

## Cinéma

## Musiques de Films. Quelques moments avec M. Maurice Thiriet

Compositeur apprécié dont l'ascension fut patiente, fondée sur sa persévérance et son mérite, M. Maurice Thiriet, jeune encore, a été joué à l'Opéra-Comique : *le Bourgeois de Falaise*, au théâtre de l'Exposition de 1937 : *la Véridique histoire du Docteur* et à l'Opéra : *la Nuit Vénitienne*. Il a collaboré également à nombre de films — quinze ou dix-huit — dont *Il était une fois*, *Courrier-sud*, *les Amants terribles*, *Une femme chipée* (d'après Louis Verneuil), *le Voleur* (d'après Bernstein), *Justin de Marseille*, avec M. Jacques Ibert (notamment le passage de l'orage, pendant le duel des deux mauvais garçons, cette séquence est fréquemment donnée en exemple d'un rigoureux effet de synchronisme, au récent congrès de Florence, notamment) etc... *Adrienne Lecouvreur*, enregistré à Berlin, fut la plus importante de ses partitions de films. Et aussi des documentaires : *Roules aériennes*, reportage sur la poste par avions transatlantiques de Santiago-de-Chili à Paris par Rio, Natal, Dakar et Toulouse, *Travail de Titans*, au barrage de Marêges...

Ce sont là bien des pages de musiques écrites au cours de quelques années... ; pourtant une seule de ces partitions eut les honneurs d'une mention dans les articles de critique cinématographique : celle d'*Il était une fois*, expédiée d'ailleurs en trois lignes. Quelle leçon de modestie !

Certes la musique de films ne doit pas attirer l'attention du spectateur ; la meilleure est celle qu'on n'entend pas. Mais on doit en éprouver les effets ; elle agit sur la sensibilité profonde de l'individu, de façon presque inconsciente. Quand un réalisateur de films s'adresse à un vrai musicien, à un artiste authentique, peut-être aurait-il intérêt à forcer l'inattention du public et de la critique : il y a là, pour son film, un élément d'attrait, une valeur de propagande... Ceci même si l'on est indifférent à l'avantage de faire entendre au public, même au cinéma, de la bonne, de la vraie musique.

\*\*\*

Il n'est pas exact, absolument, que la musique de films passe toujours inaperçue. M. Thiriet put le constater. Ayant écrit et surveillé avec soin l'enregistrement de sa partition de *Il était une fois* (c'est M. Wladimir Golschmann qui conduisit, au cours d'un de ses séjours de vacances en France), il eut la surprise, peu après, d'être convoqué par M. Georges Lampin qui d'assistant était devenu producteur. Russe, artiste, ayant travaillé chez Balieff, il avait été intéressé par la partition de M. Thiriet, et lui commanda la musique d'*Adrienne Lecouvreur*, qu'il se préparait à réaliser pour la Ufa, à Berlin. Ce fut là, à vrai dire, un cas un peu spécial de musique de cinéma : plus une véritable musique de scène qu'une partition de films. M. Thiriet rechercha d'anciennes pages oubliées ; il retrouva à la Bibliothèque du Conservatoire une partition de Lully pour *Psychée*, ce divertissement à grand spectacle monté par Lully avec Corneille, Molière et Quinault : il ressuscita, après les avoir réorchestrés, quatre ou cinq morceaux de cette musique qu'on n'avait plus entendue

depuis les fêtes de Versailles. Il y ajouta une bonne demi-heure de musique originale et — leçon d'humilité toujours — nul ne sembla remarquer, au cours de la carrière du film, qu'il comportait une partition musicale... qui avait coûté à un compositeur beaucoup de soins et d'efforts, et dont même il était un peu fier...

Il resterait à chercher si les artistes ont réellement besoin de recevoir, ainsi, tant de leçons, et notamment d'humilité ?

\* \* \*

La technique musicale du micro est assez particulière. En l'absence de tout enseignement spécial, au Conservatoire ou dans tel institut officiel — Arts et Métiers par exemple — c'est par l'empirisme et l'expérience individuelle que chacun en découvre les lois. Le micro, ses servitudes et ses limites, ne sont nullement incompatibles avec la bonne musique. M. Thiriet a pour cet instrument de l'estime, et va jusqu'à dire qu'il est le meilleur critique. Un métier insuffisant, des passages lourds et qui sonnent mal, sont immédiatement dénoncés et sanctionnés. C'est une école exigeante.

