

Introduction

C'est dans les années 30. On a loué, bien entendu. La salle a six mille places, mais on n'est jamais certain d'entrer en se présentant à la caisse un dimanche après-midi, au dernier moment. Le Palace a été refait, complètement transformé, la façade est d'une pagode en béton, panneau-affiche énorme, échafaudage, les héros du drame ont vingt mètres de haut. Quatorze heures. Les familles se pressent, tout le quartier est là, escaliers à n'en plus finir, ascenseurs. On a une loge au deuxième balcon, tous les quatre, comme chaque dimanche ou presque, mon père nous fait tirer au sort, quatre papiers dans son chapeau : « cinéma », « promenade à pied », « promenade en voiture », « musée ». Il suffit de mettre quatre papiers « cinéma », ça a marché plusieurs semaines. Il fait très chaud, la nef est immense, c'est une manifestation de masse, on est là pour l'après-midi entière. Première partie, music-hall : danseurs, jongleurs, clowns, chanteurs, prestidigitateurs, animaux savants, trapézistes. Entracte pour le goûter, à n'en plus finir. Puis concert d'orgue électrique : le bonhomme surgit lentement des profondeurs, soudé à son instrument – comme dans un rêve, smoking bleu ciel, pleins feux multicolores, musique douce, l'extase. Vers dix-sept heures, le film. On sortait de là fourbus,

Claude Ollier

[1922-2014]

CLAUDE OLLIER

Souvenirs
écran



CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD

LA RAMPE

D'abord, bien sûr, la peur. Paris, au début des années cinquante, un cinéma qui pouvait très bien s'appeler le Cyrano-Roquette et un enfant qui n'avait qu'à descendre un escalier et rencontrer une rue pour se retrouver au cinéma, planqué. J'étais cet enfant peureux.

On n'allait pas « voir un film », on « allait au cinéma ». Il y avait un petit film et il y avait le grand film. Et aussi des actualités Fox-Movietone (qu'on lisait « mauviétonne »), le mur tremblant des réclames du quartier, une suite de « Prochainement sur cet écran ». Et l'entracte. Tandis que l'inutile rideau se refermait en couinant sur l'écran gris et que l'ouvreuse faisait entendre son cri sans illusions (« Bonbons, caramels, esquimaux, chocolats »), la scène — calme horreur — se peuplait parfois de ce qu'on appelait alors les « attractions ».

ridés, des chansonniers de rien du tout prenaient lentement possession de ce qu'il fallait bien appeler « la scène ». Le micro était mal réglé, le bruit des planches était celui — atroce — du retour-au-réel, la salle redevenait un hangar de misère. Un pauvre répertoire de vieux airs (« Étoile des neiges »), de tours faciles, d'hypnotismes grivois s'y donnait à tout hasard pour un public gêné et las. Dans ce public, venus en voisins, ma mère et moi.

Les attractions ne duraient pas, les fantômes annonçaient vite leur venue dans la salle, leur passage furtif entre les rangs, leur appel à notre bon cœur. L'enfant les voyait errer la main tendue, la voix toute changée, réels à en pleurer. Ces morts-vivants venus faire la manche au nom des milliers d'obscurs tombés sur toutes les scènes du monde venaient vers lui.

Que faire ? Quelle attitude adopter ? Rentrer sous terre ? Leur lancer un regard vide ? Donner beaucoup d'argent pour qu'ils ne reviennent plus jamais ? Trop tard. La salle de cinéma était pour l'enfant un piège délicieux et les « attractions » la partie amère de ces délices

Serge Daney

[1944-1992]

SERGE DANNEY

La rampe

Cahier critique 1970-1982

“Et quand il eut
dépassé le pont,
les fantômes vinrent
à sa rencontre.”

CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD

(plus tard, il dirait : leur refoulé). De toute façon, le « grand film » allait commencer, la copie la plus délabrée serait encore somptueuse, et le noir, le plus beau des refuges. Le cinéma de la pauvreté nous tiendrait quittes du théâtre de la misère et la musique du générique du micro bonimenteur. Bref, on serait sauvés, irrémédiablement. Alors, pour que l'obscurité revienne plus vite, par peur de la lumière et de ses monstres, on donnait un peu d'argent aux « attractions ». Pas beaucoup (on était pauvres, nous aussi).

