



Réflexions sur la Musique



MUSIQUE
ET
CINÉMA

*C'est tout le problème du synchronisme que pose le film *Tour au large* que nous a présenté au Vieux Colombier, accompagné d'une partition écrite spécialement pour le pleyela, un jeune cinéaste et compositeur, Jean Grémillon. Il se peut que je me trompe, mais il me semble que c'est la première fois que le synchronisme des sons et des images ait été réalisé d'une façon aussi rigoureuse, aussi systématique ; la valeur intrinsèque du film et celle de la musique mises à part, il me paraît donc que la tentative de J. Grémillon mérite qu'on s'y arrête et qu'on l'examine attentivement : cette expérience, en tout cas, est probante.*

Tour au large, — c'est la mer ; pas de sujet en somme ; aucune histoire à raconter et à commenter ; film essentiellement dynamique. Nous voyons les vagues monter à l'assaut des rochers (« l'action » se passe près des côtes de Bretagne) ; ensuite c'est le calme, et la mer s'étale, lourde et paresseuse ; suivent quelques scènes de pêche, puis c'est une tempête, effets de marée, coucher de soleil, etc. Le film se déroule ainsi pendant une vingtaine de minutes ; mais les photos sont si bien prises, les effets de ralentis si curieux, il y a une telle variété dans ces tableaux, que la monotonie est évitée et que le spectateur ne ressent aucune fatigue. Il y a là, évidemment, dans ce film sans sujet, un grand souci de « composition », réalisée par l'alternance régulière et la répétition de certains éléments : les scènes dynamiques, tempête, ressac, etc, sont coupées par des tableaux d'un caractère statique ; certains effets se reproduisant régulièrement, jouant pour ainsi dire le rôle de motifs conducteurs.

Quelques jours après la présentation de ce film j'eus l'occasion d'entendre à part la partition de M. J. Grémillon. C'est certainement l'œuvre d'un musicien doué et qui con-

naît son métier. En certains passages de « force » l'influence des Noces de Stravinsky s'y fait indéniablement sentir ; mais cela tient surtout, je crois, à ce que le maître russe a déjà marqué de sa griffe puissante la facture de la musique pour pleyela ; et tout musicien qui essaye d'écrire spécialement pour cet instrument, ainsi que le fait Grémillon, se voit presque obligé d'employer certains procédés d'écriture créés pour les instruments mécaniques par Stravinsky. Bien que destinée à accompagner un système d'images visuelles, écrite après le film et spécialement pour lui, cette partition possède une valeur propre et agit par elle-même sur l'auditeur. A part quelques passages dont les intentions descriptives et je dirai même imitatives sont évidentes, et qui ne sont, d'ailleurs, pas les meilleurs, la musique de J. Grémillon est construite selon les règles : on y distingue plusieurs thèmes, dont quelques-uns appartiennent en propre au compositeur les autres étant des mélodies populaires bretonnes plus ou moins déformées. Ces thèmes, l'auteur les traite par des procédés de variations rythmiques, harmoniques, contrepunctiques, très intéressants ; certaines phrases, certaines formules, passent à travers toutes l'œuvre, dont elles relient ainsi les différents épisodes. Bref, sur le plan sonore aussi bien que sur le plan visuel l'auteur s'attache à « composer » en introduisant une certaine unité dans la diversité.

. . Mais que donne donc finalement le déroulement parallèle de ces deux séries d'images ? Eh bien, il faut le dire franchement : le résultat est décevant (et j'ai des raisons de croire que l'auteur lui-même s'en rend parfaitement compte).

Le film et la partition se gênent mutuellement, se combattent et sortent de cette lutte qui se livre dans l'esprit du spectateur-auditeur, considérablement diminués et affaiblis. D'ordinaire, au cinéma nous entendons la musique, mais nous ne l'écoutons pas. Or, la musique de J. Grémillon s'impose à nous ; elle veut être écoutée, elle réclame notre attention, non pas seulement par ses qualités intrinsèques, mais précisément parce qu'elle est exactement adaptée au film, parce qu'elle concorde avec lui. Cette concordance, ce parallélisme devrait en théorie aboutir à une fusion parfaite. Or celle fusion ne se réalise pas, au contraire : les deux composantes du système synchronique exagèrent, pourrait-on dire, au contact l'une de l'autre leurs caractères spécifiques. Notre attention se divise, ou plutôt il se produit une sorte de balancement, d'hésitation ; nous oscillons entre les deux ordres de perceptions, et c'est pour finir les images visuelles qui l'emportent ; les autres, les images auditives ne disparaissent pas complètement cependant, elles demeurent dans l'ombre et ne cessent de solliciter une part d'attention, ce qui à la longue irrite et fatigue.

Si la musique que nous entendons d'ordinaire au cinéma ne produit pas cette impression pénible, cela tient probablement à sa qualité insignifiante ; cependant, on entend parfois dans certaines salles des arrangements d'œuvres importantes, assez correctement exécutés. Tout en nous rendant compte alors de la valeur de cette musique, tout en ressentant une satisfaction auditive qui vient s'ajouter à notre plaisir visuel, c'est

à la marche du film que nous demeurons attachés, et l'unité alors se réalise en nous tout naturellement, sans effort, autour du spectacle qui se déroule sur l'écran. Comment se fait-il donc qu'une musique qui « colle » au film bien plus exactement que celle que nous sommes accoutumés d'entendre, produise un résultat directement opposé, l'unité à laquelle nous tendons, ne se réalisant tant bien que mal qu'au prix de pénibles efforts ?

