

cher une émotion de grand art. Souvent le film est intéressant par son sujet et plus encore par... ses acteurs. Il plait par son histoire, sa photographie, son découpage, son montage, ou par cette mentalité trouble que les Américains nomment « sex appeal » et qui n'est que l'attrait d'un beau corps lumineux sur une âme assoiffée d'érotisme mal compensé par timidité ou par lubricité. Ce que j'ai appelé la « cinégénésie ». Ici, M. René Doumic a raison quand il dit que le cinéma est « un retour à la barbarie ».

Mais projeté devant des milliers de spectateurs et spectatrices de mentalité opposée, de tels films sans musique ou tout au moins sans accompagnement autre que visuel seraient voués à un échec et créeraient l'ennui dans la salle. De même pour la plupart des films dits documentaires et insignifiants que l'on nous présente (1).

Il leur faut un dérivatif qui serve aussi de renfort. Ici la musique est indispensable. Tout au moins une rumeur ronronnante, un bruit musical. L'oreille aidera l'œil et empêchera d'entendre les mille bruits énervants de la foule tout en créant une sorte d'onde hypnogene favorisant l'émotion (non plus esthétique) mais spectaculaire et souvent érotique.

Voilà une des raisons pourquoi le cinéma n'est pas un art vrai.

Je ne discuterai pas ici quelle musique il faut jouer au cinéma. Je l'ai démontré plusieurs fois par ailleurs comme jadis dans le *Courrier Musical*, et mon opinion est faite. C'est celle reprise par Arthur Honegger.

Il faut un bruit musical, un ronronnement — même obsédant — pourvu qu'il soit toujours harmonieux aux oreilles courantes : cela pour éviter des brisures dans l'émotion visuelle d'un spectateur moyen pour lequel une dissonance, voire un simple intervalle de seconde fait l'effet d'un grincement.

Il est donc évident que dans ce genre de spectacle cinématographique, il existe non pas une capacité auditive, mais des capacités auditives chez le spectateur. Car il n'y a pas un spectateur mais des spectateurs de culture et de sensibilité entièrement différente, bien plus que dans la salle d'un de nos grands concerts dominicaux. Aussi cette face du problème est-elle complexe à résoudre entièrement et il faudrait un volume.

Je ne puis donc ici qu'en parler d'une manière très générale encore que suffisante, en prenant comme point de départ le spectateur courant qui va du petit bourgeois à l'homme du peuple cherchant une distraction ou une larme sentimentale, chez qui le sens de la musique se plie à toutes les œuvres hormis les dissonances bruyantes et la musique de haute envolée. Autant demander à ce spectateur une impression d'émotion profonde devant une faience de Pierre Clérissy, de Moustiers, ou devant le vitrail du Samaritain, de la cathédrale de Sens ! Il dira que c'est beau sans savoir pourquoi et leur préférera une faience patriotique du XVIII^e siècle ou la rose du XVI^e siècle « là où il y a des anges qui jouent de la trompette... » Dans cet ordre d'idées, la capacité auditive existe, mais elle est rudimentaire parce que perçue par un cerveau non seulement inéduqué à l'émotivité musicale, mais encore préparé à voir et non à entendre. Pour ce spectateur courant, peu importe l'élévation cérébrale ou sentimentale de la musique. Il acceptera facilement aussi bien *Plaisir d'Amour* que la *Symphonie en ut mineur*, aussi bien l'*Angélus de la Mer* que la *Partita en mi* ou l'*Apollon-Musagète*.

Ce spectateur demande à la musique au cinéma, non pas un commentaire, mais un soutien. Cela pour les raisons que j'ai exposées plus haut. Chez les gens simples ou même chez les gens qui cherchent à se distraire par un spectacle sentimental ou amusant comme l'est

(1) Excepté les documentaires scientifiques qui ne supportent aucun accompagnement.

toujours le cinéma courant, la vision l'emporte et l'emportera toujours sur l'ouïe, parce que l'œil est un sens plus développé que l'oreille chez 81 0/0 des hommes de la classe moyenne pour qui le cinéma a été créé et par qui le cinéma vit.

