

# L'ÉCRAN SONORE

## Quelques films

### CHANSONS DE PARIS

Avec un retard considérable sur tous les autres pays, nous nous décidons à utiliser à l'écran nos artistes lyriques. Nous le faisons avec une singulière timidité et dans des conditions musicales généralement assez précaires. C'est ainsi que nous avons vu introduire, tant bien que mal, dans des scénarios complaisants, un André Baugé ou un Muratore. C'est aujourd'hui le tour de notre Georges Thill.

Vous observerez que nos studios réservent ce privilège aux seuls chanteurs. En dehors des opérettes, où elles bénéficient du « cours forcé », nos cantatrices n'ont jamais eu l'honneur d'incarner de grandes héroïnes d'écran. Curieuse anomalie qui tendrait à prouver paradoxalement qu'un chanteur est plus photogénique qu'une chanteuse, ce que tout le monde aura bien de la peine à admettre.

Georges Thill était tout désigné pour devenir un « jeune premier à voix ». C'est, en effet, un ténor au physique avantageux comme les recherchent les metteurs en scène. On nous le présente comme un faubourien sympathique et obligeant, employant ses heures de chômage à venir en aide à son camarade Armand qui joue de l'accordéon au coin des rues.

Dès que l'excellent Georges attaque une chanson, les passants s'arrêtent et lui font fête. Le directeur d'une modeste boîte de nuit l'engage pour lui faire exécuter un tour de chant dans son établissement. La directrice d'un grand cirque lui fait signer un contrat pour qu'il serve de partenaire à la belle Liane d'Arbel qui présente des automates en musique. C'est la gloire, c'est la fortune. Georges grisé par son succès, prend naïvement au sérieux les hommages qu'il reçoit et il délaisse une gentille petite fiancée qui de loin, assiste avec tristesse à cette dangereuse ascension.

Mais son ami Armand, qui le suit partout, veut lui ouvrir les yeux en lui prouvant que les coquettes qui l'entourent ne l'aiment pas pour lui-même et ne se préoccupent que des avantages matériels qu'elles pourraient tirer de sa situation. Le ténor a beaucoup de peine à admettre une aussi cruelle hypothèse, mais, s'étant prêté à une expérience décisive qui consistait à laisser croire qu'il avait définitivement perdu sa voix, il est bien obligé de reconnaître qu'Armand avait raison. Tout le monde se détourne de lui et l'on déchire dédaigneusement ses brillants contrats. Georges, enfin assagi, reviendra à son humble fiancée et un bel engagement à l'Opéra le récompensera de toutes ses épreuves.

Cette petite anecdote sans prétention est jouée fort agréablement par Georges Thill, Armand Bernard, Ginette Gaubert, Louisa de Mornand, Jacques Varenne et Simone Bourday. Mais on sent un peu trop que les péripéties de l'action ne servent qu'à préparer les exhibitions du ténor. Les scènes de chant sont, d'ailleurs, remarquablement réalisées. Il est très rare que la pellicule nous donne des réussites musicales aussi complètes. La voix lumineuse et rayonnante de Georges Thill se trouve captée ici avec une fidélité et une magnificence extraordinaire. Certains de ces enregistrements demeureront des modèles

du genre. Pourquoi ne retrouvons-nous pas, couramment, dans nos studios, cette qualité de sonorisation ? Voilà de quelle technique devraient bénéficier nos opérettes d'écran.

La réalisation cinématographique de ce film est fort soignée. Certains détails révèlent le tour de main d'un réalisateur qui connaît son métier. Et je n'en veux pour preuve que l'hallucination du sommelier qui voit ses outils professionnels prendre une vie féerique dont la réalisation est extrêmement heureuse.

Georges Thill a désormais sa place à l'écran français. Souhaitons qu'on emploie son talent avec prudence et discernement.

## L'OR

Les romans d'anticipation scientifique ont toujours trouvé à l'écran de précieux moyens de réalisation. Le théâtre ne peut pas leur offrir les mêmes possibilités de fantasmagorie. Wells, est, dans ce sens, un auteur essentiellement cinématographique. Le studio seul peut donner à ses romans un caractère hallucinant de vérité.

