

LE MENEESTREL

4529. — 85^e Année. — N^o 7.

Vendredi 16 Février 1923.

La MUSIQUE et le CINÉMA

(Fin) (1)



MAIS, me direz-vous, comment choisir la musique qui doit réaliser la « correspondance » rêvée? J'emploie le mot dont Baudelaire s'est servi comme titre de son sonnet fameux :

...Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

« Ténébreuse » et « profonde »; que ces deux épithètes-là sont heureusement trouvées!... Où donc, dans le subconscient, s'opère-t-elle mystérieusement la jonction de nos émotions plastiques et de nos émotions sonores, pour que leurs effets concordent d'une façon souvent si imprévue et si efficace?

C'est ici que les compositeurs contemporains recevraient du cinéma « une grande et terrible leçon », s'ils avaient le courage de l'accepter.

La « correspondance » s'établit toujours et d'elle-même, par la vertu de plasticité de toute musique vraiment lyrique; et j'emploie cette fois-ci le mot plastique dans le sens matériel où on l'entend d'une matière ductile, malléable, de la cire ou de la glaise.

Prenons systématiquement deux œuvres de tendances absolument différentes : la *Symphonie inachevée* et *Shéhérazade*. Vous pouvez les jouer à peu près au hasard, avec n'importe quoi; l'ébranlement synesthésique se produira presque à coup sûr dans votre organisme captivé. L'adorable phrase des violoncelles de Schubert, lestement balancée à deux étages, en *sol* et en *la*, sur le treillis d'or des contretemps, porte en soi toute la joie et toute la douleur humaines, toutes les ivresses et toutes les mélancolies. Et pourvu que le spectacle perçu pendant son déroulement soit beau, heureux ou triste, il distillera tout de suite la généreuse mélodie en de sublimes vapeurs sonores, dont se baignent idéalement nos propres souvenirs de souffrance ou de volupté... Quant au brocard somptueux de Rimsky-Korsakow, avec ses tons chatoyants de malachite, de turquoise et de pourpre, richement soutaché d'or par les tortilleux paraphes du violon solo, « c'est là, madame, un tissu qui va avec tout! » comme diraient les vendeuses des grands magasins.

Il naîtra certainement un jour une musique spéciale pour le cinéma. L'évolution est logique de la Suite de Danses à la Symphonie, de la Symphonie au Poème symphonique — M. Calvocoressi a jadis fort bien étudié

le problème dans son petit livre sur Liszt — et du Poème symphonique à la Symphonie cinématique.

Quand l'argument écrit du poème symphonique peut si avantageusement être remplacé par l'argument visuel du film, concomitant et bien autrement expressif qu'un texte imprimé en tête d'une partition, comment voulez-vous que la forme nouvelle ne se crée pas?

Si j'étais propriétaire d'une belle firme cinématographique, je tenterais tout de suite l'expérience en sens inverse avec la *Danse macabre* de Saint-Saëns, et avec *Antar*. *Antar*, quel beau film! Pas de texte; rien que la rencontre du héros avec la biche-fée et trois images, trois mouvantes images, l'une de pompe, l'autre de carnage, et la troisième d'amour, allant jusqu'à l'évanouissement dans le rien. Et la musique de Rimsky là-dessous, là-dedans, au cœur même de la triple vision; ah! que ce serait beau!... Et cela ouvrirait les voies à la forme nouvelle, à la symphonie cinématique, dont je parlais à l'instant.

Mais, attention! pas d'effet local. Voici une scène; elle est pleine de colère, ou pleine de tendresse, et dure trois minutes quarante secondes. Fermons le livret, ne pensons plus à ces détails et écrivons trois minutes quarante secondes de musique fielleuse ou de musique enlaçante. Le bon Dieu fera le reste, le tour sera joué et l'effet certain. C'est exactement le contraire de ce que font aujourd'hui, tout à fait à tort, j'en suis sûr, les compositeurs de théâtre.