Il en est de même, mais pour une raison opposée, chez le spectateur cultivé qui vient se distraire au cinéma et y cherche soit un passe-temps agréable, soit des sensations vaguement érotiques à défaut de sensations esthétiques. Chez ceux-ci l'oreille est souvent très développée (on y rencontre des compositeurs célèbres !) mais la capacité auditive y est transformée : ils demandent à ce que l'orchestre souligne et commente les actes visuels et dynamiques de l'écran. Au contraire des autres spectateurs moyens. Et alors si la musique ne suit pas exactement sa propre imagination en même temps que rudimentairement la scène représentée qu'il interprète à sa façon, il n'écouterait plus. Je dis rudimentairement, parce que pour que son imagination puisse travailler à l'intéresser ou à l'émouvoir, il lui faut une musique souple et sans caractère tranché. Si la musique est trop élevée, trop émoive par son écriture et ses idées, ou bien il arrivera un moment où ce spectateur délaissera l'écran pour écouter une chose qui l'impressionne davantage que la vision, ou bien il sera agacé. Pas de milieu. C'est l'exemple d'un de mes voisins de salle obscure qui, à un moment où l'écran représentait la course de chars du trop célèbre *Ben-Hur*, un excellent pianiste (prix de conservatoire d'une capitale étrangère) attaqua l'héroïque premier mouvement de la *Sonate op. 106*, de Beethoven. Ce brave homme se mit à rythmer l'allegro beethovénien, et, se penchant vers moi me dit : « Ah ! monsieur, cette musique est le cliquetis d'une armée qui part pour la bataille... » Ce qui est vrai ! Mais n'empêche qu'à la sortie cet excellent spectateur musicien fut comme moi : incapable de se rappeler la moindre image de la course de chars du film !

Je pourrai conclure cette étude succincte de deux manières : à savoir que la capacité auditive des spectateurs au cinéma varie suivant les films et le public, sans que l'orchestre y soit, par lui-même, pour une part notable ; et que dans un cas elle est nulle et que dans l'autre cas, elle est transformée et soumise à la vision et à l'éducation du spectateur.

En tous cas, cette capacité auditive est pratiquement insignifiante si le film est intéressant d'une manière ou d'une autre.

Ce qui indiquerait que la partition cinématographique ne peut exister musicalement que dans les cas de films à grosse exploitation et qui s'adressent à un public généralement moyen.

Et je termine en disant que la rumeur ronronnante, que j'ai toujours préconisée le premier, est la musique de l'avenir pour les capacités auditives variées des spectateurs au cinéma, et que Debussy nous a donné une magnifique leçon de rumeur ronronnante dans son *Pelléas et Mélisandre* : car la matière harmonique crée l'atmosphère, l'ambiance nécessaire dans laquelle se déroule, sur la scène, l'action psychologique. M. Otto Vend a jadis formulé cette vérité.

Et voilà pourquoi nos compositeurs ont tous échoué dans leurs partitions cinématographiques (1).

Dr PAUL RAMAIN.

(1) Il en résulte qu'une partition cinématographique ne peut pas être l'apanage d'un musicien de grand talent, mais bien celui d'un musicien modeste : le film ne dure pas — trois ou quatre ans — et il est naturel qu'une partition ne lui survive pas ! du reste bien entendu d'une partition spécifiquement cinématographique, c'est-à-dire une rumeur ronronnante qui ne primera jamais le film, mais le soutiendra.

EN MARGE DU FILM SONORE

De l'adaptation musicale

par Albert Febvre-Longeray

Il est grand temps qu'on en parle ! Car la « sonorisation » met la question au premier plan des préoccupations présentes.

Si le film muet s'est accommodé tant bien que mal (plutôt mal) à part quelques rares exceptions, d'adaptations — disons de salmigondis — invraisemblables, exécutées Dieu sait comment ! pour souligner (ou atténuer) les effets de l'image, les choses doivent aujourd'hui changer radicalement ; l'adaptation musicale d'un film est à ce film ce que la musique dramatique est au livret d'un opéra, ce que la musique de scène est à un drame ou à une comédie.

Jusqu'à présent, seuls quelques avertis parmi les auteurs de films ou les metteurs en scène (les deux se confondent parfois en une seule personnalité) eurent conscience de l'élément prodigieux que constituait la musique pour attiser l'action, ou l'inaction, d'un film muet. Ceux-ci demandèrent des partitions originales et spéciales pour

accompagner leur film, ou exigèrent que les adaptations dites « en mosaïque » fussent réglées soigneusement par les chefs d'orchestre ou déterminées par un musicien choisi à cet effet.

