDÉRATION DE L'ŒUVRE TCHÉCOSLOVAQUE [Tchécoslovaquie], p. 84.  
 FEDOROVSKI [U. R. S. S.], pl. L, p. 42.  
 FESCOURT, Henri [France], p. 74, 82.  
 FEUERSTEIN [Tchécoslovaquie], pl. XLVIII.  
 FEYDER, Jacques [France], pl. XC, p. 74.  
 FILMS ALBATROS [France], pl. LXXXI, LXXXVIII, LXXXIX, XC.  
 FLOURY [France], pl. LXIV.  
 FONTANALS, Manuel [Espagne], pl. XXXIII, p. 37.  
 FOY, André [France], pl. XVII, p. 31.  
 FRANCILLON, J. Olivier [France], p. 33.  
 FRASER, C. Lovat [Grande-Bretagne], p. 38.  
 FREICHLINGER [Autriche], p. 36.  
 FREY, Eugène [France], pl. XVIII, XIX.  
 FRITZ, Hans [Autriche], p. 36.  
 FUERST, W. R. [France], pl. XXIII, p. 31.  
 FULLER, Loïe [France], p. 34.  
 FUNAMBULES (THÉÂTRE DES) [France], p. 33.  
 GALLUS (DUCHATELIER, PIERRARD & C<sup>ie</sup>) [France], p. 72.  
 GAUMONT (ÉTABLISSEMENTS) [France], pl. LXV, LXVI, p. 73.  
 GAUMONT, Léon [France], p. 75, 82.  
 GAVELLA [Yougoslavie], p. 44.  
 GÉMIER [France], p. 34, 35.  
 GRAND THÉÂTRE ACADÉMIQUE D'ÉTAT [U. R. S. S.], pl. L, p. 43.  
 GRANET [France], p. 31.  
 GRANOWSKY, Alexis [U. R. S. S.], p. 43.  
 GRANVAL [France], p. 34.  
 GRAY, Terence [Grande-Bretagne], p. 38.

