

LA MUSIQUE ET LE CINÉMA

Nous n'avons pas la prétention de résoudre par un article toutes les questions délicates que soulève la cohabitation forcée de la musique et du cinéma. Il nous semble opportun néanmoins d'essayer d'en éclaircir quelques-unes.

L'exploitant du plus miteux ciné de banlieue estime nécessaire de grever ses frais généraux du cachet d'un pianiste ; les grosses firmes vont jusqu'à quarante-cinq musiciens dans les hippodromes et les cirques désaffectés où l'on projette leurs nouveautés en « première semaine ».

En principe, l'audition musicale est donc le complément indispensable du spectacle cinématographique. Et les raisons esthétiques, psychologiques et philosophiques ne manquent point pour justifier l'adaptation de celle-là à celui-ci. Il apparaît même aux esprits non prévenus qu'il y a lieu de se réjouir du fait qu'un nouveau champ de production soit ouvert à la musique....

Hélas ! dans la pratique actuelle, le régime de la musique au cinéma est tout simplement nuisible au cinéma et désastreux pour la musique.

« L'adaptation » de la musique au film, c'est tout ce que vous voudrez, excepté une adaptation... Pour accompagner n'importe quel film, n'importe qui joue n'importe comment, n'importe quoi : voilà la règle admise, — ou plutôt l'absence de toute règle.

Cette absurdité fondamentale étant à la base du régime, nous reconnaissons volontiers qu'il comporte, ce régime, des degrés et des atténuations. Et, pour qu'on ne nous accuse pas de pessimisme systématique, nous ne sortirons pas du domaine des faits et convierons le lecteur à examiner le fonctionnement du service musical dans un établissement de cinéma visant à une certaine tenue, dont le directeur tire quelque vanité de son orchestre et l'admet aux honneurs de l'affiche, dont le chef d'orchestre — du moins il le croit — a l'ambition louable de jouer des musiques toujours dans le caractère des scènes projetées sur l'écran.

On répète donc, et le chef d'orchestre élabore son adaptation musicale au fur et à mesure que les scènes du film défilent sous ses yeux.

Voici comment il procède :

Il a, préalablement bien classé dans sa mémoire, une collection de morceaux et de fragments de morceaux dont chacun correspond à une catégorie d'effets cinématographiques déterminés.

Il sait que, pour accompagner des scènes idylliques, il peut utiliser indifféremment son numéro 1 ou son numéro 2. Toutefois le numéro 2 a l'avantage de se prêter à des reprises en nombre illimité... La scène idyllique étant assez longue, il choisira le numéro 2 !

Mais voici qu'un personnage manifestement appelé à troubler l'idylle intervient sur l'écran... La mémoire du chef d'orchestre lui propose tout aussitôt un choix très riche de numéros pleins de mystère, d'angoisse et de menace. Notre homme a, par exemple, l'embarras du choix entre cinq numéros au moins. Or, le personnage qui va tout gâter ne fait que passer sur l'écran. Le chef d'orchestre choisit le plus court de ses cinq numéros pleins de menace, d'angoisse et de mystère...

C'est maintenant une fête mondaine qui déroule ses phases sur l'écran : une valse est toute indiquée.

Et ainsi de suite jusqu'au bout des douze ou quinze cents mètres.

De la sorte, notre consciencieux *maestro* — car, nous y insistons, il s'agit d'un homme qui s'est efforcé de puiser logiquement dans le classeur de sa mémoire cinémusicale, — aura abouti à une « suite d'orchestre » se référant au type que voici :

Cavalleria Rusticana (air de Lola).

La Navarraise (un thème de la sélection la plus jouée par les petits orchestres, arrêté net pour faire place au motif suivant).

Pomone, valse de Waldteufel.

Werther (Clair de lune).

Un *Tango*.

Adagio de la Sonate pathétique (quelques mesures).

La Valse bleue.

La Vie de Bonème (fragment de la fantaisie).

Marche turque, de Mozart...

