

## TOUR AU LARGE

Les lois qui régissent les relations de la musique et du cinéma demeurent très mystérieuses. Les *pourquoi* et les *comment* de la question ne paraissent point avoir été sérieusement élucidés jusqu'à ce jour. Aussi bien les *cinéastes*, comme on dit, et les compositeurs se consultent-ils peu sur un point d'esthétique qui ne saurait pourtant les laisser indifférents ni les uns ni les autres. Le cinéma, qui s'applique pour sa part avec un soin toujours plus jaloux à dégager de la confusion des genres les moyens d'expression qui lui sont propres, ne montre encore que peu de curiosité à l'endroit de son inséparable compagne — et bien peu d'exigence. Et si l'on admet communément qu'il faut une symphonie devant un écran, on s'accorde moins sur les raisons profondes d'une telle nécessité, et moins encore sur les devoirs qu'elle impose au compositeur. Le musicien qui accepte bravement d'accorder sa partition aux sentiments et aux images qu'un *film* lui propose, en connaît-il toujours davantage sur une telle entreprise qu'un chef d'orchestre que je sais, vieux routier du cinéma, qui, considérant les œuvres musicales du seul point de vue de l'écran, peut les distribuer et les distribue effectivement à première audition dans les quatre catégories qu'il a dénommées une fois pour toutes : « grand pathétique » « petit pathétique » « neutre symphonique » et « plein air » ? Cet honnête homme n'a jamais mis en question les affinités qui unissent, comme on sait, le morceau symphonique de *Rédemption* aux catastrophes sentimentales de *Kean* ou du *Lys brisé*, l'ouverture de la *Flûte Enchantée* aux chevauchées californiennes et la *Petite Suite* de Debussy à la pêche au saumon dans l'Alaska... On ne voit point, d'ailleurs, que les partitions spécialement écrites pour illustrer un *film* aient toujours de meilleurs effets que telle « adaptation » sommaire et néanmoins favorisée par un démiurge qui ressemble furieusement au hasard.

Le hasard, cet ami du malheur, n'est point du tout l'ami de M. Grémillon, le jeune téméraire à qui nous devons le *film* et la

musique de *Tour au large*. Ce cinéaste de vingt-cinq ans, natif d'un port de Bretagne, s'est avisé de traduire librement en mouvantes images la grande poésie de la mer, dont son âme est pleine : étude de rythmes visuels, variations en blanc et noir sur le thème grandiose de l'Océan, nettes de toute intention anecdotique ou didactique ; bref, un essai de cinématographie « pure », au demeurant fort réussi. L'expérience, pour être l'une des mieux conduites et des mieux soutenues qu'on ait encore faites dans ce sens, ne songeait pas à se donner pour inédite, et la nouveauté de *Tour au large* tient surtout à la circonstance qui a fait de M. Jean Grémillon son propre musicien.

On m'assure que notre cinéaste ne pensait d'abord à rien moins. Il rêvait seulement, son *film* une fois « monté », de lui donner pour accompagnement certaines musiques d'Arthur Honegger que chacun devine. Déçu dans ce propos, il se rappela seulement alors qu'il était compositeur. Et l'idée lui vint de modeler sa musique sur son *film* avec une rigueur jusqu'alors inconnue, au moyen de l'appareil musical le plus favorable à ce dessein : le piano automatique ; la machine répondant à la machine, le rouleau de papier perforé se déroulant de pair avec la pellicule en un synchronisme parfait. L'entreprise était d'autant plus singulière et plus hardie, que le *film* n'imposait pas ici au musicien l'expression d'idées ou de sentiments définis — puisque rien d'humain n'y paraît. Souple jeu d'images, vivante géométrie déconcertant à l'abord toute velléité de reproduction du bruit par le son, mais avide, peut-être, d'une traduction musicale de ses courbes, tournolements et reflets. Recomposition de la nature, imitée seulement, comme parlent les Scolastiques, *in sua operatione*.

C'est à quoi M. Grémillon s'est lui-même appliqué. Son curieux effort, si paradoxal qu'en ait paru le résultat, nous révèle, en tout état de cause, un musicien de qualité. Car M. Grémillon a suivi son audacieux dessein avec une verve et tout ensemble une fermeté qui honorent plus encore en lui le compositeur que

le cinéaste, et *Tour au large* nous découvre avant tout une saine et puissante nature de symphoniste, évidemment dominée par l'influence de Strawinsky, le Strawinsky de *Noces* et du *Rossignol*. Encore faut-il se rendre compte que la sonorité particulière du piano automatique nous porte à exagérer cette influence :

les transcriptions de l'œuvre de Strawinsky pour le *Pleyela* nous ayant montré pour le début les ressources propres du piano automatique, il en résulte que tout emploi quelque peu suivi des procédés spécifiques de l'instrument fait penser au musicien de *Noces*, comme naguère toute trompette bouchée au maître des *Nocturnes*. La musique de M. Grémillon se dispose à merveille pour le piano automatique. Ses mouvements parallèles obstinés, ses *crescendos* en gerbe, ses longues séquences de *dixièmes*, son emploi si heureux et si neuf du registre grave, outre qu'ils attestent l'effort d'un rare

musicien, composent une obsédante symphonie qui épouse fidèlement les images du *film* dans leur mouvement général et jusque dans leurs rythmes particuliers. Est-ce à dire que le problème est résolu et que la plus grande exactitude vient d'engendrer soudain la plus grande beauté ? Sentons-nous, enfin, le plaisir des yeux et celui de l'oreille se composer