- GRIESHABER (ÉTABLISSEMENTS) «AS DE TRÈFLE» [France], p. 72.  
 GRUNBERG, A. M. [U. R. S. S.], p. 85.  
 GRÜNEWALD, Isaac [Suède], pl. XLII, XLIII, XLIV, p. 40.  
 GUÉRIN [France], pl. XV, p. 75.  
 GUILLEMINOT-BÆSPFLUG [France], p. 72.  
 HAGO-HILAR, Karl [Tchécoslovaquie], p. 41.  
 HAMMERSMITH (THÉÂTRE DE) [Grande-Bretagne], p. 38.  
 HAUBOLD, Bernard [France], p. 82.  
 HÉMARD, J. [France], p. 20.  
 HENRY-ROUSSELL [France], pl. LXXVII, LXXVIII, p. 74.  
 HERMAGIS (Guillaume & C<sup>ie</sup>) [France], p. 72.  
 HILBERT, J. [Tchécoslovaquie], pl. XLVIII.  
 HOFFMANN, V. [Tchécoslovaquie], pl. XLVIII, p. 41.  
 HOFFMANN'S GIRLS [France], p. 34.  
 HUNZIKER, G. & W. [France], pl. XXIV, p. 31.  
 IAKOULOV [U. R. S. S.], p. 43.  
 IBELS [France], p. 34.  
 INSTITUT ROGGEN [Belgique], pl. XXX, p. 37.  
 JAQUE-CATELAIN [France], pl. LXXXII, p. 74.  
 JEANNE, René [France], p. 82.  
 JOUBIN [France], p. 82.  
 JOURDAIN, Francis [France], p. 20.  
 JOURJON [France], p. 75.  
 JOUVE, Paul [France], pl. XCI.  
 JOUVET [France], pl. VIII, p. 22, 30, 31.  
 KÄLLSTRÖM, Paul [Suède], p. 40.  
 KAMERNY (THÉÂTRE) [U. R. S. S.], p. 43.  
 KEFFER, P. [France], pl. LXXXIX.  
 KIESLER [Autriche], pl. XXVIII.  
 KOLBE [U. R. S. S.], p. 43.  
 KOUSTODIEV [U. R. S. S.], p. 43.  
 KVAPIL, Jaroslav [Tchécoslovaquie], p. 41.  
 LANDRY, Lionel [France], p. 82.  
 LANVIN, M<sup>me</sup> [France], pl. IV, p. 30.  
 LARAN, Jean [France], p. 82.  
 LEBLANC, M<sup>me</sup> Georgette [France], pl. LXXXII.  
 LEEFE, R. H. [Grande-Bretagne], p. 38.  
 LÉGER, Charles [France], p. 73.  
 LÉGER, Fernand [France], pl. LXXXIII.  
 LEKAIN [France], pl. LXXIX.  
 LE SEYEUX, Jean [France], pl. XII, p. 34.  
 LEVINE [U. R. S. S.], p. 43.  
 LIBAKOV [U. R. S. S.], p. 43.  
 LIBERTS, Ludolf [Lettonie], p. 39.  
 LIÈGE (VILLE DE) [Belgique], pl. XXIX.  
 LINDER, Max (France), pl. LXXXV.  
 LION, Roger [France], pl. LXXXVI, LXXXVII, p. 73.  
 LISSIM [France], p. 31.  
 L'HERBIER, Marcel [France], pl. LXVII, LXXXI, LXXXII, LXXXIII, p. 70, 73, 74, 75, 82.  
 LOCHAVOV [France], pl. LXXXVIII.  
 LORENSBERG (THÉÂTRE) [Suède], pl. XLII, XLIII, p. 40.  
 LÆWY, Franz [Autriche], pl. XCII, XCIII, p. 84.  
 LUCHAIRE [France], p. 82.  
 LUGNÉ POÉ [France], p. 16, 20, 33.  
 LUMIÈRE & JOUGLA [France], p. 72.  
 LYRE OUVRIÈRE BRESSANE [France], p. 33.  
 MAGNE, Henri-Marcel [France], p. 82.  
 MALLET-STEVENS, Robert [France], pl. LXVII, LXVIII, 73, 78, 80, 82.  
 MALMQUIST, Sandro [Suède], p. 40.  
 MANUEL, Henri [France], pl. LXI, LXII, p. 60, 71.  
 MANUEL FRÈRES, G. L. [France], pl. LXIX, LXX, p. 71.  
 MARAIS (THÉÂTRE DU) [Belgique], pl. XIV, p. 36.  
 MARTINEZ SIERRA (COMPAGNIE G.) [Espagne], pl. XXXII, XXXIII, p. 37.  
 MASRIERA [Espagne], pl. XXXI, p. 37.  
 MAUPREY, André [France], p. 34.  
 MAXUDIAN [France], pl. LXXXVI.  
 MEDGYÈS [France], pl. XV, p. 31.  
 MEDLYCOTT, Cicely [Grande-Bretagne], p. 38.  
 MEERSON [France], pl. XC.  
 MERLY, Jean DE [France], pl. LXXVII, LXXVIII.  
 MEYERHOLD [U. R. S. S.], pl. LIV, p. 16, 19, 42.  
 MEYERHOLD (THÉÂTRE) [U. R. S. S.], pl. LIV, LV, LVI, p. 43.  
 MIME FARINA (LE) [Italie], p. 33, 39.  
 MINISTÈRES DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, DES CHEMINS DE FER, DU COMMERCE ET DES FINANCES [Tchécoslovaquie], p. 84.  
 MONTEL, Paul [France], p. 72.  
 MOREAU, L.-A. [France], p. 31.  
 MOSJOUKINE [France], p. 74.  
 MOULAERT, René [Belgique], p. 36.  
 MOURLAN [France], pl. LXIV.