Cette énumération, lue dans le silence, est, nous en convenons, effarante. Pourtant il commettrait une injustice, celui qui accuserait l'adaptateur d'incohérence. Cet homme a procédé avec méthode, — sa méthode, celle des chefs d'orchestre de cinéma qui se sont donné la peine de classer leur répertoire en vue de l'apparier à ce qui passe sur l'écran... Il a fait ainsi quelque chose d'effarant, mais enfin, il a fait quelque chose et il croyait agir raisonnablement...

Car il y a une autre catégorie d'adaptateurs : celle des chefs d'orchestre qui considèrent que leur rôle se réduit à jouer pendant que l'on projette, sans plus. Et ceux-là, ne se soucient à aucun moment d'établir une corrélation quelconque entre ce qu'ils font entendre et ce que l'on voit. C'est à eux que nous devons ces étranges accouplements de *Rigadin* et de *Manon* ou du *Masque aux Dents Blanches* et de *la Tosca*.

Mais il est un cas où les *maestri* des deux catégories se rencontrent : c'est lorsqu'il s'agit d'accompagner un film documentaire de voyage. Oh ! cette valse obsédante, toujours la même, dont les reprises interminables poursuivent le spectateur dans les gorges du Tarn, en Nouvelle-Zélande, en Ecosse, en Chine, en Amérique... Il n'est pas un coin du monde où l'on puisse se garer d'elle !

Mais, direz-vous, que faire à cela ? Si l'on admet qu'une séance de cinéma ne produit son effet et n'attire le public qu'agrémentée de musique, il faut bien jouer quelque chose de préexistant. Et, à supposer que l'on arrive à une formule moins effarante que la « suite d'orchestre » citée plus haut, moins absurde et moins simpliste que le système du morceau quelconque sous n'importe quel film, cette formule n'en sera pas moins fatalement un amalgame de deux œuvres essentiellement différentes, conçues et exécutées pour des fins différentes, suivant des techniques différentes, bref aussi étrangères que possible l'une à l'autre.

Conclusion : l'adaptation de la musique au cinéma, telle qu'elle est pratiquée couramment, a toujours le caractère d'un expédient.

Si, par impossible, une émotion esthétique naît de la simultanéité d'un épisode cinématographique et d'un fragment musical, c'est là une rencontre fortuite.

* * *

Et tout naturellement, cette question se pose, ou plutôt s'impose :

Pourquoi chaque film ne comporte-t-il pas sa musique propre ?

La réponse est infiniment plus difficile à faire qu'on ne serait tenté de le supposer.

Continuons à nous tenir dans le domaine des faits, et nous aurons aperçu bientôt de réels et multiples obstacles à la généralisation du film pourvu d'un commentaire musical approprié, ayant sa partition comme une pantomime ou un ballet.

Non qu'il soit impossible de trouver des compositeurs disposés à écrire pour le film, prêts à étudier sérieusement la technique du cinéma en fonction de leur art, — et réciproquement. Il existe même quelques exemples de partitions originales écrites spécialement pour des films.

Eh ! bien, de telles partitions ne sont pour les éditeurs, de par même les conditions du marché cinématographique, que des « poids morts » ; elles ne servent qu'à empêcher la diffusion du film. Pourquoi un exploitant s'astreindra-t-il à l'obligation de faire interpréter une musique déterminée, alors qu'avec son chef d'orchestre, « le service marche » sans qu'il ait à s'occuper de cette question oiseuse ? Bien plus, cette partition originale a beaucoup de chances de lui valoir des discussions, voire des frais supplémentaires, puisque : 1° elle dérangera les combinaisons de programmes du chef d'orchestre ; 2° il faudra la répéter. Or, avec le « répertoire » traité comme il est dit plus haut, point n'est besoin de répétitions musicales payées en supplément au tarif syndical.

Allez donc imposer une partition en vendant un film. L'acheteur préférera en acheter un autre... sans partition.

