

Le commentaire musical



n art peut être considéré de deux points de vue que nous dénommerons, sommairement, celui de la *fin* et celui des *moyens*. Chacun n'envisage qu'un aspect de l'art; toute étude qui n'en adopte qu'un est forcément incomplète.

La *fin* de l'art est de susciter, chez l'auteur d'une part, parmi le public de l'autre, une certaine émotion de nature complexe (1); l'étude des fins de l'art sera donc subjective, se rattachera à la sociologie, à la psychologie.

Les *moyens* de l'art, au sens général sont certaines formes, sonores, lumineuses, motrices, etc., susceptibles d'être étudiées intrinsèquement dans leur histoire, leur vie propre et leur action immédiate, c'est-à-dire indépendante de toute interprétation, sur l'être humain; l'étude des moyens de l'art sera donc objective, se rattachera aux sciences physiques (acoustique, optique, etc.), à la physiologie.

M. Paul Valéry a parlé de ce premier vers que donnent les dieux, de ce second que doit trouver le poète. L'esthétique des fins s'intéresse plutôt au premier vers, l'esthétique des moyens au second.

Les artistes qui méditent sur leur art sont portés à ne considérer que l'esthétique des moyens. Tel passage sublime de Gluck ou de Haendel les intéresse peu; il ne comporte pas d'enseignement. Au contraire, dans Bach, il y a toujours quelque chose à apprendre. Un peintre ne s'occupe pas de tout ce qui, dans un tableau, n'est pas apport personnel de l'artiste: modèle, sujet, etc.; il rêve d'une peinture pure, combinaison de formes et de couleurs procédant uniquement de son génie propre.

Lorsque des moyens nouveaux apparaissent—c'a été le cas du cinéma— l'esthéticien des moyens (2) s'imagine qu'il va naître un art nouveau,

(1) M. Charles Lalo a parfaitement analysé cette complexité dans son dernier ouvrage: *l'Expression de la vie dans l'art* (Alcan). Quant aux *moyens* de l'art, les études de M. Focillon sur les Formes sont particulièrement à signaler.

(2) Ceci dit en général. Car il est piquant de constater que l'esthéticien des moyens le plus qualifié — nous voulons dire Alain — paraît s'être peu intéressé au cinéma.

en fonction de ces seuls moyens (1). L'esthéticien des fins note au contraire que l'homme auquel s'adresse l'art naissant demeure le même, que sa sensibilité ne se modifie que lentement et selon une évolution générale qui ressortit à des motifs sociologiques plus qu'à des raisons de technique artistique. Les œuvres à surgir s'adresseront donc, bon gré mal gré, à des sources d'émotions préexistantes.

C'est pour avoir méconnu cette permanence des fins, pour avoir voulu faire du « cinéma pur » que nombre d'artistes, surtout en France, ont travaillé dans le vide, dépensé leurs efforts et leur intelligence à produire des œuvres qui, si intéressantes qu'elles fussent, ne portaient pas. Jusqu'à quel point cette hantise du « sujet à éviter » n'a-t-elle point nui, par exemple, à un réalisateur aussi doué que M. René Clair !

Les œuvres qui ont marqué au cinéma portaient d'une forme ancienne et connue dont elles transposaient à l'écran l'esthétique particulière. Les metteurs en scène suédois ont projeté des sagas, les américains des récits d'aventures analogues à ceux dont fourmillaient leurs magazines, les français des pièces de théâtre (*Le chapeau de paille d'Italie*) ; les allemands se sont inspirés de leur littérature romantique (*Caligari*) et le plus original de tous, Charlie Chaplin, est tout simplement parti de la pantomime anglaise où il avait débuté. Les procédés particuliers au cinéma (fondus, surimpressions, angles de vue, etc.) auraient pu se montrer plus efficaces comme *moyens* pour exprimer certaines données si les cinéastes ne les avaient pas galvaudés en les recherchant, jusqu'à satiété, comme des *fins* en soi.



