

Musique et électricité

COMME le vieux Rameau, Eric Sarnette commença par être compositeur (il va d'ailleurs, à la demande de Monteux, le redevenir). Lui dont Schönberg avait guidé la main et l'esprit, n'avait plus à fixer une syntaxe. Mais entre l'œuvre et son auditeur, il voyait s'imposer de plus en plus, en mystérieux trompe-ouïe, le micro. Autour de ce micro, symphonistes et acousticiens disputaient aigrement. Eric Darnette s'attaqua au micro. Il constitua avec deux jeunes ingénieurs, une équipe qui est, sans aucun doute, la première du genre. Sous sa signature, elle dépose ci-après les « conclusions » de ses travaux.

Des conclusions qui sont des résultats...

« Abondance d'adjectifs, mauvaise louange : ce sont les faits qui louent ». Ce petit préambule n'a eu d'autre but que de porter témoignage, de auditu, des « résultats » d'Eric Sarnette.

JOSÉ BRUYR.

Si quelques progrès viennent d'être réalisés ces derniers temps, c'est que la condition première a été le mariage absolu entre la technique de la musique et la technique de l'électricité. Or, les directives musicales qui ont guidé les ingénieurs pour établir, par exemple, les appareils d'enregistrement, dénotent une méconnaissance (compréhensible chez des ingénieurs) de cette technique musicale qui, quoi qu'on en dise, est extrêmement précise et sévère. Pour certains, la musique serait un art vague, flou, sentimental, et l'électricité aurait alors l'avantage d'être mathématique, raisonnable et strict. C'est peut-être pour cela que l'on s'est soucié de l'exactitude des timbres, mais presque pas, ou si légèrement, de l'exactitude des volumes.

Au point de vue de l'orchestre je partage la musique mécanique en deux : Celle qui donne à la reproduction moins la réalité du volume (radio, phonos) ; celle qui donne à la reproduction la réalité des intensités sonores de tous les instruments de l'orchestre (hauts-parleurs de cinéma).

Je rapproche cela de cette définition (excusez le mot) de la musique que je voudrais trouver dans le dictionnaire : la musique est le seul art qui permette véritablement la mise en action d'une force, puisqu'il y a dans l'exécution des sons par un orchestre et par son volume sonore, des possibilités de pénétration dans l'être physiologique que n'ont ni la poésie ni la peinture, ni la sculpture, ni aucun autre art. Les paroles, quelque belles qu'elles soient (et avec tout ce qui pourrait occuper les yeux) ne peuvent changer notre disposition intérieure aussi rapidement et aussi profondément que la musique. Oui, mais dès qu'on parle d'intensité, d'instruments à vent, certains ont les mots de « fanfare » ou de « musique militaire du 14 juillet »...

seraient-ils donc ignorants au point d'oublier qu'en partie c'est l'élément physique qui fait justement la supériorité de la musique sur tous les autres arts.

On dirait alors que les réalisations électriques ont été faites, surtout dans la partie « inférieure » de la musique : la chanson, le solo, l'orchestre de bains de mer. Mais, quand un orchestre de cent musiciens doit être capté ou diffusé, on s'aperçoit que ces éléments électriques de captation ou de diffusion sont insuffisants, illogiques, et enfantins lorsqu'on veut les faire obéir à l'esthétique même l'orchestre. Ainsi la prise de son établie jusqu'ici sur des éléments révélateurs d'un manque de fidélité à la technique musicale, a été un de nos premiers soucis d'amélioration. Et encore, pour se rendre compte de l'erreur que représentent les éléments de la prise de son actuelle, il faudrait entendre la diffusion d'un grand orchestre, non pas sur le petit haut-parleur de vingt centimètres (qui est la lorgnette à l'envers par laquelle on regarderait le paysage) ou les erreurs d'intensité et de plans s'estompent, mais avec les grands hauts-parleurs du Rex ou mieux encore avec le dernier perfectionnement Wide Range de Wersten, installé à Paris au Clichy-Palace.

Le mot « micro » est un mot-synthèse. Tout seul, il ne signifie pas grand chose. Entendre la musique à travers un micro relié à un haut-parleur ne signifie pas grand'chose non plus. C'est comme dans la course des cent dix mètres haies ; le vainqueur n'est pas celui qui a franchi avec succès la première haie (le micro), mais toutes les haies (prise de son, amplification, cellule ou graveur ou haute fréquence, tirage, dressage, etc., etc...). La photographie ne veut pas dire objectif tout seul. La musique mécanique ne veut pas dire micro tout seul.

