

nous avons déjà trouvé dans des chants populaires quelques indications sur les sources d'un style musical auquel n'a pas dédaigné de puiser Beethoven, cherchons si, en d'autres pays, plus proches de ceux où il a vécu, nous n'en découvrirons pas quelques autres.

(A suivre.)

Julien TIERSOT.

LA SEMAINE MUSICALE

Théâtre du Vieux-Colombier. — *Tour au large*, images et musique automatique de Jean GRÉMILLON.

Le cinéma d'avant-garde du Vieux-Colombier, que dirige si intelligemment M. Tedesco, vient de tenter — nous ne disons pas encore : réussir — une expérience qui intéresse de près les musiciens. Un film y a été projeté, dont le metteur en scène a composé lui-même sa partition — une partition d'une vingtaine de minutes, spécialement écrite pour un instrument automatique, le pleyela. Ce film compte parmi les plus beaux qu'il nous soit donné de voir, cette partition constitue l'une des œuvres les plus particulières que la toute jeune école française ait écrite : mais des questions peuvent se poser sur l'opportunité d'une pareille tentative qui, dès l'abord, évoque ce que réalisèrent la Renaissance et le romantisme en vue d'une synthèse des arts, sur le sens étendu ou restreint que devrait prendre l'idée de *synchronisme* au spectacle et particulièrement au cinéma, enfin sur la commune destinée des arts automatiques.

Il n'est point à démontrer que nous ne saurions supporter un déroulement de film dans un silence total. La photographie, qui surprend le mouvement en un point mort, éteint jusqu'à l'idée de tout ce bruit qu'implique l'action, la vie dans la nature. Le cinéma, qui réussit au contraire à reproduire cette action — ou du moins à la traduire selon son rythme propre — exige que celle-ci ne revienne pas devant nous muette et dans la posture grotesque du chanteur qu'à travers les vitres closes d'une salle nous voyons sans l'entendre. Il semble pourtant qu'un progrès fut réalisé au cinéma du jour que l'on supprima la machine à bruits, que le coup de feu tiré sur l'écran ne fut plus suivi de l'explosion d'une amorce, que la cascade ne produisit plus un bruit de vaisselle cassée. Il y eut là, primitivement, un désir de réalisme qui se devait perdre par l'évolution même du cinéma. L'agonie de Nana, désormais, n'eut d'autre commentaire que celui, plutôt indirect, dû à l'andante du *Quatuor* de Debussy. Et hier encore, au Vieux-Colombier, les skieurs de l'Engadine, tels de petits canots automobiles fendait une écume de neige, se poursuivaient aux sons d'un scherzo ou d'un rondo de Grieg. Puis, nouvelle étape, des partitions orchestrales furent spécialement écrites par un Rabaud, par un Satie, par un Schmitt et par bien des compositeurs étrangers. George Antheil songea, le premier, pour un film de Fernand Léger (*Ballet mécanique*), à utiliser le pleyela et divers instruments à percussion. Nous avons, d'autre part, dit ici ce qu'au théâtre un Jaubert tira d'un ensemble de voix, de pleyela et de batterie. Or, Jean Grémillon, un peu sous l'exemple de *Noces* et des saisissantes transcriptions au pleyela que Strawinsky fit lui-même de ses ballets, pensa que le cinéma, art mécanique, appelait plus spécialement un accompagnement automatique, celui du pleyela : d'où cette partition de *Tour au large*, conçue bien après le film que certains d'entre nous purent voir

dans une première version, plus longue, coupée de sous-titres littéraires et qu'accompagnaient des musiques bénévoles. Quelque chose d'intermédiaire entre la simple reproduction des bruits et une certaine forme de poésie musicale allait pouvoir être tenté.

