

cinéanères

13^e FESTIVAL D'ANÈRES
cinéma muet et piano parlant

8 au 12 Juin 2011

et Cinémanères réunis



Mercredi 8 juin 2011

Vol. II - N° 1

Igor Ilinski

La Fête de Saint Jorgen

Gratuit

2^e Année

A
Louis DELLUC
14 octobre 1890
22 mars 1924
in memoriam

cinéanères
— Cinéma —

Le cinéma est une industrie, c'est entendu, mais industrie n'est pas synonyme de brocante.

Quotidien cinégraphique de Pentecôte

Organe du Festival d'Anères

cinéma muet et piano parlant

ALBERT DE NONANCOURT

Directeur-Rédacteur en Chef

cinographia@me.com

www.cinographia.eu

CRI-CENTRE DE RECHERCHE ET D'INFORMATION DU
CINEMA MUET ET PIANO PARLANT

— Sommaire —

	Pages
LES FILMS D'AUJOUR'HUI	-
<i>La Fête de Saint Jorgen (Prazdnik sviatovo Iorguena)</i>	3-4
<i>L'Œuvre cinégraphique écrite de Louis DELLUC</i> , par Oscar CORNAZ / cinéa-ciné	5-8
<i>Orchestre de Cinéma</i> , romans de Louis DELLUC / LA JUNGLE DU CINEMA	9 -10
<i>Ah ! l' Cinéma ! JULOT DES TERNES</i> (? / L. DELLUC) / LE FILM , n° 127-128, 26 août 1918, p. 8.	11
<i>Les Confidences d'un violon de l'orchestre</i> , par Edmond ÉPARDEAU / Ciné-Journal	12
NOS "HORS-TEXTE"	13-14
SUPPLEMENT / LE CINEMA MUET ENCHANTE : MARCHE DES CINEMAS , par Auguste BOSC	15-18
NOS "HORS-TEXTE"	19-20
MUSIQUES D'ÉCRAN 1918-1929	-
<i>Musique et Cinéma / Cinémagazine</i> , n° 24-32, juin-août, 1925	21-27
<i>Musique</i> , par Lionel LANDRY / cinéa , n° 52, 5 mai 1922	29
CINE-CONCERT, le site de référence sur les ciné-concerts nous signale	30
Le CRI et les recherches d'AdN : INVITATIONS	31
LOUIS DELLUC , par Henry CASTERA	32

cinéanères est un montage-mixage (collage, à la manière de...), un respectueux hommage à la revue d'une exceptionnelle qualité rédactionnelle, résolue à donner enfin au cinéma ses lettres de noblesse, **cinéa** (Hebdomadaire : 1921 - 1923). Elle joue un rôle déterminant dans l'acception du cinéma comme art à part entière. Face au chauvinisme national ambiant, **Louis Delluc** et ses collaborateurs (Robert Florey, Léon Moussinac, Lucien Wahl, Musidora, Lionel Landry et les "invités" : André Antoine, Charlie Chaplin, Jean Cocteau, Ricciotto Canudo, Colette, Jean Epstein, Charles Dullin, Marcel L'Herbier, etc.) s'attachent à faire connaître les grandes réalisations des cinémas étrangers (américain, allemand, suédois...).

Le **Journal du Ciné-Club**, première des publications lancée par **Louis Delluc**, pose les premiers jalons d'une critique concernée et active, telle qu'elle sera incarnée dans **cinéa**. **Cinémagazine**, hebdomadaire illustré (1921 - 1935), n'est ni tout à fait une revue pour cinéphiles avertis (**Cinémagazine** n'est pas **cinéa**), ni tout à fait ciblé uniquement "grand public". Hebdomadaire de 1921 à 1929, il accueillera des textes de Maurice Bessy, Jean Dréville, Lucien Wahl, Marcel Carné, Robert Florey, René Jeanne, Lucie Derain mais aussi Lionel Landry.

Jean Tédesco puis Pierre Henry tentent de faire survivre l'esprit de la grande époque de **cinéa** après le départ de son créateur **Louis Delluc**, qui meurt en 1924. **cinéa-ciné pour tous** (Bimensuel : 1923 - 1932) demeure l'une des seules revues artistiques de l'époque mais succombe finalement à la concurrence des grands magazines illustrés tels que *Cinémonde* ou *Pour vous*.

LE CINEMA MUET DANS SON JUS : PUR JUS !

Les Films d'Aujourd'hui

Nouveau
GALA MELIES
Programme I



ENTRE CALAIS ET DOUVRES
NAIN ET GEANT
BOB KICK, L'ENFANT TERRIBLE
VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE
LES CARTES VIVANTES
LE RAID PARIS-MONTE CARLO EN AUTOMOBILE [et/ou EN
DEUX HEURES]
LA CARDEUSE DE MATELAS
LA FEE CARABOSSE ou LE POIGNARD FATAL



Improvisation
avec les musiciens du festival

Cf. cinéanères, Vol. II, n° Hors-Série, p. 3 et 4.



LA FETE DE SAINT JORGEN
ou
LE MIRACLE DE LA SAINT-GEORGES
(Prazdnik sviatovo Iorguena)¹

Scénario : [Sigismund Krzyzanowski² et] Yakov Protazanov, d'après le roman de Harald Bergstedt, *Factory of the Saints* (1919) [traduit en Russe en 1924 : Праздник Йоргена] Intertitres : Ilia Ilf, Evgueni Petrov ; Réalisation : Yakov Protazanov [et Porfiri Podobed] ; Images : Piotr Ermolov ; Décors : Anatoli Arapov, Vladimir Balliouzek, Sergueï Kozlovski ; Maquillage : S. Guskov ; Costumes : I. Vorobieva ; Musique : Sergueï Bogouslavski (Orchestre et chœurs de Mezhrabpom-Film) ; Ingénieur du son³ : [David Block et] Nikolai Ozornov, assisté de Sergueï Yourtsev ; Production : Mejrabpomfilm

avec

Anatoli Ktorov	Mikhael Korkis, le voleur
Igor Ilinski	Franz Schultz, son complice
Mikhaïl Klimov	Le vicaire de l'église Saint-Jorgen
Igor Arkadine	Le trésorier de l'église Saint-Jorgen
Maria Strelkova	Oleandra, la fille du vicaire
Anatoli Goriounov	Le moine
Vladimir Ouralski	Le guide
Nikolaï Koutouzov	Le chef de la police
Leonid Obolenski	Directeur de "La Vie de Saint-Jorgen"
Nikolaï Gladkov	Le fou

et Natalia Vassilieva, Feofan Chipulinski, S. Novak

URSS – 1930 – 35 mm. – N & B – 2 290 m. – 83 min (à 24 i./s.)⁴

Première en URSS : 25 août 1930, Moscou
Présentation en France : 1964 / Sovexport Film⁵
Présentation en Europe : CICI-Congrès International du Cinéma Indépendant, Goutelas (F - 42 130), 1968⁶



Accompagnement musical :
Sylvain BARDIAU (Trompette), Frédéric GASTARD (Saxophones) et Matthias MAHLER (Trombone)

¹ d'après [kinoglaz, ru.wikipedia](http://kinoglaz.ru.wikipedia), kino-teatr.ru, IMDb & *Le Cinéma Russe et Soviétique* © Centre G. Pompidou / L'Équerre, 1981, p. 167-68 et *Le studio Mejrabpom* (Les Dossiers du Musée d'Orsay) © La Documentation française, 1996, p. 156-57.

² ru.wikipedia + wikipedia

³ Tournage partiellement sonore (studio) + Sonorisation (Tagefon) en 1935 par Yakov Protazanov.

⁴ 2 322 m. - 102 min. (20 i/s) / 24. Booner.Stummfilmtag.2008

⁵ Visa n° 28 765 du 20 février 1964

⁶ *Positif*, n° 103, mars 1969 (XXIII^e CICI, 1968).



Il existe dans la cinématographie soviétique des réalisateurs, des acteurs, même des collectifs de production dont il est aussi difficile d'obtenir des produits réellement révolutionnaires que de la chèvre, des matières premières textiles ou des produits laitiers. Ce sont des psychologues zélés, imitateurs entêtés des étrangers, des gardiens attentifs des traditions, des connaisseurs de la question des fracs et des palmes de restaurants, des maîtres du cinéma considéré comme un des beaux arts, suivant assez attentivement les goûts des petits bourgeois. Lorsqu'on les accuse d'esthétisme ou d'apolitisme, ils objectent généralement de façon offensée mais non de manière probante, et il faut dire que jusqu'à présent, l'idéologie chez eux a été parfaitement mauvaise.

Il est possible que le lecteur se soit rendu compte qu'il s'agit de Mejrabpom-film et de ses activités notoires. Mais qui a dit que les grandes forces artistiques de cette entreprise ne peuvent être transformées avec une grande utilité pour notre action culturelle ? Bien sûr, il est difficile à nos élégants orgueilleux de Mejrabpom de s'élever jusqu'à soutenir dans le cinéma la réalité soviétique militante et rechercher de nouvelles méthodes créatrices de travail. Mais dans une certaine limite, dans peut-être un certain secteur, le chemin de la thématique actuelle vers une activité utile pour la communauté leur est évidemment ouvert. En particulier, le genre de la comédie satirique (avec des thèmes et des sujets occidentaux-européens) semble plus adapté aux possibilités de Mejrabpom.

Le nouveau film de Protazanov, *La Fête de St. Jorgen* confirme tout cela. C'est une comédie antireligieuse quelque peu superficielle, mais fraîche et gaie. Le léger parfum de romantisme élégant, vieilli, du *Procès des 3 millions*, se fait nettement sentir dans le film. Bien sûr, le brigand habile et séduisant, représenté par Ktorov et son Sancho Pança, le deuxième escroc, Ilinskij, avec ses éternels petits trucs, sont tous deux des personnages sympathiques. Mais à côté de cela, le film révèle de façon foudroyante la vénalité et la duperie de l'Église (catholique), et le lien entre l'Église et le gouvernement capitaliste est montré de façon si évidente, qu'il est difficile de ne pas pardonner au film son romantisme à bon marché. *La Fête de St. Jorgen* est loin des voies magistrales du cinéma soviétique, mais à une étape donnée de notre action culturelle, il garde en lui des qualités positives.

N. V., 1930⁷

N'en déplaise aux tenants d'une tradition solidement établie, « l'inventeur du rire soviétique » n'est pas Grigori Alexandrov mais Jacob Aleksandrovitch Protazanov. [...]

[...]

La Fête (ou le Miracle) de Saint Iorghen (J. A. Protazanov, 1930) est une double fête : savamment comique et vigoureusement anticléricale. Première surprise, le film commence par un film dans le film : on tourne une vie de St Iorghen commandée par l'Église. La monteuse n'ayant pas coupé certains plans de travail, la leçon s'impose d'elle-même : les miracles de la religion ne sont jamais que des mises en scène. La situation est fertile en gags buñuéliens : gros prêtres érotiquement pelotés par des figurantes demi-nues qui les ont échangés pour des collègues, Christ à la houppette, Christ marchant sur les eaux et tremblant de s'écarter d'un pouce de sa planche de salut. Plus tard, car tout gravite autour d'une énorme foire-pèlerinage, viendront les christs presse-billets de banque, les ruisseaux, les fleuves, les avalanches, les torrents de pèlerins, de misères, de superstitions, de lard ecclésiastique, de larmes du saint, de cheveux du saint, de reliques du saint, se convertissant en un océan d'or. (Ici Potazanov, refusant de sacrifier à la prétendue « immatérialité » du comique, laquelle conduit beaucoup trop d'auteurs à s'accommoder du clinquant et de l'illusionnisme de décors abstraits, schématiques, et d'une mise en œuvre essentiellement fonctionnelle, pratique un cinéma pudovkienien — celui de *Tempête sur l'Asie* et du *Cadavre vivant* — matérialiste, charnel, réaliste, dont l'éloquence idéologique repose sur la richesse du plan, l'agressivité du cadre, les violences du montage et un étonnant rajeunissement poétique du réel.)