L'architecte, quand il n'a plus de chaumières en paille à construire, doit connaître les lois de la pesanteur et de la résistance des matériaux. Le compositeur, quand il n'a plus de musique, destinée à l'audition directe dans la salle de concert, à écrire, doit connaître les lois de fixation ou de diffusion de sa musique avec les possibilités limitées par le sillon ou l'onde porteuse. Il ne s'agit pas de changer l'orchestration des œuvres classiques (et je ne sais pas où certains critiques ont lu que je préconisais cette « cuisine » des partitions existantes), mais quand un instrument, par ses harmoniques compliquées, embrouille et salit la pâte sonore, il y a des chefs d'orchestre qui, sous le prétexte de la fameuse « vérité musicale » ne sont pas assez... audacieux pour remplacer radicalement cet instrument par un autre plus « propre » et gardent « quand même » ce faiseur de trouble. Il est des « quand même » qui sont superbes ; celui-là est idiot. Je crois que je dis clairement ma pensée. Mais alors, les virtuoses du piano devraient tous rechercher les vieux instruments du temps de Beethoven pour y jouer les sonates et refuser impitoyablement les beaux Steinway sous prétexte que ces instruments « trahissent la pensée » du maître ! J'ai dit et je répète qu'il faut savoir une fois pour toutes si l'on veut faire de la musique ou bien du document historique.

C'est que, voyez-vous, on a tamisé, on a amoindri parmi tant d'autres un principe fondamental de la musique en oubliant ou en ignorant que l'émotion est due pour une part à ce choc physiologique qui n'est pas le coup de poing dans l'estomac, comme le penseraient les épiciers. La musique c'est comme l'amour ; il y a du moral et du physique. « Or, une émotion sans liens avec le corps n'est pas réellement complète ». (W. James). Il ne s'agit pourtant pas d'un vrai choc sur les carcasses humaines.

Beethoven disait : « L'émotion suave n'est bonne que pour les femmes, pour l'homme il faut que la musique lui tire du feu de tout son être ». Mais on n'atteint pas l'être physique seulement avec des sons cuivrés ou bruyants ; exemple : l'orgue produit une sensation de force (toutes boîtes fermées), sans bruit, ce qui est une expression haute ; tandis que la fanfare produit une sensation de force (sons à découvert) avec bruit ce qui est une expression basse et vulgaire.

La musique, dépourvue de son volume sonore exact, c'est un voyage que l'on raconte. La musique avec tout son volume exact, c'est un voyage que l'on fait.

Un jour, devant un phono qui « donnait » la IX^e *Symphonie*, j'ai vu un homme, un gros homme sans doute, fort de ses muscles, qui regardait le disque tourner, musique naine, en tenant une conversation sur... la meilleure façon de préparer le canard aux olives !... Le but, le véritable but, à ce moment, était manqué, parce qu'il manquait le bain physique dont les hommes se sentent pénétrés et devant lequel ils se sentent confus d'être si petits.

Les esthéticiens ont un peu trop ignoré cet élément physique des sons ; je ne veux pas dire le potin ou la fanfare, vous le savez.

Le petit haut-parleur de vingt centimètres n'a pas la prétention de reproduire la Garde Républicaine ou l'orchestre Padeloup ; c'est de la musique miniature, aucun choc physique, document, émotion purement intellectuelle.

J'ai travaillé sur le film et étais habitué à de la musique qui sortait de grands hauts-parleurs donnant la réalité des volumes qui existent à l'enregistrement. Aussi j'ai toujours été surpris que l'on prît tellement au sérieux un orchestre de cent musiciens sortant par un petit trou de vingt centimètres... Pourtant, puisque c'est par ce petit trou que les auditeurs peuvent entendre l'orchestre, il est nécessaire d'augmenter le relief des groupes d'instruments et c'est pour cela que la prise de son « musicale » et non « électrique » aidera à amoindrir la monotonie des transmissions d'orchestre, tout en étant plus réelle au point de vue musical et plus en accord avec la technique même de l'orchestre.

