

Une interview à New - York avec Pola Negri

(New-York, de notre correspondant partic.)

La première fois que je vis Pola Negri, c'était tout récemment, dans un grand cabaret de New-York. Elle avait l'air las et blasé, soulevait avec fatigue des bras dont l'un était habillé d'une manche d'or et l'autre, nu, habillé de bracelets. Les plaintes syncopées du jazz la laissaient indifférente, et même les mots d'esprit du maire de New-York, Jimmy Walker, n'arrivaient pas à la dérider. Tout juste y eut-il dans ses yeux un éclair — sans amitié, d'ailleurs — lorsqu'elle vit passer, dansant, une princesse géorgienne qui, jadis, avait été sa belle-sœur.

C'est que Pola Negri, relevant d'une maladie grave qui la terrassa à Hollywood — déjà on avait annoncé sa mort prochaine ! — est venue à New-York pour se reposer... et la ville des gratte-ciel n'est pas précisément le paradis des convalescents.

Je la revis quelques jours plus tard à son hôtel. Et là, changement subit : malgré une fatigue apparente, Pola Negri retrouva sa vitalité. Pourquoi ? Parce que nous parlâmes de cinéma.

✽

A ce seul mot, ses yeux, soudain, brillent : elle s'anime, prend des couleurs, parle. Ses mots tombent lourdement, comme fatigués aussi, dits d'une voix lente et monotone. Pour aller plus vite — ou pour faire moins d'efforts ? — elle supprime les articles. Notre conversation semble destinée au télégraphe.

« Viens de finir film parlant, *A Woman's Command* ; mon premier parlant. Très émue. Est-ce succès ? N'en sais rien. Pas vu. Trop malade. En plein feu, ai senti premières atteintes du mal. Mais j'ai voulu finir. J'ai lutté jusqu'au bout. Grave crise appendicite, soignée avec glace. Une fois film terminé, me suis écroulée : opération sérieuse, amis inquiets, mort tout près. Sais rien du film : un peu inquiète. Est-ce que public aimera ma voix ? »

— Vous chantez même, dit-on, dans *A Woman's Command* ?

— Oh, une chanson seulement ! J'ai une voix de contralto qui n'a pas besoin d'être entretenue : je chante naturellement, sans effort. Je sais bien que je n'ai pas une voix d'artiste, mais dans des chansons russes ou bohémienues, traversées de passion, je suis dans mon élément. Seulement, tout de même, vous savez, c'est mon premier film parlant.

— Mais vous avez déjà joué ?

— Certes, avec Max Reinhardt et au Théâtre Impérial de Moscou. Mais c'est si différent de jouer à la scène ou pour l'écran ! Savez-vous ce que je voudrais voir réaliser ? C'est une caméra qui prendrait les scènes d'une pièce sans interruption, exactement comme elles sont jouées au théâtre ; bien entendu, il faudrait auparavant des répétitions sérieuses,

mais, une fois celles-là au point, la manivelle n'aurait plus qu'à tourner pendant deux heures de suite, sans s'arrêter, enregistrant la pièce comme elle est jouée. Ce qui est épuisant, surtout avec le parlant, c'est de recommencer dix fois la même scène. Et souvent même, cela nuit à l'harmonieux enchaînement de l'ensemble. Et cette chaleur suffocante du studio, aussi, du studio protégé contre les bruits, où pas un brin d'air ne pénètre ! Parfois, en sortant de scène, il me semblait que j'allais défaillir.

— Votre premier contact avec le microphone vous a-t-il impressionnée ?

— A vous dire vrai, pas le moins du monde. Je ne pensais même pas qu'il y avait, tout près, un petit instrument rond qui enregistrerait mes paroles. Un véritable artiste vit son rôle, est tout à l'action de son personnage : ce qui fait que tous les instruments de la technique cinématographique, aussi bien les caméras que les microphones, n'existent pas pour moi quand je joue.

— Et vous avez l'intention de continuer ?

