Capacité auditive du spectateur au cinéma

par Paul Ramain

Tout film a besoin d'un bruit.....
ARTHUR HONEGGER.

Tout film — actuellement, ajouterai-je — a besoin d'un bruit parce qu'aucun film n'est parfait et que le cinéma, parti un instant pour être un art (le septième, a-t-on dit), recule au lieu d'avancer. Ce qui est souvent l'image d'un « certain » progrès.

C'est ce besoin de bruit indispensable au film médiocre — qui nous envahit comme un cancer — et au public moyen et pullulant des salles de cinéma, qui nous a valu le « film sonore » et le « film parlant » triomphe du primarisme yankee.

Le cinématographe français n'est pas un art : il est devenu une industrie et un commerce. Et le peuple tue le cinéma mercantilisé.

***

Jusqu'à nouvel ordre, je laisserai de côté le film sonore ou parlant que je considère pour l'instant comme une intéressante distraction scientifique, et qui est très loin d'être au point (ex : *Le Chanteur de Jazz* et *Le Fou Chantant*). J'estime que ce film parlant de 1929 est plutôt une régression du cinéma, car il tue l'essence même des possibilités artistiques de « feu le septième art » qui est dans la lumière et le mouvement en silence. *Seul le silence laisse libres l'imagination et l'interprétation, propices au rêve* : charme du cinéma muet en noir et blanc.

Car, pour la majorité de l'espèce humaine, si le spectacle est beau la vue l'emporte toujours sur l'ouïe. C'est une des raisons pour lesquelles l'opéra est un genre faux : car au théâtre l'imagination visuelle est bridée et la musique tue le livret si souvent insignifiant, même chez certaines œuvres de Wagner qui sont « ascéniques ».

Le cinéma pouvait sauver l'homme du théâtre factice en créant le rêve visuel, parent du rêve auditif (musique). Il ne l'a pas fait...

Le premier ici (1) j'ai parlé des affinités de la musique et du cinéma. Et l'un des premiers j'ai soutenu deux théories : l'une qui cherchait à démontrer qu'un film spécifiquement cinématoscopique et tendant à un art dynamo-plastique neuf contient en lui-même une sorte de musique optique et doit être construit sur des lois musicales (théorie chère à Mme Dulac) : l'autre montrant que tout film courant, même à tendance artistique poussée, doit être accompagné par une « rumeur ronronnante » destinée à étouffer les divers bruits de la salle et des spectateurs, ainsi qu'à créer une manière de torpeur — hypnose — qui permet au spectateur moyen de fixer ses yeux et son cerveau sur les péripéties lumineuses de la toile blanche.

Je dois dire que cette rumeur ronronnante préconisée par moi a fait fortune..... en sens inverse ! On en a fait un bruit, puis un mélange de musique (!) de voix humaines et de bruits variés. Le tout amalgamé arrivant au film sonore qui tue le rêve, bride l'imagination, ralentit et déforme le mouvement et donne la prépondérance non plus à la vision, mais à l'audition.

J'enterrerai donc mes illusions avec le film sonore qui n'est qu'un opéra perfectionné mais dans l'enfance, et qui risque de devenir une mixture obscène de vie courante, de music-hall et d'opérette (*La Chanson de Paris*, par exemple).

Toutefois, le film sonore deviendrait intéressant et arriverait à un art autonome très particulier, le jour où quelqu'un *styliserait les sons* comme il styliserait les images synchroniques, où l'on créerait des surimpressions de sons, où l'on suggestionnerait à l'auditeur-spectateur des scènes que le son ferait comprendre. Ce temps est encore loin.

Pour aujourd'hui, je ne m'occuperai que du vieux cinéma muet. Le proverbe est vrai : trop parler nuit !...

***

C'est une étude longue et surtout complexe que celle de la capacité auditive du spectateur au cinéma. Je ne puis, ici, qu'en dégager les grandes lignes. Du reste, l'on verra qu'ainsi dégagé, le problème se résoud tout seul par le simple jugement : les innombrables faces du problème finissant toutes par converger vers un résultat analogue. Le cinéma muet en noir et blanc peut se diviser en deux grandes catégories : 1° le cinéma de recherche — psychologie ou mouvement suivant le cas — dans lequel la lumière est maîtresse et où la sensibilité artistique du metteur en scène, aidée par les lentilles de l'objectif enregistreur a, seule, un rôle (cas de Jean Epstein, de Jacques Feyder, etc...). Cette forme de cinéma qualifiée ridiculement de « cinéma pur » ou « d'avant-garde » est rare. 2° Le cinéma simplement narratif, distractif, spectaculaire, pour la masse des gens qui aiment se distraire, rire, ou pleurer devant de belles images ou une histoire animée sans paroles. C'est le cinéma courant, c'est l'industrie du silence et de la réclame : *Panem et circences*... Vive le peuple !

