

Essai d'Esthétique du Sonore

à Emile Vuillermoz.



Le cinéma connaît une fortune dont le théâtre lui-même n'a jamais été favorisé. Le nombre de salles du monde entier multiplié par la moyenne journalière des spectateurs, fournirait un produit fantastique. Depuis l'invention de l'imprimerie, rien n'a pénétré plus avant dans la conscience universelle.

Le 28 décembre 1895, il n'y a pas quarante ans, le « père Lumière » donnait la première représentation publique de cinéma, dans le sous-sol d'un café du boulevard des Capucines. Pour un franc, on pouvait voir dix films, dont le fameux et historique *Arroseur arrosé*. Les trente-cinq francs de recette du premier jour passèrent vite à deux mille francs...

Peut-on dégager l'esthétique d'un art à peine né, dont on n'a pu définir encore l'essence, dont la technique a fait des progrès considérables et qui a subi, à son aube, un bouleversement aussi profond qui, de muet, le rend parlant? Nous nous attacherons plutôt, dans cette étude, au problème esthétique que pose la conjugaison de la musique avec l'écran; enfin, dans une deuxième partie, nous exposerons de façon succincte, la technique du film sonore et les possibilités que peut en tirer le musicien.



Dès que la famille Lumière abandonne *commerciallement* le cinéma, il est le point de mire d'une troupe d'aventuriers à l'intelligence obtuse, à l'esthétique grossière, si le mot esthétique peut s'appliquer aux vagissements du septième art. Ses premiers pas ont été guidés par n'importe qui... Le cinéma portera longtemps encore les stigmates de son origine vulgaire. A témoin le mélange incroyable de sa production où l'esprit

de vedette, les servitudes financières et les combinaisons machiavéliques dominent presque toujours.

La musique au cinéma sera l'objet de moins d'égards encore. A l'origine elle n'a d'autre but que de couvrir le bruit de l'appareil dévidant le film. D'ailleurs, tout spectacle où n'intervient pas la parole s'est toujours appuyé sur la musique. Il y a longtemps qu'elle accompagne au music-hall les numéros d'acrobates, par exemple, ou encore l'entrée des chevaux, au cirque. Substitut plus ou moins harmonieux, triomphant du *tac-tac* de la machine ou, pour l'oreille, simple nécessité neutralisant sa sensibilité afin de laisser l'œil seul attentif, la musique au ciné est passée assez rapidement au rang d'élément esthétique. L'ère du pianiste improvisateur est présente à toutes les mémoires. La chevauchée, l'incendie, le colloque sentimental des héros déterminaient aussitôt, sous les mains de l'instrumentiste, des passages adéquats : galopade, trémolo tragique, romance édulcorée. Avec l'apparition des orchestres, il a fallu prévoir des musiques s'adaptant plus ou moins aux divers épisodes projetés sur l'écran. Or, comme on faisait appel à des œuvres déjà existantes il fallait les tailler en tous sens, les raccorder, les répéter si nécessaire, en bref, composer une mosaïque monstrueuse au gré du rythme de la bande.

Tant qu'il s'agissait de babioles à la mode ou de méchantes musiquettes de brasserie, le mal n'était pas grand. Toutefois, le public a pris goût aux belles exécutions par de bons orchestres. La qualité de la musique était aussi recherchée que celle du film et beaucoup se rendaient au cinéma tout autant pour entendre l'*Inachevée* de Schubert que pour voir Menjou. Dès lors, l'adaptation allait mettre en cause les chefs-d'œuvre de la musique et l'on aura vu, par souci de synchroniser l'écran et la fosse d'orchestre, l'émouvant prélude de *Tristan et Isolde* interrompu par un fox-trot. Dans une étude publiée par *Plans*, Arthur Honegger dit avec raison : « que de pareilles mœurs aient pu avoir droit de cité, cela ahurira notre descendance. Qu'on suppose un amateur découpant dans les tableaux de peintres différents, les personnages et les morceaux qui lui conviennent et les collant à son gré pour en faire un nouveau tableau. Ce ne serait pas plus extraordinaire ! »

On s'est vite aperçu que cette solution, monstruosité à part, était insuffisante. La musique est basée sur la continuité, sur le développement des thèmes, suivant des règles qui lui sont propres. Le film au contraire est obligé à tout moment de rompre cette continuité et de représenter en deux séries alternées des images se rapportant tantôt à l'un des élé-

ments en présence, tantôt à l'autre. Il agit par contraste, la musique par prolongement. Pour rendre cette antinomie sensible prenons un exemple simple et clair : imaginons un épisode représentant d'une part un aviateur surpris par la tempête et, d'autre part, pour marquer l'opposition, sa famille préparant joyeusement son retour. Si le cinéaste oppose huit fois ces deux thèmes visuels, pour marquer le pathétique de la situation, la musique devrait tour à tour clamer le *Roi des Aulnes* de Schubert et murmurer la *Pastorale* de Beethoven... Il est évident qu'il faut chercher une solution mixte où la musique soit adaptée au film. Un thème général servira de trame ; des motifs secondaires viendront souligner les épisodes nouveaux ; enfin, pour sonoriser les oppositions, la superposition thématique — d'une façon plus générale, le contrepont — constitue une ressource de la plus grande richesse et proprement musicale. Pour l'exemple qui nous occupe, il suffira de concevoir une pièce dont le mouvement général soit agité — mouvements rythmiques des basses, traits fulgurants aux « bois » — de quoi transposer la lutte de l'aviateur contre les éléments en furie. Les violons pourront, d'autre part, chanter un thème allègre se combinant avec le reste de la polyphonie. Une telle musique peut accompagner les deux séries de vues, la tragique et la joyeuse et les relier par une sorte de synthèse. Car la simultanéité sonore est ici plus exacte que le film dont les deux groupes d'images sont en réalité concomitants. La musique corrige donc le caractère conventionnel de la bande, la complète, mieux, l'explique.

Pour mettre en pratique semblable théorie, on a demandé à quelques musiciens de valeur, d'écrire des partitions spécialement conçues pour accompagner un film déterminé. C'est ainsi que Henri Rabaud nous a donné le *Miracle des Loups* et le *Joueur d'Échecs* ; Florent Schmitt, *Salambô* ; Arthur Honegger, *Napoléon* ; Delannoy et Brillouin, *Rhapsodie Hongroise*. De nouvelles difficultés allaient surgir. La moindre erreur dans le minutage des différents épisodes, la moindre fluctuation dans les mouvements durant l'exécution musicale, devaient amener un décalage sensible entre l'écran et la musique. M. Rabaud, avait prévu dans sa partition du *Joueur d'Échecs*, des tenues ou *points d'orgue* qui permettaient d'attendre la scène suivante ou d'écourter la musique si cette scène se présentait plus vite que prévu. On avait aussi songé à des repères visibles, dessinés sur la pellicule et qui allègeraient le travail du chef d'orchestre, soit en lui donnant des mouvements précis, soit en l'avertissant des modifications, tout comme sur les rouleaux perforés pour pianos automatiques où les

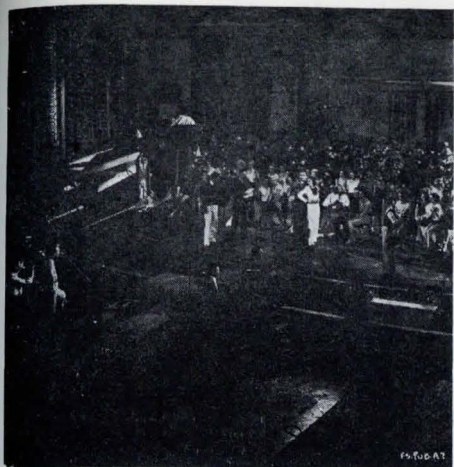
indications de *tempo* sont visuelles. L'admirable invention du cinéma sonore, en fixant sur le film même la musique synchronisée une fois pour toutes, devait donner la solution définitive au point de vue technique. Toutefois, le problème esthétique restait entier.