Cinéphile, critique de cinéma, j'ai établi mon plaisir des images et des sons sur l'oubli de ce théâtre de la honte. J'ai appris à jouir de ma peur, puis à en jouer, puis à en écrire. Presque un métier. Régulièrement, j'ai croisé dans les films les attractions de l'entracte. En 1960, par exemple, les lépreux langiens du Tombeau hindou faillirent venir vers moi dans un cinéma de la banlieue nord. Ils avaient la même façon de tendre leurs moignons comme des mains et d'en appeler en râlant doucement à mon bon cœur. « A ma place », heureusement, il y avait Sabine Bethmann étendue sur le sable gris-bleu, les regardant avec une calme horreur que je connaissais bien. Ce n'était pas la même peur : le cinéma était devenu pour moi le lieu du hors-champ, du montage, de la suture, de la « place du spectateur », en un mot le contraire du théâtre. D'ailleurs, dans le film, le souterrain s'écroulait sur la meute lépreuse, et le fidèle Asagara se sacrifiait pour maintenir ces acteurs un peu trop réels dans la caverne du cinéma, dans le tombeau du plan. Dans le noir.

La rampe, c'est un peu tout cela. Le chiffre d'une peur archaïque. L'architecture encore théâtrale de la salle de cinéma : ici, un bout de scène, là une avancée de planches, un reste de coulisses, une fosse pour une absence d'orchestre, un balcon menaçant, un rideau. La rampe, c'est la ligne de fracture dans le cube scénographique que des fantômes gris (gris de ne plus baigner dans la lumière) emprunteraient pour sortir de l'écran et ramper vers moi telle une cour des miracles, exigeant ma pitié, riant de ma gêne. La rampe : les limbes du cinéma, le lieu louche d'un rapt redouté.

Serge Daney

[1944-1992]

SERGE DANNEY

La rampe

Cahier critique 1970-1982

"Et quand il eut
dépassé le pont,
les fantômes vinrent
à sa rencontre."

CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD

La salle : ce qui allie théâtre et cinéma ?

- Jacques Aumont (né en 1942)

Voie « Edison » (visionnage individuel)

≠ voie « Lumière » (projection publique)

=> Notion de spectacle

Étymologie (Dictionnaire historique de la langue française) :

- Spectacle : emprunt au latin *spectaculum* (« vue, aspect »), dérivé de *spectare* (regard, observer, contempler, en particulier un spectacle). 1^{ère} valeur : voir, contempler (1280), être exposé à la vue (1355), attirer l'admiration de tous (1455), « être en spectacle » (1694). Mise en scène de théâtre, tout ce qui s'expose à la vue (1675); expression « à grand spectacle » (1797).

Évolution de l'art théâtral

- Par Éric de Kuypffer (né en 1942)
- Théâtre des ducs de Meiningen (Allemagne) : Georges II de Saxe-Meiningen et Hildburgausen [1826-1914] surnommé « le duc de théâtre ».
- Richard Wagner [1813-1883] et sa *Gesamtkunstwerk*.
- Adolphe Appia [1862-1928]
- André Antoine [1858-1943]

Théâtre populaire

- Invention de la figure de l'entrepreneur, du producteur de théâtre.

⇒ but: spectaculaire, fascination, attraction

Cinéma des attractions / séries culturelles

André Gaudreault / Tom Gunning

- Attraction (montrer, exhibitionnisme)

vs Narration (contempler, voyeurisme)

Le cinéma: art ou attraction ?

- Trois considérations du cinéma :
 - 1) comme pur attraction (>1907)
 - 2) comme art en rapport aux autres arts
(±1907)
 - 3) comme nouvel art (±1911)

Georges Méliès [1861-1938]

Théâtre Robert-Houdin (acquis en 1888). Puis dans son propre studio à Montreuil (1897).

Film : *Le Diable au couvent* (1899)

- « Méliès n'est pas un pionnier du cinéma mais le dernier homme du théâtre de féerie » (Jacques Deslandes)

Films de commande pour plusieurs spectacles:

- le chanteur Paulus (1897)
- *Le Raid Paris-Monte-Carlo en automobile* (1905)
- *Les Quat' Cents Coups du diable* (1906)

Georges Méliès [1861-1938]

Maintes fois, j'ai entendu dans les salles d'exhibition les réflexions les plus saugrenues, qui prouvaient, à n'en pas douter, qu'une bonne partie des spectateurs étaient à cent lieues de se figurer la somme de travail représentée par les vues qu'ils voyaient défiler. Certains, ne comprenant rien à la manière dont « cela peut se faire », concluent simplement et naïvement en disant : C'est des trucs ! ou bien : Ils doivent prendre cela dans les théâtres ! et, satisfaits de leur explication, ils terminent par : C'est égal, c'est bien fait tout de même !

