

Belgique, les auteurs, compositeurs et éditeurs de musique ont répondu à l'appel du maître Eugène Ysaye, dont on connaît les sentiments francophiles.

A ce congrès, on remarquait notamment : M. J. Jongen, Directeur du Conservatoire de Bruxelles ; M. L. Mortelmans, Directeur du Conservatoire d'Anvers ; M. Albert Dupuis, M. Marchot, M. Wicheler, M. H. Leboeuf, M. Daneau et une foule d'autres personnalités, tant des Flandres que de Wallonie.

Mais pourquoi avoir voulu éviter ce Congrès ?

Tout simplement parce que l'agent général pour la Belgique, la Hollande, etc., défend une situation d'un rapport annuel de plus d'un million ! (1).

Après un speech sobre du maître Ysaye, qui déclara notamment que le moment était venu d'en finir, « qu'il fallait nettoyer les écuries d'Au-gias » et qu'au besoin on emploierait cet « outil que maniait si bien l'Apprenti Sorcier ».

Après un rapport lu par M. Antoine Ysaye qui rappelle que l'idée de la protection des droits intellectuels et artistiques vient de France ; que la querelle concernant la perception et la répartition en Belgique date de la parution d'une brochure violente de feu Maurice Kufferath (1897). Après avoir signalé le fait honteux de la vente de billets dits « d'auteurs » qui rapporte près de 1.000 francs par jour, au seul bénéfice des agents ;

Après une déclaration de M. Sykès démontrant techniquement que la retenue pour frais généraux était bien de 44 0/0, en dehors de la perte subie par les fluctuations du change ;

Après une déclaration de M. Henri Leboeuf, administrateur des Concerts Populaires, qui prouve que la situation des Symphonistes est encore plus lamentable et qu'en moyenne ceux-ci ne touchent que 15 0/0 des droits perçus pour eux ! Après un débat où la contradiction pouvait faire entendre sa voix, le maître Ysaye conclut et pose les trois questions suivantes :

(1) Ce chiffre a été déclaré inexact à la réunion de Paris du 5 février par certains sociétaires. Pour empirique qu'il soit, il n'en reste pas moins infiniment vraisemblable. Autrement il faudrait dire que les frais généraux de M. Rooman sont scandaleusement considérables. Or il n'en est rien ; sa quelque douzaine d'employés à Bruxelles touche des salaires de famine : de 500 à 800 francs environ par mois. (O. S.)

1. Sommes-nous satisfaits de l'état actuel des choses ? Non ! à l'unanimité.

2. Devons-nous créer un nouvel organisme de perception ? Oui ! à l'unanimité, moins un non et une abstention.

3. Devons-nous adopter le principe de la nationalisation ? Oui ! à l'unanimité, moins deux abstentions.

L'ordre du jour suivant est alors mis aux voix et acclamé à l'unanimité absolue :

« Les auteurs, compositeurs et éditeurs de musique de Belgique, réunis en congrès national, le 31 janvier 1926,

« Après examen des causes de son organisation, conscients du danger qui résulte du fonctionnement simultané de plusieurs sociétés de perception en Belgique,

« Estiment qu'il est dans l'intérêt général que soit décidée d'urgence la création d'une unique « Société Nationale » des droits d'auteurs et de la perception de ces droits, qui aurait, en outre, la mission de veiller et de sauvegarder les droits de la propriété intellectuelle et artistique de toutes les nations affiliées.

« Exigent la suppression du système actuel des agences, « Font appel à l'Etat afin qu'il prenne la « Société Nationale » nouvelle sous son contrôle, sa protection et surveille l'exécution intégrale des obligations concernant les pensions et les retraites,

« Donnent mandat à un comité d'action composé de cinq membres élus par le congrès, et d'un délégué du ministère des Sciences et des Arts, d'étudier les modalités de la constitution de la « Société Nationale » d'auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, dont les travaux seront soumis à un prochain congrès,

« Confiants dans l'avenir et fermement décidés à atteindre leur but, passent à l'ordre du jour. »

Le Comité d'action proposé par le maître Ysaye est ensuite élu par acclamations : E. Ysaye, J. Jongen, L. Mortelmans, A. Ysaye, A. Sykès et Emile Hullebroeck.