La véritable difficulté à laquelle se heurte le musicien sonorisant un film, est celle que le drame lyrique depuis les classiques italiens, jusqu'à Wagner, n'a jamais pu résoudre. Chaque art a sa technique propre et s'organise forcément sur un plan lui appartenant, étranger à celui de l'art voisin. Dès lors, comment concevoir un monstre où le discours, le spectacle, et la musique puissent coïncider?

Il faut deux secondes à Chimène pour dire à Rodrigue : « Va, je ne te hais point ». Il faudrait un quart d'heure de symphonie pour exprimer le sentiment trouble que ressent l'héroïne de Corneille pour le fiancé qu'elle aime et qui a pourtant tué son père... Le théâtre a souvent tourné la difficulté en synthétisant l'action dans les récitatifs où la musique est pour ainsi dire absente, ou encore, en la laissant se dérouler dans la coulisse, pendant l'entr'acte. Les classiques, pour rester fidèles aux lois esthétiques qui régissaient leur théâtre et interdisaient tout spectacle violent sur la scène, employaient un procédé identique. On ne voit point Hermione frapper Pyrrhus ni Horace tuer sa sœur Camille après ses imprécations. Le ciné pose un problème analogue ; il faut ruser, contourner l'obstacle. Le compromis se trouvera en laissant une certaine indépendance entre les éléments visuels et sonores. Si l'on veut serrer la question d'un peu près, il faudra étudier les données du théâtre musical qui sont aussi, dans une certaine mesure, celles du cinéma sonore.

D'une part, l'effort de synthèse semble s'être manifesté de tous temps. Le dithyrambe-opéra, qui fut à son apogée peu avant Alexandre, réunissait, chez les anciens Grecs, tous les éléments du spectacle : personnage soliste détaché de l'ensemble, le chœur, témoin objectif ou actif, la danse, la mimique, la musique et la poésie. Sous d'autres formes, Monteverdi, au xvi^e siècle, Gluck au xviii^e ont poursuivi des buts identiques. Toutefois c'est le précurseur Weber ou plutôt le réalisateur Wagner qui a donné au drame lyrique une signification nouvelle en réalisant avec bonheur la



Cl. Warner Bros.



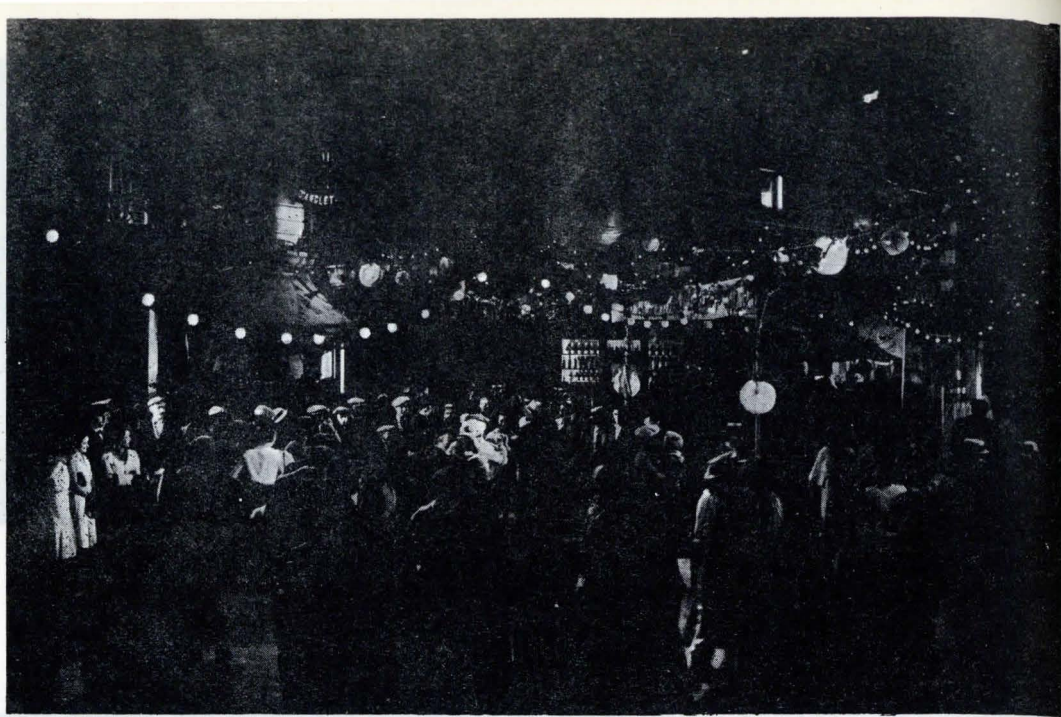
Cl. Warner Bros.

42-ème RUE



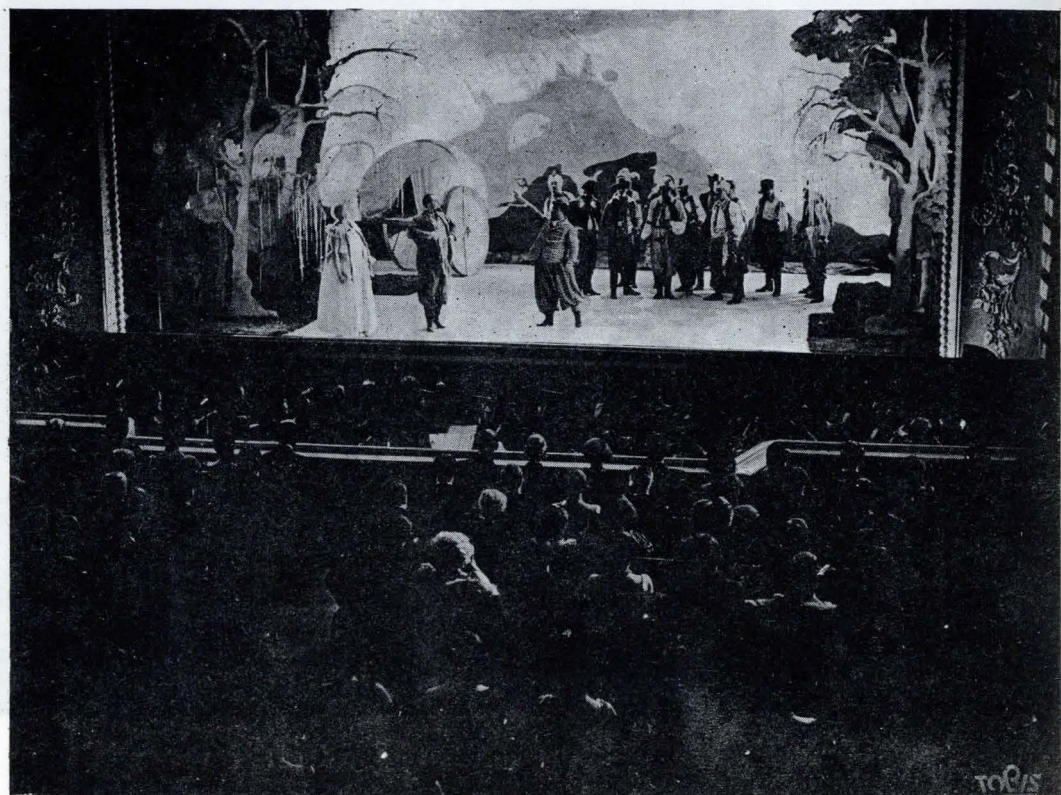
Comm. par le Studio de l'Étoile.