Je reste cependant sur mon principe formel : Je veux, à la « sortie », trouver cent musiciens (et non pas cent nains) s'il y a eu cent musiciens au studio devant le micro. C'est pour cette raison que nous avons apporté un soin précieux en perfectionnant quelques instruments à vent pour qu'ils n'entraînent dans la reproduction de tout leur volume, ni l'altération de leur timbre ni l'altération de l'expression humaine qu'ils contiennent.

On s'occupe beaucoup de l'exactitude des timbres, mais on néglige l'exactitude du volume à la reproduction.

C'est ainsi que, pour la radio, j'envisage la reproduction par de gros hauts-parleurs de toute la musique d'orchestre et d'orgue (diffusée dans des salles populaires à jours fixes et entourée de programmes « attractifs ») et alors la radio aura droit de cité dans toute la musique et ne sera pas limitée à ne pouvoir apporter à domicile que la chanson, la musique de chambre le solo, la parole, enfin tout ce qui pourrait être joué ou chanté dans le salon où est placé l'appareil récepteur.

Le problème « du micro parfait » réclamé par les non initiés, ne représente pas un progrès parce que la difficulté n'est pas de trouver un miroir exact des sons (qui ressemblerait à notre oreille) mais de placer, de faire contenir, de fixer dans l'espace

(403)

restreint de la piste sonore, du sillon ou de l'onde porteuse, toute la musique qui est envoyée par ce micro, sans mutilations.

Même pour la « photo musicale » en radio, pensons que l'on fait porter aux acteurs de cinéma des chemises bleues pour qu'elles soient plus blanches et plus belles à la reproduction. Pourtant l'objectif très perfectionné aujourd'hui et plus vieux que le micro demande ce truquage et les metteurs en scène se servent pour les extérieurs d'écrans et de verres colorés pour *embellir* la photo ; ils ne disent pas comme les musiciens qu'il faut attendre que l'objectif soit au point et alors on se passera de ces écrans et de ces verres colorés, comme si les phénomènes physiologiques de l'œil et de l'oreille ne seront pas éternellement vrais !

Le micro même aujourd'hui, n'est pas seulement un agent de transmission, comme le pensent certains musiciens et certains critiques qui font figure animateur ; il sera la cause d'une esthétique nouvelle de la musique, esthétique qui va plus loin que l'audition directe et qui est impossible dans la salle de concert ; de même le théâtre radiophonique qui prend des assises sérieuses en ce moment, est autre chose que le théâtre de Bernstein ; demandez un peu à Carlos Laronde...

Après plusieurs années de travail, nous avons aujourd'hui la « lumière et l'ombre des sons », la résonance du studio, réglable électriquement, les réflecteurs amplificateurs, la prise de son établie enfin musicalement, des instruments modifiés pour le micro des instruments apportant à l'orchestre des couleurs et une intensité absolument neuves, les sourdines et les pavillons mobiles qui permettent des variations de la portée de son, qu'il ne faut pas confondre avec l'intensité, enfin des éléments nouveaux et vivants qui accompagnent dans son essence le mouvement profond de l'esthétique même de la musique de nos jours, de celle qui avance .

Les erreurs musicales ne sont pas seulement dans la manière de diffuser ou d'enregistrer. Ça s'apprend. Les appareils eux-mêmes contiennent des éléments électriques qui tournent le dos à la musique. Les voici : le *timbreur* qui, pour couper les harmoniques gênants, change le timbre des instruments et défigure tout ce qu'il touche. Le *potentiomètre unique* est enfantin quand on pense que ce qui fait justement... la musique, ce sont les différences d'intensité des différents groupes d'instruments. Sur les appareils récepteurs le dénommé *changeur de tonalité* dénature (comme le timbreur) tout ce qu'il touche. Ces trois éléments électriques *construits* sur les appareils enregistreur émetteurs, récepteurs, constituent des fautes graves envers la musique. Par exemple la qualité de la radio ne s'obtient pas seulement avec un excellent orchestre bien équilibré. La qualité de la radio ne s'obtient pas non plus avec un bon appareillage (exact, musicalement parlant). C'est là que le problème se précise.

Pratiquement, c'est la prise de son (surtout en radio) qui constitue la qualité la plus précieuse et l'élément le plus important, exercée par un musicien qui suit la partition. Le preneur de son doit faire rester l'immense orchestre avec son immense volume dans la limite des fréquences permises, comme l'opérateur de prise de vue doit faire rester le cheval qui court dans la limite de son cadrage.