Et pourtant le même exploitant, qui laisse son chef d'orchestre accompagner les films comme il l'entend, et ce chef d'orchestre lui-même trouvent tout naturel que les « numéros » de *music hall* qui passent en intermède dans la séance de

ciné leur imposent « leurs musiques ». Croyez-vous que les acrobates sur tapis ou les jongleurs japonais toléreraient qu'on jouât autre chose que les airs sur lesquels ils ont réglé leurs tours ? Il est vrai que l'auteur d'un film est un personnage beaucoup moins important qu'un jongleur ou un acrobate. Et puis, il s'est passé tant de choses entre le moment où son scénario a été accepté et celui où on le projette sur l'écran !...

Mais nous effleurons là un problème un peu en dehors des relations de la musique et du cinéma.

Demandons-nous plutôt si, en l'état actuel des choses, l'adaptation de la musique au cinéma n'est pas, avant tout, du ressort de la législation. N'y aurait-il pas moyen de protéger légalement les musiques ou, tout au moins, certaines musiques contre l'emploi absurde et avilissant qui consiste à les accommoder à des successions d'images sans lien avec leur caractère ?

Il est vrai que cette solution-là n'aurait que la valeur d'un expédient appliqué à un autre expédient et laisserait subsister entière la question même de l'adaptation de la musique au cinéma, laquelle est d'ordre artistique ; — beaucoup de gens, du moins, persistent à le croire, n'en déplaise à messieurs les exploitants et même à messieurs les éditeurs de films.

* * *

Est-ce à dire qu'on n'ait jamais fait essai de conciliation rationnelle entre la musique et l'écran ?

La récente tentative des Concerts-Rouge s'avère très intéressante. Elle consiste à rechercher, parmi les films ayant un caractère artistique, ceux qui peuvent servir d'illustrations animées à des œuvres musicales de style élevé. Exemple : sur la *Symphonie* « La Surprise » faire projeter une fable de La Fontaine, *La Poule aux Œufs d'Or*, est une idée amusante et charmante ; la verve de Haydn crée aux épisodes fantaisistes et merveilleux une atmosphère sonore appropriée. Pourtant La Fontaine ignore Haydn qui ignore le cinéma... Aussi bien, le procédé des Concerts-Rouge, encore qu'il ait permis de constituer un répertoire assez nombreux, apparaît-il limité dans ses ressources, les œuvres musicales et les films susceptibles « d'aller ensemble » étant forcément en proportion assez faible. Au reste, le programme de l'*Inconeu-phonia* des Concerts-Rouge définit le dessein des adaptateurs :

« Chez nous le film est un étranger de marque, accueilli avec déférence sans doute, mais aussi avec circonspection ; il sera strictement adapté à la musique qui lui imposera son cadre, ses rythmes et sa logique. »

On ne peut dire avec plus d'autorité qu'il n'existe pas de littérature musicale cinématographique, puisque, lorsqu'on a voulu apparier *artistiquement* film et musique, c'est le film qu'il a fallu adapter au texte musical, et non celui-ci à celui-là !

* * *

Malgré les déplorables conditions de coexistence de la musique et du ciné qui sont exposées au début de ces lignes, peut-on espérer que le ciné devienne une assise nouvelle de la production musicale ? Y aura-t-il des musiciens qui essaieront de créer un genre, qui voudront dégager et appliquer les lois du commentaire musical du film ? En dépit du marasme actuel, c'est fatal. Un jour ou l'autre, un ou des artistes dignes de ce nom se passionneront pour cette tâche neuve qui ne se réfère absolument ni au drame lyrique, ni à la pantomime, ni à la symphonie.

A notre sens, s'il fallait trouver une antériorité à cette musique cinématographique à naître, ce n'est pas dans la musique dramatique que nous la chercherions, mais dans *l'improvisation*.

Ceci dit sans la moindre intention irrévérencieuse, un organiste, accoutumé à improviser pendant les phases d'une cérémonie, est plus qualifié que quiconque pour accompagner un film.

Cet improvisateur pourrait devenir l'un des éléments d'attraction de l'établissement cinématographique. On irait entendre le pianiste ou même l'organiste X... dans ses improvisations sur le film nouveau du jour, et ce serait certainement mieux que l'audition des pots-pourris qui sévissent actuellement.