La démarche est brechtienne : elle confronte deux petits voleurs, deux « amateurs », à la grande entreprise capitaliste de l'Église et les contraint à perfectionner leurs méthodes (« Apprends comme on opère sans passe-partout »), tout en élargissant leur horizon et leurs ambitions. On reconnaît un thème de *L'Opéra de quat'sous*. Protazanov le développe à travers la double identification, église = banque, gens d'église = voleurs. Cela donne, aux différents niveaux de la mise en scène :

— *dialogue* : (Les prêtres) — « Disparaissez ! montez au ciel ! » (Le faux St-Iorghen) — « Et les frais du voyage ? ».

— *image* : devant la cathédrale, la nuit. Les dômes font des ombres immenses. Le petit voleur en fait une également et de la même grandeur !

— *montage* : Dans le train. Les religieuses mangent, les voleurs mangent. Les religieuses vont aux toilettes, les voleurs vont aux toilettes. Elles s'enferment dans leur compartiment, ils s'enferment. Pour finir, ils échangeront leurs vêtements.

Signalons qu'une version sonorisée de ce film, assortie d'un commentaire en voix off (le Père Supérieur raconte l'histoire), fait toujours recette dans les salles d'URSS.

Barthélémy AMEGAL,

[Extrait de] 1. *Le rire bolchevick / Petite suite russe*

© *Les Cahiers de la CINEMATHEQUE*, n° 12, hiver 1974, p. [16]-[17]-[18]-[19]

⁷ repris dans *Le Cinéma Russe et Soviétique* (sous la direction de Jean-Loup Passek) © Centre G. Pompidou / L'Esquerre, 1981, p. 168.

L'Œuvre cinégraphique écrite de LOUIS DELLUC

Nous sommes heureux, à l'occasion du cinquième anniversaire de la mort de Louis Delluc, de publier l'excellente conférence faite dernièrement par son assistant O. Cornaz au cours d'une réunion des « Amis du Film », au Studio 28, avec projection de Fièvre et de La Femme de Nulle Part.

Le film si intensément *film* que vous venez de voir, — ou de revoir, — est vieux de huit ans. Un critique a dit de ce film : « Quand on y verra un peu clair, on s'apercevra que « *Fièvre* » avait, en cinégraphie, l'importance que « *Les Fleurs du mal* » ont eue en littérature. « Sachons gré à M. Manuclaire, directeur du Studio 28, de la précieuse occasion qu'il nous offre aujourd'hui de rendre un nouvel hommage à la mémoire de Louis Delluc, que les fervents du vrai cinéma n'honoreront jamais assez.

La pellicule est, hélas, et jusqu'à nouvel ordre, chose périssable. Il est à redouter que les films si hautement novateurs de Louis Delluc, ce grand Éclaireur trop tôt disparu du film de France — et d'ailleurs — viennent peu à peu à se perdre et que semblable occasion de les revoir se fasse de plus en plus rare. Le livre, par bonheur, résiste tout de même moins mal à l'épreuve du temps que le trop vulnérable film — périssable en soi — et si vertigineusement submergé par le flot toujours montant de la production mondiale, « *tous ces milliers de kilomètres de pellicule qui farandolent autour de la terre et se brûlent peu à peu* », ainsi que l'exprimait L. Delluc lui-même.

L'œuvre écrite de Louis Delluc consacrée au cinéma — je ne puis parler ici de son œuvre purement littéraire de poète, d'auteur dramatique, de romancier et de nouvelliste car Louis Delluc fut un écrivain de race — l'œuvre écrite de Louis Delluc, homme de Cinéma, demeure et permet à chacun aujourd'hui de faire le point, et de constater combien l'auteur-réalisateur de cet admirable « *Fièvre* » a été, voici douze ans, un précurseur, dans toute la force du terme. Elle nous permet d'apprécier à leur extraordinaire valeur la lucidité et la prescience réellement troublantes, le courage aussi de celui qui, le premier en France, osa se libérer de toutes les conventions théâtrales, de tous les parti-pris littéraires d'alors ; qui, le premier, pressentit avec une aussi clairvoyante acuité la véritable portée, dans le présent et dans l'avenir, du Cinéma, cette « *force neuve aux lendemains illimités* ».

Il y a douze ans, la plupart des cinéphiles actuels — s'en souviennent-ils aujourd'hui autrement que pour le renier ? — n'avaient pour les choses et les gens de l'écran qu'un dédain issu de la plus robuste incompréhension. Mais c'est alors — dans ce désert spirituel — que Louis Delluc écrivait d'une plume nonchalamment prophétique les admirables lignes que voici : « *Nous assistons à la naissance d'un art extraordinaire. Le seul art moderne peut-être, avec déjà sa place à part et un jour sa gloire étonnante car il est en même temps, lui seul je vous le dis, fils de la mécanique et de l'idéal des hommes. On s'est peu intéressé à ses premiers appels. Mais savez-vous jusqu'à quel paroxysme ce délaissé nous mènera ?* » Ces paroles de foi et d'enthousiasme sont extraites de « *Cinéma et Cie* », paru chez Grasset en 1919. À cette lointaine époque on avait déjà publié divers ouvrages sur le cinéma. Mais il ne s'agissait encore que de manuels tethniques qui ne traitaient guère que du mécanisme des images mouvantes. Avec « *Cinéma et Cie* », Louis Delluc, réunissant en un volume les chroniques qu'il avait fait paraître dans *Le Film* et dans *Paris-Midi*, se plaçait, lui le

premier, à un tout autre point de vue : celui de l'art, de la libre critique. Plus tard, W. Bernard, de « *La Tribune de Genève* », écrivait ceci : « *En même temps qu'avec un instinct étonnant de l'esthétique encore confuse du cinéma, Delluc, dans « Cinéma et Cie », cherchait à en formuler les principes, il étudiait et analysait les œuvres présentées, s'efforçait d'en montrer les mérites respectifs* ». Définition des plus justes que je tiens à citer ici.

« *Cinéma et Cie* » constitue la base même de la critique de cinéma. C'était le départ entre le vrai et le faux cinéma, l'irrévocable condamnation du cinéma-théâtre d'alors — n'est-il que d'alors ? — c'était autant de coups de cravache appliqués au mauvais film avec une élégante et caustique désinvolture mais singlants.

De 1917 à 1919, Delluc en un style aigu, admirable de clarté, de rapidité et de sobriété, en quelques chapitres étonnamment profonds et concentrés, sans vaine littérature, a dit, avec les mots les plus simples, tout ce qu'il y avait à dire. Tout y est, en substance, de ce que tant d'autres, par la suite, avec plus ou moins de bonheur et surtout de concision, ont écrit sur le cinéma. La plume de Louis Delluc a été la grande devancière. Elle a imprimé au film de France une impulsion certaine vers le vrai et le beau. Elle permis aux pré-cinéphiles d'alors, encore bien hésitants et, parfois un peu lâches, de prendre conscience d'eux-mêmes et d'oser affirmer leur amour naissant du noir et du blanc ou simplement d'avouer leur plaisir avec « *Cinéma et Cie* », Louis Delluc a été l'initiateur, l'inoubliable initiateur pour beaucoup d'entre nous. Il nous a appris à voir, à comprendre, à croire...

Au début de « *Cinéma et Cie* », Louis Delluc, avec franchise, se confesse. Il déclare avoir détesté le cinéma. Il nous en dit la raison, qui n'est guère tendre à l'égard des films français ou l'entraînaient des amis comédiens qui voulaient « se voir »... Mais voici qu'au Max-Linder, « *Max et Charlot fraternisent avec brio. Cependant, écrit-il, des résistances luttent encore en moi. Il fallut « Forfaiture » pour tout démolir. Je m'aperçus à la fois de la beauté insoupçonnée de cet art et de l'incompréhension vigoureuse du public.* » Et Delluc nous dit comment et pourquoi, à la suite de Chaplin, Linder et de *Forfaiture*, Thomas Ince surtout, puis Griffith, Mack-Sennet, William Hart, Hayakawa, Fairbanks et bien d'autres, l'ont irrésistiblement gagné à la cause de l'écran. Il exprime avec force son ardent enthousiasme pour les inoubliables films américains d'alors, tels que *Pour sauver sa Race*, *La Conquête de l'Or*, *La mauvaise Étoile*, *Illusion*, *L'Aventure à New-York*, et, autres splendeurs de la cinématographie transatlantique naissante. Il en dégage toute la leçon, puis il compare. Et les films de France et d'Italie sont passés au crible. Sa sévérité pour ceux-ci comme sa violente admiration pour les Américains, lui valent nombre d'ennemis. Quelques-uns vont jusqu'à l'accuser d'être un mauvais Français et même d'être à la solde des firmes d'outre-Atlantique ! A quoi il répond par un chapitre admirable de force et d'élan dont voici quelques passages :

« Ils sont persuadés de leur sincérité patriotique et de leur supériorité morale, nationale, loyale — j'en oublie — tous ceux qui n'admettent pas qu'on vante les films américains. Et cependant moi, je les dénonce comme mauvais Français.

« Le cinéma est un génie. Il en a toute la force. Il en a toute l'amertume. Cet art prodigieux, qui vit, comme la musique, de précision mathématique et de mystère, est en butte à toutes les contraintes. On le hait, on le souille, on l'ignore. Ceux qui ne le connaissent pas l'accablent de railleries pénibles, qui sont incapables de s'unir pour triompher plus vite; d'ailleurs n'entraveront pas sa marche lente et sûre. Ceux qui le connaissent, ou devraient le connaître sont incapables de s'unir pour triompher plus vite; ils se privent ainsi d'une haute joie et, le savent-ils? Ils se privent d'intérêts extraordinaires. Vraiment, je vous l'assure, ce sont de mauvais Français.

« Mais il faut craindre un boycottage moral, une insistance de dénigrement et de perfidie qui gêneraient dans leur effort tous nos jeunes metteurs en scène avides de vérité.

« Décourager un artiste en l'empêchant de voir cette vérité, sous le prétexte qu'elle vient d'Amérique, ce serait aussi grave que de couler un transport chargé de Yanks ou de canons américains en route pour la France. »

Cette dernière comparaison est assez éloquente quant à la date à laquelle cela fut écrit...

Puis cette phrase, qui prend aujourd'hui une étrange valeur d'actualité: « Rien ne serait plus calamiteux pour nous que le boycottage des films étrangers ».

Un des plus beaux chapitres de « Cinéma et Cie » était, sous forme de lettre, dédiée à Thomas Ince, cet autre grand artiste qui devait disparaître la même année que Louis Delluc. Sait-on qu'à cette lettre, Ince fit la plus belle des réponses: « Venez, écrivit-il à Delluc, mes studios sont à votre disposition ». Que feraient — que seraient obligés de faire aujourd'hui nos metteurs en scène, traqués par cent obligations où l'art entre pour peu de chose? Lui, ce « mauvais Français », déclina l'offre d'Ince. Pourquoi? Parce qu'il voulait croire à l'avenir du film de France et consacrer ses forces à le défendre et à l'élever.

L'y a-t-on aidé?...

Louis Delluc, le premier, a annoncé l'omnipotence du cinéma. Il a nettement pressenti en lui un révélateur du subconscient et des phénomènes psychiques les plus secrets... Pour lui, l'aventure intérieure seule compte vraiment. A propos de certains films semés de « clous », n'écrivait-il pas :

« ... Le train à toute vapeur, le pont en ruines, le torrent qui a rompu ses digues... Oui, mais le plus petit reflet du plus modeste drame de n'importe quel cœur humain, c'est encore ce qu'on a trouvé de mieux pour intéresser les foules. »

Ailleurs, il jette négligemment au cours d'un article, les directives que voici: « L'écran a les mêmes besoins — et en somme les mêmes procédés — que la peinture des primitifs, et doit donc donner aux choses, aux gens, aux expressions, non leurs dimensions réelles, mais les dimensions de leur importance ».

