# MUSIQUE, ART ET CINÉMA*

(SUITE et FIN)

**Rapports existant entre ces films et la musique : thèmes, développements, rythmes, harmonies, tonalités, etc...**

M. Gabriel Bernard (8) a donc parfaitement raison : « Un beau film se *compose* comme se compose un tableau » ou une œuvre musicale, ajouterons-nous. Rien ne doit être laissé au hasard dans la réalisation d'une œuvre cinégraphique et dans la confection d'un film, et ce n'est pas sans raison qu'il faut laisser de côté dans un roman que l'on veut adapter à l'écran, certains épisodes anti-cinéma, certains passages trop littéraires, même si ceux-là sont des beautés du roman : adapter une nouvelle ou un roman au cinéma est ainsi une chose délicate qui demande du tact et une certaine virtuosité (9).

Tout film sérieux et *pensé* doit, à la base de sa réalisation technique, de sa composition, faire intervenir un rythme *propre*, plus près du rythme musical que du rythme de la poésie. Mais les films absolument beaux, dignes de l'épithète art, doivent puiser leurs rythmes dans un — ou des — *thèmes*, vrais motifs visuels correspondant en tous points aux thèmes musicaux auditifs, et qui doivent subir et souffrir des *développements* aussi intelligents que les développements (workingout) des thèmes dans une symphonie beethovénienne. Dans ces films, il faut non seulement un thème principal d'ordre *rythmique* qui résumera le sens général de l'œuvre et planera sur elle, mais encore une — ou plusieurs — secondes idées d'ordre *mélodique* servant à exprimer des sentiments répétés, physiques ou psychologiques. Voici quelques exemples-types choisis parmi certaines œuvres cinégraphiques de réalisations particulièrement musicales.

*a*) Dans *Pêcheur d'Islande*, (animation cinégraphique du roman essentiellement poétique de Loti) réalisé à l'écran par l'artiste cultivé et intelligent qu'est Jacques de Baroncelli, ce Gabriel Fauré du film, *le thème principal est avant tout rythmique* : *la Mer*. Ce thème qui est l'âme de l'œuvre se développe ; d'immobile il s'anime, se transforme, varie, et en un crescendo magnifique termine l'œuvre en dominant tout dans sa fureur : la tempête. Cela est réellement d'ordre musical, et ce thème n'est-il pas apparenté en quelque sorte à celui — par exemple — si énergique et si bien traité du premier *allegro* de la *Sonate op.* 106 de Beethoven ? ou à l'initial de la *Symphonie* en *ut mineur* ? C'est ce thème de la Mer qui — bien qu'absent visuellement — donne le rythme à certaines parties du film ; par exemple le mouvement de balancement lent et obsédant du bateau. C'est ce thème de la Mer qui transparaît dans le chant de la tempête sifflant dans les agrès et qui rythme les gestes des matelots luttant avec la mort. C'est ce thème de la Mer qui, par trois fois, ouvre la porte de la chambre qui abrite les deux jeunes gens (et par trois fois avec un rythme différent) donnant ainsi aux images une cohésion étonnante, cohésion que les arts auditifs seuls pouvaient créer jusqu'alors. C'est ce thème de la Mer qui enfin — toujours absent visuellement — se retrouve jusque dans l'extériorisation des sentiments qui luttent dans l'âme de Yann, interprété avec une sobriété et un art splendidement émouvant par Charles Vanel, un des meilleurs mimes cinégraphiques de l'heure présente. D'autres thèmes apparaissent dans ce film, comme le thème féminin de l'amour, *véritable idée mélodique*, en antithèse et en lutte perpétuelle avec le premier qu'il arrive presque à mater et à rendre câlin par moment, et qui finit, en un crescendo parallèle, par être absorbé (sinon anéanti) par le thème rythmique : la Mer.