Évidemment, il ne faut pas réfléchir une minute pour émettre semblable opinion : l'absence de jour dans les théâtres, l'impossibilité d'éclairer convenablement au magnésium d'une façon régulière et continue la scène et les décors, la mimique très spéciale des vues cinématographiques, fort différente de la mimique théâtrale, ainsi qu'on le verra plus loin, la longueur très limitée des pellicules sont autant de causes qui rendent impossible ou à peu près la prise d'une vue dans ces conditions. La peinture des décors de théâtre elle-même fait, en cinématographie, un piteux et déplorable effet, comme je l'expliquerai au chapitre concernant la décoration. D'autres ne cherchent même pas à se rendre compte et s'en soucient fort peu.

Georges Méliès [1861-1938]

Les vues dites à transformations. – J'arrive enfin à la quatrième catégorie des vues cinématographiques. Celle-ci a été dénommée par les exhibiteurs « vues à transformations » ; mais je trouve l'appellation impropre. Il me sera permis, je pense, puisque j'ai créé moi-même cette branche spéciale, de dire ici que mon opinion est que le nom de vues fantastiques serait beaucoup plus exact. Car, si un certain nombre de ces vues comportent en effet des changements, des métamorphoses, des transformations, il y a aussi un grand nombre d'entre elles où il n'existe aucune transformation,

Georges Méliès [1861-1938]

mais bien des trucs, de la machinerie théâtrale, de la mise en scène, des illusions d'optique, et toute une série de procédés dont l'ensemble ne peut porter un autre nom que celui de « truquage », nom peu académique mais qui n'a pas son équivalent dans le langage choisi. Quoi qu'il en soit, le domaine de cette catégorie est de beaucoup le plus étendu, car il englobe tout, depuis les vues de plein air (non préparées ou truquées, quoique prises sur nature) jusqu'aux compositions théâtrales les plus importantes, en passant par toutes les illusions que peuvent produire la prestidigitation, l'optique, les truquages photographiques, la décoration et la machinerie de théâtre, les jeux de lumière, les effets fondants (*dissolving views*, comme les ont nommés les Anglais), et tout l'arsenal des compositions fantaisistes abracadabrantes à rendre fous les plus intrépides. Sans aucune inten-

Georges Méliès [1861-1938]

Pour le genre spécial qui nous occupe, il a fallu créer un atelier disposé *ad hoc*. En deux mots, c'est la réunion de *l'atelier photographique* (dans des proportions géantes) à la scène de théâtre. La construction est en fer vitré ; à un bout se trouve la cabine de l'appareil de l'opérateur, tandis qu'à l'autre extrémité se trouve un plancher construit exactement comme celui d'une scène de théâtre, divisé comme lui en trappes, trappillons et costières. Bien entendu, de chaque côté de la scène se trouvent des coulisses, avec magasins de décors, et derrière, des loges pour les artistes et pour la figuration. La scène comporte un dessous avec le jeu de trappes et tampons nécessaires pour faire apparaître ou disparaître les divinités infernales dans les féeries ; des fausses rues par où s'effondrent les fermes dans les changements à vue, et un gril placé au-dessus avec les tambours et treuils nécessaires aux manœuvres nécessitant de la force (personnages ou chars volants, vols obliques pour les anges,