- MOUSSINAC, Léon [France], p. 82.  
MOUVEAU [France], p. 31.  
MUELLE [France], pl. I.  
MUNCIS, J. [Lettonie], pl. XXXIX, p. 40.  
NAPPELBAUM [U. R. S. S.], p. 85.  
NEUMONT [France], p. 34.  
NILSSON, Adrian [Suède], p. 40.  
NIVINSKI [U. R. S. S.], p. 43.  
NORDSTRÖM, Bertel [Suède], p. 40.  
NORMAN BEL GEDDES [France], p. 23, 34.  
NOVELLA, G. [Espagne], p. 84.  
NOXA (ÉTABLISSEMENTS) [France], p. 72.  
ODÉON (THÉÂTRE NATIONAL DE L') [France], pl. XXIII, p. 15.  
ŒUVRE (THÉÂTRE DE L') [France], p. 16, 33.  
OLIVER, Bernard [Grande-Bretagne], p. 38.  
OPÉRA (THÉÂTRE NATIONAL DE L') [France], pl. I, p. 21, 34.  
OPÉRA-COMIQUE (THÉÂTRE NATIONAL DE L') [France], p. 34.  
OPÉRA DE MONTE-CARLO [Monaco], pl. XIX.  
OPÉRA NATIONAL DE RIGA [Lettonie], p. 39.  
OPÉRA ROYAL DE STOCKHOLM [Suède], pl. XLIV, p. 40.  
PALERME, M<sup>me</sup> Gina [France], pl. LXXXVI.  
PARAMOUNT (SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES FILMS) [France], pl. LXXV, LXXVI, p. 73.  
PASCAUD [France], pl. V, VI, p. 31.  
PATHÉ, Charles [France], p. 75.  
PATHÉ, Émile [France], p. 75.  
PERRET, A. & G. [France], p. 31.  
PERRET, Léonce [France], pl. LXXV, LXXVI.  
PETIT, Pierre [France], p. 71.  
PETITE SCÈNE (LA) [France], pl. II, p. 33.  
PETIT THÉÂTRE ACADÉMIQUE D'ÉTAT (U. R. S. S.) p. 43.  
PIOT, René [France], pl. I, p. 20, 34.  
PLAYFAIR, Nigel [Grande-Bretagne], p. 38.  
POÉ, Lugné [France], p. 16, 20, 33.  
POGLIAGHI [Italie], p. 38.  
POIRET [France], pl. VII, p. 20, 30, 34.  
POIRIER, Léon [France], p. 74.  
POLSTERER, Hilda [Autriche], p. 36.  
POPOVA, L. F. [U. R. S. S.], pl. LV, p. 42.  
POULENC FRÈRES (ÉTABLISSEMENTS) [France], p. 72.  
PRAMPOLINI, Enrico [Italie], pl. XXXVIII, p. 39.  
PROTAZANOV [U. R. S. S.], p. 85.  
QUENTIN, Maurice [France], p. 82.  
RABINOVITCH [U. R. S. S.], p. 43.  
RAVEL, Gaston [France], pl. LXXIX, p. 74, 82.  
RENAISSANCE (THÉÂTRE DE LA) [France], pl. VII, p. 21.  
RICHARD, J. (ÉTABLISSEMENTS) [France], p. 72.  
RICKETTS, Ch. [Grande-Bretagne], p. 38.  
RICORDI & C<sup>e</sup> [Italie], p. 38.  
RICORDI, Tito [Italie], p. 39.  
RIST, Robert [France], p. 31.  
ROGGEN (INSTITUT) [Belgique], pl. XXX, p. 37.  
ROLLER [Autriche], pl. XXVI, p. 36.  
RONSAÏ, M<sup>me</sup> Jeanne [France], pl. XX, XXI, p. 34.  
ROSENBAUM [Autriche], p. 36.  
ROUSSEL, Paul [France], p. 72.  
ROUSSELL, Henry [France], pl. LXXVII, LXXVIII, p. 73, 74, 75.  
RUBINSTEIN, M<sup>me</sup> Ida [France], pl. XIII, p. 21, 34.  
RUTHERSTON [Grande-Bretagne], p. 38.  
SAKHAROFF, Clotilde & Alexandre [France], pl. XXV, p. 33.  
SEVERINI, Gino [Italie], p. 39.  
SHELVING [Grande-Bretagne], pl. XXXVI, p. 38.  
SHERINGHAM, Georges [Grande-Bretagne], p. 38.  
STÉGEL & STOCKMANN [France], pl. IV, V, VI.  
SIROLA [Yougoslavie], p. 45.  
SMETANA (CHŒUR) [Tchécoslovaquie], p. 42.  
SMILGIS [Lettonie], p. 40.  
SOCIÉTÉ DES AUTEURS DE FILMS [France], p. 73.  
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES FILMS PARAMOUNT [France], p. 73.  
SOCIÉTÉ PATHÉ CINÉMA [France], p. 75.  
SOCIÉTÉ SUISSE DE GYMNASTIQUE [Suisse], pl. XLVI.  
SPECTACLES D'ART WALLON [Belgique], pl. XXIX, p. 36.  
STAATSOPER, Wien [Autriche], pl. XXVI.  
STANISLAWSKI [U. R. S. S.], p. 16, 19, 43.  
STEINHOF, Eugène [Autriche], p. 36.  
STENC [Tchécoslovaquie], p. 84.  
STEPANOVA [U. R. S. S.], pl. LVI, p. 42.  
STERENBERG [U. R. S. S.], pl. LIII, p. 85.  
STRNAD, Oskar [Autriche], pl. XXVII, p. 36.  
STRAPPA [Italie], p. 38.  
STUDIO MUSICAL DU THÉÂTRE D'ART [U. R. S. S.], p. 44.