Signalons quelques passages culminants de cette œuvre réalisée avec intelligence au cinéma, et qui montrent bien encore la parenté d'un beau film composé avec une œuvre de musique pure : au moment où Gaud — incarnée d'une façon émouvante, chaste, et avec une simplicité prodigieuse par Sandra Milowanoff — pensive sur le rivage de l'Océan, évoque avec émotion et tendresse les caresses de son mari parti pour toujours, (grâce à une « surimpression » très habile de technique), les vagues de la mer viennent balayer la vision et séparer le couple au moment où leurs lèvres *allaient* se rejoindre. Cet épisode du film, choisi entre dix, est particulièrement beau parce que, si purement cinégraphique de procédé et de vision, il est *essentiellement musical* de pensée et d'expression : le voilà bien le thème de la mer, de la mer jalouse, en lutte avec le thème apaisant de l'Amour ! Et ce passage, ce *raccourci synthétique* de *tout* le drame, nous fait penser à certains effets orchestraux : par exemple le coup de timbale solo et *pp* qui, à la dixième mesure avant la fin de la Marche funèbre de la *Symphonie Héroïque* de Beethoven, appelle une dernière fois le thème, et semble résumer à lui seul, toute l'idée de l'œuvre même (10).

*b*) Dans *La Belle Nivernaise*, ce film de Jean Epstein qui est une des plus complètes manifestations du cinéma intellectuel et un des premiers qui fasse sentir l'accouplement cinéma-musique, le thème *obsédant* du barrage fluvial, non seulement donne le rythme à toute l'œuvre qu'il domine, mais encore, par sa puissance visuelle et psychique, *remplace* le drame qui, exprès, n'a pas été traité optiquement. Seul, ce motif le laisse deviner avec bien plus de profondeur qu'une mise en scène optique et catastrophique eût pu le faire : ceci parce que l'obsession de cette figure rythmique crée l'ambiance suffisante et laisse à nos nerfs toute liberté de vibrer comme ils veulent, comme à notre intelligence de se représenter le drame qu'elle pressent. Signalons aussi les *variations* de ce thème, telles que sa transformation en un rythme plus fluide et plus mélodique : l'eau de la rivière fendue par l'étrave de la péniche. Notons enfin la « matérialisation idéalisée » du délire qui est d'ordre quasi harmonique et presque polytonal, avec ses superpositions et le chatoiement de la tapisserie en mouvement. Par ses audaces, par sa sensibilité, Jean Epstein semble se rapprocher de Modeste Moussorgsky.

*c*) Dans *La Roue*, ce film long, indigeste et très inégal d'Abel Gance, il faut admirer sa construction échafaudée sur un *seul thème rythmique* : la roue. L'auteur est arrivé à varier ce thème un peu lourd de telle sorte que, dominant tout le film dont il est la clef du quelconque scénario, il plane finalement, vainqueur et idéalisé — en plein majeur. Et vraiment, cette transformation ultime de la roue d'acier (11) en une *ronde de paysans* savoyards montant dans le ciel, montant aux sommets des Alpes neigeuses et venant se confondre avec les nuages qui, eux aussi, *tournent* emportés par la tempête des cimes en une ronde irréelle, atteint à une grandeur beethovénienne. C'est, du reste, — à notre avis — l'unique valeur de ce film qui mériterait une refonte

---

* Voir notre numéro du 1er février 1925.

(8) G. Bernard : Lettre ouverte sur la Musique au Cinéma. (*Courrier Musical*, 15 décembre 1924).

(9) Sera-t-ce un tour de force à réaliser pour ne pas dénaturer la pensée de l'écrivain ? (Films *Pêcheur d'Islande*, *Jocelyn*, *La Belle Nivernaise*, etc.).

(10) Un procédé synthétique analogue se retrouve dans un film germano-américain réalisé sous l'influence de l'ex officier autrichien Erik von Stroheim ; *Chevaux de bois* : c'est la flamme de la bougie servant de transition entre la pauvreté et la tristesse d'une chambre mortuaire et le luxe éblouissant d'une orgie au champagne dans une boîte de nuit de Vienne.