Deux explications de ce résultat paradoxal se présentent tout d'abord à l'esprit. La première met en cause l'auteur : si la partition et le film au lieu de fusionner, se contraignent et s'affaiblissent mutuellement, cela tient peut être à ce que le synchronisme que recherchait l'auteur ne put être complètement réalisé... Il y eut en effet quelques décalages et le déroulement de la bande perforée du pleyela ne concorda pas toujours exactement avec le mouvement du film ; le retard atteignit en certains instants une ou deux secondes. Mais le pleyela peut être réglé plus rigoureusement ; cela ne modifiera en rien cependant, j'en suis certain, l'impression du spectateur-auditeur du Tour au large, dont le synchronisme, si on le compare à ce qui a été fait jusqu'ici, est absolu.

La seconde explication, d'ordre psychologique, met en cause l'auditeur : si nous ne parvenons pas à cette division de l'attention qu'exige un tel film, division qui doit évidemment aboutir à la recreation d'une certaine unité plus complexe, à la formation d'une série synthétique où les images auditives seraient intégrées aux images visuelles, c'est simple insuffisance de notre part, manque d'habitude... Il y a peut-être là toute une éducation à faire...

Cette explication ne résoud aucunement le problème, car comment se fait-il que cette unité qui est atteinte sans effort lorsqu'il s'agit d'éléments aussi disparates que ceux que nous offrent généralement les spectacles de cinéma, devient soudain difficile presque irréalisable lorsque les éléments mis en présence ont été rigoureusement adaptés les uns aux autres ? Les vagues s'élèvent, se brisent, retombent, et au pleyela, exactement sur le même rythme, le flot sonore bondit, éclate en arpegges, en gammes, en cataractes d'accords et s'apaise. L'identité des schèmes rythmiques des deux séries — visuelle et auditive — est toujours observée par J. Grémillon de la façon la plus scrupuleuse. Si le résultat est négatif, c'est que la conception même est fautive, c'est que le synchronisme n'a aucune valeur esthétique. Or, qui dit synchronisme, dit parallélisme : l'échec de la tentative de J. Grémillon nous prouve donc une fois de plus l'absolue spécificité des différentes activités artistiques.

Il n'y a, il ne peut jamais y avoir fusion entre deux ou plusieurs arts, et cet art synthétique auquel révèrent quelques grands esprits, n'est qu'un leurre, une dangereuse illusion. Chaque fois que deux arts sont mis en contact — danse et musique, musique et cinéma, il n'y a que deux solutions possibles : ou bien l'un domine, asservit l'autre et le relègue au rang « d'art d'appliqué », ou bien chacun d'eux conserve son entière indé-

pendance, s'organise à sa manière et réalise librement sa propre nature. Exemple : la chorégraphie des Noces de Nyjnska. Il est évident que dans l'un et dans l'autre cas il ne peut s'agir « d'art synthétique » au sens exact du terme.

Le musicien en J. Grémillon aurait dû abdiquer complètement devant le metteur en scène ou bien lui tourner carrément le dos. Mais l'auteur a préféré à ces solutions radicales un compromis qui d'ailleurs, je le concède, apparaît à première vue très logique et riche de possibilités.

B. DE SCHLÖZER.

L'Édition Musicale

//// WILLIAM BYRD : *MY LADYE NEVELLS BOOKE*. Edited by Hilda Andrew. London J. Curwen and Sons 1926, in-folio, 246 p. (L. 3. 3. 0.

Vers 1596, un calligraphe musicien du nom de John Baldwin acheva la copie de pièces de virginal composées par le fameux maître William Byrd à l'intention de Lady Nevill. Ce manuscrit miraculeusement conservé est aujourd'hui intégralement transcrit et livré à notre curiosité par Miss Hilda Andrews.

On ne saurait assez louer celle-ci de son travail qui témoigne d'autant de science que de conscience. Sa longue introduction pleine de renseignements utiles et inédits, ses notes, sa bibliographie du sujet, enfin et surtout la transcription elle-même me paraissent au-dessus de toute critique.

L'éditeur mérite également nos félicitations. Il s'est servi pour graver cette œuvre de poinçons créés par lui sur le modèle d'anciens types du XVIII^e siècle. Rien de plus élégant et de plus harmonieux à l'œil. La typographie du texte et le papier contribuent à faire de cet ouvrage une des réussites les plus parfaites de l'édition musicale anglaise.

Et quelle belle musique renferme ce beau volume ! William Byrd apparaît de plus en plus comme le plus grand des clavecinistes anglais. Quelle invention, quelle fécondité, quelle hardiesse harmonique, quelle aisance ! En ce temps où le style de clavecin commence à peine à se différencier du style du luth, comme Byrd sait déjà user d'effets particuliers à l'épinette et surtout comme il élargit le genre. Qu'on compare les pièces publiées ici avec celles qui composent le *Trésor d'Orphée* de Francisque et qui sont assez exactement contemporaines. On est d'abord frappé des similitudes qu'elles présentent entre elles, mais là où le français épuise son sujet en vingt mesures, l'anglais trouve matière à variations et à développements pendant plus de cent. Ni fadeur pourtant, ni prolixité, un style nerveux, substantiel, expressif et vivant.

Grâce soit rendue à Miss H. Andrews d'avoir mis à notre portée toutes les admirables