Dans « Cinéma et Cie », Delluc a fait le tour de la question cinématographique d'une façon étonnamment complète et clairvoyante. Rien ne l'a laissé indifférent. Il

s'est préoccupé de tout, ne se bornant pas à critiquer les films eux-mêmes et leurs multiples éléments, mais les studios, mais les salles, leur confort et leurs programmes, leurs orchestres et jusqu'aux affiches, soumettant aux professionnels quantité de remarques utiles et désintéressées dont beaucoup d'entre eux n'ont pas su ou pas voulu tirer parti. Le premier, il a l'idée d'un répertoire du film qu'il a du reste tenté de réaliser plus tard, en établissant au Cinéma du Colisée ce qui fut les trop éphémères « Matinées du Film ». Il ne cessa de réclamer la spécialisation des salles, et précurseur là aussi, il annonça le succès du *Vieux-Colombier*, des *Ursulines*, du *Studio 28*, du *Ciné-Latin* et de leurs émules. Il s'était d'ailleurs réjoui de la naissance du *Ciné-Opéra*, aujourd'hui disparu, qui le premier consacra son écran aux films de qualité.

○

Je reviens avec insistance à *Cinéma et Cie*, parce qu'il est le premier en date des essais de Louis Delluc et que l'essentiel de ses conceptions y est enclos, conceptions que sont venus compléter plus tard « Photogénie », « Charlot »¹, et d'autres encore. On est réellement stupéfait, en relisant ce livre, de la quantité de conseils précieux, d'indications généreuses, de salutaires avertissements que comportent ces quelque trois cents pages, et passablement attristé de tout ce que nombre d'entre eux gardent encore d'actualité. Et l'on est frappé de voir combien se réalisent aujourd'hui des prédictions dont ce livre est parsemé.

C'est dans « *Cinéma et Cie* », bien avant tout le monde, bien avant tant de littérateurs et même telle noble dame-de-lettres à laquelle il a fallu « *Le Cirque* » pour que le jour se fasse, que Delluc découvre le génie de Chaplin et, le premier, l'analyse en profondeur, avec quelle intelligence et quelle intime compréhension. Il lui avait suffi des premières petites bandes de Chaplin pour en écrire ce qui suit: « *Le contact d'un rêveur avec l'intensité croissante des villes modernes, voilà à quoi tend l'explication unanime des transformations de Chaplin. Moderne lui-même, mais finement artiste, il présente une des charmantes victimes de la lutte bizarre du présent et du passé.* »

Puis :

« *En Charlot, le charme domine. Il dépasse l'art de l'acteur. Art de traditions, de trucs, de blagues, d'acrobaties, excentricités et clowneries, mais prodigieuse vérité au fond, vérité de celui qui travaille pour lui plus que pour le spectateur. Charlie Chaplin s'amuse au moins autant que nous à ses films et ce n'est pas loin du maximum. Il s'amuse trop. Il s'amuse comme les gens tristes. Et ne me dites plus qu'il ne faut pas parler de la mélancolie de Charlot.* » Ces derniers mots expriment assez combien alors Delluc était seul à avoir compris...

Les premiers films de Douglas Fairbanks enthousiasment eux aussi Louis Delluc et voici ce qu'il écrivait au sujet du meilleur d'entre eux, vieux d'une douzaine d'années et resté sans égal :

« *Une aventure à New-York* » est un chef-d'œuvre dans la mesure où il peut y avoir des chefs-d'œuvre au cinéma.

¹ Parus aux Editions De Brunof.

« Une aventure à New-York » c'est la force neuve de la poésie moderne, la vraie, celle que vous notez dans la rue sur un visage, sur une enseigne, sur une couleur, partout et incessamment et qu'un metteur en scène isole expressément. Les paysages, les chevaux, les chiens, les meubles, les verres, un escalier, une lampe, une main, une baguette, tout prend un caractère fantastique. Et vrai ! Vrai, mais vous ne l'auriez pas vu, presque personne ne sait voir la beauté des choses, le cinéma parfois oblige à voir. Cela en est un exemple. On prend à ce spectacle une grande harmonie. Ne croyez pas trop que l'harmonie visuelle appartient aux yeux. Il n'y a rien de plus intérieur, de plus profond, de plus secret que ces souvenirs. Si la danse et les spectacles de danse sont indispensables aux Hommes, ce n'est pas seul attrait sensuel ou plaisir du regard. C'est nécessité de lignes pures, de plans justes et de lumière vivante qui va se fixer en nous, là où un perpétuel cinéma saisit et commente l'extérieur. À cause de quoi les aveugles voient mieux que nous, rien ne gênant l'harmonie intime de leur pensée ou de leur âme. Ils sont obligés de créer eux-mêmes ce que les autres se bornent à enregistrer, mais ces « autres » trop confiants en leurs yeux qu'ils croient éduqués n'enregistrent presque rien. Vive le cinéma qui renouvellera et illuminera l'intelligence populaire. Art technique et démesuré comme celui des musiciens et autant capable de multiplier le laid que d'inventer le beau. Le laid il faut le poursuivre. Un mauvais film est un scandale... Je sais bien qu'il y a eu beaucoup de scandales en France paisible et guerrière. On a toujours fait au moins semblant de les combattre. Je combattrai celui-là... « Une aventure à New-York » fut de ces premiers films qui indiquèrent l'existence sereine et désordonnée d'un art splendide. Un grand acteur s'y révéla. Quand paraît un Guitty ou un Zacconi on s'exclame. Que direz-vous de Douglas Fairbanks ? »

Dans « Cinéma et Cie » aussi, il rend hommage à Max Linder, « le grand homme du cinéma français », écrit-il, et il salue chaleureusement les beaux efforts d'Abel Gance à ses débuts et quelques autres Français. C'est dans ce même « Cinéma et Cie » qu'il se doute et s'inquiète déjà de l'activité cinématographique des Allemands, des Suédois et même des Russes, regrettant d'en être, du fait de la guerre, si mal informé, et donnant cependant au film de France un signal d'alarme

Voici, éparses, quelques citations encore de « Cinéma et Cie » (1919-1919) :

« L'acteur le plus émouvant de... ici le titre d'un film... n'est pas un comédien, c'est une usine. Voilà la vraie poésie, la plus haute que puisse viser le ciné, sauf quand il stylise. Moderne, le cinéma doit regarder ce qui est moderne ».

« On ne doit pas lire un film, on doit le vivre. »

« Le mouvement de la vie et s'il se peut, de la vie intérieure, voilà le but d'un art véritable et prenant. Ne cherchez pas à faire grand. Ne veuillez pas faire pleurer ou seulement pleurer vous-même devant l'écran. Écoutez votre sincérité. Elle parle mieux que vous. Mais il faut reconnaître qu'elle ne parle qu'à ses heures. »

« Si l'on veut à tout prix s'en prendre à une œuvre littéraire connue, qu'on en prenne une jeune et non une autre. Ce n'est pas Zola ou Victor Hugo qui peuvent féconder le beau mystère moderne du cinéma. »

« Les scénarios actuels sont tristes. Vous n'avez donc rien à dire ? Promenez-vous, regardez autour de vous, notez. La

rue, les métros, les tramways, les boutiques sont pleins de mille drames, de mille comédies originales et fortes, à défier votre talent, gens de talent ! »

Et encore :

« Il faut que bientôt — le jour où les scénarios cinématographiques seront enfin avouables — il y ait une édition de ces œuvres et qu'elles soient lues sans mépris. Cela ne tuera pas les feuilletons et leur popularité, cela créera tout bonnement une littérature cinématographique qui peut égaler, à plus d'un point la littérature théâtrale. »

Cela, — qu'il suggérait alors, — Delluc, cinq ou six ans plus tard, prêchant d'exemple, devait le mettre à exécution en publiant au Monde-Nouveau, en 1923, ses « Dramas de Cinéma », le plus complet sans doute de ses livres, puisqu'il y a réuni, à la suite d'un prologue qui n'est autre qu'une généreuse profession de foi, les scénarios tout découpés de quatre de ses films, donnant ainsi aux aspirants scénaristes le plus précieux des exemples quant à la manière de concevoir un filin et de s'exprimer visuellement.

« Celui qui a écrit un draine pour le cinéma, lit-on dans cette préface, doit le réaliser lui-même... La plupart des auteurs de drames cinématographiques hésitent à les filmer eux-mêmes. Une courte mais âpre expérience me permet de leur affirmer qu'ils ont tort. D'abord parce qu'il y a peu de chances que leurs « traducteurs » les comprennent. Ensuite, parce que le fait d'avoir pensé et senti une composition visuelle est le plus sûr garant qu'ils sauront l'exécuter. »

Car c'est entre temps — Louis Delluc l'a lui-même expliqué — que son amour des images mouvantes l'incita à en composer à son tour, comme l'amour de la peinture l'avait incité à esquisser quelques projets plastiques. Il entra en lice avec une belle hardiesse, puisqu'il allait affronter les traits vengeurs de ceux auxquels il avait si bien su dire la vérité — et leurs vérités.

Devenu réalisateur avec « La Fête Espagnole » (en collaboration avec Mme G. Dulac), puis « Le Silence », et « Fumée Noire », il ouvre enfin au film de France — et d'ailleurs — des voies nouvelles, mais au prix de quelles luttes élégamment soutenues, avec quelle courageuse et calme volonté.

« Fièvre » que vous venez de voir, fut en son temps, bien avant la vogue des bars, des bouges à matelots, des « Maya » et Cie, un film audacieusement novateur qui passa sur de nombreux écrans étrangers où, malgré de fâcheuses mutilations dues à la censure, il suscita partout le même intense intérêt qu'en France. Après « Fièvre », il dota l'art silencieux de « La Femme de Nulle Part », cet admirable poème visuel par quoi fut magistralement prouvé que l'image mouvante pouvait se prêter à l'analyse d'une âme — ou d'un état d'âme — et en capter les moindres frémissements. D'ailleurs, ainsi que l'écrivait F.-Ph. Amiguet², « toutes les œuvres cinématographiques de Delluc sont des poèmes. Les uns sont âpres et tumultueux ; les autres sont tendres, chargés de vie intérieure, de jeux d'ombre et de lumière. Ils éveillent en nous les souvenirs disparus, les traces délaissées, la cendre d'une grande joie. Ils nous enveloppent de nuances, d'harmonies imprévues... »

² « Cinéma ! Cinéma ! », Payot, 1923.

Tous les films de Louis Delluc sont composés sur un thème simple et tendent à l'unité de temps et de lieu. C'est par là qu'il est un classique. « *La Femme de Nulle Part* », surtout, est empreint d'un classicisme quasi-racinien. S'il se rattache, par cette simplicité foncière, à la lignée des grands classiques, Delluc est aussi un romantique par son subjectivisme : il prend parti, il aime, et son cœur, autant que sa pensée, donne le ton au drame. Ses compositions visuelles sont presque toutes basées sur le souvenir ; des rappels du passé s'incorporent sans la rompre à l'unité de l'action. Romantique, il l'est encore par un symbolisme sûr — la fleur artificielle de « *Fièvre* », la Route de « *La Femme de Nulle Part* » — uni à un réalisme qui, parce qu'il, est toujours imprégné de poésie, ne tombe jamais dans le naturalisme. La technique de ses films n'est pour Delluc qu'un moyen, jamais un but. Il dédaigne la virtuosité brillante qui, chez d'autres, a si souvent voilé la pauvreté du fonds. En cela, il s'apparente étroitement à Charlie Chaplin, et particulièrement à « *L'Opinion Publique* », cette œuvre humaine, profonde, où la pitié se mêle à l'ironie, et dans laquelle les réalisateurs de tous pays n'ont pas fini de puiser de grandes leçons.

Ce film, Louis Delluc ne put le voir, car il parut en France très peu après sa mort. Combien plus proche de lui, cette « *Opinion Publique* », que le trop fameux « *Caligari* », que Delluc, toujours favorable à toute œuvre originale et neuve, prit cependant la courageuse initiative de présenter lui-même à Paris.

Combien plus proches de lui aussi les inoubliables filma de la *Svenska*, qu'il accueillit d'ailleurs avec la même admiration que précédemment ceux de la *Triangle*. « *Les Proscrits* », en particulier, de et avec Victor Sjöström, l'émurent et l'enthousiasmèrent plus que tout. Il consacra au film suédois un numéro spécial de son élégant et hardi *Cinéa* fondé par lui en 1921.