Voici les faits, fidèlement reproduits. Nous sommes heureux de les soumettre aux lecteurs du Courrier Musical et nous attendons toujours la contradiction. Si celle-ci ne repose que sur la campagne soi-disant proboche, nous déclarons que le truc est un peu usé et nous n'y répondrons même pas.

ALBERT SYKES et ANTOINE YSAYE,
Délégués officiels
du Comité d'Action des A. C. E. M. de Belgique.

OPINIONS

L'Accouplement Cinéma-Musique est une erreur

Nous nous sommes élevé ici même (1), en un article qui fit un certain bruit dans le milieu cinématographique, contre l'accompagnement musical d'un film sérieux et vraiment artistique, ou plus simplement « cinéma ».

Et après de longues études sur certains films pensés et composés intelligemment, nous sommes arrivé à trouver cette chose, paradoxale de prime abord, la musique engendrée à notre cerveau par la vision. Et nous sommes aussi arrivé à conclure que la composition d'un film doit s'appuyer presque exclusivement sur les diverses lois de la composition musicale symphonique. Ces deux arts (musique et cinéma), tous deux issus du Rêve, sont frères dans le subconscient, mais ne doivent pas, sans hérésie, s'amalgamer ou s'accoupler en vision et audition simultanées. Technique de rêve du Cinéma qui seul peut représenter à nos yeux les manifestations du subconscient et les émotions oniriques, et déclenchement du rêve inclu dans la Musique qui exprime à nos oreilles les mêmes manifestations, vont tous deux de pair suivant des lois parallèles, mais ne doivent jamais s'unir sous peine de se détruire l'une l'autre dans leur fin : la mise en vibrations des sentiments profonds, subtils et complexes qui, à notre cerveau et à notre âme, nous procurent ces sensations rares d'ordre esthétique que nous recherchons durant la vie, avec autant d'apreté et d'espérance que le poète Fr. Novalis mettait à trouver sa chimère, « la fleur bleue au cœur d'or. »

Par là même, puisque nous condamnons la liaison acoustique et visuelle dans la présentation publique d'un film, nous condamnons davantage la grande erreur à la mode qu'est la *partition cinématographique*. Une musique composée sur ordre et dans un temps chronométriquement imposé est fatalement brisée dans son inspiration et son développement. Si le film est beau, la musique est vaincue par le film, la puissance visuelle étant toujours plus forte que la puissance auditive (au moins pour la grande majorité du public) ; et si la musique est sublime, le film est vaincu par la musique. Car la Musique est encore un art plus grand que le Cinéma parce qu'elle est un art autonome, et que le Cinéma — sauf quelque douzaine d'admirables exceptions — ne se suffit pas encore à lui-même.

Nous revenons à notre point de départ : l'autonomie du Cinéma. Et cette autonomie n'aura lieu que lorsque le Cinéma, art du rêve visuel, emploiera les mêmes règles de composition que sa sœur aînée la Musique, art du rêve auditif. Nos plus intelligents metteurs en scène français et étrangers l'ont compris depuis les premières symphonies optiques réalisées par A. Gance dans *La Roue*, par F. Lang dans *Les Trois Lumières* (2) et même par V. Sjöström dans sa *Charrette-Fantôme*.

Mais nos plus illustres compositeurs — à quelques exceptions près — semblent encore l'ignorer, et la partition cinématographique telle qu'elle est conçue, si elle n'occit pas la musique en tuant le cinéma, aiguille ces deux arts vers une voie unique, vers une catastrophe esthétique, vers un cataclysme intellectuel. Ce monstre hybride enfanté par l'esprit commercial (et non l'Art), cette manière d'art tératologique créé par l'insatiable boulimie des dollars ne peut pas et ne doit pas vivre. Il faut tirer la sonnette d'alarme. Il faut étouffer ce monstre avant le désastre accompli.

M. Charles Tenroc, en étudiant magistralement jadis (3) le *Miracle des Loups*, a parfaitement entrevu cette erreur et ce danger qu'est la castration volontaire de l'inspiration musicale « en la brisant dans des compartiments clos et en la réadaptant chronométriquement au film source de la symphonie. » Pour nous, ce film est le modèle accompli de tout ce qu'il ne

faut pas faire au Cinéma, et par conséquent un gigantesque et succulent « navet », plein de bonne volonté, comme l'Enfer. Quant à la musique de M. Rabaud, malgré son ingéniosité, elle n'est qu'un essai (qui certes contient de belles idées), un ballon de sonde creux et léger dans l'ensemble, qui, s'il monte trop haut, finira par crever avec peu de bruit, l'atmosphère musicale se raréfiant de plus en plus.

