

Ces versions, soi-disant plus anciennes, aux arêtes mélodiques abruptes et à peine équarries, rendirent le chant des moines hésitant et un peu confus, et ce fut réellement dommage. La leçon la plus ancienne — en supposant qu'on ait la certitude absolue qu'il n'y en a pas de plus ancienne — n'est pas obligatoirement la plus belle. Si, au témoignage de saint Thomas : *bonum et ens convertuntur*, il n'en est pas nécessairement de même pour archaïsme et beauté.

Béni soit Pie X dont la douce fermeté nous a préservés de ce néfaste « fixisme archéologique » ! Et combien on doit savoir gré à Mgr Janssen et à M. C. Bellaigue de nous avoir révélé sa pensée et sa volonté très nettes sur ce point. En fait, comme on l'a judicieusement noté « dans tous les âges de sève chrétienne, la liturgie n'a cessé de s'enrichir, évacuant des parties mortes pour recevoir de génération en génération des éléments nouveaux et des formes parfois révolutionnaires ». La prière catholique chantée doit être avant tout vivante. Et quel réconfort de penser qu'en le soutenant, on est d'accord avec le Pape Pie X lui-même.

Quoi qu'il en soit, ce fut, à Ligugé, la seule ombre dans un tableau par ailleurs tout baigné de lumière.

I. DUPONT.

Le Film

Au premier plan, pour nous, se place le film américain *Deanna et ses Boys* ; charmante comédie musicale, qu'on peut voir et entendre, en « version originale », dans quelques salles spécialisées. La musique en est l'élément principal : plus même, elle en est *le sujet*. Certes, on sait bien que l'intention de tels films n'est pas tellement d'enrichir l'écran de « valeurs nouvelles », ou de renouveler les formules stéréotypées de la production cinématographique ; l'ambition esthétique cède le pas, assurément, au souci d'apporter au cinéma le bénéfice de la haute réputation, de la vogue, que des artistes éminents, ou consacrés, ont pu acquérir dans d'autres formes du spectacle, comme il en fut d'un Maurice Chevalier et d'une Lily Pons, ou d'une vedette sportive comme Sonja Hénié... : on cherche l'appoint de leur clientèle.

Après d'Adolphe Menjou (dont la silhouette reste liée, dans notre mémoire, à l'*Opinion publique*), de Charlie Chaplin, maintenant passé, avec bonne grâce, aux rôles de père noble — et de tromboniste touché par, à la fois la mauvaise chance et le déclin — paraît dans le film la jeune Deanna Durbin, dont la presse nous a conté la carrière féérique à la Radio américaine et les cachets pharamineux à 15 ans ! Le film est un excellent exemple des comédies filmées américaines, pleines de finesse, d'indulgente ironie, de sensibilité discrète, ainsi que du tact et de la délicate pudeur avec lesquels les metteurs en scène d'Hollywood savent présenter, d'une main si légère, leurs personnages de jeunes filles. *Deanna et ses Boys* est, à la fois, un film musical et un « film de vedettes » ; car en même temps que Mlle Deanna Durbin paraît aussi une autre illustration considérable, Léopold Stokowski : il est le *Deus ex machina* du film. Le scénario résoud avec une agréable facilité les problèmes multiples que pose toujours, dans de tels ouvrages, la présentation plausible de la

série des « numéros de virtuoses ». Il s'agit de faire paraître la jeune chanteuse, ainsi que l'ensemble orchestral et son chef prestigieux, dans une action forcément artificielle et plus ou moins cahotante. Mais ici ce problème est résolu par une franche évasion en pleine féerie, sans aucun souci de la vraisemblance ou de la crédibilité. On ne voit pas le roi épouser la bergère ; mais on voit le roi de l'orchestre accepter de conduire les musiciens chômeurs rassemblés par la petite fille !... Ce gentil conte de fées nous est présenté en une suite de scènes relativement peu nombreuses, et dont chacune est assez développée. Elles sont traitées avec un sens cinégraphique véritable : la camera, au lieu de se fixer en face de la scène à prendre — comme liée au micro par un lien indéformable — se meut au contraire avec une liberté totale, tourne autour des groupes, se faufile, s'élève dans l'espace, va se jucher au haut du théâtre, se glisse au raz du sol, et surprend à chaque instant un trait amusant, un accent individuel saisissant. Surtout, elle enferme sur l'écran des personnages très nombreux et toujours en mouvement. La répétition de l'orchestre des chômeurs dans le garage, l'entrée de Deanna en pleine *party* de Mme John Frost, sont, par exemple, des grands passages de vrai cinéma. Ainsi, la parole enregistrée ne fige jamais le mouvement. L'ingénuité, la franchise vraiment juvéniles de la petite vedette, donnent au film une fraîcheur et un ton de gentillesse qui charment le spectateur.