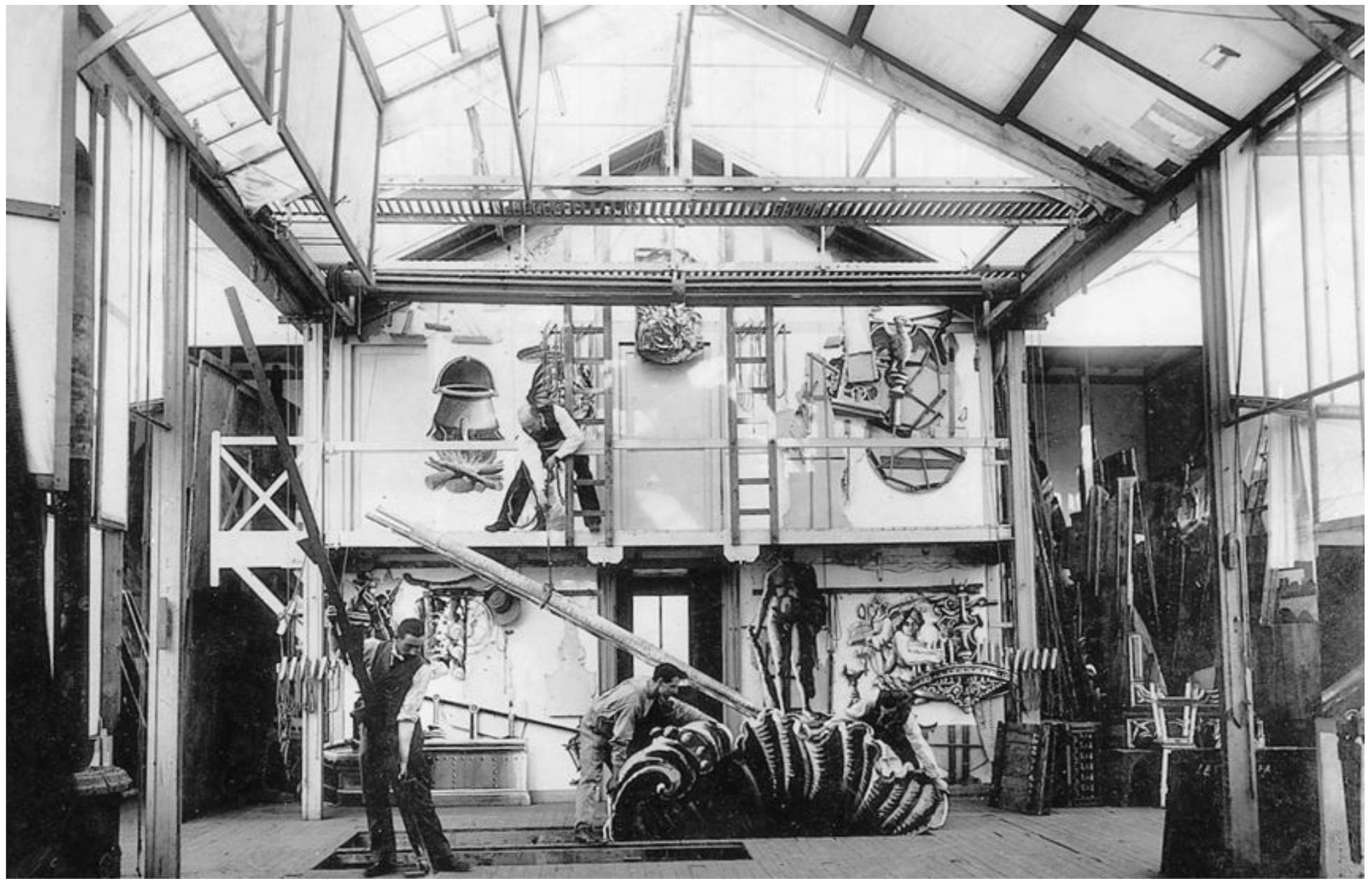
les fées ou les nageuses, etc.). Des tambours spéciaux servent à la manœuvre des toiles panoramiques ; des projecteurs électriques servent à éclairer et à mettre en vigueur les apparitions. En résumé, c'est, en petit, une image assez fidèle du théâtre de féerie. La scène a environ dix mètres de large, plus trois mètres de coulisses à la cour et au jardin. La longueur de l'ensemble, de l'avant-scène à l'appareil, est de dix-sept mètres. Au-dehors, des hangars de fer pour la construction des accessoires en menuiserie, praticables, etc., et une série de magasins pour les matériaux de construction, les accessoires et les costumes.

[...]

... jusqu'à ses personnages, jouant la comédie les uns avec les autres. Enfin, en employant mes connaissances spéciales des illusions que vingt-cinq ans de pratique au théâtre Robert-Houdin m'ont données, j'introduisis dans le Cinématographe les trucs de machinerie, de mécanique, d'optique, de prestidigitation, etc. Avec tous ces procédés

Georges Méliès, « Les vues cinématographiques » (1907)





Le théâtre au service du cinéma comme art

« Le Film d'Art »

- Société de production fondée en 1908->1919

Film marquant: *L'Assassinat du duc de Guise*
(1908) – 18 min.

- Réalisation: André Calmettes (mise en scène), Charles le Bargy (direction des comédiens)
- Scénario: Henri Lavedan (Académie Française)
- Musique originale: Camille Saint-Saens

article dans le journal *Le Temps*, le chroniqueur théâtral Adolphe Brisson (1860-1925) confère pour la première fois à un film le statut d'œuvre et cherche à identifier les lois de cette nouvelle forme de spectacle.