Le film de Grémillon, cinéma pur qui diffère autant du « ciné-roman » que du cinéma documentaire, nous propose une succession à peu près gratuite d'images prises pour elles-mêmes, s'attardant toutes avec une insistance tantôt sensuelle, tantôt nostalgique sur l'immense spectacle marin, puis se coupant entre elles jusqu'à, comme final, cette mitraille d'images brutalement mêlées, déferlant sous nos yeux, telle une synthèse brusquée, spasmodique de souvenirs. Tout d'abord, un coin de l'île de Groix, des chardons, un petit chemin, des masures en constante familiarité avec la mer dont le grondement est là, proche, dominateur ; des pierres tombales dont l'image alternera longtemps avec celles de la mer, endormeuse d'hommes ; puis, au ralenti, de grandes montées savonneuses d'écume sur le rocher noir que, l'instant d'avant, elles lapaient avec rage ; départ, danse oblique de l'horizon, frêles thôniers, images de bord, agonie d'un poisson aux sauts absurdes de jouet mécanique, jeux du soleil et de l'ombre sur le bateau que la voile parcourt stérilement ; enfin les rêves, figures de chansons ou de cartes postales dont le caractère sentimental est accepté comme pure valeur esthétique, ainsi qu'il en est de ces accents de valse ou de blues pour pianos automatiques de bars à matelots. Bref, un poème ou une symphonie d'images marines dont la longue suite saccadée, d'accord avec le style particulier du cinéma, appellera une musique elle-même entrecoupée, à l'étroit et multiple cloisonnement — du type de celles du *Chant du rossignol* et des *Noces* —, musique qui, par son désir d'épouser le cours du film, perdra presque toute gratuité, oscillant entre l'imitation bruitique (glissandos ou trémolos des vagues), le procédé allusif de l'impressionnisme (celui des *Nuages*, de la *Mer* de Debussy) et plus rarement la construction sonore qui oppose à la chaîne d'images plastiques son autonomie propre. D'où cette course, souvent gênante, parfois pathétique, entre deux mécaniques dont les *rubati* pourront ne coïncider point : synchronisme laborieux entre un jeu plastique et un jeu sonore, — machines lancées à des vitesses sensiblement égales, mais que des écarts de quelques secondes ou de quelques fractions de seconde pourront détacher l'une de l'autre. Impression presque sportive de lutte, qu'une mise au point plus parfaite encore laisserait intacte, soit parce qu'il s'agit d'instruments automatiques dont l'indépendance mécanique exclut entre eux toute relation intime, soit parce que cette surenchère d'expressions entre la musique et le film ne se terminera qu'à l'avantage du cinéma, plus rapide que les autres arts, riche de son pouvoir inimitable de simultanéité et de vélocité.

Dans le théâtre de Wagner, entre action dramatique et symphonie, nulle recherche haletante de synchronisme ; d'ailleurs, à l'origine, nulle idée de réalisme : à la représentation, la musique, seule conductrice, entraîne avec gestes et paroles, commande — mais sans rigueur littérale — la courbe des premiers, l'accent des dernières ; la vérité de l'action y dépend toute de la façon dont l'acteur (et aussi le décorateur) s'inspire des suggestions musicales ; la mise en scène se règle comme d'elle-même sur les mouvements pris par le chef d'orchestre. Chez Strawinsky, même prédominance de la musique ;

mais sous d'apparentes qualités concrètes, cette musique veut ignorer l'action chorégraphique qu'elle provoque; le chorégraphe n'empruntera plus à la musique que des repères rythmiques d'après lesquels il construira sa propre œuvre plastique. Au cinéma, renversement des rôles : c'est l'image qui commande; la musique y doit être servie; mais nous constatons, une fois encore, que la musique ne saurait obéir qu'à elle-même, et la musique automatique plus qu'aucune autre. Jean Grémillon se trouve pris au piège qu'il s'est lui-même tendu : la rigueur rythmique de son film et la précision mouvante de ses images ne laissent aucune marge, aucun répit à sa musique; un synchronisme d'un ordre micrométrique prétend ligoter celle-ci, qui bientôt se libère elle-même. D'elle-même elle n'obéit plus qu'à un synchronisme de plus large révolution; plus encore que la chorégraphie des ballets de Strawinsky, elle se veut autonome, décoration sonore répondant de loin en loin aux suggestions plastiques. D'elle-même elle redeviendra ce qu'elle fut lorsque Grémillon la composa : un poème sonore évoquant le film qui l'avait précédé. Harmonies post-strawinskyennes, lancinantes et qui se superposent entre elles avec une tranquille et troublante solennité; thèmes obsédants de chansons, amer aliment de notre nostalgie : leur ensemble se balance comme une végétation étrange, jaillie d'entre deux mécaniques accolées, cinéma et pleyela, et les surplombant, déjà affranchie.

Citons ici le nom de Jacques Brillouin qui sut répondre à la délicate mission de conduire le pleyela.

SCHAEFFNER.

LES GRANDS CONCERTS

Société des Concerts du Conservatoire

Avant de monter dans les hauteurs où Schumann nous entraîne qu'il nous soit permis de faire une constatation extrêmement terre à terre : il y avait foule dimanche pour entendre les scènes de *Faust* de Schumann, comme il y avait il y a quinze jours foule pour écouter le premier acte d'*Ariane et Barbe-Bleue*. N'y a-t-il pas là l'indication que le public commence à se lasser de ce festival Beethoven qui dure depuis six mois. A quelle paresse nombre de nos sociétés ne se sont-elles pas laissées aller sous prétexte de commémorer Beethoven. Et en avant l'*Ut mineur*, la *Neuvième*, la *Septième* ! Quelle veine que Beethoven soit mort il y a cent ans, que de répétitions ont été ainsi supprimées en 1927. Dénouons aujourd'hui cette tartuferie de pitié qui fait que pour être parti de trop loin on est essouffé à l'arrivée. Voici le moment venu de glorifier le splendide musicien, qu'a-t-on pu nous donner qui n'ait été défloré et la satiété mère de l'indifférence nous brise tout enthousiasme et tout élan. L'abus qu'on a fait, depuis l'été, de Beethoven et de ses œuvres excuserait presque la campagne injuste que certaine école mène contre lui. De même que les Athéniens bannissaient Aristide parce qu'ils étaient fatigués de l'entendre appeler juste, nos jeunes musiciens sont las de se voir toujours écrasés sous le poids du souvenir de Beethoven. Que diraient MM. de Flers ou Coolus si on leur opposait toujours Molière ?

