

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 13 (1926)
Heft: 11

Artikel: Le cinéma : pour une esthétique cinégraphique
Autor: Vincent, Vincent
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-81792>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

In seinem Helmhaus hat Morf einen äusserst schlichten, aber in den reinen Proportionen fast monumental wirkenden Bau geschaffen, dem jeder eigentliche Schmuck fehlt, es sei denn, man wolle die oben erwähnten Architekturglieder als solchen betrachten und ihnen noch die Verdachung und zierliche Rahmung der Dachfenster zuzählen. In der Durchbildung seines Helmhauses erscheint Morf als der sicher gestaltende Künstler, selbständig und unabhängig, wie er sich sonst nur noch am Rechberg zeigt. Den Einblick in den Entwurf, in die Vorstellung des Architekten vor dem Kompromiss mit den Forderungen einer Baukommission, gewährt bis jetzt nur der Helmhausplan. Durch sein Bekanntwerden wird das Bild, das man sich bisher vom Baumeister Morf gemacht hat, um einige Züge bereichert: die Fähigkeit des Entwerfens in

grösserem Zusammenhang der Stadtbaukunst und der eigenartigen Formulierung einer neuen Bauaufgabe. Neben das Gesellschaftshaus (Meise und sehr wahrscheinlich Schuhmachern) und das vornehme Privathaus (Rechberg) tritt in seinem Werk das öffentliche Gebäude (Helmhaus). Ueber das Waisenhaus, das man sich gerne in Morfs Werk denken möchte, herrscht ja noch Dunkel. Etwas von nicht zürcherischem Geiste scheint mir in seiner breiten und edeln Fassade zu walten.

Das Wesentliche in Morfs künstlerischer Physiognomie wird durch die Kenntnis des Helmhausplans nicht verändert, im Gegenteil verstärkt: die etwas nüchterne und doch so reizvolle lokal zürcherische Note. Morf bleibt der Umformer süddeutscher und französischer Régence-Architektur zum zürcherischen Rokoko. Dr. H. Hoffmann.

LE CINÉMA

POUR UNE ESTHÉTIQUE CINÉGRAPHIQUE

Cinéma: ... Fragments de vie périmée, multiples visages de gens, de faits et des choses, ... mauvaise herbe des casinos désaffectés aux provinces reculées; vous êtes — cinéma — le reflet d'une minute précise, lucide parfois, toujours figée devant l'objectif d'un seul instant. Pellicule qui court, seconde qui coule... Cinéma: ... Carnaval noir et blanc portant les pires rapetassages en deuil de la nature endolorie par vos tripotages et retouches photographiques, vous vous essayez à évoquer, cahin-caha, tant bien que mal des représentations passagères pour le meilleur de tous nos hasards possibles...

Portes du rêve entre-bâillées sur le désir fou de passer outre, ... miroirs fidèles ou lentilles déformantes, dans lesquels des lambeaux de contrées, des caricatures de paysages et des figures humaines sourient ou grimacent. Hallucinations des départs incertains vers des cieux inconnus, fièvres d'un exotisme à quarante sous, prismes désaxés dans lesquels on a morcelé des reflets de gestes irrévocables. Désordre. Transfiguration automatique d'un réel qui ne se dénouerait jamais...

Cinéma: ... transposition de la vie communiquée à la photographie dont son objectif est une manière d'endosmomètre pour mesurer l'intensité du courant établi entre la nature et le film ... Dictionnaire ou annuaire des actualités avec tous leurs mots en désordre jetés par séries sur l'écran vierge où ils s'évanouissent en une ronde interchangeable. Pêle-mêle du roman-feuilleton niais lancé dans l'arc voltaïque émiettant des épisodes, ... des épisodes, ... encore des épisodes ... Rapt et

viols de la lumière, plastique carrément fausse, pétrie dans le vide ... Moulin d'imageries dévidant — au ronronnement de sa manivelle implacable — les laissés-pour-compte de nos cauchemars les plus troubles, sous les ampoules à vapeurs de mercure... Boxeurs cosmétiqués de clarté, poupées blondes casquées d'un reflet lunaire. Car sur l'écran — renversement des valeurs — un rayon de soleil ressemble toujours immuablement à un clair de lune. Pourquoi? — Parce que la qualité même de la lumière cinégraphique est blanche, donc froide et ce sont les ombres noires qui sont chaudes. C'est ainsi et toutes les plus effroyables bavures des «fondus et flous» n'y changeront rien de rien.

Ronde des illustrations se donnant la main dans trois rythmes uniques, primordiaux: le déroulement normal de la bande, son «ralenti», son «accélééré»: trilogie cosmique impondérable.

Le rythme du cinéma n'est *jamais* dans le film même, mais dans sa *machine*.