LE FILM D'ART (1908)

Le Film d'Art nous a convié, Salle Charras, à son premier spectacle. Vous savez l'origine et le but de cette ingénieuse tentative. Elle ne peut être vulgaire, puisque Henri Lavedan¹ y a attaché, avec son nom, son concours assidu et personnel. Notre éminent confrère avait été frappé du développement inouï, vertigineux, qu'a pris en peu d'années l'industrie du Cinématographe. Elle rayonne à Paris, en province, dans l'univers. Les usines de Vincennes alimentent des milliers de petits théâtres qui, sans elles, n'existeraient pas ou végéteraient. Je les ai visitées. Rien n'est plus singulier. C'est un monde, un monde muet, où tout s'accomplit dans le silence. C'est le royaume de la physionomie, l'empire des gestes. On y joue des comédies, des drames, des farces, des féeries, devant le photographe – spectateur unique – qui en fixe les mouvantes images. Et ces images, après de savantes manipulations, s'en vont porter au loin le mouvement et la vie...

« Elles sont marquées de l'estampille française, pensa Lavedan. Il faut qu'elles soient belles. Demandons aux écrivains en réputation d'en inventer, d'en combiner de choisis et de rares, aux acteurs et aux actrices célèbres de les réaliser, à tous d'y appliquer l'ingéniosité de leur esprit, la finesse de leur goût. »

Tel est l'œuf d'où sortit la conception du *Film d'Art*. M. Henri Lavedan s'entoura d'habiles collaborateurs. Le

1. Henri Lavedan (1859-1940), auteur dramatique et romancier, membre de l'Académie française, directeur littéraire du *Film d'Art*, écrit le scénario de *L'Assassinat du duc de Guise* (NDR).

grand talent d'acteur et de metteur en scène de M. Le Bargy, l'expérience pratique de M. Pathé lui vinrent en aide. À son appel, les dramaturges accoururent, curieux d'expérimenter avec lui une forme de théâtre neuve, d'en déterminer, et si l'on peut dire, d'en codifier l'esthétique. Qu'est-ce que la pièce cinématographiée ? Que doit-elle être ? À quelles nécessités, à quelles lois est-il indispensable qu'elle se plie ? Quelles sont les conditions du genre, et ses limites ?... Cela peut-il se définir ?... Essayons...

Et d'abord tout ce que la seule parole est en état de traduire, c'est-à-dire la méditation, l'idée abstraite, la passion concentrée, en est exclu. Nous sommes dans le concret. Il faut que les personnages agissent et qu'ils agissent clairement et non point confusément, et que chacun de leurs mouvements soit expressif, et que ces mouvements soient unis ensemble par une perpétuelle relation de cause à effet. Il faut, en quelque sorte, les filtrer, les dégager de toute superfluité, les réduire à l'essentiel. Or, ce travail d'épuration est un travail d'art. Dès que la nature est simplifiée par l'effort du cerveau humain, le style apparaît. Le comédien qui pose pour le Cinématographe et s'applique exactement à rendre ce qu'on attend de lui *stylise* par la sobre harmonie de ses attitudes, par la juste expression de son visage, les actes du personnage qu'on l'a chargé d'incarner.

Dans le théâtre parlé, le détail du dialogue, la variété des intonations suppléent, dans quelque mesure, à la précision du geste. Ici, le geste étant nu est obligé d'être vrai ; il ne peut pas ne pas l'être sous peine de créer un malaise intolérable... À cette école, s'ils la fréquentaient, les élèves du Conservatoire apprendraient à s'observer, à se corriger de leurs exubérances maladroitesses, de leurs gaucheries. S'ils voyaient ces défauts projetés sur l'écran, ils les prendraient en horreur. On devrait bien leur faire faire un peu de Cinématographe à la veille du concours...

Alors cet art, d'où le verbe est retranché, se confondrait avec la pantomime?... Nullement... La pantomime possède une langue, une grammaire spéciales, des signes immuables dont le sens ne varie point; l'un d'eux veut dire *avarice*, un autre *orgueil*, un autre *coquetterie*, ainsi de suite. Le Cinématographe s'abstient d'user de cet alphabet; son but est la vie. Saisir, trier, fixer, en les stylisant, les formes vivantes et leurs aspects fugitifs, c'est la tâche qu'il s'assigne. Il prétend encore ne pas se borner à la reproduction des choses actuelles, mais animer le passé, reconstituer les grandes scènes de l'histoire, par le jeu de l'acteur, l'évocation de l'atmosphère et du milieu.