Les metteurs en scène allemands ont toujours été séduits par la technique des films d'anticipation. *Métropolis*, *Une Femme sur la Lune*, *I. F. 1 ne répond plus* nous avaient déjà apporté dans ce domaine des réalisations fort intéressantes ; mais *L'Or* constitue vraiment un modèle du genre.

Par la perfection de son style, par la qualité de ses images, par la vraisemblance de son action, il nous entraîne sans résistance dans son rythme dont la souplesse et la justesse sont incomparables. C'est, au point de vue purement technique, un véritable chef-d'œuvre qu'il faudra citer en exemple à tous ceux qui aborderont désormais ce genre difficile.

Le thème a de la tenue. Un grand chimiste français a découvert l'un des secrets de la transmutation des métaux. En dissociant électriquement l'atome du plomb il a pu réaliser la synthèse de l'or. Son aide, François Berthier a collaboré à tous ses travaux et a constaté le succès complet de ses expériences. Mais les deux hommes de science se rendent parfaitement compte des catastrophes économiques et financières qu'entraînerait la libre fabrication de l'or industriel, aussi veulent-ils empêcher leur invention de sortir du domaine du laboratoire.

Le banquier Wills, qui rêve au contraire de s'approprier cette puissance formidable, dérobe les plans du savant et fait sauter le laboratoire pour se débarrasser des deux inventeurs. Lefèvre est tué, mais Berthier survit à ses graves blessures. Persuadé que cette



Deux scènes du film *L'Or* (U.F.A.)

explosion n'est pas accidentelle, le jeune ingénieur veut défendre l'œuvre de son maître. Suspectant le banquier Wills qui vient de faire construire de gigantesques usines autour d'une mine de plomb, il feint d'entrer dans ses vues et accepte de collaborer à son œuvre.

Dès qu'il a pénétré dans le laboratoire géant que Wills a réalisé dans les profondeurs sous-marines à deux cents mètres de la côte d'Ecosse, Berthier n'a pas de peine à constater que le financier était à la fois le voleur et l'assassin de Lefèvre et qu'il comptait devenir le roi de l'or sans se soucier des faillites, des ruines et des morts qu'entraînerait cette révolution économique. Berthier qui devine fort bien qu'on le supprimera dès qu'il aura mis au point les appareils se promet de détruire le laboratoire et de mettre le bandit hors d'état de nuire.

Un instant déconcerté et troublé par la rencontre d'une créature étrange et fascinante qui est la fille du banquier, il se ressaisit bientôt et accomplit son acte de justice. La synthèse de l'Or ne sera pas révélée aux humains qui en feraient un trop mauvais usage.

Ce thème, qui modernise un mythe wagnérien, est développé d'une façon magnifique dans un style et dans un mouvement d'une rare beauté. Les visions du laboratoire sont inoubliables. Il a là une sorte d'apothéose du fluide électrique qui nous apporte un ordre de beauté absolument neuf. Les éblouissants trajectoires des étincelles voltaïques, les fulgurantes



**Brigitte Helm** dans *L'Or*

fantasmagories des tubes de Crook où s'opère la danse de la foudre captive et ce chant inconnu, poignant et lancinant à la fois et d'une pureté supra-humaine qu'un courant de cinq millions de volts arrache à l'éther supplicié, cette mystérieuse et bouleversante vocalise flûtée des fluides et des ondes martyrisés par l'homme, tout est ici magie nouvelle et poésie scientifique. Le cinéma se trouve vraiment dans son domaine, c'est-à-dire dans une zone qui lui est entièrement personnelle et dans laquelle il fait œuvre totale de créateur.

L'interprétation est très solide avec Brigitte Helm, Rosine Deréan, Roger Karl qui a beaucoup d'autorité, Pierre Blanchar toujours un peu trop crispé et tendu, Louis Gauthier, Jacques Dumesnil, Piérade, Marc Valbel, Goupil et une excellente troupe d'ensemble.