Par tâtonnements, donc, on parvient à sélectionner timbres et instruments « microphoniques ». M. Thiriet a tiré de son expérience quelques principes ; notamment celui-ci : il est inutile de chercher des effets nombreux, de réunir un ensemble important et de lui donner à exécuter une abondante symphonie. Les lignes se brouillent, les perspectives se perdent. Une fugue même s'altère et peut devenir confuse. Appeler quatre-vingts exécutants et des chœurs, comme on le fit pour *Golgotha*, ne donne rien d'intéressant.

Spécialement délicate est la technique des passages destinés à supporter par surimpression, des dialogues. Il faut confesser ici une légère infériorité de nos studios sur ceux des Etats-Unis ; ceux-ci obtiennent presque toujours une parole très clairement reproduite, au-dessus d'un fond de musique très distincte et bien respectée. Le plus souvent, chez nous, cette superposition ne s'opère pas avec autant d'aide ; comme dans le cas de la fugue, les lignes se brouillent un peu au détriment de l'une et de l'autre. Il y a là un écueil technique qu'un peu d'étude dirigée permettrait de surmonter facilement. Cette étude, pour le personnel intéressé, devrait être technique et musicale.

Probablement aussi les producteurs auraient avantage — sur le plan musical s'entend — à s'adresser, dans l'immense majorité des cas, à de vrais musiciens, plutôt qu'à certains tâcherons — tout habiles et souples qu'ils puissent être à d'autres égards. De vrais musiciens, connaissant bien leur métier, se familiariseraient vite avec les caractéristiques du micro, et sauraient facilement en tenir compte. Des résultats musicaux meilleurs s'affirment, l'usage s'établirait de laisser aux compositeurs une liberté entière pour la conception et la préparation de leur musique. Plus libres, ils tenteraient des recherches, des innovations ; tels les artifices d'Arthur Hoérée dans *Rapt*, ou la fameuse partition de Jaubert pour *Zéro de conduite*, réécrite et enregistrée à l'envers, puis « retournée » au montage, et qui abondait en effets surprenants. Plus libres, ils oseraient ménager des moments de silence, ce qui dans l'état actuel des choses est assez mal vu du producteur, enclin à exiger un « métrage de musique » égal à celui de l'image...

De vrais musiciens amèneraient assez vite le film sonore à un développement artistique véritable. L'une des raisons du progrès actuel du cinéma français réside entre la conversation et la légende de dessins... Ils lui sont fournis par un petit groupe de littérateurs et d'hommes de théâtre, qui se sont écartés de leurs habitudes anciennes, et se sont adaptés à ce style spécial. De la même façon, des musiciens saurraient inventer des effets musicaux, des combinaisons de sons et de bruits dont la puissance d'émotion, de suggestion sur le spectateur serait bien plus efficace que les partitions actuelles, trop directement dérivées de la musique de théâtre...

Quelques metteurs en scène commencent à entrevoir quel pourrait être le rôle vrai de la musique, orientée et développée dans les voies propres au spectacle cinématographique. M. Marcel Carné par exemple pour *Quai des Brumes*, a laissé à M. Jaubert une entière liberté et le résultat a été remarquable ; M. Duvivier, également, fait confiance au compositeur.