MASCARADE



Comm. par *Pour Vous*

14 JUILLET



Comm. par *Pour Vous*

LE MILLION

fusion des arts. Son système, trop connu pour s'y attarder, n'est sans doute pas à l'abri de tout reproche. Dans le grand opéra de Meyerbeer, par exemple, et auquel Wagner sacrifia au début de sa carrière, le livret se trouve découpé en divers moments propices à l'expansion lyrique. Le compositeur en tire des airs, duos, trios ou ensembles qui constituent des hors-d'œuvre dont la forme musicale est parfaitement déterminée et indépendante de la pièce en question. Ces morceaux de « bravoure » qui constituent le principal attrait pour le public, ne peuvent toutefois que ralentir l'action. Les récitatifs, les parties parlées ou encore les chœurs, se chargent de rattraper le temps perdu et de rétablir, par une pénible remise en marche, le rythme du drame. Wagner, malgré l'apparence, a maintenu ces morceaux détachés — le duo de *Tristan*, la romance du Printemps, la chevauchée et les adieux de Wotan dans la *Walkyrie*, le chant de concours dans *Les Maîtres chanteurs*, la sonnerie de cor de *Siegfried*, etc., viennent à témoin. Mais il a relié ces divers compartiments par le « récitatif continu » réalisé à l'orchestre qui a, presque toujours, la prépondérance. Au surplus, chaque idée, chaque personnage est représenté par un thème musical. Unité thématique, unité de forme, voilà à coup sûr, un admirable instrument de synthèse qui, manié par le génie a donné les résultats que l'on sait. Ils restent cependant discutables, du seul point de vue dramatique. A tous moments, la symphonie ralentit l'action, envahit le spectacle, écrase le texte. Quand ce dernier se prolonge en vue de mettre l'auditeur au courant de la vie, des réflexes du héros, c'est la symphonie qui languit. Ce défaut devient insupportable chez les imitateurs, en particulier chez les veristes italiens qui ont cherché un compromis entre le drame wagnérien et le vieil opéra. On finit par tout mettre en musique : la porte qui s'ouvre, le héros qui enlève son manteau...

Considérons, d'autre part, l'esthétique opposée, celle du théâtre classique italien. Elle accentue la convention et ne cherche nullement à l'éluder. Les airs sont nettement séparés, les récitatifs les relient sommairement, l'orchestre ne domine jamais la scène et laisse l'hégémonie aux chanteurs. L'opéra « bouffe » est le type essentiel de ce genre où la fiction reste sensible, où le « jeu esthétique » ne vise jamais à donner le change. Pergolèse, Rossini y ont excellé et la jeune école française est toute disposée à s'y rallier à nouveau. A témoin l'*Heure Espagnole* de Ravel et l'*Angélique* de Jacques Ibert qui constitue certes l'une des réussites du théâtre chanté, depuis la guerre. L'opéra comique français dérive du genre. C'est un mélange d'opéra (drame chanté) et de comédie (partie *comique* ou parlée).

Tous ces genres ont d'ailleurs leur chef-d'œuvre depuis le *Barbier*, jusqu'à *Carmen*, en passant par *Les Noces de Figaro* et *Tristan*. Debussy, dans *Pelléas*, a poussé plus loin encore la fusion entre l'air et le récitatif continu, et Honegger, dans *Antigone*, se rapproche du drame antique tout en créant un « récitatif mélodique » issu du *mécanisme* verbal. Ces diverses formes du théâtre musical posent toutes — et résolvent parfois la même antinomie : concilier le plateau et la fosse d'orchestre, une action, un texte, un spectacle et une symphonie, conjuguer ensemble deux techniques, deux esthétiques ayant chacune leurs lois propres. L'effort synthétique cherche à masquer la disparate ; le genre analytique l'accentue.



Si nous transposons ces données à l'écran, nous trouverons soit des images qui cherchent à asservir le symphoniste, soit un symphoniste qui empiète singulièrement sur les douze mètres carrés de l'écran.

Dans le genre synthétique, à l'instar de Wagner, le musicien réunira les divers épisodes par une trame sonore continue ; il superposera deux thèmes s'il veut — comme nous l'avons vu plus haut — relier deux scènes développées en créneau, c'est-à-dire projetées alternativement par des fragments de chacune d'elles.

D'autres, ont tenté le genre imitatif, ou plus exactement, suggestif, en soulignant par un dessin musical adéquat, les gestes des personnages, le mouvement général du film, son rythme visuel, pour tout dire. Or, le rythme intérieur est certes, plus essentiel. Le gros écueil, c'est évidemment l'imitation stérile et comme conséquence, le morcellement thématique contraire à toute idée musicale.

A l'opposé, le musicien peut choisir quelques « moments » essentiels, les accompagner de morceaux nettement individualisés, et les réunir par de courtes transitions (depuis le parlant, le dialogue tient lieu de soudure).

Enfin, à égale distance du genre synthétique et du genre analytique, on peut chercher un compromis dans une relative indépendance des deux éléments : images et sons. En effet, dans un film bien construit, une dominante se dégage aisément d'un épisode formé de plusieurs scènes. Cette dominante constitue le thème central de l'épisode. En le variant suivant

le schéma du fragment considéré, on réalisera une correspondance d'images suffisante tout en maintenant la continuité indispensable à l'art des sons. Somme toute, c'est instaurer au cinéma ce parallélisme qui montre deux arts absolument maîtres chez eux, ne se rencontrant jamais, mais tout disposés à faire route commune en gardant les distances convenables ; c'est tout le secret du théâtre de Mozart que personne n'a encore surpassé.