La souplesse du rythme visuel nous apporte d'un bout à l'autre une satisfaction physique, une sorte d'euphorie organique auxquelles le public est inconsciemment sensible et qui est, dans la technique de l'écran la marque du véritable don cinématographique.

## **LAC-AUX-DAMES**

Un film annoncé depuis longtemps et, depuis longtemps également, proposé par son producteur aux différents cinémas de Paris. Mais comme ce producteur est un indépendant, Messieurs les exploitants lui ont tenu la dragée haute. Après s'être disputé l'exclusivité de cet ouvrage, ils ont affecté de s'en désintéresser complètement et c'est



le producteur qui est obligé maintenant de présenter lui-même son film au public. Telles sont, en effet, les lois déplorables de la politique industrielle et commerciale de notre cinéma français.

*Lac-aux-Dames* ne méritait ni l'excès d'honneur d'un engouement anticipé, ni l'indignité du traitement qu'on lui fait actuellement subir. C'est une réalisation qui contient d'excellentes choses et qui présente un intérêt artistique et spectaculaire indéniable. Le film est tiré d'un roman de Wicki Baum dont l'intérêt principal se concentrait sur des types sociaux essentiellement actuels et spécifiquement autrichiens et sur l'atmosphère caractéristique d'un paysage. Le reproche général que l'on peut faire à l'adaptation cinématographique de ce roman, c'est de n'avoir pas accordé une importance suffisante à ces deux éléments.

Tout d'abord, l'atmosphère de cette région si prenante qu'est la Salzkammergut, avec ses lacs si délicieusement enchassés, ses bateaux encadrés par de grandes roues à aubes, ses villages de poupée et même son climat pluvieux qui jouait dans le roman un rôle psychologique essentiel dont on ne trouve plus trace, tout cela a disparu du film, peut-être, d'ailleurs, à la suite des remaniements inévitables du montage. Tous ceux qui connaissent bien cette région si séduisante, seront déçus de ne pas retrouver à l'écran son ambiance si particulière et son parfum si personnel. L'action aurait pu se passer au bord de n'importe quel autre lac.

J'ajoute que je suis persuadé que le metteur en scène doit avoir collectionné pendant la période de travail une quantité d'images qui contenaient cette atmosphère. Mais, comme toujours, on a dû trouver que ces paysages faisaient longueur et on les a coupés à la dernière minute. Quand donc fondera-t-on une société de délicats ayant le droit d'explorer pour son plaisir personnel les grandes corbeilles où l'on met les « chutes » que le ciseau du monteur détache des scènes trop développées. C'est là, bien souvent, que se trouvent les éléments d'un chef-d'œuvre.

C'est, sans doute, à la suite des mêmes compressions que la psychologie des personnages est devenue un peu trop sommaire. C'est un phénomène presque inévitable que l'on peut observer dans tous les studios. L'adaptateur et l'auteur du dialogue, qui connaissent à fond la pièce ou le roman d'où est tiré le scénario, perdent presque complètement le sentiment de ce qui est essentiel ou accessoire dans l'affabulation. Seul, un observateur parfaitement ignorant du thème original pourrait donner, sur ce point, des indications intéressantes. Lui seul est dérouté par certaines omissions et déconcerté par certains raccourcis trop énergiques.

Il est évident, par exemple, que le personnage de la servante d'auberge qui joue dans le roman un rôle si capital et qui éclaire d'un jour si intéressant la mentalité du héros, n'a plus, dans le film, aucune signification profonde. C'est un épisode insignifiant qui ne traduit pas la pensée de l'auteur. La silhouette du jeune intellectuel devenu par nécessité professeur de natation n'est pas dessinée avec beaucoup plus de soin. L'étrange et attachante figure de Puck méritait également une étude plus attentive et plus nuancée. On devine sans cesse que les nécessités du métrage ont entraîné les amputations regrettables. On perçoit des amorces d'action ou d'observation qu'il a fallu sacrifier.

