

riane, des marlous et des filles de Le Scouezec très savoureusement peints, d'une rare puissance d'attitude, des portraits très intéressants et émus d'Astoy qui montre une jolie imagination dans des études décoratives, un beau bas-relief en métal et des masques d'une émotion attachante de Gonzalez, des cubismes naïfs, de couleur assez séduisante d'Idebsky, des gravures de Lebedeff, etc...

GUSTAVE KAHN.

CINÉMATOGRAPHIE

Musique et cinéma. — Adaptations musicales. — Synchronisme et visio-
phone. — La décoration moderné au cinéma.

En attendant l'heureux événement du poème cinégraphique, où l'image animée, se suffisant enfin à elle-même, ne révélera sa beauté absolue que dans le silence, — il reste légitime qu'on tente d'associer la musique à l'image, — M. Vuillermoz n'a-t-il pas dit déjà :

L'orchestre est pour l'art muet un compagnon éloquent et persuasif, dont l'aide est singulièrement précieuse. Il souligne, il explique, il suggère ; il sait exprimer un sous-entendu, achever un propos commencé, donner à un sourire ou à un regard de l'intensité, de la profondeur. C'est un commentateur lyrique toujours prêt à traduire et à développer dans une langue claire et émouvante les sentiments que l'écran abrège et résume.

Pour moi, j'estime cependant que ce n'est pas *parce que* l'écran abrège et résume (car s'il abrège et résume c'est qu'il est incomplet à tort) que la musique peut venir ajouter à l'image en expression. Car la musique ne doit pas accourir au secours de l'image.

S'il veut réaliser un film musical, le cinégraphiste ne doit pas, dès la conception, séparer son idée visuelle de cette certitude que chaque image trouvera son complément dans l'évocation musicale. Si l'on veut raisonner par l'absurde, je dirai qu'un film bien réalisé en vue de la collaboration avec l'expression musicale doit rester incompréhensible, ou tout au moins apparaître comme schématique, projeté seul.

De même qu'un livret d'opéra doit être injouable sans la musique, s'il est bien conçu, le film musical doit être insupportable à force d'être incomplet, sans la partition. Cette nécessité comprise

m'apparaît capable d'éviter bien des tâtonnements et des erreurs. Seulement, pour qu'une telle collaboration soit possible, il est indispensable que le musicien, pénétré de la vérité cinégraphique, ait étudié préalablement l'expression de l'image, ses possibilités de réalisation, et pénétré ses mystères ; qu'il se soit spécialisé en quelque sorte dans l'étude cinégraphique. Corollairement, il est non moins nécessaire que le cinégraphiste ait lui-même étudié les possibilités et les ressources de la musique, ses modes, ses rythmes et les lois de son expression mélodique. Les « phrases » lumineuses devant se confondre avec les phrases mélodiques, les rythmes devant se combiner, se pénétrer, se compléter. Le scénario, en effet, doit être le fruit d'une longue et précise collaboration de deux créateurs : le cinégraphiste et le musicien.

Il ne m'apparaît pas possible de parvenir autrement à l'unité du film musical, unité nécessaire à toute œuvre d'art.

§

De cette compréhension peuvent, d'ailleurs, surgir des modes d'expression nouveaux de la beauté. Nous ne pouvons pénétrer encore les ressources infinies d'une pénétration de ces deux arts.

Récemment *El Dorado*, le film de Marcel d'Herbier, nous a fourni un exemple de ce que la mélodie peut ajouter à l'émotion d'une image et aussi à son rayonnement : la solitude et le désespoir de Sibilla, après ses adieux à son fils, étaient singulièrement accrus et émouvants du fait même qu'à cet instant l'orchestre se taisait pour laisser s'évader, seul, dans le silence, nostalgique infiniment et évocateur, le chant de la guitare de l'aveugle. Et certes, ce n'était là qu'une chose incomplète encore, mais si riche d'indications sur ce qu'il sera possible de réaliser dans ce domaine.

Jusqu'à ce jour nous n'avons eu que des adaptations musicales conçues et réalisées, comme en dehors du film lui-même. Je veux dire qu'il ne fut jamais prévu que le film se pénétrerait absolument du sentiment exprimé par l'orchestre. Les adaptations ont toutes été faites après coup, sans que le scénario ait prévu des réserves nécessaires et, dans le rythme des images elles-mêmes, à de certains moments, l'intervention de la musique. Aussi la musique et le film vont-ils en des chemins parallèles, — en envisageant le mieux —, alors qu'ils devraient aller dans le *même* chemin.

Indépendamment des lois esthétiques que la tâche des bons artisans ou des artistes révélera, il ne faudra pas oublier, non plus, dans ce travail de collaboration, qu'il a été scientifiquement démontré que l'identification de l'audition et de la vue n'existe pas, car un sens perçoit plus vite que l'autre. Les perceptions des deux sens sont comme séparées par une cloison : quand l'œil voit déjà, l'oreille n'entend pas encore. On a remarqué également que l'oreille saisit moins bien les rythmes en grisaille, c'est-à-dire ceux dans lesquels la tonalité tient une assez faible place, quoique, pour donner un exemple, dans le bruissement des feuilles, les différences de durées des mouvements soient mieux perçues par l'oreille que par l'œil.

Il y avait, jusqu'à ces derniers temps, une difficulté technique qui s'opposait à ce que les partitions, malgré l'habileté de certains chefs d'orchestre, épousassent exactement la courbe de l'action visuelle ; car la projection mécanique des images extrêmement variable et dépendant d'un certain nombre de facteurs, ne pouvait être réalisée régulièrement, dans un rythme voulu et calculé.