Le Film d'Art nous a donnés des échantillons de ces diverses manières: *Le Secret de Myrto*, des danses exécutées par Mlle Régina Badet sur un poème musical mélodieux, élégant et fin de M. Gaston Berardi; *L'Empreinte*¹, une série d'épisodes réalistes, où je ne sais trop pourquoi – ceci étant contraire à leur théorie – les auteurs ont introduit la silhouette conventionnelle de Pierrot: ces tableaux sont d'ailleurs très pittoresques, mimés avec une extraordinaire fantaisie par Mistinguett et Max Dearly, soutenus d'une musique colorée de M. Le Borne, enfin *L'Assassinat du duc de Guise*, d'Henri Lavedan...

Ce drame rétrospectivement vécu est restitué en raccourci dans sa tragique horreur. Le duc de Guise s'arrache des bras de la marquise de Noirmoutiers pour courir au guet-apens où l'attend une mort froidement concertée. Le roi arme les assassins, les aposte sur le passage de la victime, va de l'un à l'autre, « furet, inquiet, souris, agité », touche leurs épées, demande à les voir, s'assurant si elles sont bonnes, essayant le piquant sur le bout du doigt. Et le duc survient, hardi, l'œil décidé, le port hautain, confiant dans son courage. Comme il franchit le seuil de la chambre

1. *L'Empreinte ou la Main rouge*, Paul-Henry Burguet, production Le Film d'Art, 1908 (NDR).

royale, huit bras se lèvent sur lui, le frappent, le lacèrent; il fait quelques pas, traînant cette meute après ses chausses; nous le suivons à travers les corridors du palais; nous assistons à son agonie. Il tombe. Son corps est étendu, souillé de sang, déchiré, les vêtements en lambeaux. À terre sont les oreillers du roi à l'H couronné que Guise a pu saisir au hasard, pour se défendre avec n'importe quoi et parer les coups. La besogne achevée, les meurtriers soufflent. « Voilà qui est fait. » Et Henri s'approche doucement, allégé et soucieux, heureux et craintif. Il fait fouiller le cadavre; un billet qu'on y découvre ranime sa haine inassouvie: « Fi! le vilain, qu'on l'emporte, je ne veux plus le voir!... » Et les six meurtriers descendent à grand-peine le corps immense du duc dans l'escalier tournant qui mène au rez-de-chaussée. On l'enfouit dans la paille, on le précipite sur les chenets brûlants du foyer; on attise le feu. Ce « récit visuel » que Lavedan a reconstruit avec une attention minutieuse et passionnée, se grave dans l'esprit en traits inoubliables. Il ne languit pas. Ses images se succèdent, un peu trop rapides parfois et trop fiévreuses, parfois aussi trop ramassées, trop compactes, mais étrangement suggestives. C'est la plus impressionnante leçon d'histoire... Rien ne vaut l'enseignement par les yeux... Il a trouvé en M. Albert Lambert pour le duc, en M. Le Bargy pour le roi, de remarquables interprètes. Voilà désormais l'emploi de M. Le Bargy, non plus les amoureux, mais les rôles de composition, les rôles de traîtres vipérins, de scélérats distingués. Il serait un Iago, un Salluste incomparable.

Eh bien, le croiriez-vous? Après une heure et demie de ce spectacle, qu'agrémentait la féerie des vues photographiques en couleurs rapportées d'Orient par le maître artiste Gervais-Courtellemont, nous éprouvions l'impérieux besoin d'entendre le son d'une voix humaine. Et ceci prouve bien que le « cinéma » n'est pas une concurrence au théâtre; il le fait désirer, il en crée la nostalgie. On ressent à la longue comme un agacement du mutisme obstiné de

ces silhouettes gesticulantes. On a envie de leur crier : « Mais dites donc quelque chose ! » [...]

Un mot encore... M. Camille Saint-Saëns a écrit pour *L'Assassinat du duc de Guise* un chef-d'œuvre de musique symphonique. Il eût été impardonnable de n'en pas proclamer les beautés... Ce fut une des parties les plus goûtées de cette représentation un peu tâtonnante, imparfaite, mais intéressante ainsi que tout ce qui commence et promet.

•

Distinguer le cinéma du théâtre: André Antoine (en 1919-1920)

- « l'œuvre d'un auteur cinématographique qui doit être surtout un inventeur d'image, reste purement plastique ».
- *Mise en scène* : « C'est-à-dire le choix des tableaux, les mouvements des personnages, la disposition des groupes. »
- Expérience qui relève de « l'expérience d'un parfait metteur en scène de théâtre, rompu au maniement des acteurs et des figurants, habile aux aménagements des meubles et des accessoires ».

