



Musique et Cinéma

Lorsque naquit le cinéma, les organisateurs de spectacles jugèrent d'emblée que, par respect pour les habitudes du public, il convenait d'ajouter à cette attraction silencieuse un accompagnement musical : c'était l'usage d'ailleurs pour tous les jeux muets : équilibristes, jongleurs, animaux savants, etc...

Ainsi s'établit la tradition, et, avec elle, la sensibilité du public, qui ne s'est guère modifiée par la suite. Au début l'accompagnement musical était quelconque ; aujourd'hui — et c'est pire — il a pris un caractère « artistique » ; on affiche les morceaux joués, par exemple *Le Rouet d'Omphale*, ce qui veut dire *Le Rouet d'Omphale* amputé des dix-sept premières mesures, des trente-cinq dernières, agrémenté de ronflements de klaxon si une auto vient à traverser l'écran, ou de coups de sifflet si c'est une locomotive.

Le charme d'aucune musique ne peut résister à ce ressassement, à ce galvaudage. Certains musiciens, qui estiment que Beethoven est une « valeur à reviser », manifestent une joie sadique en entendant accoupler l'« appel du Destin » aux niaiseries sentimentales des films américains ; mais c'est en vain qu'ils demandent grâce pour le *Quatuor* de Debussy. Le *Scherzo* de Lalo et la *Procession Nocturne* sont depuis quelque temps en jachère ; il y a hausse

sur la *Symphonie* de Franck, dont j'ai entendu cinq fois l'*allegro*, suivi d'une portion variable de l'*andante*, lors d'une semaine de présentations. L'ouverture du *Roi d'Ys* est réservée aux situations dramatiques, la *Course à l'Abîme*, aux courses d'auto ; quand elles se terminent par un accident, avec lamentations de la famille, on exhume *Phaéton*. Les films orientaux, naguère, se contentaient de la *Princesse Jaune* et de *Madame Butterfly* ; maintenant on veut plus de couleur locale, et les musiciens russes entrent en jeu. L'effet est parfois comique, par exemple quand on fait défiler les monuments de Tachkent (gare, école normale, palais de justice, dans le pur style allemand de 1895) aux accents d'*Antar* !

Dans certains cas il a paru que la valeur des films méritait un accompagnement spécial ; le plus ancien dont il me souvienne est celui qu'écrivit M.-M. Lévy pour la *Dixième Symphonie* de Gance ; après lui Honegger se chargea d'envelopper de musique la *Roue*, P. Ladmirault, *La Brière*, Florent Schmidt *Salambô*, Rabaud le *Miracle des Loups* (1). Ces deux derniers films, où il n'y avait que du métier, sont tombés dans un profond oubli, et les partitions restent en l'air ; celle de *Salambô* a fourni, si je ne me trompe, les éléments d'une poème symphonique, de même que celle de la *Roue* a été utilisée dans *Pacific 231* (2).

Aucune de ces expériences n'a été heureuse ; l'on pouvait d'ailleurs s'y attendre. Du fait que, d'une part, il comporte des évocations précises et concrètes, que de l'autre il laisse un minimum de marge interprétative, l'art de l'écran est, entre tous, celui qui est voué au vieillissement le plus prompt ; la musique, tout au contraire — si nous mettons à part les arts de représentation, que soutient l'intérêt du sujet — est celui qui conserve le mieux son action (3). Écrire de la musique spécialement pour accompagner un film, c'est construire une niche de pierre pour encadrer une statue de neige.

(1) Et tout récemment, *Le Joueur d'Échecs*.

(2) A moins qu'elle n'ait été constituée avec les esquisses de *Pacific* ; ce qui revient au même.

(3) On a soutenu le contraire : mais il suffit de comparer l'« état de conservation », la capacité d'action directe sur le public, des livrets du XVIII^e siècle et des opéras dont ils fournissaient la donnée, des textes de Wagner et de sa musique, des poèmes de la Pléiade (à part les pièces célèbres) et des compositions polyphoniques de la même époque (y compris celles qui n'ont guère qu'une valeur décorative) pour se faire une opinion sur la question.



Telle est la position historique du problème ; reprenons-le maintenant théoriquement, et cherchons-en les solutions possibles.