Voilà le problème de musique pure qui posait l'accompagnement du film avant le sonore. Depuis, tout en résolvant la question pratiquement du point de vue technique, la nouvelle invention sans remettre tout en cause, élargissait singulièrement le domaine du son et lui donnait de telles possibilités que le musicien devait créer de toute pièce une esthétique nouvelle. Le bruit qui dans l'adaptation courante n'avait pour truchement que les quelques instruments de percussion de la batterie d'orchestre, le bruit allait devenir un élément sonore essentiel avec lequel le compositeur devrait compter ; car il ne s'agissait plus cette fois, du bruitisme de 1910 qui se résumait à imiter vaguement, derrière l'écran, le bruissement de la mer, le trot du cheval, le grondement du tonnerre ou la corne d'une auto (1).

Au début, disons-le franchement, le nouveau jouet mécanique a paru si beau que le moindre grincement d'une chaise déplacée semblait plus essentiel qu'une note instrumentale. Dans les *Misérables*, Honegger avait conçu pour la course éperdue dans les égouts, une musique de plus en plus dense, exprimant la fatigue et les suffocations du forçat évadé. Par le procédé du mixage (mélange) que nous décrirons plus loin, on a « fondu » cette musique afin de percevoir le clapotis de l'eau ! La gradation instrumentale était entièrement perdue. On a vu pire : un chanteur costumé en pierrot, dégoiser « devant le trou du souffleur » si l'on peut dire, l'air de *Paillasse*, pour le seul plaisir d'entendre une belle voix et de voir remuer des lèvres synchroniquement. Toute conversation se faisait face au public, souvent en « gros plan » tant paraissait merveilleuse l'exacte correspondance entre la vision et l'audition. Tout le monde s'est heureusement

(1) Le Studio des Ursulines, à ses débuts, avait rétabli ces bruiteurs grotesques lors de ses « dix minutes de cinéma d'avant-guerre » dont le succès était considérable. Le *coin-coin* de la corne d'auto en particulier, déchaînait l'hilarité du public.

assagi. Le souci de « voir » le dialogue ne fige plus le jeu des acteurs ; mieux, ils s'effacent parfois dès qu'une phrase est commencée. Le joujou n'étonne plus. On peut dès lors s'essayer à le manœuvrer avec intelligence.

Il est curieux de noter que l'apparition du ciné sonore en 1929 (1), a rencontré une grande résistance, non pas dans le public, mais chez la plupart des cinéastes et non des moindres. Chaplin ne s'y est jamais rallié et son dernier film *Les lumières de la ville* était muet, en plein essor du film parlant.

Le principal grief porté contre l'invention était la crainte de voir se transformer l'art cinématographique en une sorte de théâtre inférieur, au moment où le principe de son indépendance, de sa technique propre semblait triompher de ses calomniateurs. Vingt ans de luttes pour faire du cinéma autre chose qu'une suite de scènes mimées, fixées par la photographie animée, risquaient de se perdre sous l'assaut d'une technique au début encore imparfaite. L'hostilité n'était que trop fondée. Un violent coup de barre vers la tendance « théâtre » allait se manifester. Et à considérer la quantité de déplorables vaudevilles portés à l'écran — histoires de cocus, petits déshabillés, bouffonneries militaires — les pessimistes avaient raison.

En effet, en donnant la parole aux personnages, le ciné allait réduire ses éléments essentiels à une pratique simpliste. Quelques mots suffisent à décrire telle contrée, telle féerie et dispensent de projeter l'image, plus coûteuse certes, mais proprement cinématographique. A l'opposé, le « découpage » allait devenir prisonnier de la parole, désormais conductrice de l'action. Le moindre trou dans le dialogue se remplit aussitôt par un bruit d'ambiance (porte qui s'ouvre, pas de l'acteur, etc.) ou à défaut, par quelques secondes de musique, véritable « bouche trou » en l'occurrence. Le travail de la pellicule après la prise de vue, ce qu'on appelle le « montage » et dont dépend en grande partie la qualité d'un film, se trouve ainsi réduit au minimum, pour ne pas dire qu'il disparaît. On voit, en plan moyen, deux personnages qui parlent plus qu'ils n'agissent. L'image

(1) Il y a longtemps que le cinéma sonore a été réalisé, au début, au moyen de disques phonographiques, puis à l'aide d'une pellicule séparée, entièrement réservée au son (premier système Gaumont). La reproduction était médiocre. Le principe de la pellicule sonore serait dû à un inventeur français, qui aurait imaginé les deux procédés actuellement en usage : la densité fixe et la densité variable (*voir plus loin la partie technique de l'article*). Les Américains auraient attendu que les brevets fussent tombés dans le domaine public pour les reprendre à leur compte après une patiente et minutieuse mise au point.

s'efface et c'est le « plan » suivant qui capte l'attention. D'image en image, de conversation en conversation l'action est menée sans le moindre souci du style propre au cinéma — à part de rares exceptions, assez récentes d'ailleurs. La surimpression, le ralenti, l'alternance, mieux le balancement des images, les déformations optiques, le rythme de l'ombre et de la lumière, l'éclairage savamment orchestré, le langage des objets considérés comme volumes, leur rapport, leur secrète affinité, leur opposition, le gros plan en tant que procédé expressif, la poésie de la photographie, la composition plastique d'une scène, au bref ce qui constituait le ciné muet devient accessoire dans le film parlant, plus exactement dans le ciné-théâtre qui caractérise la presque totalité de la production française actuelle. Une scène de cabaret avec girls et chanson obligées, une salle de bain, une chambre à coucher, un bureau, avec standard téléphonique, une course en auto, un intérieur style 1925, un séjour à la plage avec sports nautiques, aquaplane et plongée, voilà à peu près la matière courante uniforme et interchangeable : le théâtre boulevardier filmé (1).

Les grands thèmes psychologiques, les problèmes sociaux, le langage de la campagne, de la mer, de la montagne, recueillent un écho plus profond auprès des cinéastes étrangers.

On pouvait donc considérer comme fondées les craintes d'un glissement vers le théâtre négateur du ciné. Mais comment ne pas avoir deviné les ressources exceptionnelles dont allait bénéficier le film par l'adjonction du son ? Les esthéticiens les plus qualifiés, les cinéastes d'avant-garde, qui semblaient tout désignés pour prophétiser la fortune de l'invention nouvelle se sont lourdement trompés en n'envisageant que le recul de leur art. Tout d'abord, la musique étant fixée une fois pour toutes sur la pellicule même, le problème de la synchronisation était résolu définitivement. Le débit sonore était réglé suivant le rythme des images : aucun décalage n'était guère possible, à tel geste correspondait inéluctablement telle phrase, tel accent musical. Finie l'adaptation souvent sacrilège, toujours imprécise parce que variable. Au surplus, les plus petites salles allaient être dotées, grâce à l'enregistrement sur la bande, d'orchestres magnifiques, de chœurs imposants, de solistes de classe.