Tous les arts, par des voies différentes, s'adressent à une sensibilité générale dont le fond — quelle qu'en soit la réceptivité plus ou moins grande à certains ordres de manifestations esthétiques — demeure le même. Ce fond s'est constitué à l'origine dans la pratique d'une activité complexe, à la naissance de laquelle ont présidé tout à la fois des considérations de magie utilitaire et des tendances, celles-ci purement esthétiques,

(1) On nous a, tout de même, annoncé un art radiophonique pur qui ne devrait rien au discours ni à la musique ! Un état d'esprit analogue provoque périodiquement des tentatives de couleurs et formes pures (orgues lumineuses, etc.) qu'on voit, depuis bientôt deux siècles, renaître tous les vingt ou trente ans, susciter quelque curiosité et tomber dans l'oubli.

à créer des formes feintes tenues pour analogues à celles de la vie (1). Dans cette activité se mêlaient intimement discours, musique et danse ; il est même probable que les arts plastiques s'y rattachaient. Ultérieurement des arts spéciaux sont nés et se sont développés pour diverses raisons, entre lesquelles on doit retenir la difficulté croissante de cumuler les techniques (2) ; mais chacun de ces arts parle à l'ensemble de notre sensibilité artistique ; une valse, une ballade de Chopin évoque en un coin obscur de notre imagination, une danseuse ou un diseur de vers. De là il résulte aussi que la danse, la pantomime, ne peuvent se passer de musique ; le vers sert à en créer une autour du discours.

Cette union semble, au premier abord, justifier la synthèse wagnérienne ; en un certain sens elle la condamne : un seul art est capable en effet, de suggérer en nous un ensemble esthétique. M. Romain Rolland déclare que le thème de l'Écharpe suffit pour qu'il *voie* une écharpe s'agiter ; il est inutile qu'Iséut exécute matériellement le mouvement. D'aucuns ont trouvé que la *Septième Symphonie* ne leur avait jamais paru moins « hymne à la Danse » que lorsqu'une danseuse l'interprétait ; dans ce cas la réalisation matérielle risque de rester au-dessous de ce qu'imagine notre cervelle lorsque nous entendons l'œuvre.

Que le cinéma, non plus, ne puisse se passer du son, cela résulte à la fois de l'exposé théorique qui précède et d'une expérience qui ne souffre guère d'exceptions : je laisse de côté l'opinion des gens de métier qui préfèrent la projection silencieuse, parce que, très sincère, elle résulte d'une déformation professionnelle analogue à celle des musicographes, pour qui la musique est destinée à être lue plutôt qu'entendue. Évidemment, pour les cinéastes, pénétrés de l'esthétique des moyens, l'idée que le cinéma n'était pas assez grand garçon pour se produire seul avait quelque chose d'humiliant ; l'un des plus intelligents théoriciens de l'écran, M. Jean Epstein, a donné de cette nécessité une explication exacte, mais qui n'envisage qu'un petit côté de la question : la musique au cinéma, dit-il, est

(1) Le bison peint s'explique-t-il par le désir d'attirer d'autres bisons sur les territoires de chasse de la tribu, ou par la joie que donne à l'artiste, aux spectateurs, la création d'un être vivant ? Très probablement par la rencontre de ces deux sentiments.

(2) La *Salomé* de Strauss a montré la quasi-impossibilité de faire efficacement chanter une danseuse ou danser une chanteuse. Notons pourtant que l'opérette, dont les traditions sont anciennes et solides, a su, au prix de quelques sacrifices de technique, maintenir la synthèse des arts mieux que Wagner et son école ; la même interprète parle, joue, danse et chante.

un anesthésiant des bruits du dehors ; en assoupissant l'attention auditive, elle donne toute sa force à l'attention visuelle. Dans ce sens un excellent critique de l'écran, M. Lucien Wahl, a naguère indiqué un critérium très simple pour juger de la valeur d'un film : quand, en le regardant, on ne fait pas attention à la musique qui l'accompagne, fût-elle composée d'œuvres de premier plan, c'est qu'il est bon. Ainsi apparaît l'utilité *négative* de la musique à l'écran ; M. Émile Vuillermoz, en a fait ressortir la valeur *positive* en indiquant qu'à l'anecdote particulière contée par le film, la musique donne un caractère général ; l'écran montre une mort, une tristesse, une joie, la musique chante la Mort, la Tristesse, la Joie.

Mais l'action de la musique est plus complexe encore ; il faut reprendre le problème *ab ovo*.