Merveilleuse machine, animal souple, docile et beau dont on use à rebours du sens-commun le plus élémentaire, faisant du cinéma une manière de théâtre au rabais. Fonds inquiétant de marchande-à-la-toilette dramatique et fripée... Que c'est donc bête, ... bête à faire pleurer... Pareil à une danseuse faisant des taquetés sur les pointes, le cinéma s'appuie d'un côté sur la nature solide, réelle, et — érigé en film — il développe l'autre côté lentement en arabesque. (Ainsi les jambes de la danseuse: point d'appui d'un côté, fantaisie déséquilibrée de l'autre.)

Et cette arabesque — là est toute l'âme des images projetées hors de leur réalité — vers des ciels imaginaires. Hors du temps et de l'espace: vérité en seconde main.

Et la grandeur vraie de ces possibilités merveilleuses, rognées, rapetissées, monstrueusement mutilées sur le plus stupide des lits de Procuste de la Convention, veut être absolument du cinéma à tout prix... Sous la niaiserie ou la futilité de l'action bête se dissimule — irrationnel et séduisant — le tumulte dionysiaque.

L'inconsistance typographique des titres et sous-titres *ad usum delphini*, la sécheresse dépouillée du plus banal fait-divers romanesque à l'intention des concierges repus, le sentimentalisme camelote de l'essence la plus basse ou la plus triviale, le sinistre comique pénible et fade de ces réceptions mondaines mimées par des voyous, des gigolos inavouables, des harangères déguisées en duchesses et des filles; — saute marquise! — toute cette platitude dont se délecte voluptueusement l'amateur d'Art septième sont autant de masques morts à l'innervation paralysée. Cette dépouille, qui n'a rien d'ironique, ne sait même pas avoir de ferveur. L'ironie ne saurait d'ailleurs être l'arme du faible.

«Las de voir gueuler des acteurs muets», on ne consent cependant point à leur faire changer leur fusil d'épaule et à chercher leur lyrisme où il se trouve, car le cinéma vit déjà — hélas — d'une tradition déplorable, alimentée à la source des malentendus. Pauvre cinéma que l'on ne se donne point la peine de conduire à l'équilibre et à l'alignement d'une carrure simpliste, seule capable de lui convenir et de le sauver. Il est si simple de rassasser le baragouinage d'un mélo de dixième ordre. On ne voit alors que d'assez méchants scénarios — (et dans scénario il y a «scène»: première erreur) — luttant contre les difficultés amoncelées, comme à plaisir, d'une extériorisation vertigineuse de stupidité.

Alors l'on vient vous dire: «Il y a Charlot».

Evidemment qu'il y a Charlot, mais il y a aussi belle lurette qu'il est devenu sinistre. Jeté en pâture aux snobismes les plus puérils il a oublié le joli rêve de ses piles d'assiettes fracassées du début. Dommage. Il a voulu faire de nécessité vertu et en cela il relève bien du monde cinématographique. Mais, la parodie — pour agir — doit être le sourire du vainqueur et non la grimace du dilettante.

●
Carrures simplistes d'un bouquet faisant fi de la confection décorative et mettant aux vieux fers — une bonne fois pour toutes — les inutiles alhambras de margarine, les eldorados de papier-mâché et les poncives Notre-Dame de stuc gâché à Los Angeles.

Morcelages: Vélodromes et cyclistes au caleçon blanc, au maillot tatoué de géométrie chiffrée. Pectoraux d'un canon intransigeant transcrits par les réactions du pusingball. Les ornements ne sont plus copiés à Versailles, ils sont gestes; donc encore arabesques. Ça c'est le sport.

Oui, cinéma: sport des images. Ces gaillards lurons dont la vie consiste à se flanquer des coups de poing sur le plan strict d'un ring sort photogéniques à la même enseigne que des clowns sont comiques, qui encaissent des coups de pied au derrière. Ceux-ci le font pour déchaîner le rire, ceux-là pour rafler les millions d'un match. Mais, à leur base, demeure le jeu. Le clown est cirque des pieds à la tête dans la sciure de bois, le blanc gras, les paillons et les dorures. Le boxeur est cinéma parce que nu sous la lumière crue et sans artifice. Il est graphique, courbe météorologique, feuille de température; l'autre est décoration et pas particulièrement reluisante. Conclusion: Le nu est photogénique, la chair humaine montre le geste dépouillé. Le caleçon et le maillot nets ne font que souligner ce nu-là. Coulé dans cette défroque le corps devient l'unité d'une sorte de ballet acrobatique. Le maillot, conspué pendant vingt ans par les «modernes»; exprime et résume le constructivisme de la gymnastique classique. Or, le cinéma n'est-il pas la gymnastique de mille et une visions endothermiques aux passages connectifs de tous les points de vue imaginables?... Il suffit — pour cela — de déplacer son objectif; c'est enfantin. Dispositif mécanique devant servir — (et c'est si peu le cas) — à condenser, à ramasser des suites logiques de situations, avatars, parcelles ou transformations, dilués par un pinceau de lumière captée. Projection en seconde-main n'ayant — hors la fiction — pas de réalité première; pourquoi s'acharne-t-on obstinément sur cette fausse réalité des toiles du salon Louis XV ou — ce qui est bien pire — sur le mobilier «art moderne nègre»?... L'ensemble d'un film — construction d'un déséquilibre élémentaire — se bute à chercher la reconstitution minutieuse et tâtilonne d'un roman livresque émasculé et abâtardi jusqu'à l'indigence la plus manifeste.