Toutefois, le principal apport est d'ordre esthétique. La parole permet

(1) Cette tendance souligne le côté « morphine » du ciné où le public va chercher l'oubli de sa vie médiocre et l'illusion, durant deux heures, de posséder, avec la complicité de l'obscurité, de jolies filles, un château, une auto, un yacht : à quoi se résume pour le pauvre, la vie du riche.

de ramasser certains épisodes, de synthétiser les éléments indispensables à la compréhension de l'action. Le pouvoir elliptique du son est considérable et n'a guère encore donné toute sa mesure. Tout acte violent dont la représentation serait inélégante trouve ainsi un moyen direct d'expression. Un coup de feu—un cinquième de seconde—remplace un assassinat pénible ; un coup de canon dans *Henry VIII*, signal d'exécution capitale, nous dispense de sa représentation ; le dénouement tragique du duel dans *Liebeleï* est porté à la connaissance du public par le seul truchement du son, car au claquement du pistolet de l'offensé a succédé le silence. On peut même assurer que l'image de cette scène eût constitué un pléonasme avec le son. Et c'est là l'un de ses rôles principaux : supprimer les gestes inutiles, les descriptions oiseuses. Un mot peut remplacer une scène. Le son peut aussi prolonger un « plan » devenu invisible tandis que commence le suivant. La dispute dans le ménage Hardy se poursuit pour l'auditeur tandis que Laurel, réagissant au bruit de vaisselle cassée, capte déjà l'attention (*Les Compagnons de la Nouba*). Une rixe dans un cabaret, laisse les protagonistes invisibles ; verres, chaises et tables sont précipités à terre et circonscrivent l'emplacement de la lutte dont l'intensité sonore remplace avantageusement l'image (*Cœur de Lilas*). Un coup de feu ; un homme sort de la pièce ; le mystère planera tout au long du film policier dont l'énigme a été posée uniquement par le son : l'image aurait donné tout de suite la solution (*Je suis un assassin*). On pourrait multiplier les exemples.

D'une façon plus générale, on dispose pour la « sonorisation » d'une bande, de quatre sortes de possibilités :

1^o PRISE DIRECTE. — C'est le procédé réaliste de pratique courante. On enregistre la voix parlée (ou chantée) des acteurs, les bruits divers qui les entourent et qu'on dénomme *ambiance*. C'est le documentaire-son proprement dit, depuis le dialogue jusqu'au mouvement de foule, ou encore de l'insignifiant bruit de pas à la tempête déchaînée. C'est la porte ouverte au *vérisme* le plus plat contre lequel s'insurgeait Roland-Manuel lors d'une interview (1) :

Le *vérisme* est, en effet, le grand danger. L'objectif n'a jamais été cet œil bêt de vache ; le micro ne doit pas être davantage une oreille stupide. Ainsi, certains bruits sont indispensables parce qu'ils commandent nos réflexes et appartiennent de ce fait à l'action : nous les retenons. D'autres n'ont aucune importance, nous les oublions. On frappe à la porte, c'est un bruit essentiel ; celui de son ouverture est secondaire. Il ne faut point l'enregistrer.

(1) *Candide*, 25 août 1932.

René Clair, en réponse à une enquête de *Candida*, faisait entendre le même son de cloche : « Une suite musicale est souvent plus intéressante à entendre que ces bruits de pas, de portes, de moteurs d'autos qui sont l'accompagnement à peu près invariable des films qui prétendent à tort, reproduire une réalité 100 % ».

Il faut donc se méfier de la trop grande fidélité du micro, l'oreille la plus fine du monde qui capte tout, y compris l'inutile et le fastidieux, si l'on veut attribuer au son quelque valeur d'art.

2° POST-SONORISATION. — Nous ne considérons pas, ici, la post-synchronisation, moyen pratique qui consiste à enregistrer le son après la prise de vue, ce qui revient à différer la prise directe (1°). C'est le cas des rôles « doublés » quand on fait une version en langue étrangère d'un film déjà tourné, ou encore celui de l'acteur qui, faute de moyens vocaux, mime une chanson. Plus tard un chanteur doublera vocalement l'artiste. Nous entendons, par post-sonorisation proprement dite, l'organisation du son, après la prise de vue, en tant qu'élément esthétique. C'est la mise en partition des phénomènes sonores quels qu'ils soient, afin de créer une atmosphère, évoquer un souvenir, souligner un geste, sertir une idée. La musique est évidemment le moyen le plus riche, le plus expressif, le plus direct. L'orchestre au restaurant, la radio dans le home, le chœur des matelots ou de gais buveurs, la chanson au coin de rue, la berceuse d'une maman, la romance écoutée à deux et qui fera naître un sentiment tendre, le souvenir de la bouquetière aveugle dans *Lumières de la Ville*, qui s'exhale tel un parfum, à chaque citation de la jolie cantilène, *La violettera*, voilà autant de cas où la post-sonorisation musicale joue le rôle de décor sonore, de personnage sonore pourrait-on dire. Toutefois, d'autres sons parlent aussi à notre imagination. Ce sont les bruits, l'ambiance naturelle ou artificielle qui doivent s'organiser en vue d'impressions auditives déterminées par la situation. C'est la note poétique de la cloche argentine, le tumulte de l'ouragan, la fraîcheur du chant des soiseaux. La « filmothèque » riche de documents sonores enregistrés préalablement, permet au musicien de composer une palette de son choix et d'appliquer telle touche que lui dictera sa sensibilité, usant des tons francs d'éléments en furie, des grisailles d'un sous-bois au tendre gazouillis. Le réalisme n'est pas de rigueur et la suggestion permet d'audacieuses associations d'idées. La contemplation du portrait d'une fiancée par exemple, peut parfaitement s'accompagner d'une rafale, si la jeune fille a été rencontrée, pour la première fois, lors d'une tempête dans la montagne.

Émile Vuillermoz (1) a posé le problème de la post-sonorisation esthétique dans toute son ampleur :

Lorsque la pellicule sensible nous a livré tous les aspects du monde extérieur, lorsqu'elle a placé entre nos mains une abondante documentation nous permettant de reconstituer la vie dans l'univers silencieux, l'enregistrement sonore nous permet d'incorporer à cette fantasmagorie des images, toute la symphonie des bruits.

La mélodie du monde est l'une des premières tentatives dans ce sens. Mais le brillant musicographe va plus loin et montre que le son assurera au film son unité :

Le bruit que fait la vie universelle, ses sournaises complicités ou sa hautaine indifférence créent des consonances et des dissonances extraordinairement pathétiques. La course brutale d'un torrent ou la paisible flânerie d'une rivière confrontées adroitement avec le rythme des passions, les remet à l'échelle et leur impose le *la* du diapason.

3° SONORISATION CONSTRUCTIVE. — Sous ce titre, sans doute provisoire, nous voudrions réunir quelques procédés assez dissemblables mais qui ne peuvent se rattacher ni au 1^o ni au 2^o puisque cette sonorisation peut être directe ou postérieure. Elle est fonctionnelle et joue somme toute un rôle psychologique. Elle répond au désir du metteur en scène Kirsanoff, quand il écrit : « Je demande à la musique une fonction constructive car son ravalement à une simple toile de fond sonore m'a toujours paru odieux ».