Les exécutions musicales insérées dans le film font entendre la *V^e Symphonie* de Tchaïkowsky, l'*Alleluia* de Mozart, la *Marche de Rakoczy*, un air de la *Traviata* (le Brindisi) : chaque fois un sous-titre en surimpression nomme le morceau, car si « cela va sans dire, cela va mieux encore en le disant »... Mlle Deanna Durbin possède une voix d'une fort belle qualité, extrêmement souple, dont elle use avec une précoce et surprenante virtuosité, et qui, à l'enregistrement sonore, extrêmement soigné bien entendu, garde une part de sa chaleur et de sa personnalité.

Même situé sur le plan de l'irréel, le film montre, comme par incidence, quelques aspects de la situation et du problème social de la musique aux Etats-Unis : la crise du mécénat ; les côtés « impurs » et affairistse — et la part de sensation, — qui se mêlent au soutien financier d'entreprises artistiques ; l'étroitesse aussi du public mélomane éclairé ; le redoutable chômage des musiciens. (De la même façon, naguère, *Le Fils prodigue* nous avait révélé incidemment, ces files de chômeurs ouvriers, que les Actualités ignorent, alignés devant les guichets de distributions de soupe !) Plausible ou non, nous acceptons que Stokowski poursuive sa répétition de l'*Alleluia* de Mozart quand la jeune et tenace intruse, cachée à l'étage des balcons, mêle à l'orchestre sa voix inattendue ; on accepte aussi que Stokowski se laisse toucher à la fin du film, puis conquérir, et que par gestes d'abord insensibles et qui se développent très vite, il conduise l'exécution de sa propre transcription d'une Rhapsodie de Liszt que jouent les cent musiciens chômeurs, introduits dans sa propre demeure comme par sortilège, par cette terrible petite fille dont il ne peut se débarrasser. Toute la distribution rivalise de bonne humeur, d'alerte gaîté et d'entrain pour animer cette fantaisie toujours honnête et de bon aloi, et que la présence de la musique ennoblit. M. Stokowski prête avec complaisance les qualités photogéniques — et « spectaculaires » — de sa manière de chef d'orchestre sans baguette, son visage qui mime la musique, ses doigts qui la modèlent dans l'air. M. Frost et son épouse, le flûtiste, et jusqu'au chauffeur de taxi mélomane, ont composé de très amusants

et fort et *viables* personnages. Leur simplicité d'allure, la spontanéité du jeu jettent, à chaque instant, des liens entre le plan sur lequel se développe cette histoire irréaliste et la plus familière réalité.

Fort intéressante est la transcription filmée de *la Sonate à Kreutzer*, réalisée en Allemagne, avec d'excellents artistes : Lil Dagover dans le rôle d'Hélène et Peter Petersen dans celui de Pozdnychew. La vie morose de la jeune épouse, sensible et affinée, du Conseiller taciturne et tourmenté ; l'explosion de la jalousie au cours de la fameuse soirée de musique ; le drame enfin, sont contés dans un style vigoureux, très sobre. Nulle digression, pittoresque ou littéraire, ne vient ralentir ou affadir le récit, que le cinéaste, aussi, a débarrassé de toute la philosophie, assez lassante, du Tolstoï un peu prêcher des vieux jours. Le récit, assurément, transposé en images, prend quelque chose de brusque, de sommaire, car le lent cheminement des sentiments, de l'inquiétude, et les mouvements complexes des âmes que le romancier peut décrire à loisir, sont ici manifestés par des contrastes, des « effets ». Les deux protagonistes donnent véritablement une vie pleine de relief à ce drame éternel de la jalousie. Auprès d'eux le cousin belâtre, violoniste virtuose, paraît un peu fade, dans sa tranquille assurance de séducteur, son égoïsme d'homme à succès.