Le nouveau dispositif de prise de son réalisé avec mes deux principaux collaborateurs, les ingénieurs Gamzon et Sollima (utile surtout pour la radio à cause de la limite des fréquences) comprend *trois potentiomètres partiels* qui commandent les trois registres de l'échelle musicale ; grave, médium, aigu.

Comme la musique d'orchestre est amoindrie dans son volume par le petit haut-parleur de vingt centimètres il y a lieu d'augmenter le relief en exagérant les différences de plan des divers groupes d'instruments. Or, le relief obtenu par l'intensité des instruments ne peut pas être réel car l'intensité à mesure qu'elle grandit, amène des harmoniques trop nombreux et gênants qui forment confusion et musique sablonneuse. Au contraire, le relief obtenu par les potentiomètres partiels qui aident électriquement les intentions du chef d'orchestre, n'entraîne pas d'harmoniques nouveaux, ces harmoniques multiples qui sont la cause principale de la qualité médiocre de la radio.

Ce nouveau tableau de prise de son comprend également un dispositif de résonance électrique. Cette résonance électrique réglable permet d'agrandir le studio avec un bouton dont les graduations correspondent à des dimensions architecturales ; d'avoir une riche résonance sans avoir les échos ou les « retours » qui se produisent forcément dans toutes les salles à partir d'une certaine dimension ; de régler la grandeur de la salle suivant l'œuvre que l'on doit diffuser ou enregistrer.

La résonance électrique existait en principe déjà mais de façon anti-musicale (comme la prise de son). Ce qui apporte la musicalité, dans le nouveau procédé de résonance électrique, c'est que la chambre de résonance contient le système particulier des trois hauts-parleurs (la nouvelle invention de Gamzon et Sollima) qui est la *Reproduction répartie* (rien à voir avec le stéréophone qui date de 1898) qui ont chacun une fonction précise et indépendante et aussi sont réglables chacun dans leur intensité. Ces trois hauts-parleurs permettent d'avoir dans la chambre de résonance le CONTRAIRE DE LA MUSIQUE SORTANT D'UN TROU, et, comme l'orchestre vivant, répartissent les sons dans cet espace restreint (Comme le système Wide Range de Wersten répartit les sons dans la salle de cinéma).

La musique en passant par la résonance électrique sera empreinte de cette répartition spatiale et même quand elle sortira de l'unique haut-parleur du concierge, elle se « souviendra » de cet *écartement sonore*.

Enfin ce nouveau dispositif de prise de son et de résonance électrique réclame absolument la présence d'un musicien capable de suivre une partition annotée par le chef d'orchestre. Ce dispositif, d'ailleurs, a été conçu dans ce sens, et manié par un simple opérateur sans partition, il n'aurait plus du tout sa raison d'être.

Au début de la musique mécanique un ingénieur ou un opérateur étaient indispensables à la prise de son à cause de la difficulté de l'émission ou de l'enregistrement. Depuis avec les éléments électriques plus stables, l'ingénieur ou l'opérateur sont restés. C'est une erreur qui s'ajoute à celle des éléments techniques enfantins et illogiques. Aussi, je le répète, le preneur de son doit être un musicien. Voici pourquoi : A la radio de Berlin, notre éminent chef d'orchestre Henri Büsser a dirigé un concert d'œuvres françaises. Il avait emporté dans sa valise toutes les partitions d'orchestre sauf une. Ces partitions n'étaient pas pour lui, puisqu'il conduisait de mémoire, mais pour le preneur de son. Tout le concert avait été enregistré sur ruban. Le lendemain, Büsser était invité au studio à entendre son festival. L'audition de toutes les pièces d'orchestre fixées sur ce ruban lui donna une entière satisfaction. Cependant une de ces pièces lui parut beaucoup moins exacte dans la valeur des volumes sonores et du placement des plans. Il allait demander au preneur de son qui était

à côté de lui pendant cette audition la raison de la faiblesse de cet enregistrement, très pâle en comparaison des autres, lorsque ce fut le preneur de son, un excellent chef d'orchestre qui vint s'excuser en lui disant n'avoir pas pu régler la prise de son de ce morceau d'orchestre avec autant de précision que les autres morceaux du programme *parce qu'il n'avait pas eu la partition sous les yeux*.