Mais cela n'empêchera nullement que nous continuerons — plus que jamais — à être appelé à considérer Harry Piel, aux attaches épaisses et au regard bovin, empêtré dans les falbalas d'un costume de mousquetaire qui le dépayse. Et Pola Negri en gitane style Carmen-Opéra-Comique, et M^{me} Georgette Leblanc en femme désuètement fatale et la plus grande mime du monde: Asta Nielsen, en bréhaigne aux mains enfouies dans ses manches d'habit religieux. Or, ce qu'il faudrait montrer, c'est précisément les mains de M^{me} Nielsen, l'afatalisme de M^{me} Leblanc, les biceps et les cuisses du Piel,

nu, sans perruque poudrée et épée au côté lui donnant cet air caricatural, silhouette semblant évadée du *Punch*. Mais le même jeune-premier s'évertuera à «tourner» du vaudeville démonétisé et des rôles de dégénérés sadiques pendant que l'on oublierait — par hasard — de cinégraphier une bande étant du *Cinéma* parce qu'elle ne contiendrait:

- 1° Aucun texte typographique.
- 2° Aucune anecdote littéraire.
- 3° Aucun conflit sentimental.
- 4° Aucun contre-jour attardé dans les ondulations électrolysées de la crispante M^{me} Robine,
- 5° aucun de ses sourires à ressort revisiscents.
- 6° Aucun américanisme pleurnichard et romanesque style Cinquième-Avenue.
- 7° Aucune défroque Moyen-Age.
- 8° Aucun décor peint genre cubiste.
- 9° Aucune intention didactique ou moralisante.
- 10° Aucun sentiment de psychologie, intraduisible au cinéma dont ce n'est pas le domaine.

Et en étant carrément et uniquement

ACTION et *IMAGERIE*

car «cela» serait du *cinéma*.

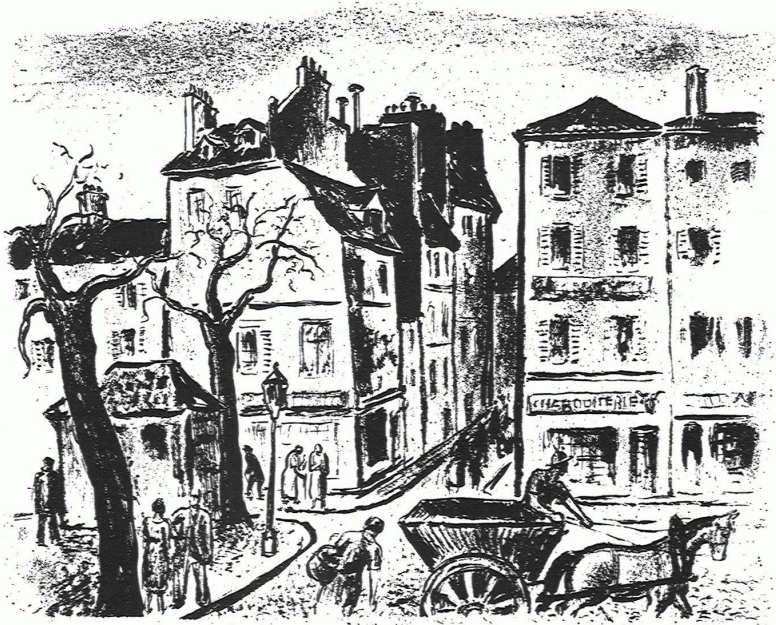
Mais allez donc faire entendre «cela» aux entrepreneurs de films...
Vincent Vincent.

EINE MAPPE VON WILLI WENK

Der in Riehen bei Basel lebende Maler und Graphiker *Willi Wenk*, nach Basler Sprachgebrauch ein Angehöriger der »mittleren Generation«, kündigt das Erscheinen einer Mappe von sechs Originalphotographien »Paris« an, auf welche wir die Freunde guter Graphik hier mit Nachdruck aufmerksam machen. Schon vor zwei Jahren hat Wenk mit einer Lithographien-Serie (»Reisebilder«) sehr guten Erfolg gehabt; die flüssige, saftige Art seiner Darstellungen, der sichere Griff, der sich in der Wahl der Sujets bekundet, werden auch dieser neuen Mappe Freunde werben. Man subskribiert beim Künstler selbst. Den Druck besorgt die graphische Anstalt zum Gernsberg in Basel.
Gtr.

»GOETHE'S ITALIENISCHE REISE«

Die Festrede *Heinrich Wölfflins* an der diesjährigen Goethe-Tagung in Weimar, die kürzlich in dem nur den Mitgliedern zugänglichen Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft erschien, wird in einem der nächsten Hefte des »Werk« abgedruckt.



WILLI WENK, RIEHEN (BASEL) / Aus der Mappe »Paris« 1926