« *Nous avons aimé chez les Suédois, écrit-il, leur sens de l'intimité, de l'âme, de la pensée, de toute la vie intérieure. Une atmosphère nuancée et profonde rend le scénario presque inutile. Vivre avec des gens et les connaître, quelle impression ! Et comme les voilà soudain stylisés parce que nous sentons (autrement que par des actes) leur pensée ! L'image animée devient autre chose que de l'imagerie. La psychologie la plus simple, la plus souple, la plus vivante et naturelle se développe devant nous et envahit nos yeux d'abord.* »

Il avait du reste déjà signalé le tout premier film suédois paru en France, « *Wolo* », de Mauritz Stiller, le grand Stiller du « *Trésor d'Arne* », — qui mourut dernièrement.

Louis Delluc, Thomas Ince, Mauritz Stiller, les trois grands disparus du cinéma mondial...

Louis Delluc s'intéressa vivement aussi à l'essor des films allemands et vota ce qu'il disait après un court voyage en Allemagne :

« *La plupart des films allemands qu'on voit en Allemagne sont profondément Allemands. Je voudrais que de la plupart des films Français qu'on voit en France, on puisse dire Comme c'est français !* »

Delluc lui-même, avec ses propres films, n'a-t-il pas largement contribué à la réalisation de ce vœu ? La tâche lui fut rendue singulièrement ardue par ceux-là même qui auraient dû la lui faciliter. Il se heurta à l'hostilité de tous les mercantils du cinéma coalisés contre cet éclaircur

audacieux dont l'élégante combativité menaçait l'édifice de leurs intérêts égoïstes et bornés.

Si Delluc fut sévère pour d'autres, il le fut aussi pour lui-même. D'un de ses premiers films, « *Fumée noire* », il déclare : « *Ça pouvait être épatant, c'est raté !* » Mais, il ne dit pas les lamentables conditions matérielles dans lesquelles il tourna ce film, comme du reste les autres, qui sont loin d'être « ratés ». « *Fièvre* » fut tourné en huit jours, « ... huit jours de fièvre », disait-il, et il ajoutait, avec ce sourire tristement ironique qu'il avait : « *La fièvre vient et puis s'en va, on ne peut en faire un métier* »...

La fièvre, elle le minait déjà ; la lutte, de plus en plus épuisante, l'accablait. Cependant, il ne s'avoua jamais vaincu et jusqu'au bout il résista. Il semble qu'un pressentiment de sa fin prochaine lui ait dicté cette hâte, que prouve par trop l'œuvre immense qu'il accomplit en moins de quinze ans. Il n'avait que trente-trois ans quand la mort l'emporta. Comment a-t-il trouvé le temps d'écrire de nombreux poèmes, plusieurs comédies, de publier une dizaine de livres — essais et romans — de composer et de réaliser sept films, tout en collaborant à de multiples journaux et magazines en en dirigeant et fondant quelques-uns. C'était beaucoup, c'était trop... Son œuvre entière n'est qu'un battement de cœur, mais d'un cœur qui battait trop vite et trop fort pour pouvoir battre longtemps.

Telle fut l'œuvre de Louis Delluc, — Homme de Cinéma, — le plus complet qu'il y ait eu en France, mais homme de lettres aussi. De là, me semble-t-il, le cruel malentendu dont il a été victime. Repoussé par des gens de cinéma, désavoué par les gens de lettres, il se heurta au double *parti-pris* suivant : « Les livres de Delluc ? — c'est du cinéma... » — disaient les uns dédaigneusement. « Ses films ?... — il sont d'un littérateur... » tranchaient agressivement les autres.

Mais le temps a passé : gens de lettres et gens de cinéma s'accorderont toujours plus, souhaitons-le, à donner à l'œuvre de Delluc la place qui lui est due.

Que d'erreurs auraient pu être évitées si justice lui avait été rendue...

Dans la voie que Delluc avait si bien tracée, d'autres se sont engagés à leur tour on peut penser que Feyder, Kirsanoff, René Clair³ — ce dernier par ses films et par sa plume aussi — sont ici des continuateurs de Delluc, avec les Dreyer, Vidor, Brown, Féjos, Von Sternberg, d'Arrast, etc.

Louis Delluc a été un précurseur, — un Maître. Relisez ses livres et songez parfois à cette pensée contenue dans « *Cinéma et Cie* » :

« LE CINÉMA FERA CONNAITRE BIEN DES CHOSES DU MONDE A NOUS TOUS ET DE NOUS-MEMES A NOUS-MEMES. »

Oscar CORNAZ⁴.

cinéa-ciné pour tous, n° 130, 1^{er} avril 1929, p. 10-12 et (Suite et Fin), n° 131, 15 avril 1929, p. 6-8.

³ Et son assistant G. Lacombe, auteur de *La Zone*.

⁴ À l'occasion du tournage, Louis Delluc se lie d'une profonde amitié avec le Suisse Oscar Cornaz, de Lausanne. Le jeune homme sera assistant réalisateur et aussi acteur dans *L'Inondation*. C'est un photographe de talent, rédacteur en chef de *La Revue suisse du cinéma*. Il accompagnera son ami Louis Delluc jusqu'à la fin. Gilles DELLUC, *LOUIS DELLUC 1890-1924* © PILOTE 24 édition, 2002, p. 274

298. Oscar Cornaz est un ami chaleureux, bon et fidèle. Nous en conservons le meilleur souvenir. Il a bien voulu nous assurer de sa « bilatérale fidélité d'amitié reposant en profondeur sur une mémoire pour nous également sacrée, n'est-ce pas ? » (O. Cornaz à G. Delluc, 20 avril 1965, Archives G. Delluc). *Ibid.*, p. 298

* « En Suisse », Oscar Cornaz, *Ciné pour tous*, n° 115, avril 1923, p. 18.

Orchestre de Cinéma

À vingt heures vingt-cinq, deux femmes, huit hommes, un piano et un organiste préludent à leurs ébats par ce gargouillis en la qui a plus de rythme que bien des symphonies et forme un tout avec des riens. Sonneries. Entrée du chef — courbé en deux — rouge, essoufflé, naturellement ondulé et qui n'hésite pas à fouler les pieds fragiles de ses collaborateurs. Baguette. Dzim boum. Fantaisie - défilé du maestro Zambrughini. Il faut avouer que ça commence agréablement comme toutes les musiques de cirque, mais il faut reconnaître que ça continue comme un fleuve de guimauve qui ne finirait pas. À partir de la quatrième mesure, le public murmure que « c'est pour faire attendre le monde ».

L'obscurité se fait « comme une paupière se ferme » et l'écran passe — au bleu — un crépuscule bien léché, des aurores en forme de clair de lune, des cascades catarrheuses et toute la féerie documentaire du Pathécolor. À l'orchestre, semble apparaître une sélection de *Peer Gynt*, mais il est visible — à l'oreille nue — que tous les exécutants ne sont d'accord sur Grieg. Une polka-marche de Waldteufel arrange tout. Le pianiste jongle positivement avec les notes ; il est chauve, glabre, énigmatique, on le confondrait volontiers avec un excentrique de music-hall et l'énorme piano semble à ses ordres comme un penaud petit garçon de rien du tout.

Marche funèbre. Non, c'était une erreur du chef qui croyait en être aux actualités. Un froncement de sourcils — il en a tellement ! — lui suffit pour ramener ses moutons dans le droit chemin avec la *Chanson des gauchos* qui se trouve chargée, bien par hasard, d'accompagner un film de cow-boys. Pizzicati. La harpiste fait des sourires que l'on devrait voir des fauteuils. Les fauteuils sont ingrats et n'ont d'yeux que pour les chevaux fous du ranch. Qui empêchera une harpiste brune et maigre d'avoir des illusions ? Personne, pas même le premier violon, petit blondin grassouillet qui ne prend part au labeur général qu'avec une certaine réserve. Il attend l'heure du « solo ». Il attend aussi un regard de la dame collet monté du troisième rang de l'orchestre à droite. Elle a des bijoux, un monocle et cet œil noir, dont parle le taureau, je crois, dans un opéra-comique fameux. La dame ne remarque pas le violon solo.

La *Trahison du Ranch* atteint à coups de revolver la troisième partie. Le moment paraît choisi pour « produire » les meilleurs airs du *Roi d'Ys*. Ils sont favorablement accueillis par les personnes de l'assistance et n'ont pas l'air de choquer les prospecteurs de la *Trahison du Ranch*. Le chef

d'orchestre lit l'*Écho des Courses*. Sa main mollit, si je puis dire, mais ses collaborateurs ne se sont jamais beaucoup occupés d'elle. À l'exception de la harpiste brune et du violon solo, ils consomment paisiblement le temps en colloques inspirés par l'actualité ou l'état de leur santé.

Le hautbois commet autant de bruit avec des soupirs qu'avec son instrument. Il est « prix du conservatoire de Brest » et emphysémateux. Voilà où le hautbois mène son homme. La clarinette le charme, exactement comme l'huile charme le feu. La clarinette a un nez semblable au gouffre de Padirac, une barbe sale, un front bourgeonné, et le nom et l'adresse de toutes les spécialités pharmaceutiques du Monde. Cette romantique créature laisse passer la plupart des mesures de sa partie. Le chef ne dira rien, parce qu'il a encore gagné 6 francs sur Prince Consort XVII placé, à Saint-Cloud et d'ailleurs on sait bien qu'il connaît peu la musique. La violoniste rousse écarte — ou recherche — du pied le pied de l'alto en parlant d'autre chose. Le tenancier de l'orgue a mêlé les pages de sa partition et, malgré cela, croit ne pas pouvoir jouer. Entre ses dents mal plantées — et qui par conséquent laissent passer tout ce qu'il dit, plus une averse persuasive — il bougonne des jurons qu'un orang-outang prendrait pour des litanies et qu'un cocher de taxi fixerait dans sa mémoire avec un clou d'or. Le timbalier — timbales, cymbales, tambour, triangle, cloches, canon — est le seul qui travaille avec énergie. Il frappe sur ses instruments, non absolument selon les conseils de la partition, mais selon la justice, et cela veut dire que chacun des instruments a son tour régulièrement. C'est d'ailleurs lui qui parle le plus et le plus posément.

Tout cet aimable chœur remplace les « bruits de nature » du temps jadis. On croirait en somme ouïr le vent dans la forêt, le reflux des vagues, le galop lointain des mustangs dans la prairie ou la foule révoltée du quartier chinois. Cela, joint à *Poète et Paysan*, *Pupazzi-Tango*, et *Hullo rag o'night*, met parfaitement au point l'atmosphère héroïque de la *Trahison du Ranch*. Bill Javell est mort, Storm éclate de rire, Wells Dells épouse la courageuse fille du timide cabaretier, la sixième partie se ferme sur un « cache » hexagonal au moment où l'orgue allait tâter de la marche du *Prophète*, le chef repousse son journal et s'agite comme Toscanini.

Chaleur. Atmosphère irrespirable. Genoux contractés. Coudes neurasthéniques. Le spectateur n'est jamais content. On a « bien tort de tant se tourmenter pour cette graine-là ». La graine pousse un hurlement de joie en lisant sur l'écran :

« Charlie Chaplin dans... » L'orchestre n'hésite pas à s'emparer brutalement de l'ouverture de *Guillaume Tell*. C'était tout indiqué.

Le timbalier hausse les épaules en frappant ses cloches : « Mais puisque je te dis que c'est *l'Arlésienne* » murmurent dans la salle des personnes demeurées conscientes qui déplorent qu'on joue « de la musique comme ça » avec « des films comme ça ». Le violoncelle empaume un solo, le violon solo le regarde sévèrement, puis cherche un apaisement dans l'œil noir de la spectatrice collet monté. Malheureusement elle préfère Charlot. Le chahut du rire général fait supposer au chef que Chaplin est un acteur gai. Il interrompt sèchement *Guillaume Tell*, que remplace avec autorité *Butterfly is a doll*, brillante valse américaine. Le violon solo, de désespoir, en esquisse une partie. Sentant que le public « ne le suit pas, » il abandonne et un pot pourri d'Ivan Caryll ne le fait pas regretter. Charlot se marie.