Si le cinéma dit « pur » peut créer une ambiance artistique et émotive vraiment neuve et souvent d'ordre élevé — n'en déplaise à M. René Doumic — il n'est compris que par un petit nombre d'adeptes, sans compter d'inombrables jeunes snobs et crétins de tous poils qui, ratés de la musique, de la peinture, ou de la littérature, se découvrent un génie artistique dans des élucubrations pelliculaires qui, hélas, font un grand tort à cette forme si intéressante du cinéma-art (ex : *Le Chien andalou* et autres lamentables niaiseries sans aucune valeur).

Ce cinéma de recherches nous a cependant donné des essais fort intéressants tant dynamiques que psychiques depuis les romantiques *Trois Lumières*, de Fritz Lang (film classique actuellement, premier... et dernier essai de musique picturale sur un thème donné et développé) jusqu'à : *La trajectoire d'une balle de revolver*, de Lucien Bull (film dynamique), *La Coquille et le Clergyman*, de Germaine Dulac (film psychanalytique osé, très discuté par les ignorants du système freudien, mais film curieux et prenant comme un poème baudelairien) ; *La Symphonie d'une grande ville : Berlin*, de W. Ruttmann (film de mouvement et de notations visuelles) ; *Brumes d'Automne*, de D. Kirsanoff (film de notations picturales et de mélodies visuelles) ; *La Petite Marchande d'Allumettes*, de Jean Renoir et Jean Tédesco (film de fantaisie et de rêve) ; *Le Croiseur Potemkine*, d'Eisenstein (film de mouvements physiques et de troubles psychiques collectifs) ; *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Dreyer (film d'expression psychologique) ; etc... etc...

Or, de tels films sont spécifiquement visuels, et pour le spectateur curieux ou averti qui veut en saisir le sens ou en goûter l'intérêt émotif, ils ne supportent pas un instant l'accompagnement musical, fût-il un bruit ou une rumeur ronronnante.

Quant au spectateur moyen qui voit ces films et s'y ennuie, son intérêt déjà inexistant sans accompagnement musical ne sera pas davantage excité par un piano, un phonographe ou un orchestre excellent. Et si l'orchestre joue, durant la projection d'un tel film de la musique admirable, ou bien le spectateur, instruit ou non, écoutera la musique sans voir le film qui l'ennuie, ou bien... s'ennuiera à l'un et à l'autre.

Et un spectateur qui aime — ou *veut* comprendre — un tel film, aime et comprend aussi (en général) la bonne musique. Et l'un tuera l'autre. Cela est une évidence biologique et psychique sur laquelle il est, je crois, inutile de discuter. Pourquoi ?

Parce qu'en effet, lorsqu'on assiste avec intérêt ou émotion à une expérience de laboratoire, le bruit ou l'audition musicale vous dérange et vous est odieux. Réciproquement, lorsqu'on écoute la première audition d'une œuvre musicale de valeur et dont on veut se pénétrer, la vue prolongée d'un ou plusieurs objets en mouvement vous agace prodigieusement.

Or, dans le cas spectaculaire d'un individu au-devant de cette catégorie de films — la seule qui, pour moi, est susceptible d'intérêt et d'esthétique nouvelle — il y a *effort* cérébral et visuel pour déclancher la naissance de l'intérêt, voire de l'émotion artistique. Ce premier genre de cinéma n'est plus une simple distraction. Il y a donc un travail d'adaptation physique et psychique que l'on peut presque assimiler à un effort créateur, à un travail de composition. Et dans cet ordre de chose tout le monde est d'avis pour ne pas être dérangé durant un travail d'attention soutenue et d'élaboration, fût-ce par un accord harmonieux ou un gênant rayon de soleil.

La première partie du problème est ainsi résolue :

Dans ce cas, la capacité auditive du spectateur au cinéma est *nulle*.

Donc, pas de musique, pas de rumeur ronronnante, pas de bruit. Rien que du silence, de l'obscurité, et les jeux de la lumière sur la toile... musique optique dans certains films comme *Brumes d'Automne* ou *Cinq minutes de Cinéma* (pur), d'Henri Chomette.

***

J'arrive à la deuxième donnée du problème, car il n'en est pas de même pour l'autre forme du cinéma muet : le cinéma narratif, à la fois littéraire et pictural qui est le 98 0/0 du spectacle cinématoscopique en France à l'heure actuelle, même dans les salles spécialisées de Paris, de Grenoble ou d'Agen.