Le soin minutieux, le fini de la réalisation du film rendent d'autant plus choquante la négligence injurieuse avec laquelle est traitée l'exécution de la célèbre sonate de Beethoven. Ne sachant jouer ni du piano ni du violon, les deux acteurs laissent errer l'un ses doigts et l'autre son archet, de la façon la plus désordonnée ; nombreux sont les artifices du studio qui permettent, très aisément, de masquer ces insuffisances, supportables de la part des acteurs, mais point tolérables de la part d'un metteur en scène. Egalement la bande sonore, en cet endroit, présente des décalages qui sont des négligences inadmissibles, inexplicables.

Le film intitulé *Naples au Baiser de Feu* a été taillé dans le roman savoureux de M. Auguste Bailly, à la mesure du rôle qu'on voulait attribuer à Tino Rossi. Curieux du succès « commercial » de cette vedette du Tour de chant et du Disque, le Cinéma a préparé pour le chanteur populaire un scénario à la fois très banal et suffisamment habile. Le chanteur « soupire » son mince filet de voix, au timbre agréable mais monotone, et qu'il file de façon continue, avec des ports de voix bientôt exaspérants, mais qui troublent tant Margot — celle qui pleure au mélodrame... ! — Aubades et sérénades, également tendres, avec jazz ou guitare, se succèdent, à propos desquelles le scénario a distribué ses anecdotes. L'art scénique du héros est assez médiocre et il semble même douteux qu'il puisse s'améliorer.... Câlin et veule, il erre, sans beaucoup de conviction, de Lolita à Assunta, de la perverse à la pure. Mais M. Michel Simon, organiste d'église napolitaine et violoncelliste d'un orchestre de restaurant pour étrangers, qui pourrait être la Trattoria dell' Ovo, donne, dans cette interprétation molle et floue, une note de talent vigoureux et sûr. A côté de Mireille Balin, Viviane Romance, perfide et même infâme, joue avec beaucoup de naturel. Le film, qui est une entreprise franco-italienne, a pour auteur Augusto Genina, qui est un maître ; il a été partiellement tourné en Italie, et le paysage, photographié avec art, a sa part dans le récit, tout comme la *Santa Lucia* ou *Solè Mio* ou le *Chant d'Amour* (Rien n'est si joli qu'un chant d'amour — on peut l'écouter

toujours...) La baie de Naples, Portici et le Vésuve, le Pausilippe, le Château d'Antou, quelques vues aussi du magnifique boulevard de mer tracé par le fascisme entre la ville et la mer, apportent au film les aspects d'un des plus beaux lieux du monde.

Le très vif succès de *Ces Dames aux Chapeaux verts*, réalisé par M. Maurice Cloche a été, dans le monde du cinéma, une manière d'événement. Une carrière prolongée au Paramount, des chiffres de recettes records à Paris et en Province, à Lille, à Marseille, à Lyon... ont été regardés, par certains, comme une sorte de paradoxe : ce sont ceux qui se sont fait une règle de mésestimer le goût réel du public. M. Cloche, dont c'est là le premier grand film, est connu des amateurs de cinéma par de parfaits documentaires, *le Mont-Saint-Michel*, *Provincia*.. Il a apporté à la transcription à l'écran du roman de Mme Acremant beaucoup de finesse et une habileté très réfléchie. On reconnaît dans son film les marques d'un esprit artiste, et aussi une sensibilité qui tempère la note d'ironie, beaucoup d'intelligence aussi dans le choix et le dosage des scènes. La description du milieu provincial et la présentation des quatre demoiselles Davernis pouvait, traitée par un esprit moins délicat, verser dans la caricature ou le sarcasme. Le cinéaste, au contraire, suivant la ligne même du livre, rivalise avec le romancier d'adresse, de réserve et de goût, se maintenant dans un ton de mélancolie légèrement nuancé d'ironie, certes, mais touché également de respect pour une vertu si austère et si digne. Mme Marguerite Moreno a composé, dans le rôle de l'aînée des demoiselles Davernis, un personnage d'une haute maîtrise. Le décor provincial est traité avec un art subtil et il tient sa place dans cette action sans éclat, qui réussit à être une évocation très prenante. Il y a dans ce film une loyauté des moyens qui doit être signalée.