Entr'acte. Oranges. Pipes. Soviets d'ouvreuses. Les spectateurs sont autorisés à causer. Les musiciens deviennent taciturnes. La sonnette ; l'obscurité, et *Paname-Triomphe* du maestro Taille-mouche ne seront pas de trop pour leur rendre leur belle humeur.

L'écran subit les Actualités. La rumeur des commentaires prouve que la foule apprécie les baisers du président de la République aux gens confus qu'il décore, les dernières créations de Mme Casquin, couturière, et l'éclat national, international et mondial de la Foire d'Aurillac. Les pieds de la violoniste rousse et de l'alto semblent décidément s'être compris. L'organiste fredonne de petits « Oh, ah, ah » en essayant les borborygmes de son outil. Le timbalier, qui introduit automatiquement les tambours de la *Marche de Turenne*, dans la *Mazurka des Petits Lapins*, déplore qu'on joue « de la musique comme ça » avec « des films comme ça ». Le pianiste titille son clavier de la plus énervante manière en soliloquant humoristiquement. Mais le public applaudit « un tracteur agricole dans le pays de Galles » et c'est pourquoi la parole est donnée au violon solo qui avait un petit machin de Wieniawski sur le cœur. Il gratte avec la rage d'une scie mécanique et, de vrai, il fait voler de tous côtés, en copeaux égarés, les notes et mesures entières que son art juge superflues. Les actualités s'achèvent en même temps que cette sarabande par « les funérailles d'un maire de province » et « un incendie à Capetown ». La foule, artiste, acclame ces visions. Le violon solo se lève et, haussé sur ses pointes, salue. Les mèches trop lavées de ses cheveux s'agitent de tous les côtés et

particulièrement du côté de la spectatrice collet monté. Les circonstances veulent que la spectatrice collet monté soit — provisoirement — en proie à un bâillement de premier ordre.

La harpiste égrène quelque chose. L'orgue fulmine et couvre tout. Le hautbois dit « qu'il n'admet d'orgue que pour un mariage — et encore »... mais il le dit tous les soirs. C'est un quotidien prétexte de déclamation pour la clarinette qui est célibataire et incurable, mais qui ramène toutes les maladies au mariage.

Ils n'ont pas empêché l'exhibition cinématographique de *Salomé*, ciné-féerie italienne en huit parties, trois mille figurants, trente chameaux et cent cinquante danseuses, où Francesca Salomé, fiancée d'Hérode, voit en rêve la tête d'un prêtre qui s'est tué pour elle et qui lui dit de couper ses cheveux et d'entrer au couvent. Les instruments ont saisi avec entrain — comme une noce de campagne qui va d'un pas difficile à qualifier — les suggestions de *Werther*, *Petit Cœur Français*, *Dans la maison de bambous*, *Joli-e, joli-e. J'ai gardé ton baiser dans mes yeux*, *La Juive*, *What will you do, Mary ?* etc.

Le timbalier, qui s'obstine dans son éclectisme, prodigue les cymbales dans la *Maison de bambous* et orne la danse de Salomé d'un gracieux feston de canon grosse caisse. Il élève la voix — l'orgue le gêne — pour témoigner qu'il se fait une autre idée de la musique au cinéma : « Il faudrait jouer, par exemple, monsieur... »

Salomé va se confesser à un vieux solitaire du désert. Les spectateurs boutonnent leurs vêtements. La violoniste rousse et l'alto bavardent bruyamment « pour ne pas se faire remarquer ». Le pianiste tance sa bête qui arrivera peut-être à temps. Le hautbois gémit. La clarinette essuie, avec le même chamois, son bois, ses souliers jaunes et sa barbe. Le violoncelle glapit comme une petite folle. Le violon solo jette à la spectatrice collet monté un dernier œil, qu'elle ne voit pas, car elle se lève et fuit. Le violon solo alors descend dans la fosse, se cogne le front et sort en claquant la porte.

Salomé agonise sur l'air de *Mam'zelle Chichi*. « Voilà ce que je pense des films, monsieur, et de la musique et de l'écran ! — Je vois, dit l'organiste au timbalier, que vous connaissez la question à fond. Quels films préférez-vous ? — Je ne suis jamais allé au cinéma, monsieur. » Lumière. Sortie. Musique. Good bye, fantaisie-retraite du maestro Cornabiche.

Louis DELLUC

LA JUNGLE DU CINEMA (romans)

© Éditions de la Sirène, Paris, 1921 [p. 149-157]



Ah ! l' Cinéma !

Tu parl's si j'aim' le cinéma
Avec ma goss' ma ptit' Mémène
J'vais au balcon à Lutetia
Au moins un' fois tout's les semaines
Si qu' t'a verrais comm' c'est rupin,
Au balcon d'ssous les myardaires
Et moi l' grand Jul's, moi ton copain,
J' pourrais cracher sur leurs ca'ttières
De ma plac' j' domin' tout ça,
Il n'y a qu' ça d' vrai, le cinéma.



Moi j'aim' les films américains
Ils ont des trucs pour poisser l' monde.
Des rigolos, des sous-marins,
Et leurs môm's qu'est un peu girondes.
Rien les arrêt', mais rien de rien,
Ni l'eau, ni l' feu, pas même la rousse;
Et les autos, pour l'essenc', tiens!
C'est pas eux qui s'en font d' la mousse
Ah! mes vingt ronds va j' les r'grett' pas.
Il n'y a qu' ça d' vrai, le cinéma.



Y en a qui sont durs au boulot
Leur Douglas c'est un fantaisiste
Y descendrait pas un sergot,
Il est trop gal; c'est un artiste!
Mais Rio Jim, un qui n'a pas peur,
Il a une manière épatante,
Si qu'y voulait, c't un travailleur,
Il en dégringol'rait des pantos
Dommag' qu'il préfère être là-bas
Il n'y a qu' ça d' vrai le cinéma.



Leur Vernon Castle et leur Pearl White
Ça c'est des femm's à la hauteur!
Quand je les vois, j' dis à la p'tite
Prends-en de la graino, va! as pas peur,
Ell's, elles ne sav'nt pas c' que c'est qu' la flemme
Et tu vois qu'ell's s'en tir' toujours,
La prochain' fois si c'est que tu m'aimes
Tu m'aid'ras à faire un p'tit tour,
Un' p'tit' visit' dans un' villa,
Il n'y a qu' ça de vrai, le cinéma.



Pour les comiqu' ça je m' gondole,
L' gas Charlot il fait mon bonheur,
Dès que je l' vois faut que j' rigole;
En v'là un qui y va d' bon cœur
Il doit pas les compter ses filles.
Y paraît qu'y gagne des myons,
Si ça fait mill' ball's par mornifle,
C'est déjà pas tell'ment couillon.
Sacré Charlot, il s'embêt' pas,
Il n'y a qu' ça d' vrai le cinéma.



J'aime aussi les actualités,
Ya trop d'enterr'ments mais tout d' même,
Ya la casquette à Poincaré
Et tu sais moi l' panach', je l'aime,
Et y a Clémenceau d'puis quequ' temps
Qui pour se fich' un peu d' sa poire
A dégoté foir' de Saint-Ouen
Un galur'... faut l' voir pour y croire!
On y donn'rait deux ronds ah la la!
Il n'y a qu' ça d' vrai, le cinéma.

Ceux qui vont au Ciné sans voir de films...

Les Confidences d'un violon de l'orchestre

Il y a des gens qui se plaignent de ne pouvoir jamais aller au cinéma. Il y en a d'autres qui se plaignent d'y aller toujours, je veux dire tous les jours et plusieurs fois par jour, sans voir jamais un film.

Ces sacrifiés, vous l'avez sans doute deviné, ce sont les musiciens de l'orchestre. Ils ne sont pas tous également à plaindre et le basson, le cor anglais, le tambour qui fait office généralement de triangle mettent à profit leurs nombreuses mesures creuses pour glisser vers l'écran un œil avide. Les cuivres, les bois et la batterie peuvent ainsi avoir un aperçu très fragmentaire du film qu'ils illustrent musicalement. Mais les cordes, les indispensables cordes, à la fois reines et parias et l'orchestre, quel plaisir voulez-vous qu'elles prennent à aller au cinéma ? Elles ont bien par-ci, par-là une fugitive seconde de repos, quelques parcimonieuses mesures vides, pendant lesquelles il leur est loisible de risquer un œil en tapinois vers l'irrésistible mirage de l'écran ; mais le bâton du chef, impérieux et grincheux, les rappelle tout de suite à l'insipide réalité.

Un premier violon de mes amis qui tient héroïquement sa partie dans un palace des boulevards de deux heures à six heures et de huit heures à minuit, a la passion du cinéma, passion qu'il s'efforce de satisfaire pendant les courts et inconstants repos de son archet. Mais imagine-t-on ce que peut être un film vu par un violon de l'orchestre ? Mon Paganini, qui ne manque pas d'humour, s'est amusé à noter ses impressions, un vendredi soir, à l'issue des cinq séances dites ininterrompues. Elles ne manquent pas d'originalité. Les voici :

« Deux heures. L'obscurité se fait dans la salle. L'écran s'éclaire. Je lis le titre du film : *la Nuit du 22*. Je contemple la protagoniste, mais je n'ai pas le temps de lire son nom, car le chef donne un petit coup sec sur son pupitre. L'orchestre attaque mollement une marche américaine de Sousa. Quatre mesures à compter. Je regarde l'écran. Un monsieur chauve embrasse la protagoniste. Déjà ! Trois portées de traits en doubles croches sont vite enlevées et je profite d'une longue succession de blanches pour me préoccuper de la scène d'amour prématurée. Hélas ! elle est finie. Une vieille dame et un monsieur à favoris devisent sur le pont d'un paquebot. Mes yeux habitués aux courses d'obstacles vont de la partition toujours allégée de blanches gentilles à l'écran où le paquebot a disparu faisant place à un dancing très moderne. Je n'y reconnais personne. La marche de Sousa cède le pas sans transition à l'ouverture du *Roi l'a dit*, de Delibes. Je crois savoir le motif du début par cœur. Un coup d'œil à l'écran. La protagoniste, en déshabillé très suggestif, embrasse le portrait du monsieur chauve. Mais je m'aperçois que je ne joue pas dans le ton. Le chef n'a pas bronché et je rectifie la position. Un point d'orgue. Le soleil se couche derrière le paquebot. Je prolonge le point d'orgue avec tous les musiciens qui regardent comme moi le coucher du soleil. Un long texte surgit. Mais la prolongation du point d'orgue devient vraiment indécente. Le chef qui regardait lui-aussi le soleil se coucher abat sa baguette et nous nous mettons à susurrer : *l'Élégie* de Flégier. Je n'ai lu que la première ligne du texte : « Dix ans se sont écoulés pendant lesquels... » Je ne suis pas plus avancé et je dois me résoudre à ignorer ce qui s'est passé durant la décade. Nous recommençons *l'Élégie*, dont le bis doit être rendu obligatoire par les nécessités élogiaques de la scène. Je la sais presque par cœur et je glisse vers l'écran un œil à l'avance attendri. Horreur ! Un homme en cagoule tient en respect avec un revolver le monsieur à favoris du paquebot. Nous sommes dans un salon somptueux. Le bandit

