

# **l'Edition Musicale Vivante**

revue mensuelle  
le n° 4 francs

abonnement :  
france : 40 francs  
étranger : 50 francs  
chèques postaux : 1246-33



5, rue  
du cardinal-mercier  
paris (9<sup>e</sup>)

tél. : central 96-70 — 97-39  
— gut. 46-65 — 71-29  
— inter. : central 74-61

## **Sommaire**

LETTRE D'AMÉRIQUE : LE CINÉMA, LABORATOIRE D'OPÉRAS, par Léon VALLAS ■  
UN PEU D'ACOUSTIQUE : LE CINÉMA PARLANT, par Philippe LE CORBEILLER ■ CRITI-  
QUE DES DISQUES, par Emile VUILLERMOZ ■ LES DISQUES DE VIOLON, par Marc  
PINCHERLE ■ LES DISQUES DE DICTION, par Régis GIGNOUX ■ LES DISQUES DE  
CHANT, par Maurice BEX ■ LES DISQUES DE CHANSONS, par Bernard ZIMMER ■  
Nos ÉCHOS

## **LETTRE D'AMÉRIQUE**

### **III. - Le cinéma, laboratoire d'Opéras**

(suite)

Que de métaphores — le laboratoire après la cathédrale — pour écrire des grands cinémas d'Amérique ! Ces appellations s'imposent à l'esprit. Dans leur partie de spectacle, les théâtres de film se livrent chaque jour à des recherches sans nombre, sans limite, sans frein, qui doivent être suivies avec l'attention la plus vive par les directeurs de théâtre du monde entier.

Sans nombre, sans limite, sans frein. Sans frein surtout et, en particulier, dans le domaine musical. Là, les organisateurs de spectacles ne se laissent arrêter par rien ; comme les musiciens du jazz, qui prennent leur bien où ils le trouvent, ils traitent en pays conquis le territoire sonore ; toutes les compositions de tous les temps et de toutes les nations leur appartiennent par droit de conquête. La propriété c'est le vol ! Le plagiat devient une forme d'art, un genre musical. Le tripatouillage aussi. On peut s'en indigner ; il est permis parfois de s'en réjouir, car on peut recueillir certains enseignements qui ne sont pas inutiles.

Mais d'abord il me faut noter une expérience, d'ordre cinématographique, qui a bouleversé une de mes idées. J'avais imaginé, j'avais même écrit plusieurs fois que l'opéra filmé tuerait l'opéra traditionnel. Je croyais que dans les provinces on ne pourrait plus jouer Faust, Carmen ou la Tosca, le jour prochain où les directeurs auraient la possibilité de projeter sur un écran des opéras entiers, scène et chant, enregistrés par de grands artistes : la comparaison ne devait-elle pas être écrasante pour de pauvres représentations de chef-lieu ? Aujourd'hui je suis convaincu, au contraire, que l'opéra filmé n'a aucune chance de vie jusqu'au jour où l'on aura trouvé le moyen de superposer, en une coïncidence parfaite, le chant de grands artistes, que l'on ne verra pas, avec le jeu de beaux cabotins que l'on pourra admirer tout à loisir, arrondissant de beaux gestes, ouvrant leur bouche muette d'une manière élégante et rigoureusement synchronisée avec le chant de leurs doubles désincarnés.

C'est que j'ai assisté à la projection, vue et ouïe, de plusieurs scènes d'opéras, notamment d'un acte de Faust. L'œuvre de Gounod était interprétée par d'illustres artistes, chanteurs sans reproche, acteurs habiles, d'autant plus irréprochables que leur talent avait de la bouteille. Au théâtre normal d'opéra, notre imagination, grâce à l'éloignement de la scène, nous permet de substituer une jeune fille et un élégant cavalier à la mûre et opulente Marguerite, au ventripotent Faust, qui chantent fort bien leur rôle. Au cinéma le résultat est effrayant. Le grossissement prodigieux des personnages — songez que le principal cinéma de New-York dispose maintenant d'un écran large de quatorze mètres ! — nous montre, en dimensions quintuplée ou décuplée, une matrone et un barbon, tueurs de toute illusion ; pas un pli, pas une ride ne nous échappe : vue impitoyable, comme à travers les lentilles d'un microscope. Il faudra encore du temps pour que l'opéra filmé prenne la place du véritable opéra.