Nous entendons dire grand bien des émissions étrangères qui prévalent sur les diffusions françaises. C'est le jugement incrusté chez beaucoup d'auditeurs. Mais, qu'on y prenne garde, étant donné que les appareils de prise de son ne sont pas établis techniquement suivant la logique de la musique, les diffusions étrangères poudrées, fardées et adroitement maquillées contiennent quelque chose de flatteur pour l'oreille beaucoup plus que quelque chose d'exact pour la musique. On peut comparer à cela le mouvement de sympathie qu'ont eu les premiers phonographes électriques américains qui flattaient en la maquillant un peu outrageusement la reproduction des disques. Or, après cette période d'élan irréfléchi, teinté de flamme, on se reprit... le tape-à-l'œil était découvert et l'artifice fut condamné avec ce mouvement rétractif qui est la condition généreuse du sens critique.

Quant à l'amélioration technique du film sonore, je veux dire des appareils enregistreurs et reproducteurs qui sont comme deux moitiés d'orange, il m'est agréable de rendre un hommage sincère et solide aux ingénieurs constructeurs de la *Western Electric*. Cette grande compagnie américaine, il faut le dire, à toujours été en avant du progrès et cela au prix de travaux de laboratoire dont nous ne pouvons pas nous imaginer l'importance. Le dernier perfectionnement *Wide Range* à l'enregistrement et à la reproduction constitue une réussite d'autant plus remarquable qu'elle amène enfin un rapprochement sérieux entre la technique électrique et la technique musicale. (Dans un prochain numéro de la *Science et la Vie*, Pierre Keszler nous donnera l'occasion de rentrer dans le détail de cette question qui fera date dans l'histoire de la musique du film). Sur ces enregistreurs, par exemple, on ne trouve plus ce *timbreur*, cet élément anti-musical. Les fréquences harmoniques vont de 30 à 18.000 par seconde. Ces fréquences, dans le film ne sont pas limitées comme dans la radio qui ne doivent pas dépasser 6.000 (en principe). Même si l'on ne se sert pas pratiquement de cette large plage pour l'inscription des sons, il est à remarquer que les nombreux harmoniques d'un grand orchestre seront tout à fait à l'aise. Les timbres les plus riches et les plus compliqués dans leur structure sonore s'inscrivent sans mutilations et, avec un tirage exact, il n'y a plus de raison technique pour que nous n'ayons là, le véritable procédé qui se présente comme quelque chose de définitif. Le *Wide Range* sur les appareils reproducteurs consiste dans la répartition des sons par plusieurs hauts-parleurs ayant chacun leur rôle précis et indépendant. Ce n'est plus la musique qui sort d'un trou, ce grave inconvénient de la musique mécanique jusqu'ici. L'orchestre répandu dans l'espace étendu et réparti comme sur la scène ou la fosse prend une qualité de richesse qui dépasse tout ce qui a été fait dans ce sens. Je dirais même sans exagérer ma pensée que la reproduction d'un orchestre (enregistré également sur le même procédé), est supérieure à l'orchestre réel, à l'audition directe parce que les intensités établies exactement à l'enregistrement sont dirigées non plus vers un point mais dans une direction juste : les instruments qui dans la salle de concert envoient le son tantôt

sur le mur, tantôt dans le plafond, sont ici récupérées dans la totalité de leur timbre précis. De plus, le « choc physiologique » était désagréable lorsque la musique sortait d'un trou ; c'est pour éviter cet « enfoncement dans les oreilles » que même les gros hauts-parleurs ne marchaient jamais à un régime capable de donner l'équivalent de volume d'un orchestre important. Maintenant les points divers de source sonore permettent d'avoir la puissance équivalente au volume de l'orchestre qui aura été enregistré au studio.

Ce que je veux combattre c'est ceci : depuis que la musique mécanique s'est implantée en demi-victoire, on dirait qu'elle a fait perdre à cet art son grand éclat. Petit haut-parleur de vingt centimètres. Cent musiciens par un petit trou. Et alors les amoureux abonnés des concerts du Conservatoire, par exemple se redressent, et il est rare qu'ils se redressent pour dire que voilà seulement dans l'audition directe avec l'orchestre vivant le véritable éclat, l'unique parure. C'est catégorique. Je voudrais pourtant amener par la main ces « dubitatifs » devant les magnifiques reproducteurs « de race » ; ils retrouveraient là toute cette parure multicolore de l'orchestre sans lorgnettes à l'envers avec la même intensité sonore que la présence réelle des cent musiciens dans leur salle aimée. Les hauts-parleurs perfectionnés sont arrivés au point où il faudra compter avec eux parce qu'ils viennent de mettre en déroute la vieille et antique différence, la noble et vaillante polémique entre l'orchestre en réalité et l'orchestre reproduit.