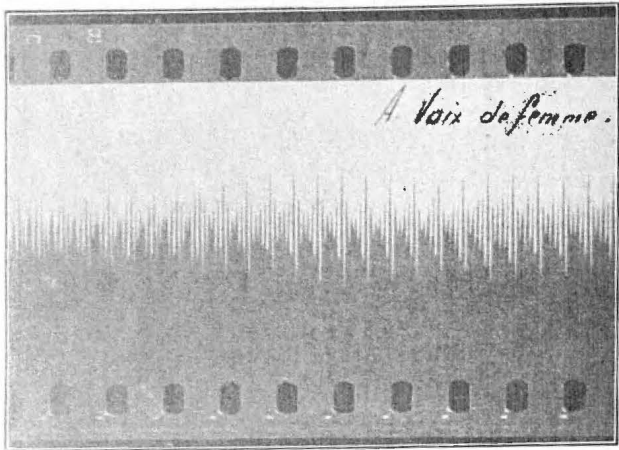
Ces tentatives isolées pour sortir de l'ornière furent toujours couronnées de succès. L'adaptation musicale comprise sous cet angle nécessitait de la part de ceux qui l'avaient exigée sinon une culture musicale suffisante mais au moins le goût de la musique et un sens de cet accord intime qui doit toujours exister entre ce que l'œil voit et ce que l'oreille entend.

Malheureusement, on peut être un excellent cinéaste et roster imperméable aux accents d'Orphée ! Ceci est tellement vrai (et nous n'y pouvons rien !) que lorsque Mme Germaine Dulac, entre autres, parlait de l'accord profond qui doit s'établir entre ce qu'elle nommait (par analogie) la symphonie visuelle et la symphonie musicale, ou

ne voyait qu'yeux ronds ou visages consternés parmi ses auditeurs l... lesquels, je regrette de le dire, étaient tous cependant des professionnels du cinéma.

(Il est vrai que Mme Germaine Dulac visait plus loin et plus haut et tentait de faire saisir ce que pourrait être le cinéma pur par analogie à la musique pure ; j'accorde que cette analogie, immédiatement lumineuse pour un musicien, restait, et restera probablement, obscure pour beaucoup ; mais ceci est en dehors de notre sujet présent).

Il suffit de poser en principe que — musiciens ou non — ceux qui ont, esthétiquement, techniquement et surtout commercialement entre



(Photo Gaumont.)

FRAGMENT DE FILM SONORE GAUMONT :

La voyelle A prononcée par une voix de femme.

leurs mains les destinées du cinéma, se pénètrent de cette directive fondamentale : L'ADAPTATION MUSICALE EST L'UN DES ÉLÉMENTS LES PLUS PUISSANTS PROPRES À ASSURER LE SUCCÈS D'UN FILM.

**

L'exemple absolument authentique, que voici, illustrera mon assertion.

J'assistais, ce printemps dernier, à la présentation d'un film tiré de l'œuvre d'un de nos romanciers « à fort tirage » (le titre... ? mettons celui d'une sonate de Beethoven) dont les interprètes (ceux du film) étaient justement célèbres. L'impression fut excellente ; une adaptation fort congrue et bien exécutée par un orchestre nombreux soulignait l'action.

Aussitôt le film distribué, j'allais le revoir dans l'un de nos grands établissements du boulevard. L'œuvre dégageait, là, un ennui tellement mortel que, chose rare au cinéma, les spectateurs quittaient progressivement la salle... ! Que s'était-il passé ? Le film, lui, n'avait pas changé mais il était « accompagné » d'une musique tellement insipide, à rebours de l'action, et si mal exécutée par un orchestre réduit, que l'intérêt visuel et spectaculaire ne pouvait résister à l'ennui audilif. Le chef d'orchestre de cet établissement n'avait pas joué l'adaptation spéciale et étudiée qui cependant lui avait été fournie et l'avait remplacé par une adaption de son crû (prise par conséquent dans le répertoire de son orchestre ; car le coefficient paresse joue un grand rôle dans la vie) et bâclée en une seule séance de déroulage le vendredi matin.

Résultat : Ce film, qui devait faire une carrière en exclusivité dans l'établissement, sombra au bout de la première semaine malgré une publicité importante et adroite.

Cet exemple ne saurait trop être médité. Il illustre d'une manière saisissante une idée qui m'est chère, car j'ai pu en vérifier la justesse.

J'ai toujours soutenu qu'il était impardonnable (et anticommmercial) de faire, au cinéma, de la mauvaise musique ; je veux dire choisir de parti pris le médiocre dans le genre requis par l'image. Il tombe en effet sous le sens que ceux des spectateurs qui aiment la musique sont ravis d'en entendre de la bonne ; quant à ceux moins sensibles à sa perception ils la subiront avec un plaisir inconscient si elle s'adapte harmonieusement à l'image et, au contraire, ressentiront une réelle gêne physique certaine (bien que la cause du trouble leur échappe), si l'ambiance créée par la musique est inadéquate à l'action ; et c'est l'intérêt du film qui leur semblera faiblir.

