



# 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 cinématographique 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 *mélodique* servant à exprimer des sentiments répétés, physiques ou psychologiques. Voici quelques exemples-types choisis parmi certaines œuvres cinématographiques de réalisations particulièrement musicales.

a) Dans *Pêcheur d'Islande*, (animation cinématographique 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 transparait 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 splendide-ment émouvant par Charles Vanel, un des meilleurs mimes cinématographiques 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

matier 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 — pense 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 cinématographique 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, exprimé, 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 irréaliste, 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 1<sup>er</sup> février 1925.  
(8) G. Bernard : Lettre ouverte sur la Musique au Cinéma. (*Courrier Musical*, 15 décembre 1924).

(9) Aussi est-ce un tour de force à réaliser pour ne pas dénaturer la pensée de l'écrivain (cf. les films *Pêcheur d'Islande*, *Joelz*, *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 ?