L'élément primordial de l'action musicale est le *son pur*, dont la seule émission (début de *Coriolan*, de l'*Héroïque*, de l'*Or du Rhin*, de l'*Après-Midi d'un faune*) suffit, avant tout traitement technique, à nous placer dans un état particulier d'extase où la tâche du musicien consiste à nous maintenir (1). L'action du rythme intervient d'autre part ; elle a été parfaitement étudiée par M. Bergson dans l'*Essai* ; il crée une sorte d'assoupissement, désarme nos résistances, nous livre, pieds et poings liés, à l'influence de la mélodie. A noter qu'un même thème peut, tout à la fois, par sa répétition rythmique, exercer l'action hypnagogique ; par son mouvement mélodique, agir dans un sens déterminé sur notre sensibilité intime.

L'accompagnement restreint, tel que l'envisage M. Epstein, joue ce rôle négatif ; il prépare la voie à ce que l'on peut appeler la « mélodie lumineuse » ; semblable à ceci à beaucoup d'accompagnements de mélodies qui consistent en simples battements. Mais on peut aller plus loin, concevoir l'accompagnement musical du cinéma comme Schumann traite celui de ses lieder, lui attribuer une mélodie propre qui parfois double celle du chant, parfois se contrepointe avec elle, parfois lui répond, la confirme ou la contredit : de ces dernières combinaisons, l'*Amour du Poète* offre de nombreux exemples. On peut concevoir quelque chose d'analogue au cinéma ; la musique ne se contentera pas d'exprimer, sous sa forme la plus générale, l'atmosphère de l'action ; il lui arrivera de prendre la parole, à l'occasion, pour rappeler un souvenir, révéler une arrière-pensée. Sans

(1) Il en est de même en poésie, où quiconque est *bon public* est dès l'abord mis en état de transe par la seule musique du vers, sauf à réagir quand il s'aperçoit que cette musique n'est que du *ronron*.

doute, en principe, souvenir et arrière-pensée doivent, lorsqu'ils se traduisent à l'esprit par des images visuelles, s'énoncer de même à l'écran ; mais le souvenir peut être d'ordre musical, il peut constituer une de ces *pensées sans images* qu'a étudiées la psychologie moderne et que la musique est particulièrement propre à exprimer. Chacun songe à de nombreux et excellents effets obtenus dans cette voie.



Les combinaisons du discours, de la musique et du geste réalisables à l'écran sont forcément les mêmes que nous a déjà montrées la scène. La pantomime en fait partie, bien qu'en apparence elle ne comporte pas de discours ; en réalité — et c'est peut-être ce qui handicape son développement — elle est plus ou moins obligée d'avoir recours soit, au théâtre, à un programme imprimé, soit, sur l'écran, à des sous-titres. Elle constitue, avec la danse, et toutes les transitions possibles existant de l'une à l'autre, la combinaison où prévaut le geste. La musique y est indispensable, mais accessoire ; le discours y tient une place restreinte, susceptible de se développer, également par transition insensible, jusqu'à la pièce de théâtre ou le film dont l'intérêt principal réside dans le dialogue (ce dernier type n'est que trop fréquemment projeté sur l'écran français).

Partant de la danse, du ballet pur et simple, nous arrivons, si le texte chanté s'introduit, à l'opéra-ballet (où le rôle principal appartient encore à la chorégraphie, le chant ne servant qu'à expliquer, à commenter), puis à l'opéra mêlé de danses, celles-ci jouant le rôle de repos, de divertissement entre les phrases principales consacrées au chant ; l'opéra peut enfin se dépouiller du ballet, puis de tout geste, devenir *oratorio*, se rapprocher de la symphonie. Ces combinaisons, susceptibles de se reproduire à l'écran, admettent entre elles toutes les transitions possibles.

Il n'en est pas de même lorsque la collaboration — toujours accompagnée de conflit — s'établit entre le texte parlé et la musique, en vertu d'un mélange des conventions. Entre l'opéra, musique expliquée par un texte, et le mélodrame, texte commenté par une musique, point de transition ; l'œuvre où l'intérêt principal oscille de la parole au son est chose exceptionnelle. Les exceptions sont notoires, dira-t-on, et l'on citera *Egmont*, *Manfred*, *l'Arlésienne*. Mais où git l'intérêt principal de ces œuvres ? Sans nul doute, au début, il se trouvait dans le texte de Goethe,

de Byron, de Daudet : mais aujourd'hui si l'on remet les deux premières à la scène, c'est en l'honneur de la musique et pour l'intérêt de la replacer dans son cadre ; il se peut bien qu'il en soit déjà de même pour le drame de Daudet.