Et ne comme'tons pas l'erreur fondamentale de ne viser, au cinéma, qu'un public déterminé. Car aujourd'hui tout le monde va au cinéma ; le public des grands concerts, des théâtres, des manifestations d'art va aussi s'asseoir devant l'écran ! Quant à ce qu'il est convenu d'appeler — entre nous — la Foule... c'est encore plus simple :

La Foule n'est sensible qu'au chef-d'œuvre.
(C'est le peuple qui pour lui-même et par lui-même, a édifié les cathédrales... Avons-nous donc oublié cela, en France ?).

**

Le problème ainsi posé, il est bien évident que l'avènement du film sonore rend à l'adaptation musicale toute l'importance primordiale que j'ai tenté de préciser. En effet, si l'adaptation « mosaïque » de circonstance portait, lorsqu'elle était maladroite ou de mauvaise qualité, un tort certain au film muet, on conservait au moins la ressource de la changer ou de la modifier à son gré. Il n'en ira pas de même désormais, puisque l'adaptation enregistrée est et restera solidaire du film pendant la totale durée de sa carrière par le monde. La musique sonorisée a donc partie liée avec le film qu'elle commente.

Ceci est d'ailleurs magnifique et il peut résulter de cette association de véritables chefs-d'œuvre.

En présence des frais considérables qu'entraîne la mise au point d'un film sonore, il semblerait bien, à priori, (mais ceci est loin d'être prouvé), que le producteur ne veuille placer son or qu'à bon escient et ne le point gaspiller pour exploiter une matière médiocre. Le tout est évidemment de s'entendre sur la valeur de cette matière.

(Nous reviendrons plus loin sur cette question épineuse des compétences — musicales — au cinéma).

Donc, toujours à priori, le fait qu'une partition aura été sonorisée entraînerait la conviction qu'elle en était digne ; soit par sa valeur propre, soit par sa couleur particulière, relative par exemple au pittoresque d'un film.

Je veux dire, en définitive, que le public est en droit d'escompter, en matière d'adaptation sonorisée, certaines garanties que voici :

Adaptation intelligente — exécution musicale parfaite (puisque la partition peut être étudiée à loisir) par un orchestre honorable. Enregistrement et émissions aussi fidèles que possible. Découpage précis pour assurer une synchronisation exacte, si l'enregistrement du son n'a pas été pratiqué en tournant le film.

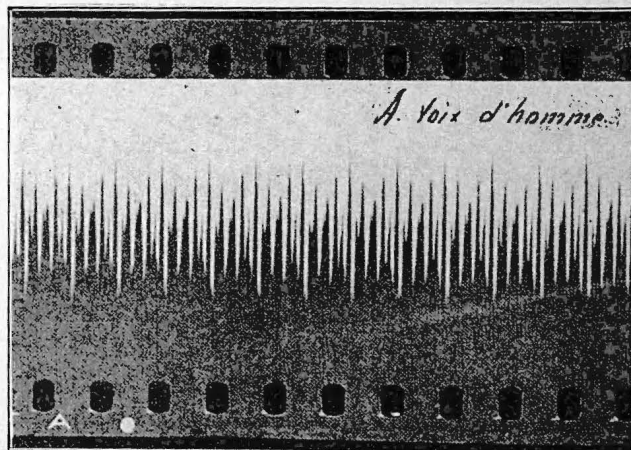
Ces garanties seront impérieusement exigées par le public, très prochainement ; aussitôt que son premier désir de simple curiosité satisfait, il reviendra d'instinct à ne considérer que son plaisir ou son besoin d'émotion.

**

En général, l'homme accepte de mauvaise grâce la transmission mécanique des gestes ou des accents de la sensibilité humaine.

De là une nécessité pour nous d'atteindre à un art plus subtil en même temps que plus profond pour maintenir l'illusion quand le truchement tend à devenir plus matériel.

Néanmoins nous saluons avec joie, et foi absolue dans leur avenir,



(Photo Gaumont.)