lève sa cagoule et je reconnais l'homme chauve. Décidément, ça se complique. Mais que diable vient faire là-dedans notre élégie à l'eau de rose ? Grand chahut à deux temps à l'orchestre. Nous jouons l'ouverture du *Cheval de Bronze* d'Auber. Impossible de lever le nez. Ah ! voici quelques rondes bien placées. J'ai regardé trois fois en moins de dix secondes et j'ai vu : 1° une sortie de restaurant chic où je n'ai reconnu personne ; 2° la protagoniste vient de prendre un bain de mer et est courtisée sur la plage par le monsieur à favoris ; 3° on retire d'un château en flammes l'homme chauve évanoui. Au fait, il est peut-être mort. Nous jouons maintenant le prélude de *Lohengrin*. C'est lent et solennel. Je regarde. La protagoniste qui a vieilli (dix ans, ça compte !) fait les honneurs d'un salon et offre des petits fours au monsieur chauve qui n'était pas mort et qui lui sourit divinement, ce qui explique sans doute le prélude de *Lohengrin*. Voici la Méditation de *Thaïs*. Je la joue en solo, le titulaire de l'emploi étant malade. Et comme je la sais par cœur, pendant cinq minutes je pourrai mettre un peu d'ordre dans mes idées bien confuses. Tout en distillant mes harmonies je ne perds rien de l'écran. Nous sommes dans un cloître gothique. Un moine barbu fait son petit saint Antoine avec la protagoniste qui a juré de le séduire et de troubler sa vertu. Il est chauve. La dame lui parle avec des transports indignes du saint lieu et je revois non sans plaisir en évocation l'homme chauve embrassant la protagoniste. D'où j'en conclus que le moine à barbe n'est autre que l'homme chauve. Je ne l'aurais jamais reconnu. La scène se termine mal... pour la dame. Son ex-amant la chasse superbement du cloître gothique. Au même moment j'en finis avec ma Méditation que quelques auditeurs — spectateurs trop bienveillants — applaudissent discrètement. Mais je comprends de moins en moins l'histoire que nous accompagnons de nos pots-pourris fantasques. Il est trois heures quinze. L'orchestre attaque le dernier morceau du film : l'Ouverture de *Poète et Paysan*, de Suppé. Elle me laisse quelques loisirs et voulant absolument me faire une opinion je regarde à la dérobée aussi souvent que je le peux. Le protagoniste danse un fox-trot avec un jeune gigolo. Le moine chauve qui doit avoir des visions se tord dans sa cellule comme une anguille. Le monsieur à favoris se suicide merveilleusement en se brûlant à cervelle. La protagoniste est étranglée par son gigolo. La vieille dame du paquebot que j'avais oubliée pleure sur une tombe toute fraîche. Le metteur en scène a eu la bonne idée de prendre en premier plan l'inscription du tombeau. Je commence à lire : Ci-gît... Mais je m'aperçois que je me suis trompé de ligne et mon violon détone horriblement. Le chef n'y a rien vu. Je rectifie la position, mais je ne saurai jamais qui gît sous la pierre, et qui est pleuré par la vieille dame du paquebot. Quand je peux risquer un œil vers l'écran le mot « fin » apparaît en pénombre. Et l'orchestre épuise ses derniers flonflons. »

Tel est le scénario de *la Nuit du 22* conté par le violon de l'orchestre. Mon ami m'a affirmé qu'il n'y avait rien compris, qu'il ne comprenait jamais rien aux films de son établissement. Je le crois sans peine, car sa vue manque de la continuité nécessaire.

Je lui souhaite, ainsi qu'à tous ses collègues, d'aller un peu moins au cinéma et de voir un peu mieux les films. Il est à craindre, en effet, que ces messieurs de l'orchestre finissent par avoir une détestable opinion du septième art.

Edmond ÉPARDAUD.

Ceux qui vont au Ciné sans voir de films...
Ciné-Journal, n° 634, 8 octobre 1921, p. 4 et 9.

Nos "Hors-Texte"



Factory of the Saints
(1919)
roman de Harald Bergstedt
traduit en Russe en 1924
Праздник Йоргена

Nos "Hors-Texte"



La Fête de Saint Jorgen





MARCHE DES CINÉMAS

PAR

A. BOSCH

Piano, net : 2 fr. — Orchestre, net : 2 fr. — Parties séparées, net : 0 fr. 20

Paris. - A. BOSCH, ÉDITEUR, 8, Rue Rochechouart

Tous droits d'exécution publique, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays
y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

All Rights of Public performance reserved.

MARCHE DES CINÉMAS

A. BOSCH

PIANO

ff *mf*

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The music begins with a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays a melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet of eighth notes.

Gaiement et léger

The second system continues the piece with the instruction "Gaiement et léger" (cheerfully and light). The melody in the right hand features a triplet of eighth notes. The bass line continues with eighth notes. The system ends with a triplet of eighth notes in the right hand.

The third system continues the piece. The right hand melody includes a triplet of eighth notes. The bass line remains consistent with eighth notes. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right hand.

The fourth system continues the piece. The right hand melody includes a triplet of eighth notes. The bass line remains consistent with eighth notes. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right hand.

The fifth system concludes the piece. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending leads back to the beginning of the piece, while the second ending provides a final cadence. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*).

First system of musical notation for 'C'EST RIGADIN, Marche.' It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a melody in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation. It continues the melody and accompaniment from the first system. The bass line includes some chordal textures.

Third system of musical notation. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked 'Léger' and 'mf'. The second ending features a triplet of eighth notes.

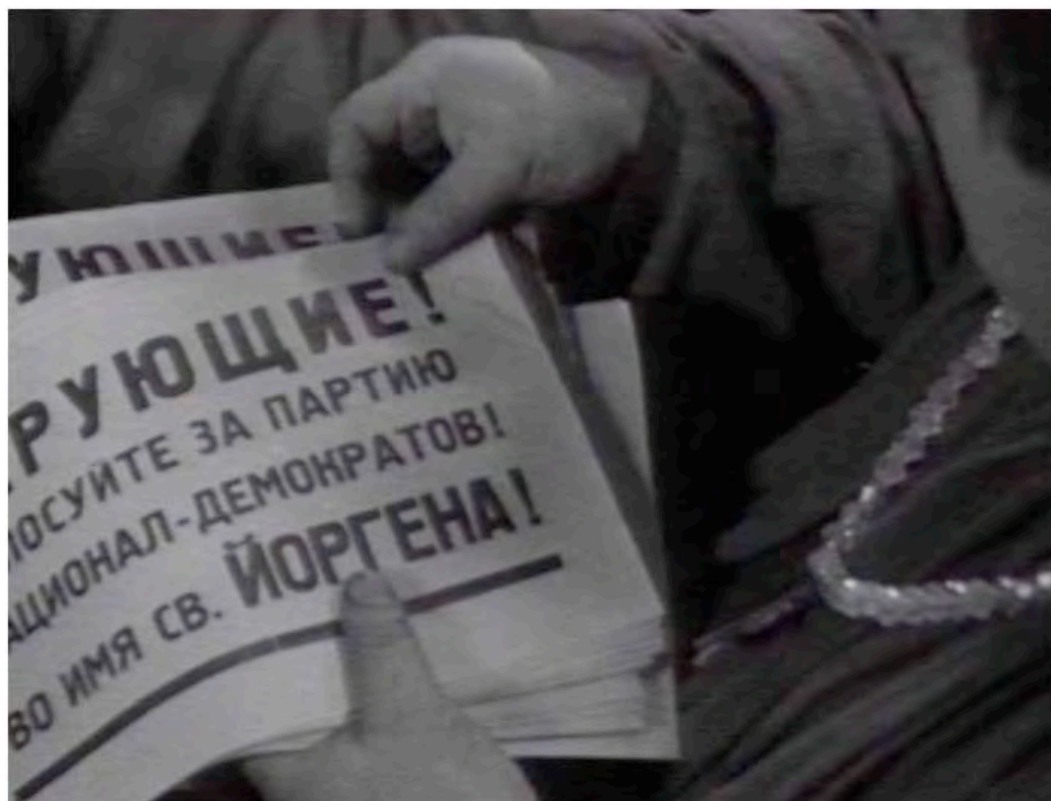
Fourth system of musical notation. It continues the piece with a triplet of eighth notes in the treble and a steady accompaniment in the bass.

Fifth system of musical notation. It features a triplet of eighth notes in the treble and a steady accompaniment in the bass. The system ends with a dynamic marking of 'f'.

Sixth system of musical notation. It concludes the piece with a triplet of eighth notes in the treble and a steady accompaniment in the bass. The system ends with a dynamic marking of 'ff' and the word 'FIN'.

Trio

Nos "Hors-Texte"



La Fête de Saint Jorgen



Nos "Hors-Texte"



La Fête de Saint Jorgen



MUSIQUE ET CINÉMA

Partition originale ou adaptation. — La partition musicale cinématographique obéit-elle à des règles spéciales ? — La sauvegarde des droits d'auteur.

C'est un problème que l'on n'eût pas songé à envisager il y a seulement quelques années : le cinéma à cette époque ne demandait guère à la musique que l'agrément d'un vague bercement ne suivant que de fort loin le déroulement sur l'écran. Beaucoup de spectateurs et même quelques critiques cinématographiques traitaient de négligeable le rôle de l'orchestre.

Mais, peu à peu, la concurrence poussant les directeurs de salles à augmenter l'attrait de leur spectacle, la qualité des orchestres et leur volume instrumental rapidement. Les principaux établissements cinématographiques des grandes villes furent dotés d'orchestres d'une importance et d'une virtuosité telles qu'ils purent rivaliser avec ceux de bon nombre de scènes lyriques.

L'évolution, logiquement, ne devait point s'arrêter là : frappés par l'intérêt que le public prenait à cette collaboration artistique entre l'harmonie des sons et celle des images, quelques auteurs de films ne voulurent plus se contenter d'adaptations plus ou moins heureuses, mais résolurent de demander à des compositeurs de véritables partitions originales qui devaient être liées étroitement au rythme visuel.

M. Henri Rabaud, le compositeur bien connu, directeur du Conservatoire National de Musique, a écrit, avec *Le Miracle des Loups*, une des premières partitions cinématographiques.

Demain, une partition originale de M. Florent Schmitt accompagnera la projection du grand film *Salammbô* ; demain encore, ce sont deux partitions originales de M. Raynaldo Hahn qui accompagneront le second film de la grande série des *Films Historiques*, et un *Riquet à la Houpe*, tous deux œuvres de M. Dupuy-Mazuel. D'autres suivront...

Dans ces conditions, il nous a paru du plus haut intérêt pour les lecteurs de *Cinémagazine* d'aller demander leur avis aux musiciens eux-mêmes, sur le nouveau champ d'activité ouvert à l'art musical.

M. CHARLES WIDOR

Membre de l'Institut,
Secrétaire perpétuel de l'Académie
des Beaux-Arts.

Notre question paraît surprendre M. Charles Widor que nous avons poursuivi plusieurs jours, de l'Institut au Conservatoire où il fait partie des jurys d'examen, et du Conservatoire à l'Institut.

Ma foi, nous dit le Maître, en souriant, je n'ai jamais songé, je vous l'avoue, au sujet dont vous m'entretenez.

— Vous n'allez peut-être jamais au cinéma, comme beaucoup d'intellectuels qui le considèrent encore comme un art inférieur ?

— Pardon. Je vais parfois au cinéma, et je n'hésite pas à déclarer que j'y ai vu de fort belles choses, très artistiques et dont l'accompagnement et l'exécution musicale m'ont surpris par leur perfection.

« Vraiment, certains chefs d'orchestre de salles obscures sont passés maîtres dans cet art difficile de l'adaptation, et ils s'en tirent à merveille. Récemment, dans je ne sais plus quel film, j'ai entendu exécuter l'ouverture complète de *Fidelio*, et, à ma grande surprise, le synchronisme entre la projection et cette ouverture fut parfait.

« Bien entendu, je préférerais que l'on s'adressât plus souvent aux compositeurs pour leur demander des partitions originales. La composition musicale a, aujourd'hui, un nombre si restreint de débouchés que ce serait pour elle une bonne fortune vraiment étonnante que de produire chaque année plusieurs partitions destinées à l'écran. Je ne vois pas seulement là une question d'argent — bien qu'aujourd'hui cette question ne soit plus négligeable — mais aussi un intérêt considérable pour la musique en général. Il est bien certain qu'un musicien, assuré de trouver dans cette nouvelle branche les éléments d'une sécurité matérielle plus grande, pourrait travailler plus utilement et donner des œuvres qui honorerait l'art français.

