

L'ÉCRAN SONORE

A propos de "Kriss"

On vient de donner à Marigny une première série fort brillante de représentations d'un film exotique intitulé *Kriss*. Au milieu de tant de films de voyages celui-ci se signale à l'attention des connaisseurs par des qualités un peu exceptionnelles. Non seulement son exécution est extrêmement soignée, mais sa technique offre des particularités du plus haut intérêt.

Tout d'abord, ce film n'est ni un documentaire pur, ni un roman plus ou moins laborieusement teinté d'exotisme. Il est construit sur un scénario dramatique fort attachant tiré d'un des récits légendaires du pays. Et ce drame est joué uniquement par des indigènes, avec une vérité, une sincérité et une intelligence au-dessus de tout éloge. Les figurants eux-mêmes ont été emportés dans le rythme de l'ouvrage et ont traduit la pensée de l'auteur avec une étonnante éloquence. Les protagonistes sont d'une qualité rare et humilient nos « stars » professionnelles par le tact et la sensibilité qu'ils mettent au service de l'ouvrage.

Kriss nous offre ainsi une action passionnante, des visions inoubliables, des types indigènes admirables et des paysages saisissants. Certaines scènes comme celle des funérailles finales sont d'une splendeur indescriptible.

Mais ce n'est pas sur ce côté visuel de l'œuvre que je voudrais insister ici. *Kriss* se recommande à l'attention des amateurs de musique mécanique par des mérites d'un ordre tout à fait spécial.

Ce film, tourné entièrement dans l'île Bali par l'explorateur Roosevelt qui a séjourné plusieurs années dans le pays pour en connaître à fond la langue et les coutumes, a été soumis à son retour en France à l'opération de la post-sonorisation. Nul ne s'en douterait à la projection, tant la coïncidence des rythmes optiques et acoustiques est parfaite. Mais c'est cette perfection même qui dénonce l'heureux artifice aux yeux et aux oreilles des initiés.

Le principe de la sonorisation « après-coup » a soulevé toutes sortes de commentaires contradictoires et provoqué bien des malentendus. Vous trouvez encore aujourd'hui d'honnêtes gens sincèrement persuadés qu'il s'agit là d'un expédient blâmable, d'une sorte de rafistolage sournois, d'un pis-aller auquel on se résigne pour donner une valeur marchande à de vieux films muets dont aucun exploitant ne se soucie et à qui l'on inflige un « camouflage » sonore pour les soustraire à la poubelle du chiffonnier.

Il est bien évident qu'on arrive ainsi à revaloriser des pellicules inutilisables en les enduisant d'un peu de musique ou de bruits de coulisse appropriés. Mais ce n'est pas ce genre de commerce qui nous intéresse.

La post-synchronisation est une technique d'une souplesse et d'une efficacité extraordinaires. Placée entre les mains d'artistes de valeur, elle peut accomplir des miracles.

Loin d'être inférieure à la sonorisation directe, elle permet seule cette intervention méthodique de la volonté d'un créateur sans laquelle il n'y a ni style, ni œuvre d'art.

La sonorisation directe vous donne une matière première brute. Elle n'est d'ailleurs utilisable que dans certaines circonstances exceptionnelles où la musique fait elle-même partie de l'action comme dans une représentation d'opéra, d'opéra-comique, d'opérette ou de ballet. Mais dès qu'il y a utilisation expressive ou symbolique de la musique pour commenter le drame, il faut une intervention créatrice et non un document naturel.

C'est ainsi que, dans *Kriss*, la musique, écrite tantôt dans le plus pur mode Bali, au cours des tableaux où le pittoresque extérieur prend le dessus, tantôt dans une expression d'un pathétique plus européen lorsqu'il s'agit de pénétrer dans l'âme des personnages, aurait été une bien pauvre chose si elle avait été réduite aux notations documentaires captées par un camion sonore dans l'archipel javanais. Ce qui fait l'éloquence profonde de cette partition c'est son adaptation étroite à l'œuvre achevée et définitivement équilibrée, c'est l'effort attentif des compositeurs Hartmann et Marcel Devaux appliquant avec soin les timbres et les rythmes sur la pellicule comme un peintre dispose savamment ses lignes et ses couleurs sur une toile.

Le résultat est prodigieux ; la collaboration du musicien prend ici toute son importance, il n'y a plus de machinisme pur avec son automatisme impitoyable, il y a interprétation humaine, il y a transposition, il y a création artistique.

