

douteuse, une portée fort réduite et l'impossibilité amplificatrice. Tous ces défauts disparaîtraient si Gaston Wiéner adoptait la scie à archet (de contrebasse) qui chante sans à-coup, domine facilement un orchestre, et permet avec des coups d'archet successifs, le *crescendo* et le prolongement indéfini du son, même le plus ténu. M. Romagnano, par exemple, a adopté depuis longtemps ce dernier mode d'exécution où il est passé virtuose et il ne m'a jamais été donné d'entendre à Paris, une scie plus sonore, plus subtile et plus juste que la sienne. Quant à l'œuvre elle-même, elle est inférieure à ce que nous connaissons de Y. de la Casinière, musicien possédant parfaitement son métier et riche d'une sensibilité déjà personnelle. Mais ici, aucun style : l'orchestre expose un thème énergique à l'unisson, issu d'un *concerto* de Mozart ou de Beethoven, et sans transition, le balancement debussyste des « bois » soutient les échappées de la scie. L'*andante*, d'un débit plus lent, convient davantage à l'instrument qui ne fut pas couvert par l'orchestre dont Gaston Poulet surveillait la discrétion avec son habituelle autorité. La vitesse ne convient guère à la scie. C'est pourquoi l'*allegretto* final parut moins heureux que l'*andante* où perce certes un musicien.

Le concert s'est terminé par un rappel pour M. Chardon qui a joué en parfait musicien, un fragment de la *Suite en sol* de J.-S. Bach (croyons-nous) pour violoncelle seul, épousant ainsi à des fins qui n'échappent à personne, la formule trop chère aux concerts Jean Wiéner : « Bach et le Jazz ». Il est regrettable qu'un violoncelliste de ce talent gâche le meilleur de lui-même et par surcroît le jazz auquel il faut garder son caractère et qui ne supporte pas la médiocrité. M. Chardon n'est probablement pas dupe de ses agissements et s'il lui faut annoncer de tels monstres hybrides pour attirer le public, un certain public (celui que l'artiste se choisit, en dernière analyse), il n'y a pas lieu de se réjouir. Qu'il se contente de jouer devant trois cents musiciens, mélomanes ou néophytes sans snobisme, ou encore pour quelques amis, ou pour lui-même : il n'en servira que mieux la musique, sa réalité humaine et remontera dans sa propre estime.

A. H.

La Musique et l'Écran

OLIVIER MALDONE. (Société des films Charles Dullin.)

Cinéma nouvelle Muse... Poulenc a eu beau mettre ces mots en musique, ils sonnent avec ironie, sauf les rares fois où le cinéma — quand même Charlot n'y figure point et qu'un équivalent possible du surréalisme n'y est pas recherché — nous apparaît offrir des effets ou une *coïncidence* d'effets, tels qu'il s'en trouve à la base de tout art authentique et à la source de notre émotion. Émotion peu partagée si nous interrogeons nos voisins ou si nous parcourons les articles de critique, mais trop meurtrière en nous pour que nous la puissions mettre en doute. A lire les quelques critiques adressées au récent film de Jean Grémillon, *Olivier Maldone*, nous fûmes surpris de voir l'idée si sûre et déjà étroite que l'on se fait du cinéma, et — disons-le tout de suite — à quel point l'anecdote joue d'importance dans les jugements que l'on émet sur les films eux-mêmes. Je suis reconnaissant au vide du scénario d'Alexandre Arnoux et à la beauté plastique des images cueillies par Jean Grémillon,

de m'apprendre combien le cinéma me touche, indépendamment de la petite « histoire », indépendamment de toute la littérature du théâtre et du cinéma, indépendamment de ce fameux « rythme » qu'on n'a garde de nous expliquer et qui est tout simplement une forme de galopade, par défaut de poids, de lyrisme intérieur ou de réflexion en quelque sorte visuelle. De la photographie? Peut-être, mais oubliez-vous le geste, d'une douceur si caressante, dont Grémillon vous met sous les yeux telle image et puis telle autre et encore telle autre, place devant vous le lent spectacle de cette eau et de ces péniches, le regard insistant et comme pincé de Maldone (Charles Dullin), le majestueux défilé des nuages témoins de nos actes, la rumination nostalgique des souvenirs, cet immense visage de Zita (Atanasiou) et puis ses yeux et ses lèvres qui s'y surimpriment, cette table de famille à la veillée et le drame en chacun des personnages et les pensées cursives faisant d'un être qui est là un absent, ce tournoiement des couples dans le cendrier que l'on regarde en songeant....? Que d'images qui, même immobiles, ne sont plus de la photographie par la grâce attristée dont elles se placent sous nos yeux — jeu de cartes que d'immenses mains invisibles déposent avec lenteur et relèvent à regret. Et l'extrême virtuosité de cette technique, on voudrait me la faire croire méprisable, comme d'autres ont voulu que je considère Proust et Valéry inintelligibles, Picasso fou. Peur de ne se trouver qu'en face des purs moyens de l'art ou du pur exercice de la pensée, de tout ce qui est en soi difficulté, spectacle de celle-ci, plaisir difficile de ce spectacle. Désintéressement, gratuité : qu'il est trop demandé à un public de cinéma de s'y élever, puisqu'on ne l'éprouve guère qu'au concert et rarement devant des tableaux.