— Ne croyez-vous pas, Maître, que la musique de cinéma exige l'application de méthodes musicales nouvelles ?

— Non, mais simplement quelques précautions pour assurer un synchronisme assez serré entre les images et la musique. Pour cela, il est nécessaire d'écrire « large ». Il est évident que si un musicien s'avise d'écrire une phrase pour accompagner un geste, celui-ci risque fort d'être achevé avant que la phrase musicale le soit.

« Quoi qu'il en soit, dites bien que je serais ravi de voir les éditeurs demander plus souvent à nos musiciens d'écrire des partitions originales, mais il y a là, pour eux, une source de dépenses nouvelles et je crains fort que la plupart d'entre eux ne reculent devant.

— Un dernier mot, Maître : que pensez-vous de l'emploi des orgues au cinéma ?

— J'en suis tout à fait partisan, mais, en général, on ne demande guère à l'orgue au cinéma que d'étoffer, de faire une masse pour suppléer à l'insuffisance d'un orchestre c'est regrettable. Je crois que dans les salles pourvues d'orgues puissantes. Les chefs d'orchestre pourraient demander à ces instruments une participation plus directe et plus importante.

L. ALEXANDRE et G. PHELIP.¹

¹ *Cinémagazine*, n° 24, 12 juin 1925 [p. 425-26]



Nous avons demandé à M. Henri Rabaud, Directeur du Conservatoire National de Musique, de nous faire connaître son avis sur le sujet de notre enquête.

L'éminent musicien, très pris, en ce moment, par les examens du Conservatoire, nous a priés de lui poser un questionnaire auquel il a bien voulu répondre par écrit.

Nous lui avons donc demandé :

1° S'il lui paraissait désirable que les films soient désormais accompagnés de partitions originales et non plus d'adaptations ;

2° Si les partitions spécialement écrites pour l'écran devaient obéir à des règles propres ;

3° Enfin, comment il était possible de sauvegarder les droits des compositeurs, chaque directeur de salle étant maître en définitive, d'exécuter ou de ne pas exécuter la partition d'un film.

Voici, dans l'ordre, les réponses que nous a fait parvenir M. Henri Rabaud :

1° Oui il est souhaitable que les partitions originales remplacent le plus possible, pour les films, les adaptations musicales ;

2° Cette musique de cinéma ne peut être composée qu'après le montage du film, et lorsque la durée de projection de chaque épisode a été minutieusement calculée (en dixièmes de minute). Il faut donc que les propriétaires du film ne soient pas trop pressés, et que, entre le montage du film et la première représentation ils laissent au musicien le temps nécessaire pour composer son œuvre. C'est au compositeur qu'il appartient de se conformer au minutage, afin d'obtenir le synchronisme nécessaire entre la musique et les images projetées.

3° Le seul moyen, pour un compositeur, d'obliger les directeurs à jouer sa partition, c'est d'avoir fait un traité avec les auteurs et les propriétaires du film, traité par lequel ceux-ci s'engagent à ne pas louer ni vendre leur bande, et à ne pas autoriser la projection sans que soit exécutée la musique spéciale destinée à l'accompagner.

L. ALEXANDRE et G. PHELIP.²



M. ANDRE MESSAGER, président de la Société des Auteurs et Compositeurs, nous confia « Certainement, il est souhaitable que les films soient accompagnés, non plus d'adaptations banales, mais de partitions écrites expressément pour chacun d'eux. Toutefois, je ne puis m'empêcher de reconnaître que de nombreuses difficultés se dressent entre cet idéal et sa réalisation.

» D'abord, il faut un temps considérable pour écrire une partition destinée à accompagner un film. Il ne suffit pas en effet, d'écrire à son bureau ou à son piano la musique, il faut encore l'adapter au rythme des images, en faisant projeter plusieurs fois devant soi la bande terminée. Malgré cet effort, il demeurera toujours très difficile d'établir une concordance étroite entre la projection et l'orchestre.

» Enfin, il est un point sur lequel je ne saurais trop insister, ne serait-ce qu'en ma qualité de président de la Société des Auteurs et Compositeurs : la sauvegarde des intérêts des musiciens. Comment un compositeur digne de ce nom consentira-t-il à écrire une partition originale destinée à accompagner un film, s'il n'est pas sûr qu'en tout temps et en tous lieux l'exécution de cette partition sera obligatoire pour tous les directeurs de salles ?

» C'est là chose difficile, tant que le cinéma ne sera pas soumis aux droits d'auteurs. Éditeurs et exploitants ont bien tort de se figurer qu'en demandant l'extension de la perception des droits d'auteurs à l'art muet, nous voulions les étrangler ; il y va de leur intérêt, il y va de l'avenir même du Cinéma.

» Comment veut-on que des écrivains et des musiciens de talent écrivent scénarios et partitions pour l'écran, tant qu'il ne s'agira, pour eux, que de recevoir une prime dérisoire ?

» Les droits d'auteurs au cinéma, voilà la solution qui nous permettra, à nous autres musiciens, d'accepter de composer des partitions originales pour les grandes œuvres cinématographiques. »

² Cinémagazine, n° 25, 19 juin 1925 [p. 461]

M. Paul VIDAL

Président de la Société des Auteurs et Compositeurs

— Mon Dieu, nous dit M. Paul Vidal, en musique comme en toute autre matière, il ne faut pas se montrer trop absolu et si, comme musicien, je préfère la partition originale, comme président de la Société des Auteurs et Compositeurs de musique, je donne ma sympathie à l'adaptation musicale, composée d'une sélection de morceaux choisis parmi les œuvres des auteurs classiques et modernes.

— Pourquoi cela ?

— Parce que, au point de vue commercial, l'adaptation est plus intéressante pour notre Société.

— En ce moment, cher monsieur, c'est à l'artiste que je m'adresse, et c'est l'avis de l'artiste que je viens solliciter.

— Alors, c'est différent. L'idéal est évidemment de demander à un seul musicien la composition d'une partition écrite spécialement pour accompagner un film. Mais il ne faut pas vous dissimuler que la partition d'un film demande autant de travail que la composition de cinq ou six opéras ; elle présente aussi des difficultés sans nombre, en raison de la multiplicité des situations qui se présentent dans une œuvre cinématographique et entraînent naturellement un développement musical considérable.

« On pourrait d'ailleurs simplifier la chose en demandant au musicien une sélection de fragments de ses œuvres les plus célèbres (j'entends, par là, celles qui ont eu le plus de succès). Beaucoup de maîtres classiques n'agissaient pas autrement et, dans les opéras de Gluck, par exemple, on retrouve des fragments de toutes ses principales œuvres. Ce manteau d'Arlequin n'en est pas moins fort séduisant, et il faut une oreille bien avertie et une connaissance profonde de la musique classique pour découvrir ce procédé.

« Rossini usait également de cette méthode et la plupart de ses œuvres sont d'ingénieuses mosaïques où se reconnaissent nettement les thèmes d'œuvres précédentes qui avaient été accueillies avec faveur.

« Il me paraît difficile cependant, sauf en ce qui concerne les très grands films comme *Le Miracle des Loups*, de commander à un musicien une partition originale pour chaque œuvre cinématographique songez combien cela serait onéreux, et je me demande si le public se rendrait compte du sacrifice consenti par le réalisateur ? J'ai entendu parfois, dans des salles de cinéma, d'excellentes adaptations, fort bien arrangées, et je suis persuadé que les spectateurs éprouvaient le plus grand plaisir à entendre des airs connus, des morceaux en vogue, pendant que se déroulait la projection. Tandis qu'une partition originale déroutait peut-être les auditeurs qui ne sont pas musiciens, et ce sont les plus nombreux.

« En résumé, il n'y a pas de règle absolue, et si la partition originale est l'idéal, l'adaptation bien comprise peut donner d'excellents résultats, la preuve en est faite depuis longtemps. »

L. ALEXANDRE et G. PHELIP.³

Chez M. Raynaldo Hahn

C'est tout en haut d'une vieillotte et charmante maison du quartier Saint-Roch, immeuble datant pour le moins de l'époque où, du haut des marches de la vieille église proche, Bonaparte mitraillait les Sections, que nous avons trouvé M. Raynaldo Hahn.

Si le cadre est charmant, l'accueil du maître ne l'est pas moins.

Avec modestie, il se défend pourtant de nous donner une opinion qui puisse offrir quelque intérêt pour nous et nos lecteurs.

« — Attendez, nous dit-il, que j'aie écrit de la musique de cinéma : dans quelques mois ce sera chose faite, et je pourrai alors vous parler en homme averti. J'ai accepté, en effet, d'écrire deux partitions pour films, toutes deux pour des œuvres de M. Dupuy-Mazuel, l'auteur de ce beau *Miracle des Loups* que nous avons tous admiré.

» La première accompagnera un film de moyenne importance : *Riquet à la Houpe*. La seconde le film qui, dans la série des films historiques, doit succéder au *Miracle des Loups*, film dont le titre n'est pas encore arrêté.

» Je ne vous cacherai pas que ce travail m'effraye, non pas tant à cause du développement musical considérable qu'il comporte, mais surtout en raison de la difficulté, qui m'apparaît énorme, d'établir un synchronisme parfait entre le mouvement musical et celui des images.

» On a bien cherché à établir ce synchronisme grâce à des appareils mécaniques dont j'ai entendu parler, tels que le ciné-pupitre de M. Delacommune. Mais je ne crois pas que la solution parfaite ait été trouvée. L'eût-elle été, que je répugnerais un peu à employer une méthode purement mécanique qui lie étroitement le compositeur et le chef d'orchestre au rythme du film, en bridant l'inspiration.

» Cette difficulté est vraiment très grande, ainsi que j'ai pu en juger par moi-même. Je vais vous en citer un exemple : en revenant de Cannes, je me suis arrêté quelques jours à Toulon et, ma foi, je suis entré dans un cinéma où la musique était loin d'être mauvaise, malgré le volume réduit de l'orchestre. Or, pendant que se déroulait devant mes yeux une bande d'ailleurs quelconque, mon oreille fut frappée par une mélodie qui m'était familière : l'orchestre jouait « Heure Exquise », une petite bluette que je composai il y a plusieurs années, presque un péché de jeunesse... Je fus quelque peu abasourdi puisque, à ce moment précis, l'écran montrait une lutte sauvage entre un père et sa fille, le père voulant précipiter celle-ci par la fenêtre.

» La scène tragique s'acheva, et puis, ce fut soudain l'image d'un duo d'amour, au clair de lune, dans un parc. Je m'expliquai alors l'heure exquise... elle était venue trop tôt.

³ Cinémagazine, n° 26, 26 juin 1925 [p. 501-02]

» Voyez à quels inconvénients vraiment ridicules s'exposent les compositeurs de musique pour le cinéma. Je sais bien qu'à l'Opéra la partition vraiment intéressante que Rabaud a composée pour accompagner *Le Miracle des Loups* s'enchaînait étroitement à la projection. Mais, à l'Opéra, l'orchestre avait répété plusieurs fois la partition, et il y a surtout un chef d'orchestre remarquable il n'en est pas toujours ainsi, vous le savez.

» Autre inconvénient, moins grave à mon point de vue, mais qu'il faut tout de même envisager. Un compositeur écrit une partition destinée à accompagner un film comment sera-t-il rémunéré pour l'effort considérable qu'exige cette tâche ? Si c'est, comme il est naturel, par la perception de droits d'auteur, il risque fort d'être mal récompensé.

» Les grands cinémas de Paris et de province, et même certaines salles de second ordre consentiraient bien à jouer sa partition, mais le nombre en est fort limité, et je suis persuadé que, dans les autres salles, les directeurs feront jouer par leur orchestre une adaptation quelconque malgré tous les engagements que l'on aura voulu leur faire prendre on m'a dit qu'en plusieurs endroits, et même à Cannes et à Monte-Carlo, *Le Miracle des Loups* avait été projeté sans la partition de Rabaud.