La partition musicale est due à Mlle Germaine Tailleferre, à qui déjà M. Cloche avait demandé la musique de ses films *Provincia*, *Terre d'Amour*... : le folklore s'y mêlait au souvenir des modes antiques, telle que les documents peuvent permettre de les imaginer. Avec *Ces Dames aux Chapeaux verts*, Mme Tailleferre aborde, pour la première fois, le grand film ; elle y affirme d'emblée de l'invention, de la variété : utilisant par exemple la radio pour introduire le jazz chez les vieilles demoiselles ; d'une boîte à musique opportunément déclanchée par la jeune Arlette, l'air de *la Grande Duchesse de Gerolstein* reparait tout chargé de sensibilité. Le petit orchestre privé de la fête de charité que préside M. le Grand-Doyen, le chanteur amateur qui régale ses concitoyens de *J'ai tant pleuré pour toi*... sont traités sur le mode railleur, manifesté par la déformation symbolique à la fois de l'image et du son, mais qui évite cependant, avec une surprenante légèreté, l'écueil du sarcasme aussi bien que du réalisme. Le plus souvent les malheurs de la musique, dans ses relations avec le cinéma, lui viennent du système assez insultant qui consiste, de la part du cinéaste, à traiter avec un entrepreneur-éditeur, qui fournit un certain métrage de musique, signée ou anonyme... laquelle doit, par surcroît, être écrite sur un papier fortement imprégné de caoutchouc... afin de pouvoir se modeler, après coup, sur toutes les coupures, raccords, changements, apportés à l'image souvent jusqu'au dernier moment. M. Cloche et Mme Tailleferre ont procédé autrement ; c'est en préparant le découpage du film qu'ils ont élaboré la partition d'accompagnement : établissant le « cadre musical » des scènes, choisissant les thèmes, esquissant au piano la partition. Autre particularité : cette musique a été enregistrée au studio par un vrai orchestre, choisi et en-

gagé spécialement : ce sont là des soins qui, sans être absolument exceptionnels, sont toutefois assez peu usuels. La musique composée par Mlle Tailleferre répond bien à la nécessité, croyons-nous fondamentale, du genre : au lieu de se contenter d'effets pittoresques et descriptifs sommaires, et d'orchestrer les claquements de portes, le départ du train (il y a toujours un train dans les films) ou les « bruits de la vie », elle se rattache profondément au grand art de la musique : elle appartient au domaine intérieur. Le compositeur s'est acquitté de sa tâche avec un talent très souple.

L'Orage, d'après Bernstein-Marcel Achard-Lustig, réalisé par M. Marc Allégret, est un film français marquant ; il ne va pas, pourtant, sans quelque lourdeur ; il présente aussi ces passages de mollesse qui sont un des traits du style Allégret. A côté de Charles Boyer, sobre et très expressif, en possession d'un maître art de la mimique le film a pour principal mérite de présenter la nouvelle vedette française, Mlle Michelle Morgan, qu'on vient de découvrir dans *Gribouille*. Cette toute jeune fille affirme en même temps qu'un talent — qui prendra, assurément très vite, davantage de consistance — une personnalité, un tempérament saisissants, très intéressants, et qui donnent du relief à ses personnages.

Marquant est le passage, dans le petit restaurant à 8 fr. 50, où Charles Boyer rencontre et questionne Jean-Louis Barrault ; cette scène « sans femme » s'élève, d'un coup d'aile, dans la grande vérité supérieure de la poésie. On ne raconte pas un scénario bernsteinien : le romanesque y coule assurément à flot, avec, on le devine, tous les gros bouillons, tourbillons, fonds dangereux, mascarets du drame psychologique pour théâtre du Boulevard. Le fin, pourtant, s'apaise, marquée par le clair symbole du petit agneau porté dans les bras de la bergère : annonce de progéniture et de retour au bercail... On note pourtant la faiblesse du mouvement proprement cinématographique ; la bande est formée d'un grand nombre de courtes séquences ; la caméra se dispose en face de l'élément de décor à prendre, devant lequel se groupent les personnages qui vont échanger les quelques répliques de ce « bout ». On tourne. C'est déjà fini : « Coupez ! ». Déjà l'on monte l'élément de décor suivant ; on dispose les personnages, on met au point, etc... Est-ce là du cinéma ? Même en nous montrant Salzbourg et Venise, nous ne quittons pas la salle de théâtre où nous est offerte, en vérité, une action toute théâtrale, par ses conventions scéniques, par le ton du dialogue si fortement imprégné de littérature, et par le raccourci extrêmement concentré des répliques. C'est bien un drame psychologique « à la parisienne », sans guère d'action, et dont le moyen d'expression véritable est bien plus la parole que l'image. La partition de M. Georges Auric est fort habile, et elle laisse de longs moments de silence. Elle souligne discrètement les moments culminants. On ne la remarque guère : ce qui est la règle du genre ; mais on en éprouve l'effet : ce qui est la marque de la réussite.