« mise en scène » au cinéma

- Victorin Jasset : « Étude sur la Mise en scène en Cinématographie » (1911)
- Henri Diamant-Berger (*Le Film*, 1917):
« Le rôle du metteur en scène est trop important et trop universel pour qu'il ne subisse pas d'indispensables restrictions... Le rôle du metteur en scène doit être simplement de réaliser aveuglement la pensée de l'auteur. Si l'auteur et le metteur en scène ne font qu'un, cela signifie ... qu'il y a là deux travaux successifs nettement séparés. [...] Le principal est qu'il soit dans ses choix l'esclave des intentions de l'auteur, et tout son mérite consiste à s'en rapprocher le plus possible »

Distinguer le cinéma du théâtre: André Antoine (en 1919-1920)

- « Mais « L'un des apports inestimables du Cinéma est de centupler les aspects d'un personnage, de décomposer ses mouvements, ses expressions, ses attitudes à l'infini, selon les distances et des formats sans cesse changeants, par la multiplication des tableaux et le déplacement incessant du spectateur ».
- Il engage à ce que « l'appareil [...] cesse d'être un point fixe et immuable vers lequel tout est ordonné » et que l'opérateur suive désormais [les acteurs] « pas à pas », prêt à « surprendre tous leurs aspects, de quelque côté qu'il se présentent ».

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein et le montage des attractions

- Texte de 1923, revue *Lef*.

Additif à la mise en scène de *Assez de simplicité chaque homme sage* de Ostrovsky (Théâtre Proletkult de Moscou)

A — LA LIGNE THEATRALE DU PROLETKULT

En deux mots : Le programme théâtral du Proletkult n'est pas « l'utilisation des richesses du passé » ni « l'invention de nouvelles formes de théâtre », mais la suppression de l'institution du théâtre en tant que telle, et le remplacement du stade démonstratif de ses succès par l'élévation du niveau de qualification de l'équipement des masses pour tout ce qui concerne la vie quotidienne.

L'organisation des ateliers et l'élaboration d'un système scientifique destiné à l'élévation de cette qualification est la première mission de la section scientifique du Proletkult dans le domaine du théâtre.

Tout ce qui se fait par ailleurs reste sous le signe du « temporaire » ; de la réalisation de tâches accessoires, qui ne sont pas essentielles pour le Proletkult.

Ce travail « temporaire » se développe selon deux lignes sous le signe commun d'un contenu révolutionnaire.

1 — La première est celle d'un théâtre narratif et figuratif (statique, prosaïque. Il constitue l'aile droite : « Les Aubes du Proletkult » « Léna » et toute une suite de mises en scènes non terminées de ce même type, de la ligne de l'ancien théâtre ouvrier auprès du comité central du Proletkult).

2 — La seconde est celle d'un théâtre d'agitation et d'attraction (dynamique et excentrique). Il constitue l'aile gauche et suit la ligne mise en avant par G. Arbatov et moi-même pour le travail de la troupe ambulante du Proletkult de Moscou.

B — LE MONTAGE DES ATTRACTIONS

Ce terme est employé pour la première fois et demande à être éclairci... Les moyens fondamentaux du théâtre naissent du spectateur lui-même — et du fait que nous menons le spectateur dans la direction que nous voulons (ou dans l'atmosphère que nous voulons), ce qui est la tâche primordiale de tout théâtre fonctionnel d'agitation, de propagande, (pamphlet, éducation, etc.). Les moyens d'action, dans ce but, peuvent être trouvés dans tous les accessoires négligés du théâtre (Le « bagout » d'Ostuzhev aussi bien que la couleur du maillot de la *prima donna*, un roulement de tambours, aussi bien que le monologue de Roméo, le grillon du foyer autant que les coups de feu tirés au-dessus des têtes des spectateurs). Car chacun d'eux, à sa façon, est ramené à une même unité qui légitime leur existence et qui est leur qualité commune d'*attraction*.

L'attraction (dans notre diagnostic du théâtre) en est chaque moment agressif — c'est-à-dire tout élément théâtral qui fait subir au spectateur une pression sensorielle ou psychologique — tout élément qui peut être mathématiquement calculé et vérifié de façon à produire telle ou telle émotion choc. Celle-ci sera située à sa place convenable dans l'ensemble de l'ouvrage. Ce sont là les seuls moyens grâce auxquels il est possible de rendre compréhensible le message, la conclusion idéologique de l'œuvre. (Ce chemin de la connaissance — « à travers le jeu vivant des passions » — s'applique spécialement au théâtre).