La première, radicale, consiste à supprimer l'accompagnement musical des films. C'est celle que préfèrent nombre de spécialistes de l'écran, capables d'attacher leur entière attention sur la suite des images, et qui, toutes les fois que la musique « vient en avant », trouvent qu'elle ne fait que gêner leur contemplation. Du fait que la musique n'est supportable que si on ne la remarque pas, ils en concluent qu'on pourrait sans inconvénient la supprimer.

Mais suivant un tel raisonnement on pourrait tout aussi bien conclure à l'inutilité de la police ou de l'estomac (1). En réalité, et sans qu'il soit besoin qu'on la remarque, la musique joue un rôle à la fois important et complexe dans la perception du film.

1° Suivant la fine remarque de M. Jean Epstein, elle constitue « anesthésiant des bruits du dehors ». Grâce à elle nous fermons nos oreilles pendant que nos yeux regardent, de même que certains auditeurs ferment les yeux pour mieux écouter (2).

2° Temporairement, et aussi longtemps que n'aura pas acquis droit de cité complet la convention particulière du cinéma comportant des contours, des mouvements, l'impression perspective du relief, demain peut-être le relief même et la couleur, mais *point les sons*, la musique d'accompagnement aide à supporter la lacune.

3° Elle assure la continuité de la suite d'images, forcément rompue par le parti, actuellement courant, des fréquents changements de points de vue ; elle forme une chaîne sur laquelle s'enfilent les images. La danse de *Kean* est un des exemples les plus connus d'unité rythmique donnée musicalement à une succession d'images disparates.

Une musique qui remplirait ce triple rôle, sans aller au delà, serait tout

(1) Le rapprochement appartient à M. Pierre Mille.

(2) Ou même mettent la tête entre les mains, au grand scandale de l'esthétique en cours.

à fait comparable à ces accompagnements, dépourvus de toute valeur expressive propre, qu'on rencontre fréquemment dans la musique italienne : la différence étant qu'elle soutiendrait, non une mélodie, une action vocale, mais une action, ou si l'on peut dire, une mélodie visuelle.

Il serait facile d'adapter à telle fin des morceaux existants dont l'effet expressif est épuisé — le décoratif, on le sait, se forme souvent avec de l'expressif usé, de même que le langage courant avec des cadavres de métaphores poétiques (1) ; on pourrait encore composer directement des pièces de caractère décoratif faisant surtout appel au rythme, à la couleur : mais ceci exigerait une certaine abnégation de la part d'auteurs condamnés à ne signer qu'une perpétuelle toile de fond ; nous verrons sous peu qu'on peut envisager autre chose.

Une modestie aussi absolue est-elle tout d'abord indispensable ? Pour ma part, je ne le crois pas. La spécificité des arts ne me paraît nullement un dogme ; je ne vois pas de raison pour qu'on se prive des effets que peuvent produire leurs combinaisons. De même que le « texte », si souvent attaqué est susceptible de rendre de sérieux services à l'écran — de gagner du temps dans les explications, d'éviter de fatigants rébus, de dissimuler une coupure, d'en introduire une au contraire lorsqu'on ne veut point donner l'impression de continuité, la réserver pour le moment opportun — de même l'emploi, le rappel d'un thème se prêtent aux effets les plus heureux, à condition de les aménager suivant le principe de l'économie des forces : le seul peut-être dont on puisse affirmer, en art, le caractère général, parce qu'il est celui de toutes les activités humaines.

C'est précisément au nom du principe d'économie qu'il faut condamner, fût-ce chez Wagner, les doubles emplois, les synchronismes systématiques entre les activités artistiques associées. Ce que l'écran veut nous dire, il doit le dire d'une manière qui se suffise à elle-même, et sans qu'il soit besoin de le faire doubler ; mais il n'est pas essentiel que l'écran dise tout. Ainsi, au pied d'une série décousue d'images, le soin pourra être laissé à la musique de rap-

(1) Cf. *musculus*, le petit rat qui court sous la peau, *étonné*, frappé de la foudre. Cf. encore *épaté*, *foutu*, etc. Dans l'ordre décoratif, voir les fabriques d'Hubert Robert qui passent des cadres aux tentures murales, aux toiles de Jouy, aux papiers peints.

peler l'unité de l'esprit qui les perçoit ; inversement le cinéaste qui répugne à couper le développement d'un mouvement visuel confiera à l'orchestre le soin de formuler un rappel, d'indiquer une association d'idées indispensable à son action.