(11) A. Honegger n'a-t-il pas rendu acoustiquement musical une idée analogue : la locomotive moderne dans son « mouvement symphonique » *Pacific* 231 ?

et une réalisation moins « primaire », bien que ce terme fasse de la peine à l'artiste sincère qu'est, quand même, Abel Gance.

*d*) Enfin, dans *Kean*, cette élucubration d'A. Dumas, animée cinégraphiquement d'une façon inégale par le byronien Ivan Mosjoukine, le *rythme seul* a servi à cet auteur-acteur pour exprimer l'ivresse et extérioriser les sentiments multiples qui se heurtent, confus, dans l'esprit brumeux d'un homme saoûl.

***

Quant à la pâte sonore — si l'on ose ainsi parler — d'un beau film, elle réside en partie dans l'harmonie des surimpressions, des superpositions et des juxtapositions rapides qui sont de véritables *accords visuels* correspondant aux accords acoustiques.

Certains films de la firme suédoise Swenska, comme *Le Vieux Manoir* — pour ne citer qu'un des plus récents — en sont un exemple bien caractéristique. Dans ce film, nous avons affaire, non plus à un thème rythmique, mais à un *thème harmonique* : le renne des steppes boréales, et la surimpression seule anime ce thème magistralement. Cela est encore plus sensible peut-être dans les étonnantes surimpressions harmoniques de la *Charrette Fantôme* (12), une des plus belles productions cinégraphiques de Victor Sjostrom. Parmi les films toujours curieux de Marcel l'Herbier, *l'harmonie optique* tient aussi le premier plan : tel est *El Dorado*, le meilleur film peut-être de cet auteur, malgré son ancienneté. Dans cette œuvre d'antithèse, qui fit, jadis, crier au scandale (13) et qui est classique maintenant, la déformation des images à l'écran, elle-même, fait penser à certaines harmonies chatoyantes et fugaces, ou à certains accords brutaux, inattendus et non résolus, suivant le sens donné par l'auteur à ces déformations. Enfin, dans l'œuvre cinégraphique et de sensibilité si féminine : *La Souriante Madame Beudet* (de Mme G. Dulac), il n'y a pas de thème principal, mais d'innombrables idées mélodico-harmoniques qui remuent en vous des sentiments analogues à ceux mis en branle par certaines œuvres de Cl. Debussy : le « flou » employé pour rendre la vision à travers les larmes, si l'on veut un exemple.

Tout ceci, joint aux jeux d'éclairages parfois admirables, concorde à affirmer les *tonalités* qui existent dans un beau film : tonalités visuelles plus en relations avec celles de la musique qu'avec les jeux de lumière d'un tableau. Oui, certains effets d'éclairage sont en eux-mêmes de vrais accords en marche vers des tonalités claires ou des tonalité sombres, et l'on peut même voir des *essais de polytonalité* dans la déformation, la succession brusque ou la simultanéité cinégraphique de plusieurs images : expressions visuelles de sentiments complexes et rapides.

A l'heure présente — ne criez pas au scandale — où la musique, engagée par quelques-uns sur une pente nouvelle, tend à devenir un art quasi-visuel et semi-plastique, le Cinéma tend à empiéter sur le domaine de la musique pure, et ceci non seulement par la valeur intrinsèque et technique du film, mais encore — et autant — par la valeur de ses interprètes : acteurs-mimes. Le mime n'est-il pas, par ses expressions et ses *gestes* qui doivent suppléer à la parole, une manière de danseur idéalisé ? et la danse n'est-elle pas un art rythmique et par là, musical ? (14) « Au commencement était le rythme », a dit Hans de Bülow.