Voilà un des grands écueils de ces adaptations. Un roman contient dans chacune de ses lignes une telle quantité de petites images que, placées bout à bout, ces cellules formeraient une pellicule interminable. Et voilà pourquoi deux mille mètres de film n'arrivent jamais à cristalliser trois cents pages de roman.

J'ai dit que *Lac-aux-Dames* contenait de très jolis détails. Il y a, en effet, des scènes de plein air dont l'exécution fait le plus grand honneur à Marc Allégret. D'autre part, l'interprétation est de premier ordre, avec Jean-Pierre Aumont, Michel Simon, Simone Simon, Rosine Deréan, la belle Ila Meery et une troupe bien stylée.

Les dialogues ont été confiés à Colette, ce qui nous garantissait leur parfaite tenue littéraire et leur accent de vérité humaine. Quelques rares et discrètes touches de musique écrite par un Georges Auric définitivement assagi ont complété un ensemble technique excellent dont les réalisateurs doivent être très sincèrement félicités.

*Lac-aux-Dames*, malgré ses imperfections, présente un ensemble de qualités auxquelles la production française ne nous a pas toujours habitués. Souhaitons que le public ait l'intelligence et le goût de s'en apercevoir.

## **LES FILMS FANTASTIQUES**

Le Cinéma Falguière vient de nous offrir l'apothéose d'un genre qui bénéficie, en ce moment, d'un regain de faveur : il s'agit de cette forme d'art que l'on appelle le fantastique. Une enquête a été ouverte récemment parmi les penseurs et les écrivains les plus célèbres pour définir le rôle exact que le fantastique peut jouer dans notre évangile esthétique. Le cinéma dont je viens de parler a obtenu un succès retentissant en mettant à l'affiche une sélection des films obéissant à cette préoccupation.

Ce programme était extrêmement intéressant et instructif non seulement parce qu'il réunissait des œuvres de valeur, mais parce qu'il posait des problèmes très significatifs. Nous avons reçu des fragments de *Caligari*, de *La Chute de la Maison Usher*, le *Conte cruel* de Villiers de l'Isle-Adam, réalisé par Modot, les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poë, le *Docteur Jekyll* et cet impérissable chef-d'œuvre qui s'appelle *l'Étudiant de Prague*.

Que d'enseignements nous apporte une pareille rétrospective ! Que de leçons pour nos directeurs de salles ! Quand on songe que l'admirable film de Modot, réalisé depuis si longtemps, a toujours été écarté de nos écrans, sous prétexte que son métrage n'était pas assez développé — mais était-ce bien là la vraie raison ? N'est-il pas immoral de penser qu'une réalisation aussi soignée et aussi intelligente, qui contient des effets photographiques de premier ordre et qui est jouée d'une façon inoubliable par son auteur, a été boycottée parce qu'elle ne contenait pas cet horrible « tirage à la ligne » qui déshonore la plupart de nos productions !

Mais, de ce spectacle, se dégage une leçon d'ordre encore plus général. En revoyant le *Docteur Caligari* et surtout cet *Étudiant de Prague* dont nous n'avons eu qu'un échantillon trop court, on s'aperçoit de la valeur extraordinaire des recherches d'ordre purement cinématographique que l'invention de la pellicule parlante nous a fait abandonner si brusquement. Quand on constate tout ce que les metteurs en scène allemands et suédois ont dépensé à l'époque, d'intelligence et d'ingéniosité et de goût pour remplacer le verbe qui leur manquait par un langage plastique d'une souplesse incomparable, on est tenté de maudire la science qui a brûlé imprudemment une des étapes de l'art des images.

Une infirmité double toujours, chez ceux qui en sont atteints, une acuité sensorielle localisée que ne possèdent pas des organismes normaux. Les aveugles, par exemple, ont une subtilité du sens du toucher qui nous émerveille. Les sourds arrivent à déchiffrer du regard les plus imperceptibles inflexions des lèvres de leurs interlocuteurs et à deviner ainsi les mots qui passent. Lorsque le cinéma était muet, il avait développé d'une façon miraculeuse tous ses autres sens et il s'était créé ainsi un langage d'une richesse et d'une variété incomparables.