De tels partis supposent nécessairement une musique adaptée spécialement pour le film ; nous avons reconnu plus haut l'échec des tentatives faites dans ce sens. Mais elles peuvent réussir si l'on transporte l'accompagnement musical sur un plan plus modeste : dans ce sens l'utilisation rationnelle des orgues d'accompagnement fournirait deux solutions intéressantes.

L'une serait l'établissement d'accompagnements établis d'avance, sur carton perforé, pour instruments automatiques standardisés, et qui accompagneraient dans leurs pérégrinations les bandes lumineuses ; on réaliserait ainsi à peu de frais, et pour n'importe quelle dimension de salle, des atmosphères musicales dont la modestie, infiniment préférable à la prétention agressive et criarde du piano faux et du violon aigre qui écorchent le répertoire classique dans les petits cinémas, ne ferait qu'accroître le charme.

L'autre serait l'improvisation, conçue dans le même esprit que l'improvisation d'église (le problème esthétique est sensiblement le même) naturellement avec préparation de matériaux, établissement d'un schéma, toute latitude étant laissée pour la réalisation. Ceux qui ont assisté à la présentation de *Fièvre*, du regretté Louis Delluc, se rappellent l'excellente improvisation dont l'accompagna Jean Wiéner. De moindres musiciens, avec un peu de pratique, pourraient certainement arriver à des résultats intéressants — à condition qu'ils laissent la musique d'accompagnement à sa place exacte, et qu'ils n'oublient pas que son mérite se reconnaît au même critère par lequel Brummel jugeait la toilette masculine : ne point se faire remarquer.



Voilà, sommairement décrit, un premier aspect des rapports de la musique avec le cinéma. Il en est un second, que je me contenterai d'indiquer en passant, car il ressortit plutôt à l'esthétique de l'écran, c'est le problème

de la transposition cinématique des effets musicaux, en d'autres termes celui de la « symphonie visuelle (1) ».

Observons d'abord — ici nous revenons à l'art des sons — que ce qui peut passer ainsi du champ sonore dans le champ visuel ne saurait être proprement *musical*. C'est cette considération qui m'a amené depuis longtemps à concevoir que, dans la musique, tout ce qui est composition, aménagement dans la durée de l'action exercée sur notre vie intérieure — sur nos dynamogénismes, si l'on préfère le jargon scientifique — est chose commune avec les autres arts dynamiques (danse, poésie, drame, et même récit composé à la Mérimée ou à la Maupassant). Ainsi s'explique qu'il y ait beaucoup plus d'affinité de composition entre des œuvres parlant aux mêmes hommes ou à des hommes de même culture le langage des différents arts, qu'entre des œuvres parlant la même langue — musique, poésie, danse — à des humanités différentes (2).

Transporter à l'écran le mouvement de la composition musicale, cela veut dire tout simplement refaire sur le film un travail analogue à celui qui a conduit la musique de l'état appliqué à l'état autonome (3), c'est-à-dire réduire au minimum la place quantitative et qualitative de la donnée concrète. Un tel travail ne s'accomplira pas en considération du but, mais bien des moyens. Le dogme de la spécificité des arts, si arbitrairement invoqué par des analystes superficiels, contient sa part de vérité ; sans doute une activité mentale peut souvent proposer un objet à une autre activité — l'inspiration mystique dans le cas de Bach, l'inspiration poétique, sous des formes diverses, dans celui de Schumann ou de Debussy ; mais l'artiste n'atteindra cet objet, ne suivra cette orientation de manière efficace, que s'il possède une connaissance approfondie, une pratique intime des modes d'expression dont il dispose en propre.

Lionel LANDRY.

(1) Cf. dans *l'Impartial Français* du 5 mars 1926, l'article de M. Emile Vuillermoz.

(2) Une conclusion analogue se dégage — bien qu'il ne l'ait point spécialement cherchée — de la profonde et lumineuse étude du R. P. Marcel Jousse sur *le style oral rythmique et mnemotechnique chez les verbo-moteurs*.

(3) Cf. *Revue Musicale*, avril 1926.