FRAGMENT DE FILM SONORE GAUMONT :

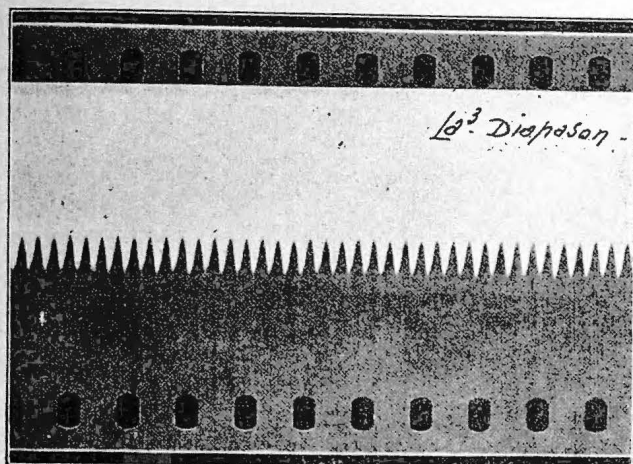
La voyelle A prononcée par une voix d'homme.

tous les moyens de diffusion mécaniques, pourvu que ceux-ci restituent honnêtement ce que nous leur confions. Il est indiscutable que si cette condition est remplie, une bonne reproduction d'un chef-d'œuvre nous procure un plaisir infiniment plus sensible que la possession, la vue de l'original d'une œuvre mauvaise. Il en est de même pour une audition musicale ; et ici, j'aborde un point délicat, qu'il n'est guère possible d'éluder.

L'orchestre humain, traditionnel ou moderne, aurait été IRREMPLAÇABLE au cinéma, si les chefs d'orchestre avaient toujours maintenu

un certain niveau musical dans le choix de leurs programmes et si les musiciens avaient apporté les qualités (dont ils sont capables) à l'exécution des adaptations.

Positivement, les orchestres excellents qui ont compris leur tâche et l'ont honorablement accomplie, furent, incontestablement, pour les établissements auxquels ils étaient attachés, un élément d'attraction et de publicité dont les exploitants ne se sont peut-être pas suffisamment rendu compte. Nous savons avec certitude que le



(Photo Gaumont.)

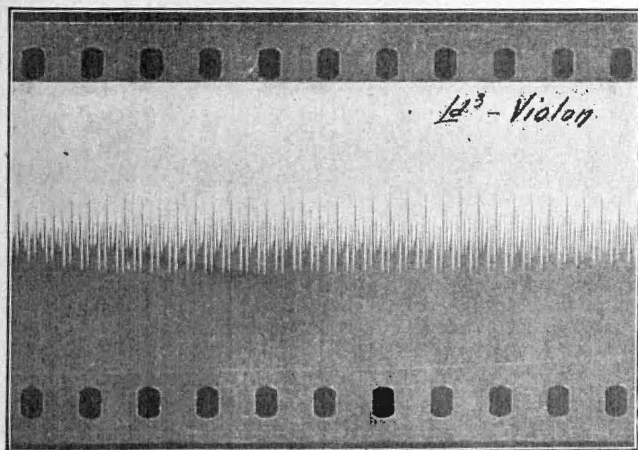
FRAGMENT DE FILM SONORE GAUMONT :

Le la 3 du diapason.

public allait voir tel film (déroulé au cours de la même semaine dans de nombreux cinémas) là où il savait trouver en plus du plaisir des yeux celui de l'oreille.

Or, remplacer par un équipement sonore ces excellents orchestres, ne constituera pas, certes, une amélioration.

Mais il faut bien avouer que dans de nombreux cas, hélas ! — et ceux qui furent les directeurs (?) de la musique de certaines salles de projections n'ont qu'à en faire leur *mea culpa* (*maxima culpa* !) le diffuseur trahira beaucoup moins le compositeur que ne le firent certains indigents assemblages hétérogènes d'instrumentistes de dixième ordre (aussi syndiqués qu'inconscients) et que l'on ne saurait décorer du nom d'orchestre.



(Photo Gaumont.)

FRAGMENT DE FILM SONORE GAUMONT :

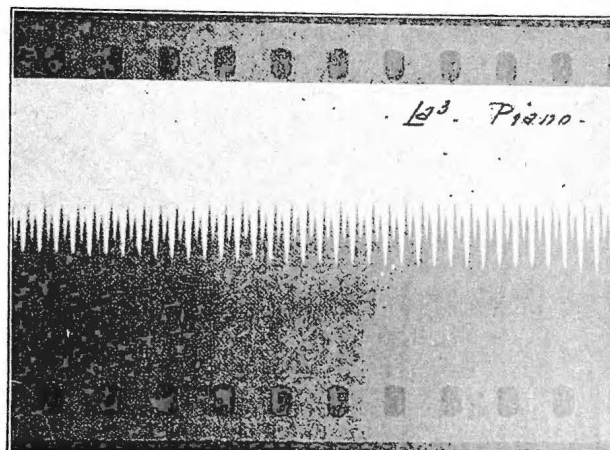
Le la 3 au violon.