Des exemples, ici, valent mieux qu'une définition forcément vague, car il s'agit d'un langage sonore en formation. Quelques scènes, louées plus haut pour leur pouvoir synthétique, grâce au son, entrent dans cette catégorie. Le procédé le plus typique, et déjà codifié, est celui de l'*enchaînement elleptique par association*. Dans *Liebelei*, le jeune officier promet à sa cavalière de revenir danser avec elle « mais pas demain » : la valse du piano mécanique, sans s'interrompre, se pare tout à coup d'une subtile orchestration de cordes et notre héros, par un « fondu » de l'image, poursuit sa danse tenant dans ses bras une dame du monde. Au cabaret s'est substitué un salon luxueux ; au flon-flon de l'orchestrier, la caresse des violons. Voilà le rôle constructif attribué au son et qui donne un sens psychologique aux mots : « mais pas demain ». Dans *Mascarade* il y a un effet identique. Au moment où l'on attaque une *Fantaisie* de Bach, l'orchestre symphonique se mue brusquement en orchestre tzigane, car nous venons de quitter avec les héros le concert pour le cabaret. Dans *Symphonie Inachevée*, à l'esquisse que Schubert joue au piano se substitue

(1) *Excelsior*, 17 mars 1932.

par degré l'exécution orchestrale : allusion à la version future et définitive de la Symphonie, appel à la mémoire de l'auditeur qui transpose, par une sorte de métonymie, les impressions reçues lors d'exécutions passées, sur le plan de l'esquisse présente et *vice versa*. Notons dans le même film, la jolie scène du cours d'arithmétique où Schubert hanté par la composition de *Rose Sauvage* murmure des bribes de mélodie pendant l'exposé de la table de multiplication : « 2×3 font 6 ». Quand il dira : « Répétez », c'est la phrase musicale que la classe entière reprendra. Dans *Le grand jeu*, le souvenir d'une femme que le héros a fui jusqu'en Afrique, est ravivé par la rencontre de son sosie. C'est la même artiste qui a tourné les deux rôles. Seule la voix du sosie est différente, elle a été post-synchronisée pour donner l'illusion de l'authenticité en voilant le subterfuge. Les possibilités constructives du son sont donc fort grandes (1) et nous voilà loin, pour expliquer une situation, des sous-titres du muet qui arrêtaient débit des images et action.

4° SONORISATION DE LABORATOIRE. — Dans la partie technique de cette étude (voir plus loin) nous étudions les possibilités du travail de la pellicule et les effets qui en résultent. Nous nous bornerons à noter ici que le son peut subir certaines transformations capables d'éclairer ou de contredire (effet comique) le sens de l'image. On peut déformer la sonorité (2), l'augmenter, l'amenuiser, la prendre au *ralenti*, à l'*accélééré* pour obtenir au débit normal des notes plus aiguës ou plus graves que la réalité ; on peut utiliser le son à l'envers, fort mystérieux avec ses résonances précédant l'attaque ; on peut supprimer certaines de ses parties, augmenter artificiellement d'autres ; on peut mélanger plusieurs effets sonores en les dosant (3), superposer deux musiques distinctes, etc. On peut attribuer au grand personnage une voix d'enfant, au petit, un organe de colosse, à

(1) Voir *Particularités sonores du film Rapt*, pp. 88-89.

(2) Quand on représente une conversation téléphonique, il arrive qu'on supprime la vision du correspondant. Ses réponses sont alors reproduites à l'oreille de l'interlocuteur avec un timbre métallique de mauvais haut-parleur, déformation sonore simulant la voix dans le téléphone et évitant l'interruption de la scène.

(3) Lors d'un mélange de sons enregistrés séparément (voir *Mixage*, partie technique) ou lors de la prise directe (1°) le jeu des potentiomètres permet des combinaisons intéressantes. Grâce à une manette, on peut intensifier le phénomène sonore à un endroit déterminé de la scène ; au contraire, le diminuer à tel autre. La conversation par le miracle de la mécanique viendra au premier plan et l'ambiance — la mélodie de la mer mouvante, par exemple — se verra aussitôt d'un demi-silence. Les espaces pourront se répondre, s'organiser, se déplacer virtuellement, par le seul truchement du volume du son.

l'objet qui tombe un vacarme de catastrophe, à la maison qui s'effondre, un bruit léger, autant de procédés tout désignés pour le comique musical, encore inexploité. Enfin, le son synthétique dessiné à même la pellicule, sans l'intervention d'un enregistrement, peut donner lieu à certains effets, dont les dessins animés en particulier, pourront tirer parti.

C'est en raison de sa complexité que nous avons étudié la conjugaison *son-image* dans ses moindres détails et sous des angles différents. En guise de conclusion, voici une vue d'ensemble de la question telle qu'elle se pose pour le compositeur :

- a) Scène parlée (sans musique) ;
- b) Scène avec jeu de fond sonore (ambiance ou musique mélangée avec parole).
- c) Texte chanté (chanson-document ou chanson-action) ;
- d) Musique fonctionnelle (sans paroles).

Il va sans dire qu'à chacun de ces usages peut s'appliquer les quatre espèces de sonorisation que nous avons décrites. Quant à la *forme* musicale, elle devra résoudre, pour chaque fragment, le problème que pose le dualisme scène et musique, c'est-à-dire le problème du théâtre lyrique dont nous avons longuement exposé le mécanisme.



Le ciné-sonore a ceci de particulier qu'il soulève un bouillonnement d'idées. Est-ce un art ou une industrie? Il faut avant tout amortir les quelque deux ou trois millions qu'a coûté un film et seul le public, par son abstention ou son empressement, reste hélas! juge en la matière. S'inquiète-t-il des chefs-d'œuvre? Le ciné est à coup sûr une cosmogonie en formation et dès lors, une question se pose : de quoi demain sera-t-il fait? Côté musique, celui qui nous occupe ici, la médiocrité — à part quelques rares exemples venant surtout de l'étranger — est la norme et va en s'accroissant. Le succès croissant du théâtre filmé, en particulier du vaudeville, donne de plus en plus la prépondérance au dialogue, réduisant, en sens inverse, la musique à la part congrue (a). On lui demande une valse ou un fox-trot quand T. S. F. ou phono viennent se superposer à la conversation : simple toile de fond ravalant la musique, bouche-trou des silences, au rôle de panneau décoratif « camoufleur » de surfaces vides (b). Si

l'on chante il s'agit le plus souvent d'une chanson-document, c'est-à-dire que la scène représente une chanteuse dont l'opportunité est uniquement inféodée au lancement d'un air populaire d'une veulerie désolante. La chanson-action fait corps avec le personnage : mère qui endort son enfant, artisan au travail, chant collectif (chœur corporatif, révolutionnaire, etc.) Ce type est moins courant quoique beaucoup plus justifiable, puisqu'il assigne à la chanson un rôle actif (c). Quant à la musique fonctionnelle (d) qui se mêle intimement à l'action, peut à la rigueur se substituer à elle ou du moins l'égaliser en importance, il est superflu de dire que le ciné-sonore l'ignore le plus souvent, en raison de la surdité de la plupart de nos metteurs en scène. Ce qui fait dire à Honegger « ami du cinéma » (1) que « l'image peut, grâce à la musique, acquérir une puissance d'expression incomparable. Mais il faut assigner au musicien la place et l'autorité qui lui sont dues ». Et, plus loin : « la parole, les mots (et qu'est-ce qu'un mot, à côté de quelques notes sensibles !) ne sont jamais sacrifiés. On ne coupe pas en deux « Bonjour Monsieur », mais sans scrupule, on interrompt, dans son développement, une phrase musicale ».