(TOUR AU LARGE)

et se fondre en une délectation singulière ? « Imagine donc fortement, dit l'Eupalinos de Paul Valéry, un mortel assez pur, assez raisonnable, assez subtil, assez puissamment armé par Minerve pour méditer jusqu'à l'extrême de son être, et donc, jusqu'à l'extrême réalité, cet étrange rapprochement des formes visibles

avec les assemblages des sons successifs ; pense à quelle origine intime et universelle il s'avancerait ; à quel point précieux il arriverait ; quel Dieu il trouverait dans sa propre chair ! Et se possédant enfin dans cet état de divine ambiguïté, s'il se proposait de construire je ne sais quels monuments, de qui la forme vénérable et gracieuse participât directement de la pureté du son musical, ou dût communiquer à l'âme l'émotion d'un accord inépuisable, — songe, Phèdre, quel homme ! Imagine quels édifices !... Et nous, quelles jouissances !

« — Et toi, lui dis-je, tu le conçois ?

« — Oui et non. Oui, comme rêve. Non, comme science... »  
... Et non comme art. L'expérience si rigoureuse de *Tour au large* est vraiment décisive en l'espèce.

Elle nous persuade avec force que la musique ne peut prétendre à donner une âme à l'étendue qu'en renonçant à donner un corps au mouvement. Elle nous démontre l'erreur initiale

de ces recherches de coïncidence, que la longue expérience du théâtre lyrique (M. de Schloezer l'a très bien marqué ici-même) a déjà convaincues de vanité. Elle condamne dans le principe tant d'essais de synchronisme poursuivis au mépris de toute logique, car enfin la musique ne s'organise point dans le temps à la façon des images qui se succèdent dans l'espace, et, dans le fait, le spectateur et l'auditeur de *Tour au large* souffrent de se sentir réunis dans le même individu. Si je ferme les yeux, je suis frappé par la puissance suggestive de la symphonie marine de M. Grémillon. Quand je les ouvre, je pense à me boucher les oreilles pour permettre à mes regards de goûter sans contrainte l'harmonie du spectacle. Car cette musique ne se laisse pas confusément entendre : le *pleyela*, fidèle interprète des rythmes hachés et des dessins discontinus, me dispute si tyranniquement à l'écran que je me prends à guetter ses improbables défaillances. Heureux, soulagé, quand un écart de l'une ou l'autre machine me permet de prendre leur parallélisme en défaut ; ravi si leurs mouvements s'opposent au lieu de s'unir.

Que la musique vienne pourtant à s'interrompre dans un film, et j'éprouve la sensation d'un brisement, d'une rupture de contact, je m'aperçois seulement alors que ces hommes et ces femmes, ces vagues et ces cités ne sont que pantins dérisoires, simulacres, ombres muettes. On dirait que la musique les assouplit en renouant le fil du continu, qu'elle rallume doucement en eux la flamme de la vie, leur donne une âme en les

réintégrant dans la durée, qui est son domaine propre. Mais elle ne peut y réussir que lorsqu'elle reste dans ce domaine et s'organise selon son essence ; lorsqu'elle opère en sous-œuvre, dans l'ombre, sans trop préciser le spectacle, sans souligner le moindre dessin ; lorsqu'elle rassemble, enfin, les puissances éparses de notre conscience obscure et les maintient dans une sorte d'attente, créant une unité d'émotion au cœur même du successif.

Le musicien souhaiterait de passer ici la plume à quelque philosophe qui l'aidât à préciser tout ce qu'il y a d'incertain dans cette divagation sérieuse. Quoi qu'il en soit de l'étrange débat de la musique et de l'écran, on ne saurait remercier assez M. Grémillon d'avoir réussi, non sans doute à résoudre le problème, mais à le poser avec une force et une précision inconnues.

Cinéaste et compositeur, les deux artistes de haute valeur qui se disputent en lui ont appris à se méfier l'un de l'autre. Souhaitons qu'ils ne songent point à se réconcilier. Et souhaitons qu'après le périlleux *Tour au large* qu'ils ont fait de compagnie, le second dise au premier ce que Tristan disait à Clymène :

*Ne commets plus si librement  
A cel infidèle élément  
Tous les trésors de la nature...*

ROLAND-MANUEL