Je crois avoir déjà raconté quelque part une petite scène dont je fus le témoin, quand mes camarades et moi avions quelque dix ans. Nous dînions chez l'un d'eux qui déjà jouait gentiment du violon. Un autre d'entre nous, avisant le tétacorde, le glisse sous son menton, saisit l'archet et dit à notre jeune hôte : « Je voudrais jouer *au Clair de la Lune*. — Eh bien! joue. — Montre-moi comment on fait *a, u. A, u, au, c, l, a, i, r*, clair; au clair de la lune. » Depuis plus de trente ans tous les musiciens qui écrivent des mélodies, lieder ou chant de théâtre, font tout le temps *a, u...* Ah! Seigneur, je songe aux *Noces*, à la *Flûte* et à *Don Juan*. C'est Mozart, lui, qui ne faisait pas *a, u!*

Et c'est devant l'écran qu'il ne faut pas faire *a, u*.

Si je n'avais l'expérience du cinéma, mon métier d'ingénieur-chorégraphe me l'aurait depuis longtemps appris. Les musiciens qui écrivent des partitions de ballet ou de pantomime éprouvent tous le besoin d'émietter leurs rythmes, leurs phrases, leurs effets. L'amazone bande son arc avec effort — accords de quinte augmentée, lance la flèche — glissando de harpe, court vers sa victime — seize doubles croches en tierces aux deux flûtes, une flûte pour chaque pied, et la contemple silencieusement — trois rondes du quatuor avec point d'orgue. Dynamisme, zéro; émotion, zéro. Mettez donc à la place de tout ce beau travail d'ajustage le sourd ébranlement sismique du n^o 3 d'*Antar*, et vous verrez la

(1) Voir le *Ménéstrel* des 2 et 9 février 1923.

scène que nous pourrions vous régler là-dessus, Musidora, Nasimova, Norma Talmage ou n'importe quelle danseuse, n'importe quel mime un peu sensible.

Il y a quelque temps, on a donné une délicieuse adaptation cinématographique de *Mireille*, une chose vraiment poétique et jolie, présentée avec un goût charmant, jouée au vrai par des êtres jeunes et beaux, par de vrais campagnards. Partout, les directeurs de cinéma ont cru devoir faire accompagner ce film avec des fragments importants de l'opéra-comique de Gounod. J'aime beaucoup la *Mireille* de l'auteur de *Faust*. En l'occurrence son effet était nul. Parce que c'est là de la musique qui « suit » un texte déterminé, et qu'il faut, au contraire, au cinéma une symphonie que l'action accompagne. On eût obtenu un effet décuplé avec des vieilles chansons provençales, avec du Mozart, beaucoup de Mozart et avec quelques transcriptions de ces délicieuses mélodies de Massenet qu'on ne connaît plus assez, qui sont si fines d'écriture et si jolies de sentiment : *les Coccinelles sont couchées*, *Septembre*, *Pitchounette*, ou *Le sais-tu ?* « N'as-tu pas vu l'hirondelle ? »... Prosodier juste n'implique aucunement la nécessité de briser comme du verre filé la ligne mélodique. Massenet, lui non plus, ne faisait pas *a, u*. Il survivra — vous pariez combien ? — à tous les gens qui épelèrent des poésies pendant un demi-siècle sur des accompagnements plus compliqués les uns que les autres...

Disons donc, pour nous résumer, que le cinéma dictera sa forme à la musique de l'avenir, forme sobre, énergique, large de touche — juste l'opposé des harmonies papillotantes, chères à nos impressionnistes sonores — et puissamment *une* de mouvement et de sensibilité. La fresque musicale conviendra seule à un art qui, cela est fatal, évoluera aussi plastiquement vers le style et les effets de la fresque. Exécution prompte, claire, appuyée, toujours riche de caractère et simple d'expression. Et nous reviendrons à l'orchestre à grands plans de l'*Ut mineur* et de la *Neuvième*, aux carrures vigoureuses, à ces fortes rimes, « qui vont aux moelles des pâles », comme disait Corbière. Et c'est encore le cinéma qui sera le plus sûr conservatoire des chefs-d'œuvre éprouvés. En les morcelant, en les adaptant, en les déformant?... Et qu'importe ! A toutes les époques fécondes, les peuples de sang généreux se sont librement servis des legs artistiques du passé, sans s'y asservir. Les architectes romans ont adapté et remanié la basilique romaine, les gothiques ont lancé vers le ciel les arcs ogives de leurs chœurs, au bout des nefs romanes éventrées, la renaissance et l'art classique français ont bousculé les jubés des « goths » et brillamment contourné les volutes des grilles de fer à l'entrée des chapelles absidiales.