Depuis qu'il a appris à parler, il ne se donne plus autant de peine pour nuancer le rythme de ses visions. Il a à sa disposition les mots et les phrases qui le dispenseront de tout effort. Je ne suis pas de ceux qui déplorent l'avènement du parlant. Mais on est bien forcé de constater que nos auteurs et nos metteurs en scène ont abusé immédiatement des

commodités que leur assurait le verbe. Ils auraient dû réserver les droits du langage plastique et n'employer le son qu'à bon escient. On sait qu'il n'en est rien et que le cinéma parlant est devenu le cinéma bavard. Des spectacles comme celui du Falguière nous font constater assez mélancoliquement l'incontestable régression artistique entraînée par cette conquête.

D'ailleurs, le choix du thème conducteur de cette séance met encore plus nettement en lumière cette vérité élémentaire. Dans le fantastique, en effet, non seulement la parole n'ajoute rien, mais elle détruit souvent l'atmosphère que l'on se proposait de créer. La parole articulée et le langage quotidien contiennent des éléments de réalisme puissant qui dissipent les sortilèges. Les fantômes sont généralement silencieux. Le cinéma muet était donc beaucoup mieux armé que le cinéma parlant pour évoluer avec aisance dans le monde des fantasmagories, des apparitions et des hallucinations. On l'a constaté d'une façon aveuglante en voyant combien le *Docteur Jekyll* qui est pourtant un film très soigné, était handicapé par son dialogue, en face de la sérénité silencieuse de l'*Etudiant de Prague*.

Il faut retenir la leçon de cette soirée. Il ne faut pas en tirer un argument facile contre les progrès logiques de la technique de nos studios. Mais il faut en retenir un avertissement qui n'est pas négligeable. En 1934, de vieux films muets ont affirmé leur supériorité artistique sur d'excellents films parlants. Les premiers maîtres du cinéma sont venus sans ouvrir la bouche, faire l'apologie d'un art dont nous sommes en train d'oublier les principes essentiels. Il ne faut pas que cette expérience soit inutile.

Nous félicitons le cinéma Falguière de l'avoir réalisée et nous lui conseillons de la renouveler périodiquement. Le succès éclatant qu'elle a obtenu l'a d'ailleurs récompensé de ce courage et ne lui rendra pas, à l'avenir, la tâche trop difficile.

ÉMILE VUILLERMOZ.

## Le disque et l'écran

Dans une précédente chronique, nous déplorions, tout en essayant d'en trouver les raisons, la carence presque générale en matière de films des musiciens sérieux. Or, voici que Darius Milhaud, que beaucoup de bons esprits considèrent comme un des artistes les plus doués de notre époque, vient d'écrire une partition pour accompagner sur l'écran *Madame Bovary* de Flaubert. Gramophone (K 7241) nous en présente quelques extraits symphoniques sous la direction de M. Bervily, et nous fournit l'occasion de quelques réflexions.

Les fragments qu'on nous apporte sont des pages d'atmosphère : deux rythmes désuets de polka, la *Polka Normandie* et la *Commissagrill polka*, ont dû bien divertir le compositeur : éclats de cuivres d'un orchestre de village, sonorités cocottantes, c'est toute une ambiance de fête patronale qui se dégage intensément. Ce n'est certes pas de la grande musique, mais c'est une fantaisie traitée avec goût par un pince sans rire de qualité. Ajoutez à l'écran les toilettes à la mode de l'époque, les mines des artistes et des figurants, et vous obtenez quelque chose d'irrésistible. Supprimez l'écran, et il reste une charge d'atelier. Quant au troisième de ces extraits, bien qu'il ait à mon sens un caractère plus artistique, il souffre, je crois, plus encore, de son divorce avec la salle obscure. La *Saint Hubert* est, comme son titre l'indique, l'évocation d'un rendez-vous de chasse. Pour traduire un grouillement confus et joyeux, Darius Milhaud a imaginé un curieux raccourci symphonique, haut en couleurs, et pourtant d'une pâte un peu massive, volon-