***

**La Musique du Film.**

Le Cinéma bien conçu n'est donc pas anti-musical et peut parfaitement nous « éloigner des gestes matériels de la vie », comme semble le nier très spirituellement M. Charles Tenroc. Il peut arriver à faire vibrer en nous, par le seul moyen des *yeux ouverts*, des sentiments analogues aussi profonds et aussi complexes que ceux mis en vibrations par l'intermédiaire des oreilles dans la musique. Des sentiments qui, jusqu'à notre époque étaient atteints et mis en jeu par un seul sens spécialisé peuvent très bien en être déclanchés par un autre sens, si ce sens est adapté (tant par notre volonté que par un art nouveau) à cette fonction nouvelle, *aucune loi biologique ne s'y opposant* : tel est le rôle physio-psychique particulier au cinéma et sa parenté avec la musique. Ce en quoi le cinéma bien étudié et bien compris par des yeux intelligents et *sensibilisés* est un Art, encore.

Ce point particulier qui est la mise en vibrations de mêmes sentiments, tantôt par l'intermédiaire de l'ouïe (musique), tantôt par l'intermédiaire de la vue (cinéma), met en lumière une théorie délicate mais qui nous semble vraie, à savoir que : *un beau film étant musical par lui-même, portant sa musique en lui, ne doit pas — sans hérésie — supporter un accompagnement musical adapté.* Ainsi, en aucun moment, la vision ne sacrifiera à l'audition, puisque audition et vision se trouvent incluses dans le film même. Et cela nous conduit à ce résultat étonnant et paradoxal qui, *par la fusion automatique de nos sens visuel et auditif, permet à notre cerveau la réception intégrale d'une* seule *impression artistique...* » Les parfums, les couleurs et les sons se répondent », a dit Baudelaire. Voilà qui donne raison d'une façon inattendue à M. Ch. Tenroc !

***

**Rôle de l'orchestre au Cinéma.**

Le cinéma tendant à devenir un art de plus en plus intellectuel et d'ordre rythmique en général, il découle de tout ce que nous venons de dire, que cet art *doit se suffire* à lui-même. L'on doit arriver ainsi, sinon à supprimer l'orchestre durant la présentation publique d'un film, du moins à le réduire à un rôle de « toile de fond », d'arrière-plan sonore. Cela correspond bien à cette inversion surprenante qui est celle de la musique engendrée par la vision du film : ainsi le film ayant un rôle acoustique, l'orchestre de cinéma devra avoir un rôle presque... visuel ! Il se contentera donc de jouer *d'harmonieuses banalités destinées à ne pas être écoutées mais à créer une ambiance qui devra, en nous berçant, nous plonger dans le subconscient*, et nous faire oublier les bruits divers de la salle, de la foule et de la croix de malte de l'appareil de projection. La musique au cinéma sera donc un accessoire qui servira à nous « mettre en transes » par une vague rumeur ronronnante, au même titre qu'un bon éclairage est nécessaire pour comprendre ou goûter une toile de maître, nous préparant ainsi à *l'audition optique de la symphonie visuelle de l'écran* (15). « J'entends la lumière » a dit Tristan ; « je vois les sons » pourrions-nous ajouter.

Ainsi donc la musique absolue, telle que l'ont conçue Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Franck, Debussy, Fauré et nos illustres contemporains sensibles, *restera à sa place* : l'art du Nirvâna...

Le Cinéma n'est pas encore arrivé à se suffire à lui-même, mais il y viendra. Aussi, à l'heure actuelle, il faut encore admettre à l'orchestre de cinéma un rôle discret d'accompagnateur, rôle d'autant plus discret que le film aura plus de valeur.

Dans ces films-là, de temps à autre, une œuvre musicale expressive et claire adaptée à certains passages du film pourra être admise, à condition que les sentiments exprimés par cette œuvre et le rythme de l'orchestre soient en synchronisme avec le sujet et le rythme de la partie correspondante du film (16). Disons de suite que ce synchronisme est bien plus difficile et délicat à réaliser qu'on ne le croit, parce que la musique se « limite difficilement — sans perdre de sa propre valeur — à des coïncidences de mouvements et à des juxtapositions de rythmes sur mesures ». M. Ch. Tenroc a, pour le moment, encore une fois raison en fait.