Il n'y a que les âges racornis et stériles à rêver de « purisme ». Quand il s'agit du culte musical, ce mot-là perd sa signification étymologique de « feu ». Le purisme, ce n'est pas l'amour, c'est l'arrêt, la sécheresse et la mort.

Le cinéma, c'est la vie. J'aime le cinéma.

Jean d'UDINE.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartée dans ce numéro, *Aubade*, d'Édouard Lalo, deuxième partie du *Divertissement*,

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Odéon. — *La Tragédie de Tristan et Iseult*, pièce en quatre actes et vingt et un tableaux de M. SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER.

« Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort ? C'est de Tristan et d'Iseult la reine. Écoutez comment à grand'joie, à grand deuil ils s'aimèrent, puis en moururent un même jour, lui par elle, elle par lui. » Cette phrase célèbre, par laquelle s'ouvre l'illustre roman médiéval « renouvelé » de nos jours par M. Joseph Bédier, fixe d'une manière qui semble définitive le caractère de la merveilleuse histoire, qui, sortie des profondeurs de la rêverie celtique, se résume, à travers la diversité des épisodes, dans l'idée de la fatalité de l'amour, plus fort que toutes les lois humaines, de l'amour sanctifié par la souffrance et consacré par la mort. C'est le sens profond de cette dualité — de cette unité aussi — qui, enveloppé de la magie symbolique de philtre, domine le roman du célèbre adaptateur ; c'est lui qui permit au génie de Wagner de rassembler les significations éparses dans le mythe ancien pour s'élever, grâce à la toute-puissance de la musique, jusqu'au drame même du désir humain, dépassant la conception sensuelle de l'amour et se libérant des contraintes extérieures en aspirant impérieusement vers l'absolu et l'infini.

En s'attachant à présenter une adaptation scénique toute nouvelle, toute personnelle de l'illustre poème, M. Saint-Georges de Bouhélier entreprenait, avec une vaillance digne de tous les respects, une tâche périlleuse. Il cherchait à faire table rase des réalisations déjà consacrées, à « repenser » la légende et à la présenter librement, sous un aspect qui lui appartint en propre. Mais il ne pouvait supprimer la force acquise par cette sorte de vulgarisation préalable à laquelle l'esprit se reporte invinciblement. De là l'impression d'incertitude qui ne peut manquer de se dégager de l'audition de cette œuvre, dont l'intérêt littéraire est d'ailleurs considérable et qui semble avoir été traitée un peu trop légèrement.

Certes, des épisodes nombreux encombrant l'action, la ralentissent, la déforment même, en ce sens qu'ils relèguent au second plan le couple des amants pour mettre en lumière les angoisses sentimentales du roi Marke. Or, Tristan et Iseult sont le symbole de l'Amour, c'est-à-dire du principe éternel qui est l'émanation la plus directe, la plus puissante, souvent aussi la plus douloureuse de la vie, et c'est pourquoi rien n'a pu anéantir le trésor de douleur que recèle cette grande histoire d'amour, où, à travers les siècles, tant d'âmes tendres ont retrouvé un écho de leur rêve. Superposer à ce drame celui de la déception, de la colère, puis de la résignation du vieux roi, c'est retirer à la légende sa profonde signification humaine et la plus grande partie de sa force d'émotion. Wagner l'a si bien senti qu'il a laissé le roi Marke à l'arrière-plan, tout en le grandissant jusqu'à en faire une sorte de symbole du Renoncement, comme Erik, comme Wolfram, comme Hans Sachs. M. Saint-Georges de Bouhélier place au contraire en plein relief le personnage du roi de Cornouailles, dont la jalousie nous touche infiniment moins que la tragique aventure des deux amants. Et il faut tout le talent de l'écrivain pour que les mécomptes