— Certainement, si mon premier parlant, qui doit sortir prochainement, est un succès. Ce que je voudrais, c'est un beau grand rôle palpitant. Je vois beaucoup de pièces à New-York en ce moment, et peut-être, l'une d'elles... Mon rêve serait de porter à l'écran une grande figure populaire, *Nana*, par exemple, ou *Madame Bovary*. Est-ce possible, je n'en sais rien : mais un bon metteur en scène peut réaliser tout ce qu'il veut. Si je pouvais travailler avec Lubitsch ! Quel artiste ! »

✽

Nous parlons de la dernière production de ce maître mise en scène, *The man I killed*.

« C'est dans ma maison de la Riviera que Maurice Rostand écrivit une partie de son roman : aussi suis-je fort intéressée par ce film. Mais, réalisé par Lubitsch, il ne peut être indifférent. Nous sommes, Ernst et moi, de vieux amis : nous avons travaillé ensemble chez Rheinhardt. Lubitsch peut tout ce qu'il veut : et il réussit toujours. Un film sous sa direction est certain du succès. Peut-être, un jour ?... Mais ne faisons pas trop de rêves ! »

✽

Tous les rêves, cependant, sont permis à une artiste du cran de Pola Negri. A voir la flamme avec laquelle, encore convalescente, elle parlait de son art, je sentais le dynamisme ardent de sa personnalité accusée. Revenue, comme l'Enfant Prodigue, à Hollywood après deux ans de séjour en Europe, trouvant les studios transformés, le film parlant régnant en maître, elle a su, sans effort, s'adapter aux conditions nouvelles, et je ne serais pas étonné que la Pola Negri du film parlant atteigne à la même qualité d'émotion que nous offrit, jadis, la Pola Negri du film silencieux. — Raymond Lange.



Pola Negri

Pourquoi les musiciens ne composent-ils pas pour le cinéma ?

Paul Dukas

L'ILLUSTRE auteur de *L'Apprenti sorcier* est l'un des rares compositeurs dont la musique ait tenté quelques cinéastes : son célèbre *Scherzo symphonique* a été traduit, à l'écran, par des idéogrammes ou des images dont récemment M. Emile Vuillermoz a dit, dans *Radio-Magazine*, le mal qu'il fallait penser... Mais M. Paul Dukas paraît assez tiède à l'égard de toute reproduction mécanique des sons. Il nous écrit :

« J'avoue que j'ai bien peu réfléchi à la question. Et il y a bien douze ans que je n'ai mis les pieds dans un cinéma, de sorte que je ne suis guère au courant des progrès accomplis. J'ai vu autrefois une course à bicyclette accompagnée par la *Symphonie* de Franck et un drame en mer commenté par la *Symphonie inachevée* de Schubert ! Simple barbarie. J'espère qu'on fait mieux. Mais, à mon avis, il est impossible d'obtenir un résultat intéressant, même par une synchronisation exacte d'une musique composée spécialement pour accompagner une action quelconque, si cette musique est reproduite mécaniquement. Le jour où l'on se décidera à revenir à l'audition directe de l'orchestre et d'un bon orchestre, il en pourra être autrement. »

✽

Werner R. Heymann

Le *Chemin du Paradis* a rendu célèbre, en France, le nom de cet auteur de musiques aimables et légères, qui savent s'adapter si bien aux exigences du cinéma. Depuis, *Princesse à vos ordres*, *Le Capitaine Craddock*, *Le Congrès s'amuse*, ont popularisé encore plus

le nom de Werner Heymann, qui nous écrit :

« La qualité de la musique dans un film a une importance essentielle : j'entends la qualité de sa substance et la qualité de sa forme. Une musique qui ne correspond pas aux exigences du film est inutile, voire même pernicieuse. Aux débuts du « parlant », un producteur s'illustra par cette phrase : « Je sais comment réaliser un film sonore : on fait un film muet, puis on ajoute une petite chanson toutes les deux bobines. » Heureusement, personne n'oserait plus parler ainsi... Une musique spécialement conçue pour accompagner, de façon dynamique, l'action d'un film (et sans la retarder), lui donnera une impulsion vivifiante et sera un des facteurs les plus importants du succès. Il peut même arriver que le succès de la musique, popularisée par le disque ou la radio, contribue plus que tout au succès du film... »

✽

André Cœuroy

L'auteur du *Panorama de la musique contemporaine*, le rédacteur en chef de *La Revue Musicale*, est aussi un ami fervent de tous les moyens mécaniques qui peuvent servir les intérêts de la musique : aussi préconise-t-il, pour le cinéma, le recours aux musiciens « sérieux ».