Une autre expérience m'a paru d'un intérêt si vif que j'en ai fait mention en diverses conférences, devant des auditoires américains surpris de voir un critique français y attacher tant d'importance. Il s'agit d'une représentation extra-rapide du même Faust de Gounod, d'un comprimé d'opéra réalisé, pendant l'hiver dernier, au théâtre Roxy, avec de vrais chanteurs « en chair et en os ».

Vous connaissez tous Faust. Vous en savez la longueur. Vous avez souvent passé quatre heures à voir défiler en je ne sais combien de tableaux ses épisodes alertes, amoureux, tragiques. Vous avez feuilleté la partition et ses trois ou quatre cents pages. De l'œuvre vue et entendue au théâtre, lue ou parcourue au piano, vous avez pu mesurer l'importance et estimer le poids.

Important, Faust ? Pesante, sa partition ? Que vous êtes Européens ! En Amérique, nous avons changé tout cela. Faust ici — du moins, dans un théâtre de cinéma, car à l'Opéra métropolitain la durée est normale — Faust comprend en tout huit petites scènes ; la représentation n'en dure guère plus de vingt minutes ! Belle surprise et précieux enseignement...

Cela se passait le dimanche 27 octobre 1929, le jour même où j'étais entré dès onze heures et demie du matin dans le théâtre Roxy pour y entendre, debout et respectueusement, l'hymne américain joué sur l'orgue, comme un saint prélude à une représentation extravagante. Après cette célébration patriotique, suivie d'un film quelconque, on avait ménagé au bon public la surprise d'une manifestation d'art à l'imprévu et à l'originalité de laquelle nul spectateur ne fut plus sensible que moi.

Sans que rien ait pu le faire prévoir, le rideau, après le film, se relève sur un spectacle familier : dans un beau décor encombré de bouquins et de cornues, le vieux Faust « interroge en son ardente veille la nature et le créateur » : il ne voit rien, il ne sait rien (ce second rien est transposé vibrant à l'octave supérieure. Pourquoi se gêner ?) Ce ténor chante en français comme les autres acteurs étrangers qui paraîtront ensuite. Il est pressé sans doute ; on l'est tous les jours ici. Sans la moindre transition, il se demande : « Mais ce dieu (on ne sait pas lequel !), que peut-il pour moi ? » Ce qui décide Méphistophélès à paraître sans retard. Le diable ne prend point le temps de solliciter l'avis de Faust sur sa tenue, « l'épée au côté, la plume au chapeau ». Tout cela, c'est du bavardage ! Il est venu pour répondre Tout à la question : « Que peux-tu pour moi ? » Il peut tout, il rajeunit Faust et l'entraîne joyeux tandis que le rideau se referme. Ce premier tableau a duré quatre minutes...

D'un bond, sans la moindre interruption, sans le plus simple interlude, nous nous trouvons en pleine kermesse, kermesse réduite à l'essentiel : il n'en reste à peu près que la valse chantée et quelques mots du chœur : trois minutes encore. De nouveau, rideau. Et voici que, toujours sans ménagement musical, une fraîche voix de femme « rit de se voir si belle en ce miroir ». D'où chante-t-elle ? Le rideau est fermé. Nous ne voyons rien. Mais si, la voilà ! Un projecteur puissant nous la révèle. Pour gagner du temps, Marguerite s'est installée dans l'une des deux tribunes qui, à droite et à gauche du plateau, débordent dans l'immense amphithéâtre : nouvelle forme de la scène dans la salle. Quelques trilles, quelques mesures, et l'air est fini.

Vite le rideau s'entrouve et nous surprenons Faust et Marguerite en train d'achever leur scène d'amour : « Pour toi je veux mourir ! » — Déjà ! Pas moyen de s'attendrir : la douce

mélodie d'extase s'enchaîne brusquement avec un bout du chœur des soldats, célébrant la gloire immortelle de leurs aïeux : les guerriers sont rangés devant la toile, sur un rang, face au public, ils font des gestes de parade comme à la salle d'armes. Cela se lie, par une cadence originale, avec les sons de l'orgue : en deux temps et trois mouvements, voici la scène de l'église.. Vers la vingtième minute de ce grand opéra nous arrivons dans la prison de Marguerite. La pauvre fille a tant bousculé la chronologie qu'il est impossible de rien comprendre à son histoire ; elle supplie aussitôt les anges purs, les anges radieux de porter son âme au sein des cieux. Les anges arrivent dans la salle en descendant des tribunes. Anges des deux sexes, qui chantent à tue-tête un brillant chœur final. Vingt-deux minutes ont suffi à présenter ce Faust en raccourci.