Cette incompétence, cette médiocrité, cette paresse dues au nivellement par le bas, sont les responsables d'une situation dont pâtissent aujourd'hui beaucoup d'artistes dignes, ceux-là, de ce beau nom.

Et cependant comme il eût été facile, tant à Paris que dans les grands centres de la province, où grouillent des éléments de premier ordre, de maintenir un niveau musical élevé. Ce souci incombait aux chefs d'orchestre ; car il est toujours possible, pour peu que l'on fasse

un effort dans ce sens, d'adapter le degré de difficulté d'exécution aux possibilités des instrumentistes.

Nous escomptons de la « sonorisation » un rétablissement par la force des choses, justement des responsabilités dans l'ordre hiérarchique musical. L'adaptateur devant prendre en mains la direction générale de la prospection, s'il s'agit de grouper les éléments d'une



(Photo Gaumont.)

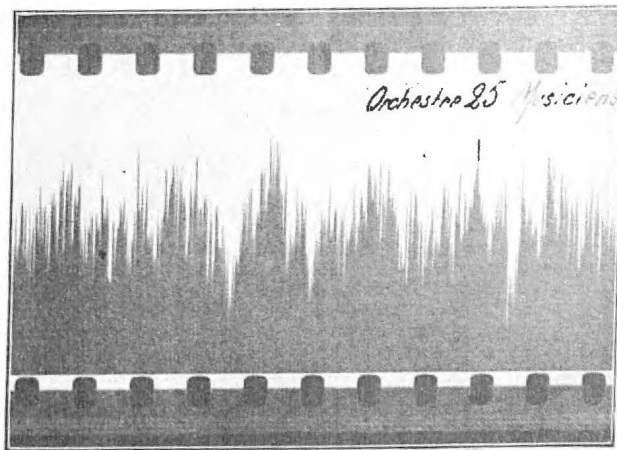
FRAGMENT DE FILM SONORE GAUMONT :

Le la 3 au piano.

adaptation « en mosaïque » ; ou bien le compositeur endossera toute la responsabilité de l'aventure s'il doit écrire une partition originale spécialement affectée à un film.

Nous savons tous qu'il est deux manières d'envisager une adaptation musicale. La plus usitée jusqu'à présent est celle qui consiste à rechercher dans toute la musique existante des pages qui souligneront avec le plus d'à-propos et d'intensité l'action du film.

Ce genre d'adaptation est celui que nous désignons sous le nom de « mosaïque ». Les émaux qui entrent dans sa constitution sont des tranches de musique de couleurs différentes, soigneusement mirées au déroulage de la bande et que l'adaptateur relie entre elles en établissant lui-même un enchaînement harmonique. (C'est-à-dire qu'il



(Photo Gaumont.)

FRAGMENT DE FILM SONORE GAUMONT :

Morceau d'orchestre exécuté par 25 musiciens.

j'admets, ici, le cas d'un adaptateur musicien, intelligent et consciencieux).

L'adaptation « mosaïque » présente un intérêt — non négligeable — celui de la diversité des styles. Elle nécessite — en principe — de celui qui en détermine l'ordonnance, une culture musicale étendue et du goût, deux qualités qui ne vont pas toujours de pair. Le choix des textes est vaste puisqu'il comprend, en fait, toute la musique gravée. Par conséquent toute mauvaise adaptation « mosaïque »

est donc un défi au simple bon sens ; elle est *inexcusable* et ne devrait jamais être tolérée.

Si, malgré ce qu'elle peut donner, l'adaptation mosaïque n'est pas la meilleure solution et ne nous satisfait jamais absolument, cela tient à deux choses : En premier lieu son principal ennemi est sa *substance même*, c'est-à-dire le *Répertoire*.

Un adaptateur « très à la page » vous dit : « *Moi (bien sûr !)* aussitôt que j'assistais au déroulage, je vois de suite quel fragment musical je mettrai sous telle situation. »

C'est-à-dire que dans l'esprit de cet adaptateur, une *situation déterminée* lui suggérera *automatiquement* une *page musicale déterminée* ; or, les situations, tant en littérature qu'au théâtre ou au cinéma sont limitées ; depuis que le monde est monde on prend les mêmes et on recommence ! Comment voulez-vous dès lors — en tenant compte du coefficient *parasse* — qu'un adaptateur ne glisse pas à suivre le cycle !