\* \*

Pour sa part, M. Maurice Thiriet renonce à composer de simples musiques imitatives ou descriptives, un commentaire sonore de l'image. Il a pour son art plus d'ambition. Le cas d'*Adrienne Lecouvreur* doit être mis à part ; c'était là une véritable musique de scène, et le film est plus proche de l'opérette que du film historique. Pourtant, en certains endroits, il a appliqué ses idées sur la composition d'une ambiance musicale ; il voudrait aussi que la musique, expression de l'action, la prolonge dans les esprits, alors qu'à l'écran d'autres scènes se déroulent. Dans ce film, à un certain moment, Maurice de Saxe, élu duc de Courlande, reçoit une lettre d'Adrienne. Il la lit et l'on entend une musique expressive de tendres confidences ; et cependant éclatent de toutes parts acclamations, sonneries de cloches, vivats et fanfares, et le thème tendre se poursuit à travers ce tumulte un long moment, car la pensée de Maurice de Saxe reste attachée encore à la lettre de sa maîtresse... De la même façon, auparavant, dans *Une femme chipée*, M. Thiriet trouva une scène montrant M. Jules Berry occupé à séduire Elvire Popesco, tandis que les policiers, venus l'arrêter, cernaient le château. Il fit entendre une musique tendre sur laquelle se superpose un air de fanfare, tandis qu'à chaque instant la camera passe de l'intérieur à l'extérieur ; mais notre pensée, en effet, suit de l'une à l'autre scène, le progrès de l'intrigue sentimentale et la marche des policiers... Un effet tel que celui qu'a réalisé M. Jaubert dans *Quai des Brumes*, avec l'appareil de T. S. F. qui fait entendre une belle musique religieuse pendant qu'au sous-sol se déroule une action terrible, est une leçon que l'avenir doit retenir.

\* \*

La composition de l'orchestre devant le micro n'est pas sans poser des problèmes, bien entendu ; la choix des instruments utiles est tranché désormais. Le roi des instruments microphoniques est le saxophone qui, évidemment, ne peut suffire à tout. La clarinette est excellente ; la harpe, par contre, est d'un emploi très dangereux : utilisée dans une partie d'orchestre elle couvre tout ; elle ne doit venir qu'en solo. Le hautbois est à proscrire : il chevrotte, il « frise ». Redoutable également le cor, qui ressort trop. Dans les cordes, le violon s'élimine ainsi que la contrebasse au profit

## CHRONIQUES ET NOTES

de l'alto et du violoncelle ; la flûte est toujours bonne et le piano est surtout à retenir comme instrument de percussion.

L'emplacement des instruments par rapport aux micros est également difficile et demande une mise au point parfaite, qui doit être recommencée chaque fois, bien entendu. Il est fréquent de voir un corniste jouer, un peu à l'écart, et de dos, suivant la mesure dans une glace...

\* \*

Il y a là une carrière qui s'ouvre aux jeunes musiciens. Une classe de micro devrait être ouverte, qui offrirait aux élèves du Conservatoire un métier moins encombré que celui de chef d'orchestre par exemple. De tels spécialistes, le cinéma sonore et la radio les demandent... Trop souvent, pour l'ingénieur du son, l'enregistrement de la musique est une opération plus ou moins livrée au hasard, alors qu'il veille, très attentif et compétent, à l'enregistrement de la parole et des bruits.

Il y aurait peut-être à parler aussi de la question des « droits », et de la situation faite aux compositeurs de partitions de films par les étonnants usages qui se sont établis, et dont les moins compliqués sont les pseudo-contrats d'édition, qui aboutissent à frustrer les auteurs d'une part considérable de leur dû. Même, souvent, des risques de la « musique de cinéma » avec plus de détails et plus de verdeur de ton que nous ne pourrions le faire. Qu'il nous suffise de mentionner que M. Darius Milhaud, sollicité d'écrire la partition d'*Entente cordiale*, a décliné avec éclat, les « conditions » qu'on lui proposait.... La commande revint à M. Marcel Lattès. De tels exemples pleuvent... Ces pratiques toutefois ne sont pas encore absolument généralisées en France : et pour sa part, il est arrivé parfois à M. Maurice Thiriet de n'avoir pas à en souffrir, pour *Adrienne Lecoureur* notamment. Ces pratiques, qui jouent entièrement au détriment des musiciens, ne semblent cependant pas être sérieusement menacées...

Pierre MICHAUT.

## Quelques Adresses actuelles de Musiciens, Critiques, Personnalités du monde musical parisien

### LISTE I.

#### 1<sup>o</sup> Mobilisés.

Jehan ALAIN.  
Henry BARRAUD.  
Yves BAUDRIER.  
René BENEDETTI.  
Pierre BERNAC.

André BOLL, lieutenant.  
Pierre CAPDEVIELLE, caporal.  
André COEUROY.  
Jacques CHAILLEY.  
Georges DANDELLOT.