Le talent d'improvisation est moins rare qu'on ne croit. A la vérité, ceux qui

le détiennent manquent d'occasions pour le produire et le développer. Le cinéma pourrait et devrait être une admirable école d'improvisateurs.

Et puis, l'improvisation collective n'est pas un mythe. Les vrais tziganes peuvent en témoigner. Mais, sans parler de ces exécutants un peu trop spéciaux, nous ne croyons pas impossible la formation, l'éducation et l'entraînement — si nous osons risquer ce vocable sportif — de doubles quatuors capables de mettre debout très rapidement, sinon instantanément, des improvisations auxquelles, au surplus, on ne demanderait que d'être dans le caractère du « moment cinématographique ».

Oui, nous croyons que l'application du talent de l'improvisateur musical à l'illusion cinématographique, sans cesse renouvelée et essentiellement fugace, pourrait être féconde.

Et même nous posons logiquement en fait que s'il doit exister une littérature musicale vraiment solidaire de l'art cinématographique, ses textes ne sauraient être que des *improvisations fixées*, improvisations nées sous les doigts de l'artiste alors que le film à commenter musicalement était pour la première fois projeté devant lui.

GABRIEL BERNARD.

LES THÉÂTRES

Opéra-Comique : *Le Roi d'Ys*.

Il y a quelques mois, le Théâtre national de l'Opéra-Comique a brillamment repris le *Roi d'Ys*, et l'admirable ouvrage de Lalo paraît avoir enfin conquis, au répertoire de notre deuxième scène lyrique, la place éminente qu'il y aurait dû conserver depuis sa glorieuse apparition, en 1888.

Qu'on me pardonne de venir tardivement, à propos de cette reprise, célébrer un opéra auquel j'ai voué, depuis près de trente ans qu'on le connaît, un culte qui ne s'est jamais démenti et qui grandit encore. Les phrases, que je voudrais tresser, belles et aimantes, pour les déposer comme une humble guirlande votive, devant cette fière musique, ne paraîtront sans doute à quelques-uns qu'une manifestation de plus d'un subjectivisme intempestif et débordant. Il n'importe ! A tous les points cardinaux de la patrie blessée, comme dans la capitale recueillie, mille et mille admirateurs du plus français de tous les drames lyriques applaudiront, j'en suis sûr, à ce geste sincère, et pieusement se joindront à moi pour repenser quelques minutes à ces trois actes, dont les mélodies touchantes et les âpres harmonies, depuis bientôt six lustres, ont fait écho à tant d'exaltations et de rêves, à tant de douleurs et de joies !... Dans combien de jeunes têtes blondes ou brunes ne chante-t-il pas encore le suave, le tendre et mélancolique arioso de Rozenn : « Que ta justice fasse taire la plainte de ton cœur brisé ? » Combien de jeunes filles ne songent-elles pas à cette douce princesse, ainsi qu'à une sœur charmante, de qui la voix pure traduit et résume, dans les inflexions si délicatement subtiles de ses mélodies, toutes leurs aspirations, toute leur foi d'amour ? Combien de femmes ardentes et blessées ne lancent-elles pas chaque jour, avec Margared, comme un cri déchirant, la fauve apostrophe : « Lorsque je t'ai vu soudain reparaitre ! » ou l'imprécation criminelle, toute bouillonnante de passion fermentée : « Oui, que dans sa main trompée, son épée ne soit qu'un roseau ! » Que de jeunes gens espérant, parmi les souffrances de la tranchée, l'ivresse du grand retour, soupirent, avec Mylio, l'aubade ou l'épithalame exquis, dont les frais contours ne vieilliront jamais ! Que de jaloux, le cœur dévoré de rage, ne glapissent-ils pas, dans les louches crépuscules chargés d'électricité, la terrible évocation de Karnac : « Vois ton amant, joyeux et beau, prosterné près d'une autre femme ! »... Et quels sont les musiciens et les musiciennes, dont les cheveux blanchissent ou grisonnent maintenant, qui peuvent entendre l'un de ces chants, sans revoir aussitôt quelque brûlante image du passé, sans que le goût de leur jeunesse leur revienne à la bouche, amer et délicieux ?