

Quelques remarques



L convient, avant tout, d'examiner ce qu'est aujourd'hui le cinéma, c'est-à-dire le cinéma sonore.

Le mot même qui le désigne prête à confusion. Il est le résultat d'une évolution historique. Au cinéma, art muet, l'on a ajouté la faculté de reproduire les sons.

Mais l'ensemble constitué par l'écran et le haut-parleur n'est pas la somme de deux termes, image et son. C'est un individu nouveau.

Il y a autant de distance entre l'ancien cinéma muet et le cinéma sonore qu'entre le théâtre radiophonique, art aveugle, et le cinéma sonore.

La musique jouait dans le cinéma muet un rôle sur lequel il est donc inutile de revenir et de disputer aujourd'hui. Nous devons chercher quelle place elle peut tenir dans le cinéma actuel, art nouveau qui a son langage propre, ses modes d'expression personnels, faits d'une collaboration intime et non d'une juxtaposition, du son et de l'image.



Cinéma est un mot qui enferme un domaine aussi vaste que *théâtre*. L'un comme l'autre vise à la représentation d'une action, d'un divertissement. Aussi pourrions-nous les diviser en catégories qui se correspondent et particulièrement, du point de vue musical, en deux groupes :

Le premier comprendra les œuvres où le spectacle dramatique est au service de la musique (opéra, opéra-comique, opérette, et leurs équivalents cinématographiques).

Le second, celles où la musique sert le spectacle dramatique, au même titre que les décors, les costumes, etc...

Entre deux modes d'expression aussi parfaits, aussi puissants, il n'est de collaboration possible que celle qui établit une hiérarchie et subordonne l'un à l'autre.

Toute soi-disant égalité n'aboutit, comme la déplorable formule wagnérienne, qu'à étouffer chacun des deux arts sous ce qu'il y a de plus mauvais dans l'autre.

LE CINÉMA MUSICAL

Le musicien ici semble devoir être le maître. Il le devrait en effet. Mais encore faudrait-il qu'il sût employer les ressources du cinéma, qu'il eût le sens du cinéma, comme il faut le sens du théâtre au compositeur d'opéras.

On a vu souvent au théâtre d'excellents compositeurs se fourvoyer complètement, et pourtant le théâtre musical est un art déjà ancien ; de nombreuses œuvres, de nombreux styles, y ont été créés, sur lesquels on peut réfléchir et méditer.

Disons tout de suite que, sauf de très rares exceptions, rien n'est plus affligeant que d'entendre un musicien parler du cinéma. Les compositeurs, là-dessus, voient aussi faux que les auteurs dramatiques. Le langage cinématographique se réduit pour la plupart d'entre eux à quelques formules techniques, presque toutes actuellement périmées et usées. Et, pour avoir aperçu quelques « trucs », principalement des procédés de montage, ils s'imaginent avoir compris l'essentiel du langage et de la poésie du cinéma.

Ils font penser à un amateur de musique à qui on aurait montré ce qu'est une fugue et pour qui une exposition fuguée serait le fin du fin et l'essentiel de la musique.

Le problème est à la fois plus simple et plus complexe. Ce n'est pas en regardant de l'extérieur les procédés des cinéastes que les musiciens acquerront ce sens qui leur manque, mais en pratiquant eux-même le métier. D'ailleurs la variation même des styles du théâtre musical montre assez les difficultés d'un tel art.

En outre, à l'Opéra, on se contente d'écouter lorsque le ténor chante son air, et, pendant ce temps, on quitte, si l'on peut dire, le spectacle pour aller au concert.

Mais rien n'est pénible, à l'écran comme de voir un gros plan du chanteur. Il faut donc trouver quelque image à montrer qui soit à la fois assez discrète pour ne pas détourner de la musique l'attention du spectateur, et assez variée pour ne pas engendrer l'ennui.

Quelques exemples en existent que tous ont présents à la mémoire,

par exemple dans les premières opérettes allemandes, dans le *Million* de René Clair.