Cependant, avec un peu de tact et d'intelligente sensibilité, l'on peut y arriver dès maintenant. Voici quelques exemples : dans le film *Pêcheur d'Islande* — déjà analysé — au moment de l'apparition très nordique (17) du vaisseau-fantôme dans le brouillard, la *Ballade de Senta* de R. Wagner, jouée en *sourdine*, fera très bien (sans qu'on l'écoute du reste) ; le rythme et l'idée étant synchrones avec le balancement lent du bateau dans la brume ouatée et avec la vision de ces spectres humides et froids. Toujours dans ce film, *les Berceaux* de G. Fauré cadreront bien avec le dernier départ de Yann pour l'Islande et les adieux de sa femme. L'admirable et mélancolique complainte populaire bretonne *les Trois Matelots de Groix* sera en rapport intime, tant par l'expression que par son balancement rythmique, avec toutes les scènes où les pêcheurs d'Islande pêchent et pensent à leur foyer sur la mer triste et morne. Le lied — fort beau du reste — *A la mer* de Fr. Schubert est en parfaite harmonie avec la longue attente de Gaud au pied de la « Croix des Veuves » dominant l'océan sans borne. Enfin, le rythme de *la Chevauchée des Walkyries* est étonnamment synchrone avec la scène de la tempête finale de ce film, réalisation sobre et puissante de J. de Baroncelli, d'inspiration du reste nettement germano-morbide, mais qui n'est pas sans grandeur ni cachet (18).

***

Voici terminé cet exposé cinégraphique et musico-cinématoscopique qui peut sembler une profession de foi. Puisse sa sincérité vous avoir intéressé sinon convaincu. Nous ne sommes pas un « spécialiste de la pellicule » et n'en avons compris l'art que récemment, après avoir été longtemps un adversaire de la lanterne magique perfectionnée. Enfin, nous aimons trop la musique intégrale, du plain-chant à Strawinsky inclus, pour être taxé de partialité ou de... dépravation. S'il est peut-être osé d'affirmer que, sans la musique, le film conçu actuellement par certains esprits d'élite n'eût pas existé, il nous est permis de dire que nous éprouvons des émotions musicales plus *vraies* à la vision de ces films qu'à l'audition de certaines musiques actuelles, qu'une personne sensible, saine, et équilibrée ne peut pas prendre au sérieux.

Que MM. Charles Tenroc et Gabriel Bernard nous pardonnent d'avoir « piétiné leurs plate-bandes » d'une manière inattendue, puisque nous ne réfutons ni les idées de l'un, ni la thèse de l'autre.

PAUL RAMAIN.

(12) Dont la reprise eut lieu dernièrement à l'écran du Théâtre du Vieux Colombier.
(13) Il en fut de même pour *Cœur Fidèle* de J. Epstein.
(14) Rappelons ici que la principale interprète femme de *Pêcheur d'Islande*, Mlle Sandra Milowanoff a fait longtemps partie de la troupe des Ballets Russes de Serge de Diaghilew, et que c'est une musicienne sensible. Il en est de même pour Mlle Jenny Hasselqvist, danseuse suédoise, remarquable interprète de *l'Epreuve du Feu* de V. Sjostrom.

(15) L'orchestre (le rôle de la musique) au cinéma servira donc *à créer le silence*.
(16) Autrement cela reviendrait à mettre une poésie de Verlaine sur le rythme d'un « blue » ou du « huppa-huppa » : affreux non-sens esthétique et musical !
(17) Et très cinégraphique ; quoiqu'on en ait dit.
(18) Si nous étions animateur cinégraphique, nous composerions nous-même le programme musical destiné à notre œuvre, en attendant de créer le « film-musical » intégral.