# RÉPERTOIRE ALPHABÉTIQUE DES EXPOSANTS.

101

- STUDIO VAKHTANGOV [U. R. S. S.], p. 43.  
 SVICHTCHEV, P. I. [U. R. S. S.], p. 85.  
 TAÏROFF, A. [U. R. S. S.], pl. LI, LII, LIII.  
 TAPONIER [France], p. 71.  
 TAUBER, Harry [Autriche], p. 36.  
 TEATRO DE LOS NIÑOS [Espagne], pl. XXXII.  
 TEDESCO [France], pl. 82.  
 THÉÂTRE ATHÉNA [France], pl. 33.  
 THÉÂTRE COMŒDIA DE MOSCOU [U. R. S. S.],  
 p. 44.  
 THÉÂTRE DE HAMMERSMITH [Grande-Bretagne],  
 p. 38.  
 THÉÂTRE DE LA RÉVOLUTION [U. R. S. S.], p. 43.  
 THÉÂTRE DE L'ŒUVRE [France], p. 16, 33.  
 THÉÂTRE DES ARTS [U. R. S. S.], p. 43.  
 THÉÂTRE DES ARTS DE RIGA [Lettonie], pl. XXXIX,  
 XL, XLI, p. 40.  
 THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES [France], p. 30, 43.  
 THÉÂTRE DES FUNAMBULES [France], p. 33.  
 THÉÂTRE DES JEUNES SPECTATEURS [U. R. S. S.],  
 p. 43.  
 THÉÂTRE DU COQ D'OR [France], p. 33.  
 THÉÂTRE DU MARAIS [Belgique], p. 36.  
 THÉÂTRE ÉSOTÉRIQUE [France], p. 33.  
 THÉÂTRE JUIF D'ÉTAT [U. R. S. S.], p. 43.  
 THÉÂTRE KAMERNY [U. R. S. S.], pl. LI, LII,  
 LIII, p. 43.  
 THÉÂTRE «LE CHARIOT» [France], p. 33.  
 THÉÂTRE LORENSBERG DE GÖTEBORG [Suède],  
 p. 40.  
 THÉÂTRE MEYERHOLD [U. R. S. S.], pl. LIV,  
 LV, LVI, p. 43.  
 THÉÂTRE MUNICIPAL DE KRALOVSKÉ VINOHRADY  
 À PRAGUE [Tchécoslovaquie], pl. XLIX, p. 41.  
 THÉÂTRE NATIONAL CROATE [Yougoslavie], p. 44.  
 THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA [France] p. 21, 34.  
 THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE  
 [France], p. 34.  
 THÉÂTRE NATIONAL DE PRAGUE [Tchécoslova-  
 quie], pl. XLVII, XLVIII, p. 41.  
 THÉÂTRE ROYAL DRAMATIQUE [Suède], p. 40.  
 THÉÂTRE VAUDOIS [Suisse], pl. XLV.  
 TILLER'S GIRLS DU CASINO DE PARIS [France],  
 pl. XI, p. 34.  
 TIRANTY [France], p. 75.  
 TOCHON-LEPAGE [France], p. 72.  
 TOUCHAGUES [France], p. 31.  
 TOULOUT, Jean [France], p. 82.  
 TOURJANSKI [France], pl. LXXXVIII.  
 TOURNAY [Monaco], p. 84.  
 VERRERIE SCIENTIFIQUE, Marcus Bernard [France],  
 p. 72.  
 VESNINE, A. [U. R. S. S.], pl. LI, LII, p. 43.  
 VILLE DE LIÉGE (SPECTACLES D'ART WALLON DE  
 LA) [Belgique], p. 36.  
 VITOREL [France], p. 82.  
 VIZZAVONA [France], pl. XCI, p. 71.  
 WAGUE, Georges [France], pl. IX.  
 WENIG, Josef [Tchécoslovaquie], pl. XLIX, p. 42.  
 ZAGORODNIKOV [Yougoslavie], p. 44.