L'identité — même relative — des situations étant par conséquent la principale pierre d'achoppement de la création dramatique, il tombe sous le sens que si l'on souligne par une même citation musicale deux situations analogues l'impression du *déjà vu* s'en trouvera accentuée par celle du *déjà entendu*. Le spectateur fera un *report* inconscient de l'auditif sur le visuel.

Donc, en plus du danger que constitue le Répertoire, il en est un second : la tentation de multiplier les mêmes citations.

Il apparaît beaucoup plus raisonnable d'envisager — pour le futur — la composition de partitions originales et spéciales, chaque fois surtout, que le film nouveau sera important.

Quand bien même il reste sous-entendu que le compositeur choisi sera à la hauteur de sa tâche (on peut toujours émettre un vœu !) il faudra que Messieurs les Cinéastes lui donnent le temps de composer... ou alors, et la solution serait je crois élégante, charger plusieurs compositeurs, maîtres dans leur tendance ou leur genre, de collaborer à l'ensemble.

Dans cet ordre d'idées, l'on doit arriver à présenter des œuvres parfaites à condition que l'ensemble des directives soit cohérent.

Force restera bien à la raison qui veut la suppression du mur séparant encore les cinéastes des musiciens ; et, en matière de film sonore, la *connexion* des physiciens et des musiciens est absolument indispensable, puisque ces derniers auront à tenir compte de certaines lois, au moins dans l'instrumentation de leurs œuvres.

Enfin, ce qui milite plus que toute autre considération en faveur de partitions nouvelles et originales, est que le film sonore apporte une conception un peu nouvelle (je dis un peu, mais...) de l'adaptation. En effet, il est logique d'écarter presque complètement tout ce qui dans le répertoire est du « théâtre » — sauf dans les films de tendances purement sentimentales ou psychologiques qui trouveront dans la musique symphonique ou symphoniquement dramatique une matière adéquate. Il apparaît déjà que le film sonore répondant le mieux à son objet est réalisé par le *journal* ou les *actualités* sonores. De cette vérité, encore un peu nue, qui nous est transmise par les actualités sonores, on peut faire une vérité artistique, c'est-à-dire *encore plus directe*. A mon sens, l'embryon d'une esthétique nouvelle se trouve là : à nous de lui faire un sort.

Ce sort dépend de la volonté de deux puissances qui auront à unir leurs concepts et leurs méthodes de travail en vue d'un but unique : le *succès de la production*. Il faudrait être aveugle pour ne pas se rendre compte qu'en matière de film sonore nous allons jouer très gros jeu ; toutes les nations s'attellent à la question avec frénésie et par-dessus toutes, l'Amérique, forte de son trésor de guerre.

Par conséquent, le musicien (compositeur ou simple adaptateur) sur lequel pèse une responsabilité désormais accrue, doit agir en parfaite communion esthétique avec la trinité, auteur-scénariste-metteur en scène.

Mais comme le choix, la désignation du musicien appartient à l'initiative de cette trinité ou du *Producer* d'un film, c'est-à-dire, sous un terme générique, aux *Cinéastes*, il faut que ceux-ci prennent la peine (une peine non superflue mais qui *paiera*) de se renseigner sur les choses de la musique.

Nous possédons en France les plus précieux éléments qui soient propres à jeter sur nos films sonores un éclat à peu près incomparable ; puisque l'Ecole Française est à la tête du mouvement musical mondial. Méconnaître la force d'une telle situation et n'en tirer aucun parti, serait la pire des fautes !

Et ce n'est pas seulement parmi les *situations acquises au cinéma* qu'il faudra glaner, mais parmi les *talents*.

La tendresse que l'on témoigne, en France, à l'*incompétence souple* est à la base de toutes nos erreurs ; car l'*incompétence* n'est jamais souple ; elle demeure l'*incompétence*, tout court, *bornée, sourde* à toute suggestion, bien que souriante !

Seul, un artiste averti, bien que *volontaire*, aura l'intelligence de comprendre ce que réclame un art nouveau ; son *intransigeance* (celle de l'artiste) ne s'exerçant que vis-à-vis de la *qualité* de sa production — qu'il veut parfaite — et non sur le *genre* de celle-ci — j'insiste sur cette distinction.

Et aussi sur celle que j'ai établie plus haut entre la *situation acquise* et le *talent*... Car j'ai pu recueillir à cet égard des lumières spéciales...