Aussi est-ce à l'étranger, à Vienne par exemple, que sont réalisés des films musicaux comme *Symphonie Inachevée*, *Liebelei*, *Mascarade*, tout imprégnés de l'atmosphère des musiciens classiques et romantiques d'Europe Centrale ; ou encore ceux, plus discutables de Kiepura pour lesquels on ne redoute point d'enregistrer une scène de *La Bohème* ou d'*Aida* avec l'Opéra de Vienne ou complet (*Tout pour l'Amour*) et où un chœur de *La Traviata* entonné par les témoins, transforme fort spirituellement une salle de police en coulisses de théâtre.

La raison de notre carence, est double :

D'abord, ignorance, méconnaissance de la musique par les metteurs en scène qui, opaques à l'art des sons, se méfient du compositeur, parasite inférieur dont ils ne peuvent à regret, tout à fait se passer (pour un fox-trot ou une chanson).

Enfin, les conditions commerciales de la collaboration du musicien. Elles touchent à l'immoralité et rappellent les mœurs du théâtre qui exigent de l'ouvreuse non seulement un travail gratuit mais le versement d'une prime en prévision des pourboires éventuels qu'elle se fera. En effet, on paie tout le monde lors de la fabrication d'un film, depuis le scénariste, jusqu'au dernier figurant en passant par l'opérateur, l'électricien et le

(1) *Indépendance belge*, 16 février 1934.

l'objet qui tombe un vacarme de catastrophe, à la maison qui s'effondre, un bruit léger, autant de procédés tout désignés pour le comique musical, encore inexploité. Enfin, le son synthétique dessiné à même la pellicule, sans l'intervention d'un enregistrement, peut donner lieu à certains effets, dont les dessins animés en particulier, pourront tirer parti.

C'est en raison de sa complexité que nous avons étudié la conjugaison *son-image* dans ses moindres détails et sous des angles différents. En guise de conclusion, voici une vue d'ensemble de la question telle qu'elle se pose pour le compositeur :

- a) Scène parlée (sans musique) ;
- b) Scène avec jeu de fond sonore (ambiance ou musique mélangée avec parole).
- c) Texte chanté (chanson-document ou chanson-action) ;
- d) Musique fonctionnelle (sans paroles).

Il va sans dire qu'à chacun de ces usages peut s'appliquer les quatre espèces de sonorisation que nous avons décrites. Quant à la *forme* musicale, elle devra résoudre, pour chaque fragment, le problème que pose le dualisme scène et musique, c'est-à-dire le problème du théâtre lyrique dont nous avons longuement exposé le mécanisme.



Le ciné-sonore a ceci de particulier qu'il soulève un bouillonnement d'idées. Est-ce un art ou une industrie? Il faut avant tout amortir les quelque deux ou trois millions qu'a coûté un film et seul le public, par son abstention ou son empressement, reste hélas! juge en la matière. S'inquiète-t-il des chefs-d'œuvre? Le ciné est à coup sûr une cosmogonie en formation et dès lors, une question se pose : de quoi demain sera-t-il fait? Côté musique, celui qui nous occupe ici, la médiocrité — à part quelques rares exemples venant surtout de l'étranger — est la norme et va en s'accroissant. Le succès croissant du théâtre filmé, en particulier du vaudeville, donne de plus en plus la prépondérance au dialogue, réduisant, en sens inverse, la musique à la part congrue (a). On lui demande une valse ou un fox-trot quand T. S. F. ou phono viennent se superposer à la conversation : simple toile de fond ravalant la musique, bouche-trou des silences, au rôle de panneau décoratif « camoufleur » de surfaces vides (b). Si

l'on chante il s'agit le plus souvent d'une chanson-document, c'est-à-dire que la scène représente une chanteuse dont l'opportunité est uniquement inféodée au lancement d'un air populaire d'une veulerie désolante. La chanson-action fait corps avec le personnage : mère qui endort son enfant, artisan au travail, chant collectif (chœur corporatif, révolutionnaire, etc.) Ce type est moins courant quoique beaucoup plus justifiable, puisqu'il assigne à la chanson un rôle actif (c). Quant à la musique fonctionnelle (d) qui se mêle intimement à l'action, peut à la rigueur se substituer à elle ou du moins l'égaliser en importance, il est superflu de dire que le ciné-sonore l'ignore le plus souvent, en raison de la surdité de la plupart de nos metteurs en scène. Ce qui fait dire à Honegger « ami du cinéma » (1) que « l'image peut, grâce à la musique, acquérir une puissance d'expression incomparable. Mais il faut assigner au musicien la place et l'autorité qui lui sont dues ». Et, plus loin : « la parole, les mots (et qu'est-ce qu'un mot, à côté de quelques notes sensibles !) ne sont jamais sacrifiés. On ne coupe pas en deux « Bonjour Monsieur », mais sans scrupule, on interrompt, dans son développement, une phrase musicale ».

Aussi est-ce à l'étranger, à Vienne par exemple, que sont réalisés des films musicaux comme *Symphonie Inachevée*, *Liebelei*, *Mascarade*, tout imprégnés de l'atmosphère des musiciens classiques et romantiques d'Europe Centrale ; ou encore ceux, plus discutables de Kiepura pour lesquels on ne redoute point d'enregistrer une scène de *La Bohème* ou d'*Aida* avec l'Opéra de Vienne ou complet (*Tout pour l'Amour*) et où un chœur de *La Traviata* entonné par les témoins, transforme fort spirituellement une salle de police en coulisses de théâtre.

La raison de notre carence, est double :

D'abord, ignorance, méconnaissance de la musique par les metteurs en scène qui, opaques à l'art des sons, se méfient du compositeur, parasite inférieur dont ils ne peuvent à regret, tout à fait se passer (pour un fox-trot ou une chanson).