Dans cette revue qui s'adresse à l'élite des connaisseurs des mélodrames et des amateurs fervents de la musique mécanique, nous pouvons nous permettre d'aller au fond des choses et d'analyser les conditions matérielles dans lesquelles peut s'exécuter un travail de ce genre.

Après la représentation de *Kriss*, j'ai voulu savoir comment on pouvait synchroniser de la musique aussi exactement sur un rythme visuel et j'ai poussé mon enquête jusqu'à la fabrication de la bande sonore imprimée d'après la pellicule muette.

La sonorisation de *Kriss* qui est vraiment la perfection du genre a été réalisée par le procédé exploité par la Société Synchro-Ciné. J'ai retrouvé là un pionnier de la synchronisation, M. Charles Delacommune qui, depuis de longues années, et bien avant l'invention de la pellicule sonore, avait été un précurseur de la technique actuelle. Les musiciens n'ont pas oublié l'ingéniosité de son « ciné-pupitre » qui lui avait permis de solidariser la musique et l'image à l'époque du cinéma silencieux.

M. Delacommune utilise aujourd'hui un ciné-pupitre d'une tout autre envergure. Il a trouvé le moyen de décomposer le mouvement cinématographique d'une façon si méthodique et si exacte qu'on peut livrer désormais aux musiciens, dans le domaine plastique, une matière première sur laquelle on peut appliquer la musique aussi étroitement qu'un vernis.

Voici quel est le principe de son extraordinaire appareil.

L'artiste synchronisateur s'installe sur la banquette d'une sorte d'orgue qui offre à la main un certain nombre de touches, de leviers et de boutons permettant d'actionner électriquement le déroulement et l'enroulement d'une pellicule muette.

En face de cet organiste silencieux se trouve un écran sur lequel il projette à la vitesse de son choix les images animées.

Il peut, à son gré, ralentir le mouvement, projeter le film cellule par cellule, immobiliser l'image ou actionner la bobine en marche-arrière. De la sorte, il peut étudier à loisir tous les mouvements ou les gestes des personnages et repérer avec la plus grande facilité le commencement, la courbe et la fin d'une trajectoire, d'une arabesque, d'un déplacement des objets ou des décors.

En même temps que la bobine de pellicule accomplit sa rotation en avant ou en arrière, un axe démultiplié avec une précision absolue fait glisser sous les yeux de l'observateur une autre pellicule de papier qui accompagne fidèlement la pellicule lumineuse et reproduit tous ses mouvements. Pour la commodité de l'observateur on a réduit sa vitesse au dixième.

Cette bande de papier défile devant un index qui repère avec une exactitude rigoureuse l'emplacement correspondant du thème visuel qu'il s'agit de souligner musicalement.

Prenons un exemple très simple. Imaginons la chute d'un objet qu'il s'agira de ponctuer dans la partition future par un coup de grosse-caisse. Le synchronisateur met sa pellicule en marche et projette l'incident sur l'écran. L'objet quitte l'étagère et commence son mouvement de chute. On freine le déroulement de la bobine et on stoppe lorsque l'objet touche le sol et se brise.

A ce moment le ruban de papier, qui s'est déroulé synchroniquement, est immobilisé à son tour. L'index vous désigne, au dixième de millimètre, le point où il suffit d'inscrire le coup de mailloche pour être assuré d'un synchronisme parfait lors de l'enregistrement musical.

Ainsi chaque mouvement, chaque accent, chaque rythme visuel peut se doubler, comme dans un miroir, sur cette bande de papier où vous pouvez le repérer infailliblement et fixer ses moindres inflexions pour le compositeur ou le chef d'orchestre.

Ces deux derniers n'ont pour ainsi dire plus besoin de voir le film. La pellicule de papier leur apporte un graphique exact comme une courbe de température qui leur donnera toutes les indications nécessaires.

Cet appareil mystérieux a opéré en effet une sorte de *radiographie* du film. A travers les mouvements négligeables et les jeux accessoires de la lumière, à travers la chair transparente des personnages ou des paysages elle a saisi l'armature cachée, le squelette du mouvement et du rythme.

Comme sur une épreuve radiographique, vous lisez tous les détails de cette architecture secrète. Vous en apercevez les articulations et les jointures, vous avez réduit scientifiquement et mathématiquement à l'essentiel tout ce qui était l'accidentel.