## TABLE DES PLANCHES.

---

- Planche I. — *COSTUME*, composé par René PIOT, exécuté par MUELLE & les ATELIERS DE COSTUMES DU THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA, pour *La Cour d'Assuérus*.
- Planche II. — *DÉCORS*, par Xavier de COURVILLE, pour *Le Retour d'Ulysse* de Monteverdi, représenté par *La Petite Scène*.
- Planche III. — *DÉCOR*, par André BOLL, pour *Noulette* d'Henri Duvernois, représentée au *Théâtre Daunou*.
- Planche IV. — *LOGE D'ARTISTE*, par M<sup>me</sup> Jeanne LANVIN.
- Planche V. — *L'OISEAU D'OR*, costume par PASCAUD.
- Planche VI. — *MUSIC-HALL*, costume par PASCAUD.
- Planche VII. — *COSTUME*, par Paul POIRET, pour *Le Minaret* de Jacques Richepin, représenté au *Théâtre de la Renaissance*.
- Planche VIII. — *DÉCORS*, par Louis JOUVET, pour *Knock ou le Triomphe de la Médecine* de Jules Romains, représenté à la *Comédie des Champs-Élysées*.
- Planche IX. — *LA ARGENTINA & GEORGES WAGUE*, dans *L'Amour Sorcier* de Manuel de Falla.
- Planche X. — *COSTUME*, composé par Jean LE SEYEUX, exécuté par les ATELIERS DU CASINO DE PARIS (M<sup>me</sup> ANTOINETTE, directrice), pour *Le Cortège de la Parure*.
- Planche XI. — *LA RIVIÈRE DE DIAMANTS*, par les TILLER'S GIRLS DU CASINO DE PARIS.
- Planche XII. — *LES PIERRES PRÉCIEUSES*, par les ARTISTES DU CASINO DE PARIS.
- Planche XIII. — *L'ARCHANGE D'OR*, composé par Léon BAKST, pour *Le Martyre de Saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio & Claude Debussy. (Interprète : M<sup>me</sup> Ida RUBINSTEIN.)
- Planche XIV. — *COSTUMES*, par Yves ALIX, pour *Sganarelle* de Molière & pour *Le Menteur* de Corneille, représentés au *Théâtre du Marais*, à Bruxelles.
- Planche XV. — *DÉCOR*, composé par MEDGYÈS, exécuté par GUÉRIN, pour *Les Sept Chansons* de Malipiero, représentées par le *Théâtre Bériza*.
- Planche XVI. — *PROJECTEURS DE THÉÂTRE*, par la COMPAGNIE GÉNÉRALE DE TRAVAUX D'ÉCLAIRAGE & DE FORCE (ANCIENS ÉTABLISSEMENTS CLÉMANÇON).
- Planche XVII. — *GOURMANDISE, LE CUISINIER*, costumes par André FOY, pour *La Mort de Souper* de Semmichon, représentée au *Théâtre de l'Atelier*.
- Planche XVIII. — *DÉCOR LUMINEUX*, par Eugène FREY, pour *La Chevauchée des Walkyries*.
- Planche XIX. — *DÉCOR LUMINEUX*, par Eugène FREY, pour *Pelléas & Mélisande*, représenté à l'*Opéra de Monte-Carlo*.
- Planche XX. — *VISION D'ORIENT*, par M<sup>me</sup> Jeanne RONSAY & Nell HAROUN.
- Planche XXI. — *VISION D'ORIENT*, groupe de danseuses de l'ÉCOLE JEANNE RONSAY.
- Planche XXII. — *DÉCOR*, par Emile BERTIN, pour *Venise, un Roi passe*, soirée de gala italienne.
- Planche XXIII. — *DÉCORS*, par W. R. FUERST, pour *Faust* de Goethe & pour *Le Simoun* de H. R. Lenormand, représentés au *Théâtre National de l'Odéon*.