Or, ce ballon de sonde vient de crever avec un bruit flasque et mort, en la partition et le film marodontique de *Salammbô* ! La leçon du *Miracle des Loups* n'a pas servi. Et *Salammbô* fut enfanté. Du film, nous n'en parlerons pas, car ce serait trop d'honneur pour une pareille négation du Cinéma : il est tellement au-dessous du premier !... Quant à la partition cinématographique de M. Florent Schmitt, elle est la plus éclatante preuve de cette castration musicale qui est la musique spécialement écrite — à tant à la seconde — pour suivre le débit pelliculaire. M. Schmitt, musicien de haute envergure a été, pour la première fois de sa vie, étouffé par son art : la Musique. Sa bouillante et apocalyptique imagination musicale a été si durement mise à l'épreuve que, dorénavant, il reprendra son vol aux voûtes éternelles de la musique pure, où il domine, du reste.

L'auteur du *Psaume XLVI*, vite rétabli de cette gymnastique forcée, n'écouterait que son cœur et son inspiration, fuyant les alléchantes promesses d'un Marodon ou d'un suave Louis Aubert (qui n'a rien de commun avec la talentueux musicien de *La Forêt Bleue*).

Enfin, la partition musicale, joliette et insipide de M. Silver pour accompagner le film de son frère *La Ronde de Nuit* ne mérite pas même une mention. Elle est inexistante, et le film est « du bon film courant à vedette, pour bons bourgeois ».

* * *

Ainsi, tant que la Musique sera un accessoire pour le film, elle n'aura qu'une valeur de bruit. Tant que le film aura, pour le soutenir, besoin d'un « bruit » — selon l'expression d'Arthur Honegger — le Cinéma piétinera sur place et sera une caricature de l'Art.

Mais pour ceux qui tiennent « mordicus » à l'accompagnement musical d'un film, disons que rien ne vaudra une bonne adaptation d'œuvres connues et même rabâchées. Et même rabâchées, affirmons-nous, car la musique au cinéma devra rester le *bruit* préconisé par M. Honegger, la *rumeur ronronnante* (le mot a fait fortune) préconisée par nous-mêmes et destinée à ne pas être écoutée, mais à créer le silence dans la salle.

Et si la partition cinématographique doit survivre malgré sa double erreur visuelle et acoustique, c'est à cette rumeur ronronnante que les musiciens devront faire appel. Comme l'a judicieusement fait remarquer M. Otto Vend (4), Debussy dans son *Pelléas et Mélisande* nous donne un génial exemple de cette rumeur ronronnante, car la matière harmonique crée l'atmosphère, l'ambiance nécessaire dans laquelle se déroule, sur la scène, l'action psychologique.

Ce que Debussy a fait pour le Théâtre, d'autres musiciens peuvent le refaire pour le Cinéma. Mais devant la puissance de l'écran, la rumeur sonore perdra sa saveur musicale et sa valeur artistique.

Cinéma et Musique, arts du rêve, ne doivent pas s'accoupler. Ils doivent vivre autonomes, mais s'appuyer l'un sur l'autre dans leurs propres créations. Un film peut renouveler l'inspiration d'un musicien pour un poème de musique pure ; une œuvre musicale peut servir à créer un film original : car il y a de la musique essentiellement *photogénique*.

Nous y reviendrons dans un article futur.

PAUL RAMAIN.

(1) Cf. *Le Courrier Musical*, 1^{er}-15 février et 1^{er} mai 1925 (Musique, Art et Cinéma).

(2) L'analyse « musicale » détaillée de ce film (que va reprendre le Théâtre du Vieux-Colombier) a paru sous notre signature dans le n° 44 (1^{er} septembre 1925) de *Ciné-Ciné*.

(3) Cf. *Courrier Musical* du 15 décembre 1924.

(4) In : *Tribune de Genève* du 10 juin 1925.