Nous touchons là à une des difficultés de la collaboration entre arts ; leur inégal vieillissement déséquilibre l'œuvre. Généralement les livrets se dessèchent tout d'abord (*Dardanus, la Flûte enchantée, Fidelio, Euryanthe* ; il est juste de noter, en sens inverse, la bonne tenue des livrets de Quinault et de Du Rollet). Les textes de Wagner ne détonnent pas trop avec la musique ; ce qui a vieilli, c'est la mise en scène, partie intégrante de l'œuvre pour l'auteur.

Notons toutefois qu'un tel danger ne menace pas le cinéma. En effet, et justement parce que la mise en scène, forcément incorporée à l'œuvre, vieillit rapidement, aucun film ne peut prétendre à la durée : nous l'avons tous constaté pour des films anciens d'excellente qualité (*Les Proscrits*) ; il y a là un phénomène général qui ne tient pas seulement à ce que, de 1900 à 1930, la Vérité s'est substituée à l'Erreur. Ce point acquis, l'auteur du film, débarrassé du souci de l'avenir, organisera son œuvre au mieux pour les trois ou quatre années de durée qu'il a le droit d'envisager, en utilisant les matériaux dont il dispose.

Reprenons maintenant l'énumération théorique des genres, en éliminant le film complètement muet, limite pratiquement impossible à atteindre. Nous trouvons, forme aujourd'hui périmée, le film sans discours, mais avec accompagnement musical *ad libitum* ou obligatoire, qui naguère constituait la règle de l'écran. Le genre a-t-il définitivement disparu ? Il serait téméraire de l'affirmer ; cherchons une comparaison hypothétique. Supposons que dans un pays qui possède une certaine culture artistique, on ne connaisse que le blanc et le noir. Quelqu'un survient, invente la couleur : du coup, l'art est bouleversé, personne n'accepte plus de continuer à s'exprimer par des moyens restreints, alors que le voisin en dispose d'infiniment variés. Ceci jusqu'au jour où les artistes, où le public s'apercevront que le dessin, la gravure ont un pouvoir d'expression propre qui n'est pas seulement un appauvrissement du pouvoir de la peinture.

Voici un autre rapprochement qui n'est pas une simple hypothèse : de Haendel à Richard Strauss, on voit l'orchestre enrichir sans cesse ses moyens ; arrivé au maximum, une réaction se produit, le petit orchestre réparaît, la restriction volontaire des moyens s'affirme. Il est tout à fait

possible qu'un jour le cinéma *muét sonore* reprenne, à côté du *parlant* et du *chantant*, une place honorable. Il se peut toutefois qu'elle ne soit pas proportionnellement plus grande que celle des formes *muétes-sonores* de la scène, pantomime et ballet (nous avons vu plus haut une raison plausible de cette restriction).

Il est d'ailleurs difficile de se prononcer sur la question tant que les techniques ne sont pas stabilisées, tant que l'écran demeure menacé d'une crise de couleur et d'une crise du relief, tant que le monstre : écran en relief, en couleur, parlant, sonore (pendant que nous y sommes nous pouvons l'imaginer odorant, gustatif et tactile) ne se sera pas réalisé, de manière à pouvoir en partir pour constituer, par dépouillement, par adoption de conventions particulières, des formes réellement artistiques.



Dans l'état actuel de l'écran, deux combinaisons de film musical apparaissent possible : l'une chantée, correspondant à l'opéra, à l'opéra-comique, à l'opéra-ballet, voire à l'*oratorio* ; l'autre parlée avec musique d'accompagnement obligatoire, correspondant au mélodrame (mais avec un rôle plus important conféré à la musique).

La première ne semble pas actuellement au point, sauf en ce qui concerne l'opérette filmée ou la revue de music-hall filmée, qui tend à prendre une large place à l'écran, soit comme principal, soit comme accessoire (*The Gold Diggers*, où la musique jouait un rôle important). D'intéressantes tentatives ont été faites pour doter certaines œuvres musicales d'un commentaire lumineux ; il ne semble pas qu'elles aient réussi, peut-être pour des raisons d'ordre matériel. L'essai pourrait être tenté de nouveau en s'attaquant à des œuvres célèbres (*Damnation de Faust*, *Sacre du Printemps*, *Festin de l'Araignée*, *Namouna*, *Daphnis et Chloé*, etc.), mais pour cela il faudrait compter sur un mécène et le mécène se fait rare : tout au plus rencontre-t-on la « mécène-interprète » qui n'est pas sans offrir quelques dangers.