- Planche XXIV. — *DÉCORS*, par G. & W. HUNZIKER, pour *Orphée* de Glück.
- Planche XXV. — *SPECTACLE DE DANSE*, par Clotilde & Alexandre SAKHAROFF.
- Planche XXVI. — *DÉCORS*, par ROLLER, pour *Don Juan* de Mozart, représenté au *Staatsoper de Vienne*.
- Planche XXVII. — *DÉCORS*, par Oskar STERNAD, pour *Hamlet*, 1<sup>er</sup> & 3<sup>e</sup> actes.
- Planche XXVIII. — *PRÉSENTATION DE LA SECTION AUTRICHIENNE DU THÉÂTRE*, par F. KIESLER.
- Planche XXIX. — *GROUPE DES ARTISTES DES SPECTACLES D'ART WALLON* organisés par la *Ville de Liège*.
- Planche XXX. — *DANSE & PLASTIQUE ANIMÉE*, par l'INSTITUT ROGGEN.
- Planche XXXI. — *MISES EN SCÈNE*, par L. MASRIERA, pour *O'Karu*, représenté par la *Compagnie Belluguet*.
- Planche XXXII. — *DÉCOR*, par Rafael BARRADAS, pour *Viaje al Portal de Belén* de M. Abril & Conrado del Campo, représenté par le *Teatro de Los Niños*, Compagnie G. Martinez Sierra.
- Planche XXXIII. — *DÉCOR*, composé par FONTANALS, exécuté par BÜRMANN, pour *El Pavo Real* de Eduardo Marquina, représenté par la Compagnie G. Martinez Sierra.
- Planche XXXIV. — *DÉCOR*, par Oliver P. BERNARD, pour *L'Or du Rhin* de Wagner (3<sup>e</sup> tableau).
- Planche XXXV. — *DÉCOR*, par Oliver P. BERNARD, pour *La Walkyrie* de Wagner (1<sup>er</sup> acte).
- Planche XXXVI. — *DÉCOR*, par Paul SHELING, pour *Back to Methuselah* de Bernard Shaw, représenté au *Birmingham Repertory Theatre*.
- Planche XXXVII. — *WHITE CARGO*, de Léon Gordon, représenté par les *English Players*.
- Planche XXXVIII. — *ESPACE SCÉNIQUE*, par Enrico PRAMPOLINI.
- Planche XXXIX. — *MAQUETTE DE DÉCOR & DE MISE EN SCÈNE*, par J. MUNCIS, pour le *Théâtre des Arts de Riga*.
- Planche XL. — *BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN* de Shakespeare, représenté au *Théâtre des Arts de Riga*.
- Planche XLI. — *L'ÉCLIPSE*, de J. Akuraters, représentée au *Théâtre des Arts de Riga*.
- Planche XLII. — *DÉCOR*, par Isaac GRÜNEWALD, pour *Sakountala*, représentée au *Théâtre Lorensberg de Göteborg*.
- Planche XLIII. — *DÉCOR*, par Isaac GRÜNEWALD, pour *Sakountala*, représentée au *Théâtre Lorensberg de Göteborg*.
- Planche XLIV. — *DÉCOR*, par Isaac GRÜNEWALD, pour *Samson & Dalila*, représentés à l'*Opéra Royal de Stockholm*.
- Planche XLV. — *RAPIATS*, de Chamoty, représentés par le *Théâtre Vaudois de Lausanne*.
- Planche XLVI. — *ENSEMBLE DE LA MORT DE WINKELRIED*, par la SOCIÉTÉ SUISSE DE GYMNASIQUE dans *La Suisse, son histoire, ses héros*, poème de Maxime Courvoisier. Fête organisée par Ch. COURVOISIER-BERTHOUD.
- Planche XLVII. — *DÉCOR*, par J. ČAPEK, pour *Tartuffe*, représenté au *Théâtre National de Prague*.
- Planche XLVIII. — *DÉCOR*, par B. FEUERSTEIN, pour *Edouard II* de Marlowe, représenté au *Théâtre National de Prague*; *DÉCOR*, par V. HOFFMANN, pour *Kolumbus* de J. Hilbert, représenté au *Théâtre National de Prague*.
- Planche XLIX. — *DÉCORS*, par Joseph WENIG, pour *La Fiancée vendue* de Smetana, & *Svanda le cornemuseur* de J. K. Tyl, représentés au *Théâtre municipal de Kralovské Vinohrady à Prague*.
- Planche L. — *DÉCOR & MISE EN SCÈNE*, par S. FEDOROVSKI, pour *Lohengrin* de Wagner (1<sup>er</sup> acte), représenté au *Grand Théâtre Académique d'État*.
- Planche LI. — *DÉCOR*, par A. VESNINE, mise en scène par A. TAÏROFF, pour *L'Amorce faite à Marie* de Paul Claudel, représentée au *Théâtre Kamerny*.