On comprend dans ces conditions tout ce qu'un pareil progrès peut apporter de possibilités miraculeuses à un compositeur ou à un adaptateur de bruits ou de paroles. L'appareil de "Synchro-Ciné" permet à un cinéaste de centupler la valeur de son œuvre. Quel que soit le genre du film que l'on soumet à son observation il devient toujours possible de le transfigurer par un enrichissement sonore qui colle aussi étroitement à ses membres que l'épiderme à la chair.

Il y a là une invention française de la plus haute importance. Sans doute les commerçants avisés en profiteront pour sonoriser à peu de frais — car l'opération est rapide et peu coûteuse — des bandes muettes devenues inutilisables. Mais l'invention de Charles Delacommune mérite mieux que ce succès facile. Elle doit permettre de faire entrer la musique dans nos studios comme une reine et non plus comme une esclave. Elle rend

possible la réalisation aisée d'un chef-d'œuvre lyrique, symphonique ou chorégraphique. Nous aurons l'occasion d'en préciser les conditions, mais dès à présent, en applaudissant *Kriss*, tous nos lecteurs, qui s'intéressent passionnément aux conquêtes du machinisme, comprendront que cette innovation marque une date exceptionnellement importante dans l'histoire de l'art spécial que nous étudions dans cette revue.

ÉMILE VUILLERMOZ.

JENNY LIND

Ce film de la Metro Goldwin que Madeleine Cinéma vient de représenter avec un réel succès, appartient à une catégorie de production à laquelle il ne manque qu'un nom de baptême. Une réalisation de ce genre ne rentre d'une façon précise dans aucune des formules de spectacle en usage jusqu'à ce jour.

Ce n'est pas du théâtre, puisqu'il s'agit d'une simple projection d'images animées, et ce n'est pas non plus du cinéma puisque les règles essentielles de l'expression cinématographique n'y sont pas respectées.

C'est autre chose. C'est une réalisation qui participe aux deux techniques. Mais c'est, en tout cas, un film qui intéressera puissamment les amateurs de musique enregistrée, c'est-à-dire de cette forme d'édition animée, d'édition mécanique, d'édition vivante dont nous nous sommes fait ici les amis et les défenseurs.

Les cinéphiles intransigeants vous diront que *Jenny Lind* trahit la cause de la pellicule parce que tout s'y passe comme au théâtre, parce que le metteur en scène néglige les merveilleuses ressources que lui procure le machinisme tout puissant et parce que les personnages, placés devant un objectif immobile, dialoguent avec la même tranquillité et la même complaisance que s'ils étaient installés entre les frises et la rampe pour toute la durée d'un acte.

Mais, de leur côté, les habitués du théâtre qui viennent depuis peu au cinéma sonore et qui ignorent le langage subtil et complexe que nous avait appris le film muet sont émerveillés de trouver ici un enrichissement prodigieux de leur spectacle préféré. Au lieu de trois décors réglementaires ils en ont cinquante (les cinéastes purs en exigeraient cinq cents). Ils retrouvent l'expression lyrique et musicale sous la forme à laquelle ils sont accoutumés, ils entrent en contact plus direct avec les interprètes. Dans ces conditions, leur plaisir se trouve singulièrement accru et ils bénissent le ciel de ce beau cadeau.

Les uns et les autres ont raison. On peut rêver d'une conception plus cinématographique du film musical, mais il serait criminel de faire bon marché d'une technique comme celle-ci qui, à mi-chemin de la scène et de l'écran, nous apporte des possibilités magnifiques.

Jenny Lind est un film extrêmement soigné dans tous ses détails. La sonorisation, en particulier, malgré quelques inégalités au début, y atteint par moment à une perfection presque absolue. C'est ainsi que l'héroïne du drame arrive à nous donner tout une scène d'opéra, presque sans changement de plans, avec un succès complet. Le grand air de *La Norma* que nous interprète ainsi l'illustre cantatrice suédoise dont le film nous raconte la touchante histoire, prend ainsi une valeur extraordinaire.

Nos lecteurs connaissent bien cet air classique du théâtre italien. Ils se souviennent parfaitement que le Grand Prix du disque de l'an dernier lui fut décerné, ou, plus exactement, récompensa l'art de son incomparable interprète Ninon Vallin. Ils auront donc un plaisir particulier à étudier cette scène culminante du drame jouée et chantée avec beau-