Personnellement, il m'est arrivé l'aventure suivante, qu'il est indispensable que l'on connaisse pour jauger la valeur de certaines *situations acquises*.

Il y a de cela quelques années, hanté par le désir de déposer de la musique le long d'un film (muét naturellement) j'allais, recommandé par un ami, voir le directeur de la musique d'un établissement tellement connu et important que je ne puis le nommer, pas plus d'ailleurs que je ne puis indiquer le nom du directeur en question, au moins aussi connu et important... naguère.

J'avais dans ma serviette une œuvre symphonique en tant que certificat d'aptitudes au rôle que j'ambitionnais.

— Très bien, me dit le directeur X.... Mais ce que vous avez là est bien compliqué pour que je puisse me rendre compte de ce que vous savez faire (*sic*). Or, il est nécessaire que je voie comment vous vous tirerez de l'orchestration d'une blague... Un fox-trott, par exemple ou une valse, car ça aussi c'est intéressant pour nous. Puis, je vous demanderai, en outre, de m'orchestrer quelque chose de *sérieux*, pour compléter mon opinion ; de la *grande musique* cette fois... *Loin du Bal*, de Gillet, par exemple ! ! !

Que des « musiciens » de cette culture spéciale et guillerette aient pu subsister en occupant des postes éminents, cela peut surprendre — c'est-à-dire nous surprendre. Mais dans les milieux cinématographiques on trouvait cela très bien.

Peut-être parce qu'il est convenu que la médiocrité seule fait recette... A quoi le public répond « Nous prenons ce que l'on nous donne *puisque l'on ne veut nous donner autre chose*. »

J'ai dit, précédemment et je répète avec une conviction indéracinable, qu'il était possible de réaliser avec le film sonore des chefs-d'œuvre ; je tiens donc la cinématographie pour un Art. Pour un art auquel s'intéressent de plus en plus, un nombreux public et les élites du monde entier. « ... Y compris le « *populo* », vous répondent certains producteurs ; d'accord.

En tous cas, le sort d'un film est déterminé en premier lieu par l'accueil qui lui est fait dans les établissements où il est projeté d'abord en exclusivité... Or, dans ces établissements le « *populo* » ne va pas, car ses moyens pécuniaires le lui interdisent.

Cette raison me semble péremptoire, qu'il faut donc, en tout premier lieu, conquérir les suffrages du public de choix.

N'est-ce pas, dans un autre ordre d'idées, la rue de la Paix qui impose les modes (*que tout le monde adopte*) et non pas Ménilmontant !

Le film sonore est au demeurant un élément de propagande dont il serait fou de nier la puissance. On nous juge déjà assez peu favorablement à l'étranger sans nous connaître (c'est d'ailleurs là l'excuse) mais si nous nous faisons connaître par un art destiné à ne frapper que l'imagination du vulgaire et à flatter ses goûts (ou plutôt son absence de goût) je prierai un Dieu vengeur de déverser sur nos studios une pluie de cendres incandescentes !

Enfin l'attitude de certaines firmes cinématographiques vis-à-vis de la musique reste singulière. Si je suis arrivé à faire comprendre que l'adaptation musicale d'un film sonore est peut-être le premier facteur de sa réussite, ou de son renflouement, il me semble de la plus élémentaire décence de citer, sur l'écran, en même temps que le nom des auteurs, metteurs en scène, interprètes, opérateurs, décorateurs, couturiers, modistes et *tutti quanti* le nom du ou des compositeurs de la partition musicale (1).

Tout au plus indique-t-on parfois le nom de l'*adaptateur*, c'est-à-dire de celui qui a réuni et choisi la matière... des autres ; exactement comme si seul importait le nom d'un libraire et aucunement celui des auteurs de la littérature offerte dans la vitrine dudit libraire.

A notre époque — qui n'est plus celle de l'anonymat du Moyen âge — une omission de cette sorte est une incorrection et, qui plus est, une faute. Il est nécessaire que la responsabilité de l'artiste soit engagée sous son nom propre.

C'est pourquoi, non sans avoir préalablement assuré mes lecteurs de ma considération la plus distinguée, je signe lisiblement.

A. FEBVRE-LONGERAY.

(1) Le signataire de ces lignes est l'auteur d'une partie relativement importante de la musique du film sonore *Le Collier de la Reine* (versions nouvelles de pages des XVIII^e et XVIII^e siècles, chœurs et fragments originaux) et, en effet, nous n'avons vu non loin mentionné nulle part, sinon par quelques critiques qui se sont eux-mêmes renseignés.