## TABLE DES PLANCHES.

105

- Planche LII. — *DÉCORS & COSTUMES*, par A. VESNINE, mise en scène par A. TAÏROV, pour *Phèdre*, représentée au *Théâtre Kamerny*.
- Planche LIII. — *DÉCOR*, par V. & G. STERENBERG, mise en scène par A. TAÏROV, pour *Sainte Jeanne* de Bernard Shaw, représentée au *Théâtre Kamerny*.
- Planche LIV. — *DÉCOR*, par V. DIMITRIEFF, mise en scène par MEYERHOLD & V. BEBUTOFF, pour *Aubes* de E. Verhaeren, représentées au *Théâtre Meyerhold*.
- Planche LV. — *DÉCOR*, par L. F. POPOVA, mise en scène par MEYERHOLD, pour *Le Cocu magnifique* de Crommelynck, représenté au *Théâtre Meyerhold*.
- Planche LVI. — *DÉCOR*, par STEPANOVA, mise en scène par MEYERHOLD, pour *La mort de Tarelkine* de Soukhovo-Kolybine, représentée au *Théâtre Meyerhold*.
- Planche LVII. — *MISE EN SCÈNE*, par L. BABIĆ, pour *Les Ombres*, ballet de B. Sirola; *MAQUETTE*, par L. BABIĆ, pour *La Nuit des Rois* de Shakespeare.
- Planche LVIII. — *DÉCOR*, par L. BABIĆ, pour *Pelléas & Mélisande*.
- Planche LIX. — *STUDIO DE PHOTOGRAPHIE*, réalisé par la CLASSE DE LA PHOTOGRAPHIE & DE LA CINÉMATOGRAPHIE.
- Planche LX. — *STUDIO DE CINÉMA*, réalisé par la CLASSE DE LA PHOTOGRAPHIE & DE LA CINÉMATOGRAPHIE.
- Planche LXI. — *PORTRAITS*, par Henry MANUEL.
- Planche LXII. — *PORTRAITS*, par Henry MANUEL.
- Planche LXIII. — *LE CYCLE DE L'ŒUF*, film d'enseignement réalisé par J. BENOÎT-LÉVY.
- Planche LXIV. — *LA FUTURE MAMAN*, film de puériculture réalisé par J. BENOÎT-LÉVY.
- Planche LXV. — *STUDIO DES ÉTABLISSEMENTS GAUMONT* : décor monté pour une prise de vues.
- Planche LXVI. — *STUDIO DES ÉTABLISSEMENTS GAUMONT* : prise de vues.
- Planche LXVII. — *L'INHUMAINE*, film réalisé par Marcel L'HERBIER, décor par R. MALLET-STEVENSON.
- Planche LXVIII. — *LE SECRET DE ROSETTE LAMBERT*, film réalisé par Raymond BERNARD, décor par R. MALLET-STEVENSON.
- Planche LXIX. — *PORTRAIT*, par G.-L. MANUEL Frères.
- Planche LXX. — *PORTRAIT*, par G.-L. MANUEL Frères.
- Planche LXXI. — *ÉTUDE*, par M<sup>me</sup> ALBIN-GUILLOT.
- Planche LXXII. — *ÉTUDE*, par M<sup>me</sup> ALBIN-GUILLOT.
- Planche LXXIII. — *APPAREIL DE PROJECTIONS À DÉROULEMENT CONTINU*, par les ÉTABLISSEMENTS CONTINSOUZA.
- Planche LXXIV. — *APPAREILS DE PRISES DE VUES*, par les ÉTABLISSEMENTS DEBRIE.
- Planche LXXV. — *MADAME SANS-GÊNE*, film réalisé par Léonce PERRET, pour la *Société Française des Films Paramount*.
- Planche LXXVI. — *MADAME SANS-GÊNE*, film réalisé par Léonce PERRET, pour la *Société Française des Films Paramount*.
- Planche LXXVII. — *TERRE PROMISE*, film réalisé par HENRY-ROUSSELL. Jean de Merly, éditeur.
- Planche LXXVIII. — *VIOLETTES IMPÉRIALES*, film réalisé par HENRY-ROUSSELL. Jean de Merly, éditeur.
- Planche LXXIX. — *MADemoiselle JOSETTE, MA FEMME*, film réalisé par RAVEL & LEKAIN.
- Planche LXXX. — *VACANCES EN ESTÉREL*, héliogravure par BRAUN & C<sup>ie</sup> d'après un tableau d'Emile Aubry.
- Planche LXXXI. — *FEU MATHIAS PASCAL*, film réalisé par Marcel L'HERBIER, pour les *Films Albatros*, décor par A. CAVALCANTI.