Le cas le plus aisé à traiter est évidemment celui d'une musique très rythmique, que l'on accompagne par des images, souvent gratuites, de mouvements qui épousent exactement la cadence musicale.

Le fameux *Marchons, Marchons* des choristes d'opéra peut enfin être doublé d'un spectacle sans ridicule.

Ce sera dans chaque cas question de goût et d'imagination. Il faut à la fois satisfaire ce besoin qu'a l'œil d'être occupé (et c'est pourquoi tant de gens au concert regardent la baguette du chef d'orchestre) et la nécessité de ne pas rompre brusquement le rythme des images non plus que la marche dramatique du spectacle, dans lequel le fragment musical doit venir s'insérer sans heurts, ce qui ne veut pas dire sans franchise, sans ce parti-pris d'irréalité qui est propre à ses moyens d'expression.

Il faut bien dire qu'actuellement, hormis quelques opérettes, dont la musique reste assez pauvre — je veux dire qu'elle se contente de quelques airs mis à toutes les sauces (il faut les bien faire entrer dans la tête du public pour assurer leur succès, et le commerce montre là le bout de l'oreille) — le cinéma musical est à peu près inexistant.

Il est malheureusement vrai que les conditions matérielles de réalisation d'un film se prêtent mal à des tentatives désintéressées. Un peu de papier et une plume suffisent à la composition d'un opéra. Après quoi le compositeur pourra tenter de se faire jouer.

Mais un film musical n'existe pas tant qu'il n'est pas réalisé. Cela coûte cher, et s'il y a des théâtres subventionnés il n'y a pas de cinémas ni de studios où de tels essais puissent être entrepris sans le légitime souci d'un budget à équilibrer.

LE CINÉMA DRAMATIQUE

Nous groupons sous cette dénomination toutes les œuvres dans lesquelles la musique est au service du film.

Tout s'abord elle y peut trouver place comme simple élément de la réalité (scènes se déroulant par exemple dans un dancing), la musique étant un élément de l'action ou du décor. Le seul problème qui se pose alors, au même titre, mais avec plus d'acuité, que pour tout décor ou toute ambiance sonore, est celui de la durée : l'œil et l'oreille n'ont ni la même rapidité de réaction ni la même cadence dans l'enchaînement et l'intel-

lection des perceptions. Un coup d'œil rapide suffit à nous faire voir un objet (sirène de navire, cloche, par exemple). C'est à quoi correspond, dans le montage des images, un plan de courte durée, un « flash ». Notre œil et notre intelligence ont ainsi saisi en un bref instant tout un fragment d'espace. Le voir plus longtemps n'y ajouterait rien. Mais un son, musical ou autre, d'un certain caractère, associé à une certaine réalité, doit être entendu en son entier, avec toute la durée qui lui est attachée. Une sonnerie de cloches ne peut pas être remplacée par un coup de cloche, pas plus qu'un coup ne peut être abrégé. Un morceau de musique doit avoir de même (air de danse ou chanson) sinon la durée totale qu'il aurait dans la réalité, tout au moins une durée suffisante pour que puisse s'exprimer sa forme musicale.

Cette durée — comme celle des sons envisagés ci-dessus — dépasse souvent de beaucoup la durée réduite de la scène dont fait partie, à titre d'élément de réalité, cette musique. Pour employer un langage de philosophe, une scène de film (comme de théâtre) se déroule dans la durée (au sens bergsonien, de durée psychologique) et la musique se déroule dans le temps (au sens physique).

Il y a là une difficulté inhérente à la nature même des choses. Le talent du musicien n'y peut rien faire si le metteur en scène n'a pas tenu compte lui-même de ce fait.

C'est avant que le film soit tourné que le musicien doit intervenir, s'il est nécessaire, pour faire modifier le découpage (1) même du film.