Le cinéma, joie pure de l'image — et de nous abandonner, grands enfants passifs, au tendre caprice du metteur en scène — possibilité de nous abstraire de cette naïveté du scénario jusque dans le meilleur ciné-roman, de ne prendre que l'infiniment humain des gestes, des attitudes, quand un artiste les a modelés selon son rêve : voilà un acquis précieux, de même que les cubistes et les surréalistes nous avaient aidé à concevoir un art dépouillé de tout vérisme et où ce recul, partout, de l'anthropomorphisme fut le plus sensible. Or, c'est dans la limpidité d'une telle atmosphère que les rapports entre le cinéma et la musique nous apparaissent le plus clairement. Soit que nous saisissions, comme dans l'excellente adaptation musicale choisie par Brillouin, Delannoy et Grémillon pour *Olivier Maldone*, à quel point les musiques les plus indifférentes à une signification concrète ou dont le sens s'offrait trop strictement déterminé par un titre précis, se prêtent au contraire aux combinaisons les moins prévues : *Nuages*, de Debussy et le dernier mouvement de la *Sérénade* de Milhaud illustraient mieux qu'aucune autre œuvre écrite à cette intention le cours lent des eaux sur le canal du Loing et les batteuses mécaniques lors de la moisson, — nous aidant ainsi à mieux comprendre que des motifs de *Petrouchka* et du *Sacre* aient pu naître avant leur « prétexte » littéraire ou plastique. Soit que nous saisissions l'impossibilité pour nous d'avouer honnêtement combien pauvres nous serions, si à l'image photographique pure, à l'effet visuel brut, ne s'ajoutait une musique quelle qu'elle fût, mais bien ordonnée, et que des trains d'émotions de deux espèces différentes ne nous heurtassent continuellement : une oreille un peu distraite, comme endormie sous l'hypnose où se prend notre œil, laisse pénétrer jusqu'à nous ce qui de la musique n'est peut-être plus l'essence, mais déjà sentiment, associations d'idées,

de souvenirs. Et peut-être le cinéma n'est-il devenu un art que parce qu'il a conduit l'œil le plus loin dans cette voie où l'image se détache de tout contexte et ne doit compter plus qu'en elle seule, et que parce que le goût abusif de l'image ne nous laisse pas moins perméable, par ailleurs, — l'oreille demeurant libre, aidant à ce trouble des parties les plus basses de nous-mêmes et dont il semble que l'art ne se passerait point ? S'il ne les trouve en lui, le cinéma s'aide de la musique pour telles coïncidences d'effets dont il a besoin.

Ajoutons que l'adaptation musicale de *Maldone* comprenait également des œuvres originales de Brillouin, de Delannoy, de Grémillon et de Jaubert, pour orchestre, toutes intéressantes à des degrés divers ; mais parmi elles, nous distinguâmes surtout une page violente, richement sonore et pathétique, de Brillouin, assez honnégérienne quoique nullement atonale.

André SCHAEFFNER.

Allemagne

ŒUVRES DE L. HAUDEBERT A MANNHEIM.

La première audition de l'œuvre symphonique *le Sacrifice d'Abraham*, de M. Lucien Haudebert, et d'une partie importante de son psaume *Dieu vainqueur*, a remporté un succès triomphal à Mannheim, dans l'immense salle des Nibelungen, en présence de l'auteur et devant des milliers d'auditeurs. Dans *le Sacrifice d'Abraham* (op. 11), le langage symphonique d'Haudebert fait penser parfois à Richard Strauss par la richesse de son orchestration. Le musicien a moins le souci du dessin exact de l'action que d'en créer l'atmosphère. Mais l'impression produite par *Dieu vainqueur* (dont il fut déjà parlé ici même) fut encore plus forte. Ce psaume de joie s'impose par ses proportions monumentales. Ainsi avec *Salomon*, de Haendel, *le Roi David* d'Honegger et *Dieu vainqueur*, Mannheim a pu enregistrer, au cours de l'année, trois magnifiques auditions.

L'interprétation de tout premier ordre, réunissait sous la direction énergique du maître Arnold Schattschneider, 600 exécutants ; le chœur de la Volks-Singakademie qui est l'un des meilleurs d'Allemagne et l'orchestre du Théâtre National.

E. S.

Russie

BORIS GODOUNOV RESTAURÉ.

La première représentation de l'opéra moussorgskien, exécutée le 16 février, d'après l'authentique conception de l'auteur, fut acclamée avec enthousiasme. Les représentations suivantes ont eu le même succès. Ce grand événement artistique constitue le triomphe de Moussorgski. La légende, d'après laquelle l'auteur n'aurait pas eu de métier, n'a plus de sens. L'opéra est orchestré d'une manière expressive et vigoureuse ; les intentions apparaissent toujours nettes ; les voix résonnent aisément à travers l'orchestre. Il est évident aujourd'hui qu'en « lissant » l'œuvre de