Planche LXXXII. — *L'INHUMAINE*, film réalisé par Marcel L'HERBIER, décor par A. CAVALCANTI.

Planche LXXXIII. — *L'INHUMAINE*, film réalisé par Marcel L'HERBIER, décor par Fernand LÉGER.

Planche LXXXIV. — *LE DIABLE DANS LA VILLE*, film réalisé par M<sup>me</sup> Germaine DULAC, pour *Cinéromans*.

Planche LXXXV. — *SOYEZ MA FEMME*, film réalisé par Max LINDER.

Planche LXXXVI. — *LA CLEF DE VOÛTE*, film réalisé par Roger LION.

Planche LXXXVII. — *LA CLEF DE VOÛTE*, film réalisé par Roger LION, composition par BONAMY, décor par DUMESNIL.

Planche LXXXVIII. — *CHANT DE L'AMOUR TRIOMPHANT*, film réalisé par TOURJANSKI, pour les *Films Albatros*, décor par LOCHAVOV, d'après la maquette de V. CHOUKHAIEFF.

Planche LXXXIX. — *LE DOUBLE AMOUR*, film réalisé par Jean EPSTEIN, pour les *Films Albatros*, décor par P. KEFFER.

Planche XC. — *GRIBICHE*, film réalisé par Jacques FEYDER, pour les *Films Albatros*, décor par L. MEERSON.

Planche XCI. — *LE TIGRE*, reproduction photographique d'un dessin de Paul Jouve, par VIZZAVONA.

Planche XCII. — *PORTRAIT*, par Franz LÖEWY.

Planche XCIII. — *LE COIN REDOUTABLE*, photographie d'une scène des ballets d'Ellen Tells, par Franz LÖEWY.

Planche XCIV. — *ÉTUDE*, par DRTIKOL.

Planche XCV. — *ÉTUDE*, par DRTIKOL.

Planche XCVI. — *ÉTUDE*, par DRTIKOL.



# TABLE DES MATIÈRES.

## VOLUME X.

### THÉÂTRE, PHOTOGRAPHIE, CINÉMATOGRAPHIE.

	Pages.
INTRODUCTION.....	9
CLASSE 25. — ARTS DU THÉÂTRE.....	11
Section française.....	29
Sections étrangères.....	36
PLANCHES :	
Section française.....	47
Sections étrangères.....	49
CLASSE 37. — PHOTOGRAPHIE, CINÉMATOGRAPHIE.....	51
Photographie.....	53
Cinématographie.....	61
Section française.....	71
Sections étrangères.....	84
PLANCHES :	
Section française.....	87
Sections étrangères.....	89
BIBLIOGRAPHIE, RÉPERTOIRE ET TABLES.....	91
Bibliographie.....	93
Répertoire alphabétique des exposants cités dans le volume.....	97
Table des planches.....	103





IMPRIMÉ  
SUR VERGÉ D'ARCHES  
PAR L'IMPRIMERIE NATIONALE

---

COUVERTURE D'APRÈS LA MAQUETTE  
DE L'OFFICE D'ÉDITIONS D'ART