Ce point nous servira à l'intelligence d'autres problèmes qui nous ramèneront eux-mêmes à la musique.

Ainsi donc, il y a lieu, dans toute scène comportant un décor sonore — musical ou non — de prévoir un déroulement de ce décor suivant un rythme, une cadence propres, souvent différente de la cadence des images et de celle de l'action dramatique. Il y aura lieu également de doser soigneusement l'intensité des divers sons, selon leur proportion non pas physiquement mais psychologiquement vraie.

C'est un fait que, dans les premiers temps du film sonore, on se plaignait que le microphone enregistrât beaucoup trop fort toutes sortes de bruits. Il n'en était rien; mais, dans la vie, nous baignons dans un monde de bruits que nous n'entendons pas, parce que notre attention se porte seulement

(1) Rappelons que le « découpage » est le plan du film : l'équivalent par rapport au film, de la pièce de théâtre imprimée par rapport à sa représentation.

sur ceux qui nous intéressent. Par contre, les sons produits par le haut-parleur, nous les considérons — et à juste titre, car c'est l'essence même de l'art — comme nécessaires et également dignes de notre attention. D'où notre réaction : ce papier qu'on froisse, cette porte qu'on ferme font un bruit vrai sans doute, mais disproportionné à leur importance qui, neuf fois sur dix, est nulle.

Il y a donc un art de l'équilibre des bruits, consistant à donner à chacun sa valeur dramatique juste ; art équivalent à celui des éclairages et du cadrage, qui nous présentent l'espace sous l'aspect et les dimensions les plus propres à l'expression cinématographique.

Ceci nous ramène à la musique.

Nombre de films comportent des suites d'images muettes accompagnées de musique. Pourquoi ?

Il est évident qu'il est inutile, nuisible même de dire deux fois la même chose. Ce qui peut être exprimé clairement et avec une intensité dramatique suffisante par un son n'a pas besoin d'être montré.

Un exemple : quelques bruits bien choisis, sirènes de navires par exemple, entendus pendant une scène qui se déroule dans une chambre, suffisent à nous faire savoir que nous sommes dans un port. Il est inutile alors de montrer des images de ce port. De même bien des choses peuvent s'exprimer par des images muettes. Plus même, actuellement, que par des sons seuls, car nous héritons du langage admirable du cinéma muet, tandis que l'art aveugle est encore dans l'enfance — bien que l'on puisse espérer lui voir faire de grands progrès sous la forme du théâtre radio-phonique.

Il y a donc des cas où l'image se suffit à elle-même. Or les images s'enchaînent, nous l'avons déjà dit, suivant une logique et à une cadence qui leur sont propres. Joindre à chaque image les bruits réels qui l'accompagnent serait à la fois cacophonique et dépourvu de sens ; cela n'aurait pour effet que de briser la phrase cinématographique, d'en détruire la logique et l'expression.

Veut-on un exemple : nous devons exprimer qu'un certain personnage fait un voyage, et, pour quelque raison dramatique, il ne nous suffit pas de le dire. Supposons que notre héros ait dû prendre le train, puis le bateau, puis un autre train, puis une voiture, etc... Quelques images bien choisies, évoqueront, le plus souvent par un détail visuel caractéristique, chacun de ces divers modes de transport. En peu de mètres le voyage aura été rendu sensible et nous aurons eu l'impression de sa durée, de sa longueur.

De même, en deux ou trois phrases, un romancier l'aurait exprimé.

On imagine aisément l'absurdité qu'il y aurait à accompagner chaque image par le bruit réel qui y est joint : la vue d'une bielle de locomotive en mouvement n'est pas en effet pour nous simplement une bielle en mouvement, mais l'évocation d'un train entier roulant dans la campagne. Ce que nous enchaînons ce ne sont pas des images, mais les idées qu'elles font naître en nous.

Il est certain que l'on pourrait par des moyens sonores évoquer les mêmes idées, mais les bruits qui y seraient propres ne sont point ceux qui correspondent à nos images. Ils ne devraient non plus avoir la même durée.