Là, le film ne demande qu'à distraire et, en principe, à plaire à la foule hétéroclite venue pour se délasser et non pour réfléchir ou cher-

(1) Cf. *Le Courrier Musical* des 1er et 15 février 1925; *Les Cahiers du Mois*, volume 16/17 ; et de très nombreux articles et conférences parus de 1925 à 1929 dans diverses revues cinématographiques françaises et étrangères.

cher une émotion de grand art. Souvent le film est intéressant par son sujet et plus encore par... ses acteurs. Il plaît par son histoire, sa photographie, son découpage, son montage, ou par cette mentalité trouble que les Américains nomment « sex appeal » et qui n'est que l'attrait d'un beau corps lumineux sur une âme assoiffée d'érotisme mal compensé par timidité ou par lubricité. Ce que j'ai appelé la « cinégénésie ». Ici, M. René Doumic a raison quand il dit que le cinéma est « un retour à la barbarie ».

Mais projeté devant des miliers de spectateurs et spectatrices de mentalité opposée, de tels films sans musique ou tout au moins sans accompagnement autre que visuel seraient voués à un échec et créeraient l'ennui dans la salle. De même pour la plupart des films dits documentaires et insignifiants que l'on nous présente (1).

Il leur faut un dérivatif qui serve aussi de *renforçateur*. Ici la musique est indispensable. Tout au moins une rumeur ronronnante, un bruit musical. L'oreille aidera l'œil et empêchera d'entendre les mille bruits énervants de la foule tout en créant une sorte d'onde hypnogène favorisant l'émotion (non plus esthétique) mais spectaculaire et souvent érotique.

Voilà une des raisons pourquoi le cinéma n'est pas un art vrai.

Je ne discuterai pas ici quelle musique il faut jouer au cinéma. Je l'ai démontré plusieurs fois par ailleurs comme jadis dans le *Courrier Musical*, et mon opinon est faite. C'est celle reprise par Arthur Honegger.

Il faut un bruit musical, un ronronnement — même obsédant — pourvu qu'il soit toujours harmonieux aux oreilles courantes : cela pour éviter des brisures dans l'émotion visuelle d'un spectateur moyen pour lequel une dissonance, voire un simple intervalle de seconde fait l'effet d'un grincement.

Il est donc évident que dans ce genre de spectacle cinématographique, il existe non pas une capacité auditive, mais *des capacités auditives* chez le spectateur. Car il n'y a pas un spectateur mais des spectateurs de culture et de sensibilité entièrement différente, bien plus que dans la salle d'un de nos grands concerts dominicaux. Aussi cette face du problème est-elle complexe à résoudre entièrement et il faudrait un volume.

Je ne puis donc ici qu'en parler d'une manière très générale encore que suffisante, en prenant comme point de départ le spectateur courant qui va du petit bourgeois à l'homme du peuple cherchant une distraction ou une larme sentimentale, chez qui le sens de la musique se plie à toutes les œuvres hormis les dissonances bruyantes et la musique de haute envolée. Autant demander à ce spectateur une impression d'émotion profonde devant une faïence de Pierre Clérissy, de Moustiers, ou devant le vitrail du Samaritain, de la cathédrale de Sens ! Il dira que c'est beau sans savoir pourquoi et leur préférera une faïence patriotique du XVIII^e^ siècle ou la rose du XVI^e^ siècle « là où il y a des anges qui jouent de la trompette... » Dans cet ordre d'idées, la capacité auditive existe, mais elle est *rudimentaire* parce que perçue par un cerveau non seulement inéduqué à l'émotivité musicale, mais encore préparé à voir et non à entendre. Pour ce spectateur courant, peu importe l'élévation cérébrale ou sentimentale de la musique. Il acceptera facilement aussi bien *Plaisir d'Amour* que la *Symphonie* en *ut mineur*, aussi bien l'*Angélus de la Mer* que la *Partita* en *mi* ou l'*Apollon-Musagète*.

Ce spectateur demande à la musique au cinéma, non pas un commentaire, mais un soutien. Cela pour les raisons que j'ai exposées plus haut. Chez les gens simples ou même chez les gens qui cherchent à se distraire par un spectacle sentimental ou amusant comme l'est toujours le cinéma courant, la vision l'emporte et l'emportera toujours sur l'ouïe, parce que l'œil est un sens plus développé que l'oreille chez 81 0/0 des hommes de la classe moyenne pour qui le cinéma a été créé et par qui le cinéma vit.

(1) Excepté les documentaires scientifiques qui ne supportent aucun accompagnement.