Naturellement, aussi bien sensuel que psychologique, dans le sens de l'action la plus efficace, — aussi directement actif qu'au théâtre du Grand Guignol de Paris, sur la scène, où l'on arrache un œil à un acteur, ou bien l'on ampute un bras ou une jambe sous les yeux mêmes du public ; ou bien, où l'on introduit dans l'action un coup de téléphone, pour décrire une action particulièrement effroyable qui a lieu à quelques dix kilomètres de là ; ou bien où l'on introduit une situation où un ivrogne sent sa fin proche et dont on prend les supplications et l'appel au secours pour de la folie. Plutôt donc dans ce sens que dans cette branche du théâtre psychologique où *l'attraction* ne réside que dans le thème lui-même, existe et agit *en dehors* de l'action, même si le thème est suffisamment d'actualité (l'erreur commise par la plupart des théâtres « d'agitation » est de se contenter de telles attractions dans leurs mises en scène).

Je considère l'attraction comme étant un élément indépendant et initial dans la construction d'une production théâtrale — une unité moléculaire — c'est-à-dire une composante de *l'efficience* du théâtre, *du théâtre en général*. Cela est en tous points semblable au « magasin d'images » qu'utilise George Grosz, ou aux éléments d'illustration photographique (photo-montage) qu'emploie Rodchenko.

Une approche authentique montre que l'attraction change fondamentalement les principes de construction et rend possible le développement d'une mise en scène active. Au lieu du « reflet » statique d'un événement où toutes les possibilités d'expression sont maintenues dans les limites du déroulement logique de l'action, apparaît une nouvelle forme — le montage libre d'attractions indépendantes et arbitrairement choisies indépendantes de l'action proprement dite (choisies toutefois selon la continuité logique de cette action) — le tout concourant à établir un effet thématique final, tel est le montage des attractions.

Le théâtre est obligé de résoudre le problème qui consiste à transformer ses « images illusoires » et ses « présentations » en un montage de « choses réelles » tout en incluant dans le montage des « pièces entières de représentation », liées au développement de l'action, désormais, non plus comme force en soi et toute puissante, mais choisies pour leur force pure et participant consciemment à l'ensemble de la production, autant que peuvent l'être des *attractions actives*.

Ce n'est pas sur la « révélation » des intentions de l'auteur dramatique, ou sur « l'interprétation correcte des idées de l'auteur », ou sur « l'image réelle d'une époque », qu'une production théâtrale peut être basée. La seule base solide et efficace pour l'action de cette production ne peut s'établir que sur des *attractions* et sur leur *système*.

Une école pour le *monteur* peut être trouvée au cinéma, et surtout au music-hall et au cirque, car à proprement parler, faire un bon spectacle (du point de vue formel), c'est construire un programme solide à base de music-hall et de cirque, en partant de la pièce qu'on a choisie, comme exemple — l'énumération de la partie des numéros de l'épilogue du *Sage* : 1) monologue d'exposition du héros, 2) passage d'un film policier (le vol du journal), 3) une entrée musicale excentrique : la fiancée et trois prétendants repoussés (d'après la pièce, un seul visage) dans le rôle de garçons d'honneur ; scène de tristesse sous forme de couplets « Vos doigts sentent l'encens » et « Tant pis la tombe » (En projet — xylophone pour la fiancée et jeu de grelots sur les boutons des officiers), 4, 5, 6) trois entrées sur deux motifs, parallèles et clownesques (thème du paiement pour l'organisation de la noce), 7) entrée de l'étoile (la tante) et des trois officiers (thème du retard des fiancés repoussés), passage calembouresque à travers le rappel au souvenir du cheval au numéro de voltige à trois à cru sur un cheval (comme il est impossible de l'introduire dans la salle — traditionnel « cheval à trois »), 8) chœurs de chants d'agitation politique ; « le pape avait un chien », sous eux un pape en caoutchouc sous forme de chien (thème du début de la célébration du mariage), 9) éclatement de l'action (voix du marchand de journaux pour la sortie du héros), 10) apparition du criminel masqué, passage d'un film comique (résumé des 5 actes de la pièce dans les transformations de Gloumov, thème de la publication du journal), 11) prolongation de l'action (interrompue) dans un autre groupe (mariage avec les trois repoussés simultanément), 12) couplets antireligieux