Bref il nous est loisible de choisir l'un ou l'autre de ces deux modes d'expression, mais non les deux.

Que faire de l'autre.

Nous en servir, évidemment, si nous avons quelque autre chose à exprimer en même temps. Ce voyage peut être fait sous l'empire d'un sentiment. Pour retrouver, par exemple, une personne aimée. Et l'on conçoit également bien que l'on puisse adopter l'une ou l'autre des deux solutions : les images exprimant le fait matériel du voyage, et les sons — des bruits adéquats se rattachant à des scènes précédentes, de la parole, etc. — évoquant le sentiment d'amour, la hâte d'arriver, etc...; ou l'inverse : les images exprimant les sentiments du voyageur tandis que les bruits nous évoquent son voyage.

Mais il peut arriver, il arrive souvent que ces suites d'images muettes se suffisent à elles-mêmes. Cependant elles ne s'accommodent point du silence. Le silence ici, comme le noir en peinture, n'est pas *rien*. Il est quelque chose, et quelque chose de puissamment expressif.

Or, ce *rien*, cette chose neutre qui doit accompagner les images, ces sons qui occupent l'oreille sans qu'on les entende, seule la musique peut les créer. Seul un art peut faire *rien* avec *quelque chose*. Et ce n'est pas si facile.

Il y a donc là une quasi-nécessité à l'emploi de la musique au cinéma.

Reste à voir si un tel procédé est toujours justifié, s'il n'est pas trop fréquemment une survivance, un reste du langage d'ailleurs admirable du cinéma muet.

C'est ce que nous pensons. Bien souvent de telles séquences d'images pourraient être évitées. Elles ont eu leur raison d'être autrefois, mais actuellement, elles alourdissent le film; ces transitions sont mal employées,

mal réparties, pour tout dire inutiles. Elles sont le reste d'un langage discursif qui n'était point encore rompu à l'art des raccourcis et des ellipses, tel qu'on peut en voir des exemples admirables depuis quelques années et principalement dans certains films américains.

Un point cependant ne me semble pas avoir été suffisamment mis en lumière.

Tout récit, toute représentation d'une action dramatique — roman ou théâtre — se divise normalement en chapitres, en actes.

Dans un roman, la typographie, à la fin du chapitre, invite le lecteur à un instant de repos ou de méditation. Au théâtre l'entr'acte n'est pas seulement le temps nécessaire au changement de décor mais surtout une respiration dans l'action.

Rien de tel au cinéma. Le film se déroule sans interruption.

Il est donc normal, nécessaire, d'y introduire de telles suspensions, de telles respirations.

C'est alors que devraient trouver logiquement place ces séquences muettes accompagnées de musique. Ainsi se trouverait marquée cette pause, et d'autant mieux que la musique, par son irréalité même, soulignerait le caractère un instant suspensif du spectacle.

Ce serait, toutes proportions gardées, le rôle joué dans la tragédie ancienne par les chœurs, dans la comédie de Molière par les intermèdes chantés et dansés.

Mais, pour garder toute leur valeur, de tels intermèdes devraient — et c'est malheureusement trop rare — être judicieusement distribués aux points nécessaires, et surtout leur effet ne devrait pas être détruit par un abus de musique de « remplissage » qui enlève toute efficacité à ces musiques d'intermède.

Tout ceci ne pose donc point de problèmes strictement musicaux, mais dramatiques. Au musicien s'il comprend son rôle, de savoir garder la discrétion nécessaire, d'être le bon *serviteur* du spectacle. Ce rôle n'est ni mince ni indigne de lui. D'illustres exemples, pour ne citer, au théâtre que *l'Arlésienne* ou le *Martyre de Saint-Sébastien*, témoignent qu'il y peut fort bien trouver l'occasion d'écrire un chef-d'œuvre.

JACQUES BRILLOUIN.