Souhaitons que l'an prochain, il n'y ait aucun centenaire à célébrer ! Pardon, il y a celui de Schubert, mais, sauf la *Symphonie inachevée*, on connaît si peu de choses de lui que nous pouvons beaucoup apprendre. Peut-être éviterons-nous les insipides pour ne pas dire insipides programmes dont on nous a gratifiés tout cet hiver. Le public demande que son intérêt soit éveillé et qu'on lui ouvre l'appétit par la promesse de plats qui n'aient pas traîné sur la carte de

tous les concerts. Allons ! Messieurs des comités ! relevez un peu la tête du mol oreiller que vous vous étiez fait du tombeau de Beethoven.

Ceci dit revenons-en au *Faust* de Schumann inspiré, comme chacun le sait, du *Faust* de Goethe, ce malheureux *Faust* si mal connu en France par la faute de Jules Barbier, de Michel Carré et de Gounod qui l'ont déformé et rapetissé à une petite aventure d'amour et d'amour de grisette, sans conserver rien de la philosophie et de la méditation du grand poète; philosophie beaucoup plus claire qu'on ne le pense d'ailleurs, même dans le second *Faust* dont la réputation d'obscurité est bien établie, surtout par ceux qui ne l'ont pas lu.

Le *Faust* de Schumann est-il d'inspiration très goethéenne : on ne saurait l'affirmer, le mysticisme de Schumann semble plus près du christianisme que le mysticisme classique et panthéiste de Goethe et la dernière partie de son *Faust* se tient plus près d'un office religieux que de l'immense indulgence intellectuelle du penseur. Mais ce qui différencie surtout les deux œuvres c'est qu'alors que Goethe, a su s'élever jusqu'aux concepts d'une humanité supérieure, Schumann est resté lui-même et bien allemand avec tout ce que cet adjectif comporte, en musique, d'éloge, mais aussi de réserves. Là, comme dans ses symphonies, comme chez tant d'autres compositeurs romantiques allemands (Beethoven excepté), il y a des moments où s'ouvrent devant nous de vastes horizons (l'avant dernier chœur de la troisième partie : l'un des plus magnifiques ensembles de toute la musique) et puis d'autres, moins nombreux, où la joie s'exprime avec une naïveté de Gretchen qui comporte quelquefois de la banalité. Ces derniers sont rares, mais ils font d'autant plus tache que le vêtement est plus somptueux. Ce que Schumann exprime en termes angoissants, c'est le combat intérieur de l'homme, la lutte qui le torture entre la matière et la pensée (voir la scène devant les images saintes, la mort de Faust). Malgré les quelques inégalités sur lesquelles il ne faudrait d'ailleurs pas trop insister sous peine d'être injuste, l'œuvre entière, bien que composée à diverses époques (les derniers morceaux les premiers) est une par cette antithèse qui la domine, bien et mal, pensée, matière, humanité, divinité; antithèse si chère aux romantiques et dont ils ont comme ici, tiré si souvent admirable parti.

L'exécution fut de premier ordre. M. Gaubert sut imposer une discipline parfaite à l'orchestre, en atténuer l'opacité due à l'instrumentation de Schumann, faire ressortir les voix solistes ou d'ensemble. M^{me} Montjovet a chanté avec grand style le rôle de Marguerite. M. Maguenat, un peu froid cependant, M. Narçon, M. de la Patellière (si j'en crois le programme, mais il m'a plutôt semblé reconnaître la voix de M. Soria : de l'endroit où la presse est placée on ne voit que le dos des chanteurs), et le Chœur Mixte, ont contribué à une exécution homogène et pleine de force.

Pierre DE LAPOMMERAYE.

Concerts-Colonne

La discrétion de M. Gabriel Pierné nous prive, à notre grand regret, de plus d'une de ses maîtresses œuvres. Son *Saint François d'Assise* en est une, et qui est à l'épreuve. J'en avais gardé de l'exécution première, de mars 1912, une impression que j'ai retrouvée plus profonde et plus émouvante encore. L'exécution y est peut-être pour quelque chose, mais l'œuvre même est de la plus heureuse conception. Il n'était pas sans danger de monotonie ou de décousu de mettre ainsi en musique une série d'épisodes de la vie de Saint-François : sa jeunesse au milieu des fêtes, ses rencontres avec Dame Pauvreté, avec le lépreux, avec Sœur Claire... ; sa prédication aux oiseaux; sa vision du Christ et ses stigmates; son cantique du soleil..., sa mort enfin. Mais M. Pierné a su baigner ces scènes d'une atmosphère symphonique qui les relie naturellement, d'une ambiance pittoresque de paysages pleins de fraîcheur, relevés, comme les touches du pinceau, de savoureuses phrases