***

Il en est de même, mais pour une raison opposée, chez le spectateur cultivé qui vient se distraire au cinéma et y cherche soit un passe-temps agréable, soit des sensations vaguement érotiques à défaut de sensations esthétiques. Chez ceux-ci l'oreille est souvent très développée (on y rencontre des compositeurs célèbres !) mais la capacité auditive y est *transformée* : ils demandent à ce que l'orchestre souligne et commente les actes visuels et dynamiques de l'écran. Au contraire des autres spectateurs moyens. Et alors si la musique ne suit pas exactement sa propre imagination en même temps que rudimentairement la scène représentée qu'il interprète à sa façon, il n'écoutera plus. Je dis rudimentairement, parce que pour que son imagination puisse travailler à l'intéresser ou à l'émouvoir, il lui faut une musique souple et sans caractère tranché. Si la musique est trop élevée, trop émotive par son écriture et ses idées, ou bien il arrivera un moment où ce spectateur délaissera l'écran pour écouter une chose qui l'impressionne davantage que la vision, ou bien il sera agacé. Pas de milieu. C'est l'exemple d'un de mes voisins de salle obscure qui, à un moment où l'écran représentait la course de chars du trop célèbre *Ben-Hur*, un excellent pianiste (prix de conservatoire d'une capitale étrangère) attaqua l'héroïque premier mouvement de la *Sonate op.* 106, de Beethoven. Ce brave homme se mit à rythmer l'allegro beethovénien, et, se penchant vers moi me dit : « Ah ! monsieur, cette musique est le cliquetis d'une armée qui part pour la bataille... » Ce qui est vrai ! Mais n'empêche qu'à la sortie cet excellent spectateur musicien fut comme moi : incapable de se rappeler la moindre image de la course de chars du film !

***

Je pourrai conclure cette étude succincte de deux manières : à savoir que la capacité auditive des spectateurs au cinéma varie suivant les films et le public, sans que l'orchestre y soit, par lui-même, pour une part notable ; et que dans un cas elle est nulle et que dans l'autre cas, elle est transformée et soumise à la vision et à l'éducation du spectateur.

En tous cas, cette capacité auditive est *pratiquement insignifiante* si le film est intéressant d'une manière ou d'une autre.

Ce qui indiquerait que la partition cinégraphique ne peut exister musicalement que dans les cas de films à grosse exploitation et qui s'adressent à un public généralement moyen.

Et je termine en disant que la rumeur ronronnante, que j'ai toujours préconisée le premier, est la musique de l'avenir pour les capacités auditives variées des spectateurs au cinéma, et que Debussy nous a donné une magnifique leçon de rumeur ronronnante dans son *Pelléas et Mélisandre* : car la matière harmonique crée l'atmosphère, l'ambiance nécessaire dans laquelle se déroule, sur la scène, l'action psychologique. M. Otto Vend a jadis formulé cette vérité.

Et voilà pourquoi nos compositeurs ont tous échoué dans leurs partitions cinégraphiques (1).

Dr PAUL RAMAIN.

(1) Il en résulte qu'une partition cinégraphique ne peut pas être l'apanage d'un musicien de grand talent, mais bien celui d'un musicien modeste : le film ne dure pas — trois ou quatre ans — et il est naturel qu'une partition ne lui survive pas ! Je parle bien entendu d'une partition *spécifiquement* cinégraphique, c'est-à-dire une rumeur ronronnante qui ne primera jamais le film, mais le soutiendra.

EN MARGE DU FILM SONORE

De l'adaptation musicale

par Albert Febvre-Longeray

Il est grand temps qu'on en parle ! Car la « sonorisation » met la question au premier plan des préoccupations présentes.

Si le film muet s'est accommodé tant bien que mal (plutôt mal) à part quelques rares exceptions, d'adaptations — disons de salmigondis — invraisemblables, exécutées Dieu sait comment ! pour souligner (ou *anéantir*) les effets de l'Image, les choses *doivent* aujourd'hui changer radicalement; l'adaptation musicale d'un film est à ce film ce que la musique dramatique est au livret d'un opéra, ce que la musique de scène est à un drame ou à une comédie.

Jusqu'à présent, seuls quelques avertis parmi les auteurs de films ou les metteurs en scène (les deux se confondent parfois en une seule personnalité) eurent conscience de l'élément prodigieux que constituait la musique pour attiser l'action, ou l'inaction, d'un film muet. Ceux-ci demandèrent des partitions originales et spéciales pour accompagner leur film, ou exigèrent que les adaptations dites « en mosaïque » fussent réglées soigneusement par les chefs d'orchestre ou déterminées par un musicien choisi à cet effet.

Ces tentatives isolées pour sortir de l'ornière furent *toujours* couronnées de succès. L'adaptation musicale comprise sous cet angle nécessitait de la part de ceux qui l'avaient exigée sinon une culture musicale suffisante mais au moins le goût de la musique et un sens de cet accord intime qui doit toujours exister entre ce que l'œil voit et ce que l'oreille entend.

Malheureusement, on peut être un excellent cinéaste et rester imperméable aux accents d'Orphée ! Ceci est tellement vrai (et nous n'y pouvons rien !) que lorsque Mme Germaine Dulac, entre autres, parlait de l'accord profond qui doit s'établir entre ce qu'elle nommait (par analogie) la symphonie visuelle et la symphonie musicale, on