Comme à deux ou trois reprises au cours de cet étrange spectacle je n'ai pu m'empêcher d'éclater de rire, mon voisin grommelle quelques injures dans une langue indistincte, mais de sonorité américaine : il ne peut comprendre qu'on s'étonne d'un pareil opéra, réduit, retapé, tripatouillé à l'usage des gens pressés. Mais déjà le haut parleur faisait retentir sur un rythme syncopé, nullement gounodien, les fanfares d'ouverture annonçant les nouvelles sonores du monde entier. Je n'eus pas le temps de m'indigner.

Et puis, s'indigner : pourquoi ? Un vieil Européen, encombré de traditions, tout empêtré de préjugés très nobles mais vains ou caducs, peut bien faire entendre une vive protestation contre des usages qui lui semblent monstrueux : au nom de l'art, des droits de l'auteur ou des représentants de celui-ci... Un jeune Américain, libre de toute attache avec le passé, pourrait lui répondre que, grâce à cet arrangement, à cette condensation, cent cinquante ou deux cent mille amateurs de cinéma ont pu, en une seule semaine et en un seul théâtre, découvrir l'art d'un grand musicien français, l'apprécier à l'état d'échantillon, et prendre l'envie de la mieux connaître. Si l'on avait mis à la scène des actes entiers, le spectateur aurait pris la fuite. Argument péremptoire.

L'observateur européen, s'il est capable de s'élever jusqu'à l'idée générale, pourrait aussi justifier l'entreprise audacieuse d'impresarii sans scrupules. Critique du passé : nos opéras traditionnels sont d'une longueur insupportable ; indication pour l'avenir, le musicien qui veut obtenir audience de la foule doit restreindre son ambition, condenser son œuvre en un ou deux quart d'heure, arriver à cette forme que Darius Milhaud a essayé de lancer sous le nom d'opéra-minute.

Beaucoup d'arrangements musicaux sont moins choquants, et l'on en trouve de toute sorte. Il n'est pas désagréable de voir et d'entendre Shéhérazade, le ballet de Rimsky-Korsakoff, tel qu'on l'a représenté dans le même théâtre Roxy : mise en scène par le danseur russe Massine (qui vient de régler le Sacre du Printemps de Stravinsky pour la première représentation en Amérique), la belle Shéhérazade est présentée avec une somptuosité sans égale. Certaines couleurs de la partition sont repeintes : une voix de femme double quelques parties de la fameuse cadence du violon-solo ; le violon même prend, grâce à des hauts-parleurs, le volume sonore d'une trompette ; des chœurs renforcent diverses parties symphoniques. On a tort, pensez-vous, de retoucher Rimsky-Korsakoff ? Mais non ! Rimsky lui-même n'a-t-il pas retapé le Boris Godounow de son ami Moussorgsky ?

Une fois admis le principe d'un léger remaniement, rien ne peut mettre un frein à la fureur des tripatouilleurs. Mais des tripatouilleurs, comme, au bout de quelques semaines d'Amérique, on est porté à excuser la plupart des tentatives ! Par exemple, quand on découvre la valeur dramatique d'un petit opéra de Schumann que l'on ne connaît que sous la forme d'une mélodie à une voix avec accompagnement de piano : ici, les Deux Grenadiers sont joués et chantés par deux artistes ; des paroles inédites se superposent aux ritournelles ; toute la description finale de l'Empereur Napoléon I<sup>er</sup>, telle que la chante la voix, est réalisée sur la scène en une apothéose magnifique qu'accompagne un grand orchestre...

Chaque semaine est ainsi lancé dans la foule un opéra nouveau et, sinon inédit, imprévu de son compositeur.

(A suivre.)

LÉON VALLAS.