La combinaison « film parlant avec musique d'accompagnement obligée » nous a valu, dans ces derniers temps, des œuvres excellentes, notamment celles qui sont venues de Vienne (*Liebelei*, *la Symphonie inachevée*, *Mascarade*). Dans ces trois films, le prétexte à l'introduction

de la musique est fourni par la profession d'un personnage et par le milieu, tout voué à l'art des sons, où l'action se déroule. Ainsi amenée, la musique intervient dès le début pour créer l'atmosphère, joue par la suite le rôle d'accompagnement schumanien, trouve dans l'intrigue nombre de souvenirs, de rêves, de visions musicales qu'elle se charge légitimement d'évoquer et enfin assure, à la conclusion du drame, l'apaisement aristotélicien. La formule est simple ; les milieux où la musique joue, ou a joué un rôle important sont nombreux, surtout dans le passé (la Renaissance, par exemple : que l'on voie la place de la musique dans l'œuvre de Shakespeare) ou dans des civilisations exotiques ; un vaste champ est ouvert aux combinaisons de l'orchestre et de l'écran.

Reste à étudier une question qui se présente à la fois sous les aspects économique et artistique. Est-il préférable que la musique d'accompagnement d'un film soit adaptée d'œuvres connues, ou composée spécialement ? Au premier abord la seconde solution séduit, en raison de l'avantage qu'elle assure aux musiciens ; mais regardons de plus près. La commande spéciale est généralement confiée à un compositeur connu, pour qui elle constitue une corvée rémunératrice plutôt qu'une tâche attrayante ; il peut être tenté, pour y satisfaire, ou d'utiliser des fonds de tiroir, ou de bâcler des pages nouvelles sans trop se soucier de leur destination particulière. Comment veut-on qu'un grand musicien s'intéresse à une production essentiellement passagère, même si, durant sa courte vie, elle est largement diffusée, accepte d'y jouer un rôle nettement subordonné, de fournir simplement l'accompagnement d'une mélodie visuelle ? Combien cet asservissement est difficile au musicien, on peut en juger en voyant l'indifférence que montrent la plupart des organistes improvisateurs au plan liturgique de la messe : or c'est une exigence de même nature qui pèse sur le compositeur de cinéma.

Si quelque dictateur rêvait d'organiser de toutes pièces l'écran musical, il confierait à des compositeurs de premier plan la tâche d'écrire des opéras, des opéras-ballets, des oratorios à commenter par une projection n'ayant qu'un rôle explicatif ; quant à la musique obligée des films parlés, il trouverait avantage à la constituer, pour la plus grande part, par l'adaptation de pages déjà existantes — et les possibilités à cet égard sont loin d'être épuisées — que l'amateur de musique prendra plaisir à entendre, tout en sachant qu'il peut se dispenser de les écouter et réserver ainsi son attention à l'image.

Dans l'ensemble, tout fait prévoir que le développement du film sonore

contribuera à augmenter la quantité de musique, et même de bonne musique, déversée dans les oreilles du public. Dans quelle mesure l'éducation musicale y gagnera-t-elle? Des pessimistes, qui croient qu'un homme devient plus musicien en travaillant soigneusement au piano une étude de Stephen Heller, qu'en entendant la *Messe en si* à la T. S. F. pendant qu'il parle d'autre chose, se montreront sceptiques, mais il faut les laisser dire et marcher avec le siècle. Or celui-ci, satisfait de la diffusion universelle des sons, n'attache qu'une médiocre importance à la qualité et à l'effort personnel; en dérision de la musique qu'on écoute « avec la tête entre les mains, » il a développé — selon le mot profond d'Eric Satie — la musique « d'ameublement », et l'art sonore, soigneusement échenillé de toutes les fadaïses romantiques de profondeur, de sublimité, etc., tend à constituer un divertissement (au sens pascalien du mot) où l'abondance et la continuité des bruits supplée à la prise médiocre qu'ils exercent sur une vie intérieure réduite au minimum.

LIONEL LANDRY.