Le visiophone est venu pallier à cet inconvénient : il permet d'obtenir un synchronisme parfait entre le son et l'image, condition essentielle de tout essai de collaboration entre le cinéma et la musique.

§

Si, aujourd'hui, l'adaptation musicale nous apparaît, au cinéma, la plupart du temps si nécessaire, c'est surtout parce que les films sont mal ou pas du tout rythmés et que, le rythme étant un besoin de l'esprit, nous sommes satisfaits de le découvrir dans la musique qui accompagne la projection.

Cependant, les recherches des musiciens et des cinégraphistes semblent plutôt s'orienter vers la création d'une atmosphère musicale propre à accuser, voire à exalter certains caractères de l'image animée. C'est envisager ainsi la collaboration musicale sur un plan juste, mais inférieur ; car, dans de telles conditions, le film reste l'essentiel, la musique devient l'accessoire. C'est une erreur : dans la réalisation du film musical, le cinégraphiste et le musicien ont une tâche égale, ils dépendent l'un de l'autre absolument.

On s'est donc surtout attaché à adapter des fragments d'œuvres lyriques ou symphoniques, — ou, pour accroître le sentiment de réalité si nécessaire à l'émotion cinématographique, — d'imiter certains bruits correspondant à une image : coups de revolver, galop de chevaux, bruit de vagues, du vent, etc... Récemment, au cours de la projection de *La Charrette fantôme*, quelques chefs d'orchestre s'évertuaient, lors de certaines apparitions, à des bruits de grelots assez réussis.

Un jeune ingénieur français, M. Charles Delacommune, a perfectionné ces moyens en permettant le synchronisme parfait entre les bruits et la projection de l'image correspondante, ce qu'il était impossible d'obtenir méthodiquement. Cette invention mécanique permet donc désormais la fusion intime de ces trois éléments : le film, les bruits et la musique ; et ainsi la « matière » musicale se trouve enrichie et parfaitement apte à tenter un véritable musicien moderne.

Quelques-uns y ont pensé. J'ai le souvenir de l'audition, à l'une des premières réunions des amis du septième Art, chez Canudo, d'une partition composée spécialement par Carol Bérard sur un film d'Henri Fescourt, qui était suggestive, quoique trop descriptive à mon gré. Je rappellerai également la présentation privée de *Fièvre*, de Louis Delluc, au Colisée, où le pianiste Wiéner sut créer une atmosphère musicale admirablement rythmée et parfaitement pénétrée de l'âme des images. Il faut noter encore la tâche plus importante de Marius-François Gaillard, évoquant avec une sensibilité certaine, mais un souffle un peu court, l'Espagne de *El Dorado*.

Ce ne sont là que des tâtonnements, tout au plus des essais pas très approfondis, mais qui constituent des points de départ.

La formule du drame lyrique est, comme tout le théâtre, appelée à se périmer. Elle traduit déjà quelque peu son impuissance. Elle n'aura plus désormais que la joie de quelques beaux soubresauts. Comme le poème symphonique a tué l'oratorio, le concert tue le théâtre lyrique. L'esprit s'élève, l'âme avec. Les formes d'expression les plus pures, en tout cas, les plus exemptes d'alliages, tentent justement le musicien et séduisent les mélomanes. Le cinéma musical offre néanmoins aux jeunes compositeurs un domaine tout neuf, ou plutôt une terre en friche, mais plus puissamment riche que la poésie en général mé-

diocre qui les a nourris jusqu'à ce jour. Cela vaut la peine qu'on s'y aventure.

§

Dans le numéro de janvier de la Revue *l'Art et les Artistes*, M. Emile Sedeyn a publié un parfait article sur « La décoration moderne au cinéma ». Il est grand temps que les artistes songent à collaborer à l'expression de l'image. Jusqu'à présent ces essais n'ont été que timides. Nous avons assez souffert de l'intérieur de « l'artiste » ou de « la femme du monde », héros de l'aventure, qui nous révélait un goût du jour emprunté au loueur de meubles du coin, avec tous les laissez-pour-compte des imitateurs du style 1900. M. Emile Sedeyn signale justement les efforts de Mallet-Stévens pour *Le secret de Rosette Lambert* de Raymond Bernard, de « Mam » pour *Le Carnaval des vérités* de Marcel l'Herbier, de Francis Jourdain pour *Fumée Noire* de Louis Delluc et *l'Empereur des pauvres*, et il conclut :

Notons que la cinématographie française a devancé les autres, même l'américaine (qui l'imité maintenant avec faste, mais d'un peu loin) dans cet emploi, déjà large et varié, du milieu contemporain. C'est le simple bon sens, avant même le bon goût, qui les lui inspira : nous ne comprendrions guère *César Birotteau* dans une salle à manger Henri II, ni *Mireille* en Alsace. Donc, lorsqu'on nous montre à l'écran le reflet de nos douleurs et de nos joies, de nos inquiétudes et de nos enthousiasmes, nous devons souhaiter que ce soit parmi les meubles et les choses d'aujourd'hui. Il faut prévoir que nos descendants auront peut-être la curiosité de faire projeter ces images, et qu'ils pourraient taxer d'impuissance notre touchante fidélité aux styles de jadis.

LÉON MOUSSINAG.

NOTES ET DOCUMENTS LITTÉRAIRES

A propos du vers libre. — A la suite de la publication de l'article de M. Henry Gauthier-Villars sur la *Nouvelle Poésie Gréco-Païenne*, nous avons reçu la lettre suivante :

Paris, le 6 mars 1922.

Mon cher ami,

J'ai pris la décision de ne plus laisser passer les incroyables erreurs critiques, lorsqu'on veut bien y mêler mes travaux, dont est de plus en plus victime la poésie française.

Comment un érudit et un lettré aussi averti que M. Henry Gauthier-