« Mais oui ! Il faut que les musiciens viennent au cinéma, et le plus vite possible ! Jaurbert, Rivier, Auric, Ibert ont déjà commencé... Terroud, un jour ou l'autre, s'y décidera. Je ne vous cite que des noms jeunes. Non pas par inimitié pour les aînés : mais je crois que ceux-ci ne pourraient pas s'adapter aussi facilement que les jeunes aux exigences du

cinéma. En effet, il serait vain de composer, en dehors du film, sur des formes cataloguées, une musique ornementale. Il faut des partitions écrites spécialement pour les films ; et des formes nouvelles, qui ne sont pas celles de la musique orchestrale traditionnelle. Un mélange de technique spéciale et d'inspiration... A ce propos, j'ai trouvé des indications très intéressantes dans les partitions que George Auric a écrites pour *Le Sang du poète* de Cocteau et surtout pour *A nous la liberté* : des développements musicaux, des allusions qui complètent le sens des images.

« Quant à la méthode à suivre, celle que préconise Prokofiev ne me paraît pas satisfaisante, car ce serait encore une « adaptation ». Mais je crois qu'un metteur en scène intelligent pourrait facilement s'entendre avec le musicien, comme il le fait avec le scénariste, au cours d'une conférence préalable. Le metteur en scène, le scénariste, le musicien, cette trinité doit demeurer un ensemble qui travaille intelligemment, et dont aucun des membres ne tire la couverture à lui... »

✽

Jacques Ibert

Le musicien d'*Angélique* et d'*Escapes* aime la variété : on entend sa musique au concert et dans les théâtres, et de même qu'il a écrit, pour des œuvres dramatiques telles que *Donogoo* ou dernièrement *Le Jardinier de Samos*, de charmantes partitions de scène, il a composé, pour des films comme *S.O.S. Foch* ou *Les Cinq Gentlemen maudits*, un commentaire musical d'un goût très sûr.

« Vous savez comme moi, nous dit-il,

que le cinéma, c'est un peu la forêt de Bondy... Il n'est pas prouvé du tout que les producteurs aient besoin de nous ; du moins, dans leurs devis « commerciaux », la musique occupe un rang mesquin. Et les metteurs en scène ?... Ils sont trop souvent insensibles à tout ce qui n'est pas image. J'ai trouvé la plus grande amitié auprès de ceux avec qui j'ai travaillé. Mais les réalisateurs qui me paraissent comprendre le mieux l'importance que peut prendre la musique dans le montage sonore, ce sont Pabst et René Clair... Il y a quantité d'exemples : songez à ces tam-tams hallucinants de *Trader Horn*... Dans les documentaires, dans les œuvres dramatiques, partout (pas seulement dans les films gais) la musique peut jouer un rôle. Dans toutes les choses, nous avons eu, depuis vingt ans, une sorte d'hégémonie de l'œil ; grâce à la T. S. F., au disque, l'oreille commence à prendre sa revanche. Le cinéma aussi y viendra. Pour ce qui est de la forme à adopter, on ne peut pas avoir recours aux schémas traditionnels. La collaboration avec le musicien doit être étroite, la partition doit naître en même temps que les images : pourquoi le compositeur n'assisterait-il pas le metteur en scène, de même que le scénariste ? Ses suggestions peuvent enrichir l'œuvre, amplifier les conceptions du réalisateur ; de passive qu'elle est habituellement, sa collaboration doit devenir active. Entendons-nous ! Je ne demande nullement, pour le musicien, la part du lion, mais je trouve qu'on a tort de ne pas lui donner plus d'importance qu'au maquilleur... Seulement, arriverons-nous jamais à persuader les producteurs de nous accepter avec nos idées et sans nulle concession ? »

Réponses recueillies par Nino Frank.

(A suivre.)