Les éléments nouveaux dans le studio et quelques instruments modifiés amenant des timbres neufs permettent d'agrandir le côté esthétique-même de l'orchestre et aussi d'aérer le sens de la création sur d'autres chemins que les chemins battus. Ainsi en cherchant à modifier certains instruments à vent pour le micro (suppression des harmoniques très élevés), on a trouvé en route et sans le chercher précisément que les saxhorn, par exemple, poussés dans le registre aigu étaient capables de donner une expression tendue et pure éloignée du « mourir pour la patrie » et aussi de l'*amoroso* et du *lamento*, tout en restant humaine. C'est ainsi que les instruments à cordes, je le répète ici, ne pourraient donner qu'un ersatz de cette expression virile et pure, mais de cette expression seulement ; que l'on ne me fasse pas dire que tous les instruments à cordes peuvent être remplacés par tous les instruments à vent dont le pouvoir est limité, mais encore insoupçonné dans toutes leurs possibilités. On a tiré des vents une partie assez restreinte surtout au point de vue de leur écriture, et maintenant que les perfectionnements matériels étendent leur rôle on se trouve devant de nouvelles données de timbres et d'intensités qui enrichiront la pâte orchestrale de la musique de demain.

On a expérimenté une forme d'orchestre spécial pour le micro, avec des résultats au bout. Il n'est pas dans mon esprit de s'en tenir obligatoirement à cette forme, mais c'est un premier désencombrement, c'est un coup de poing dans une vieille toile qui fut enchanteuse quand elle était neuve. La nouvelle structure de l'orchestre du micro, en dehors des lois physiques, a été soutenue et provoquée par un désir assez simple puisqu'il s'agit pour le film de création pure. Voici : des milliers de musiciens qui cherchent des harmonies nouvelles se contentent de la même réunion des mêmes instruments, depuis des dizaines d'années ! si bien que, dès qu'on parle musique, il vient automatiquement à l'esprit le souvenir de la sonorité de cet orchestre

symphonique qui existe à d'innombrables exemplaires. Le cinéma sonore qui « n'est pas encore né » a un autre but : se passer de l'accompagnement musical qui est une musique d'ameublement et créer enfin l'élément orchestral ayant une personnalité et une signification dans le drame, intensifiant sans l'ampoulage de la musique italienne ancienne manière les points sensibles et émotionnels du film en mettant au jour une émotion que tous les artistes du monde entier, dans tous les arts, ont toujours cherchée, c'est-à-dire une émotion *nouvelle*. Mais attention... en voyant tout à coup l'arrivée d'un instrument inusité à l'orchestre, comme la clarinette-contrebasse, on comprend trop que le but est de créer la surprise, de provoquer la curiosité de façon à absorber l'esprit et à empêcher de sentir le manque d'art véritable. C'est ainsi que pour absorber l'esprit du lecteur, les romanciers lui décrivent tout au long la vie des Égyptiens et des Romains, la vie des ouvriers de mine, mais le fait que les lecteurs comprennent n'implique pas qu'ils sentent. Quand supprimera-t-on l'expression idiote de « comprendre la musique » ? On cherche à deviner on est distrait, on veut à toute force savoir ce qu'a voulu dire le compositeur et on a l'illusion alors d'avoir éprouvé une grande émotion artistique. Voici un autre exemple sur la confusion entre l'art et la psychologie en quelque sorte : un bon poète, en parfaite possession de ses moyens, traite un sujet quelconque pris « dans la vie » : la mort d'un enfant. Il compose sur ce thème vingt ou trente vers d'une excellente facture et dont l'effet sur le public ordinaire est assuré. Il donne ce texte à un compositeur qui le met en musique. L'audition a lieu : succès, larmes, attendrissements, acclamations. On donne le lendemain l'audition de cette même musique, mais *sans les paroles* : l'effet est considérablement diminué. Ce qui émouvait l'auditeur, ce n'était pas la musique, mais le fait qu'un enfant était mort. La partition du film ne sera pas éternellement musique d'accompagnement, même si l'enfant mort reste toujours le succès du cinéma.

ERIC SARNETTE.