Claudine à l'École, réalisé par M. Serge de Poligny, dénature trop gravement le roman bien connu — dans lequel d'ailleurs Willy eut plus de part que Colette — pour qu'il soit licite d'insister sur son cas. La gaucherie de la mise en œuvre ; certains endroits troubles telle cette manière de confier à des femmes, très femmes, les personnages des fillettes, ainsi transformées en ingénues assez suspectes... travestissent

avec trop de lourdeur, le récit léger, ambigu. Surtout cette production affirme trop haut l'infinie supériorité, la légèreté, la qualité de l'émotion du grand modèle allemand insurpassé : ces fameuses *Jeunes filles en Uniformes*, qu'il vaut mieux ne pas pousser plus avant. M. Misraki a composé une musique qui peut s'écouter rapidement ; la moisson agrémentée de vieilles et de chœurs, répond à une assez déconcertante conception de la campagne bourguignonne, que nous connaissons bien, et précisément la région de Saint-Sauveur en Puisaye... !

Il n'est pas trop tard pour parler de *la Mort du Cygne*, qui va commencer son « exploitation générale ». Ce film est consacré à la vie laborieuse des artistes de la danse. M. Jean Benoit-Lévy a voulu y apporter une note, osons le dire (même en forçant un peu le terme) *populiste*, à la manière de sa *Maternelle*. Ce ton n'est pas entièrement juste. En outre l'action tout de même un peu ténue, à la fois, et assez déplaisante ; le personnage de la petite criminelle impunie et sans remords ; le manque d'autorité, dans les scènes dramatiques, des actrices improvisées, à l'exception, peut-être, de Mlle Mia Slavenska dont la personnalité transparaît dans un rôle trop conventionnel et assez faux ; une certaine froideur qui règne partout, enfin, n'ont pas apporté au film, lors de sa « première exclusivité », une large adhésion populaire. M. Szyfer a composé une partition d'accompagnement enserrant des motifs de Gounod et de Chopin, qu'on voit, en même temps, danser : un extrait du grand divertissement de *Faust*, un autre de *Soir de Fête*, et le fragment chorégraphique réglé spécialement par M. Lifar, intitulé *la Mort du Cygne*, encore qu'il ne doive rien, pour la musique, ni pour la forme, à la célèbre composition illustrée par la Pavlova. Ce fragment chorégraphique, formé d'éléments très brillants de l'Ecole, est d'un bon style. Il est dansé tour à tour par Mlle Slavenska et par Mlle Chauviré. Mais Mlle Slavenska, dont la haute technique aurait pu avoir de l'action sur le public, paraît à peine dans le film : car presque tout de suite, un accident provoqué la rend infirme (étonnante gageure, on le voit, d'avoir choisi l'une des danseuses classiques en vue de notre temps pour la faire boiter). Et Mlle Chauviré, dont le talent, et notamment le sens scénique, sont encore en formation, ne défend pas sa cause avec suffisamment de prestige devant sa redoutable concurrente, « l'étoile russe ». Sans doute eut-il été, à la fois plus habile, en même temps que plus légitime, de confier ce rôle à Mlle Lorcica, dont l'autorité, l'abattage, sont affirmés.

Ce film, qui a reçu, comme on le sait, le Grand prix du Film français de l'Exposition, sera présenté dans toutes les capitales étrangères sous les auspices de nos représentants diplomatiques. Il est digne de cette distinction par l'effort artistique évident qu'il révèle ; parce que, aussi, l'Opéra et son corps de ballet appartiennent au prestige universel de Paris.

MICHAUT.

Éditions Henry LEMOINE & C^{ie}

PARIS-BRUXELLES

VIENT DE PARAÎTRE : **BUCOLIQUES**

pour clavier (piano ou clavecin)

I. CHANT PASTORAL — LA PLUIE AU PRINTEMPS — JEUX DE NYMPHES

Marguerite ROESSEN-CHAMPION