Enfin, les conditions commerciales de la collaboration du musicien. Elles touchent à l'immoralité et rappellent les mœurs du théâtre qui exigent de l'ouvreuse non seulement un travail gratuit mais le versement d'une prime en prévision des pourboires éventuels qu'elle se fera. En effet, on paie tout le monde lors de la fabrication d'un film, depuis le scénariste, jusqu'au dernier figurant en passant par l'opérateur, l'électricien et le

(1) *Indépendance belge*, 16 février 1934.

coiffeur, hors le musicien qui doit fournir sa partition gracieusement (encore s'il pouvait faire œuvre d'art !) sous prétexte de futurs et problématiques droits d'auteur (1). Et cela depuis qu'un éditeur, voulant s'arroger tous les succès populaires que porte en puissance la musique des films, en a tenté le trust, en offrant aux producteurs la partition, copie du matériel et cachets d'orchestre. Dès lors, les confrères ont dû suivre. Le budget d'un film qui varie entre un et trois millions, ne prévoit donc plus les dix à trente mille francs nécessaires à la musique. Pourquoi le producteur paierait-il ce qu'il a gratuitement ? La marchandise est-elle mauvaise, il ne s'en aperçoit guère, ni le cinéaste ni le public en général : il leur faudrait pour cela une culture, un goût musical, qui leur fait le plus souvent défaut. Tant que le monde du cinéma n'appréciera pas la différence entre la bonne et la mauvaise musique, tant que sa *qualité n'influera pas sur le prix de vente*, elle sera forcément sacrifiée et confiée aux faiseurs, aux débrouillards. Mieux, le producteur, mis en appétit commence à réclamer une prime, un pourcentage sur les disques, sur les chansons vendues, etc. Et comme les éditeurs (il en est sorti de partout) n'en peuvent mais, certains compositeurs ont précipité leur propre chute en offrant une ristourne sur les droits qu'ils toucheront un an environ après la sortie du film.

Cette petite diversion financière n'est pas superflue si l'on veut s'expliquer la médiocrité croissante de la musique dans la production cinématographique française et comment son esthétique s'en trouve faussée. Un exemple significatif : l'effectif instrumental imposé aux compositeurs par l'éditeur, décidé à couvrir par les droits ces frais d'orchestre, dépasse rarement sept musiciens. Voilà notre cinéma sonore *obligatoirement* réduit à l'accompagnement par un maigre jazz ou un groupement genre brasserie. Les masses chorales, les beaux orchestres symphoniques... fini ! Qui oserait cependant nier le succès, en France, des films musicaux ? Nous préférons les importer de l'étranger.



(1) Ils dépendent du succès du film et peuvent se réduire à peu de chose, même à zéro si le film reste inachevé, s'il est détruit par l'incendie, interdit par la censure, ne trouve pas d'acquéreur, etc...

Il y a lieu de traiter à part, une dernière possibilité musicale, en matière de cinéma car il s'agit non plus d'une conjugaison image-son, mais d'un accompagnement visuel à une musique préétablie et n'obéissant de ce fait qu'aux seules lois musicales. C'est le cas des films construits d'après des œuvres célèbres, poèmes symphoniques, mélodies, etc., et dont le plan musical sert d'idée constructive à l'image. Ici, le rôle du musicien est terminé, le problème à résoudre n'intéressant plus que le cinéaste. *L'apprenti Sorcier* de Dukas, le *Boléro* de Ravel, ont donné lieu à des réalisations assez pauvres. *Pacific 231*, d'Arthur Honegger, tourné en U. R. S. S., me semble une réussite du genre. Durant l'exécution du fameux mouvement symphonique se développe, parallèlement sur l'écran, le plus souvent en surimpression, la représentation orchestrale de l'œuvre et la vision qu'elle suggère. Les archets des violons se confondent avec les bielles de la locomotive, la petite flûte avec le sifflet, le tuba avec la cheminée. Au rythme auditif, correspond le rythme de l'image, au pathétique sonore, le pathétique machiniste, à la progression musicale, l'accélération du monstre d'acier dont nous subissons plus intensément la course folle dans la nuit que si l'œil ou l'oreille eût été seul à la percevoir.

Au même genre se rattachent les mélodies chantées de Schumann, portées à l'écran par Ruttmann et celles de Schubert transposées par Nelly Aska, cantatrice de qualité et cinéaste à l'occasion. On lui doit la première tentative d'expression musicale sans le concours d'aucun personnage, la paysage étant le seul élément employé. Toutefois, c'est le texte poétique qui donne naissance, ici, à l'image et non la syntaxe musicale.

Dans son étude : *Du cinéma sonore à la musique réelle* (1), Arthur Honegger qui s'est penché sur le problème va beaucoup plus loin. Il déplore que la musique manque de sens réel, tandis qu'une éducation commune à tous, assure une identique compréhension minimum quand il s'agit du sens des mots. Autant d'auditeurs, autant d'interprétations différentes, en ce qui concerne l'œuvre musicale. « La musique n'a pas une représentation réelle, perceptible d'une façon identique à la totalité des auditeurs. Le cinéma sonore la donnera peut-être... On peut très bien imaginer une fugue à quatre voix trouvant son expression dans un *film pur* fait de simples impressions visuelles correspondantes. » L'auteur prévoit même — *Pacific 231* n'était pas encore tourné — que la musique inspirera des films, ce qui lui paraît moins illogique que le film inspiré par le livre qui

(1) *Plans*, n° 1, janvier 1931.

a moins de rapport avec le ciné que l'art des sons. Le sonore, pour lui, balbutie encore. Il sera lui-même quand l'expression visuelle et l'expression musicale d'un même fait s'expliqueront et se compléteront l'un et l'autre à égalité. Et notre esthéticien espère qu'un jour on pourra définir « les rapports constants et ignorés entre le rythme auditif et le rythme visuel. »

Il semble que le dessin animé montrera mieux ces rapports, car il est lui-même plus absolu que l'image inféodée à un thème littéraire. Il se développe suivant un rythme issu de sa propre technique. C'est pour le moment la seule forme viable du cinéma pur où le désir de représenter *quelque chose* ou le *déjà vu* est absent et de ce fait ne jugule point l'imagination, ne bride en aucune façon l'envol de la fantaisie. Le rythme musical sera d'autant plus libre qu'il s'harmonisera avec celui d'un langage exempt de correspondance avec un autre art. (1)

Le ciné sonore n'est qu'à son aube. Une pléiade de jeunes compositeurs, malgré l'ambiante médiocrité sont attirés par cet art en formation et lui consacrent une grande partie de leur activité. Certains ont même approfondi sa technique et collaborent avec le metteur en scène en assurant eux-mêmes le montage sonore de la pellicule. Nous avons voulu dans ces pages, jeter un coup d'œil d'ensemble sur les possibilités esthétiques de cette matière encore si neuve et qui nous réservera, certes, des surprises magnifiques.

ARTHUR HOERÉE.

(1) Le cinéma, son nom même le dit, est mouvement et l'art le plus parfait d'expression visuelle. Grâce à ses possibilités techniques, il peut saisir le plus infime détail d'un visage, d'un objet, d'un paysage et nous le rendre proche, familier, compréhensible. La fantaisie d'un poète, ou, si l'on préfère, d'un metteur en scène, y trouve pleine satisfaction, et peut s'exercer à l'aise, sans la moindre contrainte, dans les domaines les plus variés. L'appareil de prises de vues, manié et guidé par un cinéaste intelligent, vaut infiniment plus et voit bien plus loin et plus profondément que n'importe quelle prunelle humaine... Rien n'échappe à la « camera ».

La joie de vivre, dessin animé novateur s'appuie sur une remarquable musique de M. HARSANYI, dont il faut souligner la libre démarche (voir pp. 92-99).