

—Le Théâtre du *Journal* a fait une brillante ouverture avec les *Plus Beaux Yeux du Monde*, pièce de M. Sarmant dont nous ne faisons que signaler aujourd'hui le succès. Nous en publierons un compte rendu dans notre prochain numéro.

## A L'OPÉRA

Pour la seconde fois, l'Opéra, celui peut-être de tous nos théâtres qui est le moins prédestiné aux projections cinématographiques, vient d'être appelé à mettre son prestige au service du lancement d'un film, d'ailleurs médiocre, qui est inspiré par *Salammbô* de Gustave Flaubert. Comme l'an dernier, une partition spéciale, d'une importance considérable, a été commandée à un musicien éminent. Et cette nouvelle expérience montre, d'une façon plus concluante encore que la précédente, à quel rôle secondaire et indigne d'elle la musique reste condamnée dans les manifestations de l'écran.

Le cinéma, qu'on entreprend de nous présenter comme un « septième art » appelé à se substituer peu à peu au théâtre, ne peut, en réalité, être, par essence, qu'une forme d'art incomplète, parce qu'il lui manque l'élément essentiel de toute représentation : la parole. Il est, à ce point de vue, inférieur à la pantomime et au ballet parce que, même au point de vue visuel, il est condamné à une reproduction mécanique de la vie et qu'il ne peut, pratiquement, utiliser la couleur qu'en versant dans la plus grossière enluminure. Le secours de la musique lui est nécessaire, mais simplement pour susciter, au cours du déroulement du film, des ambiances d'un caractère imprécis, car il est parfaitement vain de vouloir demander à la musique de suivre pas à pas tous les détails de l'action cinématographique. L'impossibilité, à cet égard, ne réside pas seulement dans la difficulté matérielle de réaliser le synchronisme, en raison de ce que l'action d'un opérateur, le plus souvent non musicien, est elle-même subordonnée aux fantaisies de cette fée capricieuse qui s'appelle l'électricité. La cause profonde de l'antinomie de l'écran et de la vraie musique provient du fait que celle-ci n'a pas le temps de se développer, en manifestant sa puissance d'évocation ou d'émotion, au cours des scènes extrêmement rapides qui se juxtaposent, s'enchevêtrent et périodiquement même s'interrompent pour permettre la brusque projection, à une échelle monstrueuse, de personnages roulant des yeux terribles. Ce que, dans ces conditions, la musique peut suggérer doit donc garder un caractère vague, car des accents précis tomberaient la plupart du temps à côté du détail visuel qu'ils tenteraient de souligner. Et d'ailleurs le spectateur, absorbé par la rapide succession de ces multiples scènes animées, tend instinctivement toute son attention vers l'écran et en prête peu à la musique.

C'est pourquoi il est pratiquement préférable qu'un chef d'orchestre de cinéma choisisse dans les innombrables morceaux existants ceux qui, grâce à des découpages appropriés, grâce à des coupures et à des reprises *ad libitum*, lui permettront de suivre le film comme un accompagnateur suit un artiste, infiniment mieux que s'il lui faut compter avec le développement rigide, avec l'équilibre purement musical d'une partition particulière. Et le fait que des musiciens en vue aient accepté de s'imposer en quelques mois l'énorme travail de composer une partition de ce genre ne prouve aucune-

ment, comme on voudrait nous le faire croire, que la musique évolue vers le cinéma. Il accuse simplement l'état très florissant de l'industrie cinématographique, dont les établissements, assidûment fréquentés par la foule simpliste, n'ont pas à compter avec les frais écrasants qui grèvent le théâtre. Le cinéma peut, dans ces conditions, assurer aux compositeurs dont il sollicite la collaboration des rémunérations que ne peut leur faire espérer l'art lyrique, et encore moins la symphonie. A ces avantages immédiats s'ajoute la certitude de gros droits d'auteur que peuvent seules assurer les exécutions en série. Qui donc, dans l'état de détresse angoissante qui pèse de plus en plus sur la musique, oserait reprocher à nos artistes d'apporter au cinéma l'appui de leur talent et de leur notoriété? Mais qu'on ne cherche pas à en tirer argument pour conclure à une évolution de l'art musical. La vérité est que le théâtre reste la seule forme véritablement complète de la représentation. Il peut d'ailleurs utiliser avec grand profit, comme il l'a déjà fait, le concours de l'écran, qui possède, en vue de scènes déterminées, une liberté et une puissance de moyens visuels dont ne dispose pas la scène; mais ce concours du cinéma est limité, et il n'a en tout cas qu'une valeur d'appoint, sans qu'on puisse en conclure que le film doive ou même puisse se suffire à lui-même et se substituer à la représentation. Seule, celle-ci peut prétendre à réaliser la formule de l'art complet, par l'harmonieux équilibre de la parole, de la musique et de la plastique.

Il est dès lors aisé de comprendre pourquoi la partition composée par M. Florent Schmitt pour le film *Salammbô* ne peut constituer un événement musical, pas plus que celle écrite l'an dernier par M. Henri Rabaud pour *le Miracle des Loups*. Il faut admirer le magnifique labeur de ces deux musiciens, reconnaître qu'autant qu'on en a pu juger leurs musiques possèdent une valeur infiniment supérieure aux films qu'elles étaient destinées à accompagner; que M. Florent Schmitt surtout, beaucoup moins favorisé à cet égard, dut compter avec une présentation cinématographique banale, languissante, hétérogène, non exempte de quelque confusion et encadrée de décors de carton-pâte dont le moins qualifié de nos décorateurs de théâtre hésiterait aujourd'hui à se déclarer satisfait. Certes, dans la partition de M. Florent Schmitt, transparaît la personnalité, la vigueur, la richesse rythmique, la force dominatrice et aussi l'émotion impérieuse et le sens aigu de l'orientalisme qui caractérisent l'auteur de *la Tragédie de Salomé*. Et ce n'est pas sa faute ni celle du très remarquable chef d'orchestre qu'est M. Szyfer, si maints accents d'un puissant caractère dramatique tombèrent fâcheusement à faux, ce qui sembla d'ailleurs laisser l'ensemble des spectateurs assez indifférents. Il ne pouvait guère en être autrement, et si cette musique, d'une haute valeur intrinsèque, en arrive cependant à constituer un élément d'incohérence, il n'en faut pas accuser son auteur. Mais, après *Salammbô*, M. Florent Schmitt demeure le prestigieux musicien qui écrivit le *Psaume XLVII*, comme, après *le Miracle des Loups*, M. Henri Rabaud était resté l'incomparable auteur de *Mârrouf*. P. B.

## NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartée dans ce numéro, *Colombine*, de Max d'Ollone, poésie de Paul Verlaine.