» Il s'est créé une nouvelle école musicale se consacrant à la composition de morceaux pour le cinéma, et sa formule est assez amusante. Un certain nombre de musiciens auxquels, malgré leur talent, la fortune n'a pas souri, exécutent sur commande des compositions pour les différentes situations qui peuvent se présenter au cours des films : passages mélancoliques, tragiques, funèbres ; scènes d'amour, de passion tableaux champêtres, idylliques, etc. ; et c'est dans cette musique confectionnée « en série » que puisent les chefs d'orchestre au fur et à mesure de leurs besoins. Le résultat est d'ailleurs très satisfaisant et plusieurs de mes compagnons de jeunesse qui sont entrés dans cette voie s'en déclarent enchantés.

« Mais enfin, le problème de la partition originale, que nous venons d'examiner sous ses différents aspects, n'est pas encore résolu. Revenez dans quelques mois : je vous donnerai mes impressions personnelles, puisque je serai bien près d'avoir terminé les partitions qui m'ont été demandées. Tout ce que je puis vous dire, c'est comment j'entends procéder pour les écrire lorsque les bandes seront terminées et montées, je les ferai projeter devant moi d'abord deux ou trois fois dans leur ensemble, puis par scènes séparées, et je prendrai de nombreuses notes au cours des séances de projection. C'est alors seulement que je me mettrai à la tâche. Quand ma partition sera achevée, au cours de nouvelles projections, je la ferai confronter avec la bande cinématographique, et c'est alors que j'obtiendrai le thème définitif de mon œuvre.

» Je pense que, avec une grande complaisance de la part de l'éditeur et une grande conscience de la part du compositeur, cette méthode de travail ne peut manquer de donner d'excellents résultats.

— Certainement, mais quel labeur prodigieux

— Oui, d'autant qu'avant la fin de l'été, je dois terminer un concerto et une opérette ! »



M. Gabriel Pierné

Dans le majestueux hôtel de la rue de Tournon dont il occupe le premier étage, nous trouvons M. Gabriel Pierné tellement affairé qu'il s'excuse de ne pouvoir nous accorder qu'un court instant d'entretien.

À peine avons-nous formulé la question sur laquelle nous désirons connaître son avis autorisé, que le maître nous interrompt.

« Mais certainement, certainement, la partition originale est toujours préférable à un arrangement musical quelconque. Je crains seulement que les spectateurs, au cinéma, dont tout l'attention est requise par les images qui se succèdent sur l'écran, ne lui accordent pas l'importance qu'elle doit avoir et l'écoutent d'une oreille distraite.

« C'est d'ailleurs ce qui se passe pour les pantomimes et les ballets aucune parole ne venant souligner les intentions de l'auteur, le public s'absorbe dans la contemplation du spectacle et la musique n'occupe plus qu'une place de second plan.

— En dehors de ce grave inconvénient, voyez-vous pas, Maître, de difficultés particulières pour la composition d'une partition cinématographique ?

— Non... ou du moins pas de difficultés très grandes. La variété des scènes à accompagner est infiniment plus grande qu'au théâtre, c'est vrai ; mais quand il faut sauter d'une situation extrême à une autre, rien n'est plus facile que de mettre une double barre au milieu de la portée, et de reprendre sur un thème tout à fait différent s'harmonisant avec la situation nouvelle.

« Pour ma part, je serais très heureux de voir se développer cette méthode qui permettrait à de jeunes musiciens de talent de se faire connaître du grand public. »

L. ALEXANDRE et G. PHELIP.⁴

⁴ Cinémagazine, n° 27, 2 juillet 1925 [p. 16-18]



M. Arthur Honegger

M. Arthur Honegger est un jeune et, comme tel, il serait partisan de voir moderniser le répertoire des orchestres de cinéma.

« — Ce que je reproche surtout à l'adaptation musicale, c'est de nous faire entendre trop souvent les mêmes morceaux. On est arrivé ainsi à faire de véritables reines des plus belles œuvres du répertoire classique et moderne. Nous savons, par exemple, que lorsque va se dérouler sur l'écran certaine scène dramatique, elle sera inmanquablement accompagnée d'un fragment d'une symphonie de Beethoven ou des *Pâques Russes* de Rimsky-Korsakoff. Un orage, une tempête auront pour accompagnement *l'Orage*, de Grieg, et ainsi de suite.

» Que l'on donne si l'on veut des adaptations musicales empruntées à différents auteurs, mais que l'on choisisse alors de préférence des œuvres peu connues qui, tout en s'harmonisant avec les scènes à accompagner, ne nous donnent pas cette impression de déjà entendu (et souvent bien à contre-sens).

» Il existe, tout près de chez moi, un cinéma où je vais quelquefois. Je vous assure que le chef d'orchestre de cet établissement ne se met pas en frais d'imagination pour ses auditeurs ; quel que soit le genre du film qui passe drame, comédie, film de cow-boys ou autres, ce sont toujours les mêmes morceaux qui servent d'un bout à l'autre de l'année ; on en intervertit l'ordre, voilà tout.

— Mais le directeur ne s'est jamais avisé de demander un peu plus d'éclectisme à ses musiciens ?

— Le directeur n'est pas musicien, sans doute, et se désintéresse complètement de ce qui se joue sous l'écran. Pour ne pas être monotone, un film doit être nécessairement accompagné d'un certain bruit. On fait du bruit chez lui, puisque c'est l'usage, et peu lui importe que ce bruit soit agréable ou non.

» Je vous cite ce cas, parce qu'il est typique, mais si tous les directeurs ne sont pas aussi indifférents pour l'orchestre, beaucoup d'entre eux laissent la plus grande

latitude à leur chef d'orchestre, qui choisit selon son goût — ou son intérêt — les morceaux de son répertoire. Si l'on veut essayer d'y introduire quelque nouveauté, il objecte que cela nécessitera des répétitions et, par conséquent, des frais supplémentaires alors, le directeur qui, dans le fond, aime mieux s'en rapporter à lui, laisse faire.

— Mais croyez-vous que ce soit là la bonne méthode et qu'il ne serait pas préférable, dans l'intérêt du film même, d'écrire une partition spéciale pour toute œuvre un peu importante ?

— Certes, oui. Beaucoup de musiciens seraient heureux d'écrire pour le cinéma, car il y aurait là pour eux une source abondante de développements mélodiques. En s'inspirant d'un thème qui reviendrait en leit-motiv à certaines scènes, on pourrait broder une suite d'arabesques musicales qui souligneraient le film et, dans bien des cas, aideraient à sa compréhension. Mais un musicien n'entreprendrait une œuvre pareille que sous certaines garanties de l'éditeur. Celui-ci devrait, par exemple, fournir parallèlement le film et la partition aux exploitants et exiger d'eux que l'orchestre n'introduise pas d'œuvres parasites dans l'exécution de la partition qui lui serait confiée.

» Jusqu'ici les compositeurs qui ont écrit pour le cinéma n'en ont recueilli ni gloire ni profit : Saint-Saëns orchestra autrefois un film qui, s'il eut beaucoup de représentations, n'eut qu'une seule audition dans sa forme originale, le jour où il fut présenté. Il en fut de même pour la partition qui accompagnait *L'Agonie des Aigles* et si *Le Miracle des Loups* échappe à cette règle fâcheuse, c'est parce que Rabaud a dû certainement exiger des garanties de l'éditeur du film.

— Votre partition de *La Roue*, qui était si parfaitement adaptée au sujet, a-t-elle été respectée par les directeurs ?

— Quelquefois, oui, mais pas toujours.

» D'ailleurs, je dois vous dire qu'il ne s'agissait pas d'une œuvre originale, mais d'une adaptation de morceaux inconnus du grand public, sélectionnés en collaboration avec Paul Fosse, le chef d'orchestre du Gaumont Palace et auxquels j'avais ajouté quelques fragments de ma composition.

— Un mot encore, cher monsieur : êtes-vous partisan des bruits imitatifs au cinéma ?

— Pas du tout, ou du moins exceptionnellement et lorsque la clarté de l'action exige leur emploi. Mais si l'on veut imiter un bruit, il faut les imiter tous, et voyez où cela pourrait nous conduire ? Un monsieur sort de chez lui en claquant la porte... première imitation ; il descend l'escalier en courant : il faut entendre le bruit de ses pas ; il monte dans un taxi : nous devons entendre le démarrage... cela deviendrait affolant.

» Le mieux est donc de s'en tenir aux harmonies produites par les instruments seuls ; la musique est assez expressive pour souligner les images, et c'est à l'intelligence du spectateur qu'il convient de faire confiance pour compléter ce qu'il y a d'inexprimé dans le film qui se déroule sous ses yeux.

L. ALEXANDRE et G. PHELIP.⁵

⁵ Cinémagazine, n° 28, 10 juillet 1925 [p. 63-64]



M. Jean Nougès

M. Jean Nougès est en ce moment un homme fort occupé : en dehors du rôle de directeur artistique qu'il assume aux représentations du Gaumont Palace et aux présentations des films Paramount, n'est-il pas en même temps le grand impresario des spectacles d'art théâtral et lyrique qui sont l'une des attractions les plus intéressantes de la pittoresque Foire Saint Germain ? C'est là que nous l'avons trouvé un de ces derniers matins, dès 8 heures.

La question que nous lui posons paraît l'intéresser fort.

— « Mais oui, nous répond-il, je suis tout à fait partisan des partitions originales écrites spécialement pour l'accompagnement des films. Il y a là un débouché très intéressant pour les jeunes musiciens de talent, car vous savez que nous ne comptons, en France, que trois scènes lyriques qui puissent jouer des œuvres nouvelles : l'Opéra, l'Opéra-Comique et la Gaîté-Lyrique. Ce serait donc une véritable mine d'or pour eux que d'écrire chaque année un certain nombre de partitions destinées à l'écran.

» Mais voilà : cette innovation rencontre deux catégories d'ennemis farouches : d'une part, les chefs d'orchestre (il y a d'honorables exceptions !) qui préfèrent faire jouer des adaptations et y trouvent parfois un certain profit, car dans ces adaptations figurent quelques pièces qu'ils ont écrites, et de l'autre, les directeurs de salles qui rechignent à payer des droits d'auteur en sus du prix de location du film.

» Je sais bien que l'on pourrait imposer, et que l'on a cherché à le faire, à tout acquéreur d'un film pour lequel une partition originale a été écrite, l'obligation de ne projeter celui-ci qu'accompagné de sa partition. Seulement, le contrôle est difficile, et je me suis laissé dire que même pour *Le Miracle des Loups*, la partition de Henri Rabaud n'a pas toujours été jouée avec le film, mais parfois remplacée par un arrangement musical quelconque.

» La solution serait que la location de la musique fût faite par le loueur, en même temps que celle du film, quitte à reverser les droits à la Société des Auteurs et Compositeurs de Musique.

» Ce n'est guère que par la contrainte que l'on arrivera à ce résultat. Si l'on ne dit pas aux directeurs : « Louez la musique avec le film, sinon, nous ne vous le louerons pas », ces derniers trouveront toujours un prétexte pour déclarer qu'il leur est impossible de louer une partition musicale. Tantôt il leur manquera un violon, tantôt une harpe, etc... On pourrait d'ailleurs, en vue de faciliter l'exécution de ces partitions originales par des orchestres peu importants, écrire une seconde version simplifiée au point de vue orchestral.

— Écrieriez-vous volontiers une partition pour accompagner une œuvre cinématographique ?

— Très volontiers, à condition que l'on me laissât le temps de l'écrire, car voilà encore un obstacle il s'écoule généralement si peu de temps entre l'achèvement d'un film et le moment où il est présenté et loué, qu'il est bien difficile pour un musicien d'écrire dans un délai aussi court une partition originale... »

L. ALEXANDRE et G. PHELIP.⁶



M. Florent Schmitt

C'est dans son cottage champêtre de Saint-Cloud, modestement baptisé « La Bicoque », que nous avons trouvé M. Florent Schmitt, l'éminent musicien à qui M. Louis Aubert a demandé de composer la partition de *Salammbô*.

⁶ Cinémagazine, n° 29, 17 juillet 1925 [p. 103-04]

« — Mais je n'ai, pour le moment, rien à vous dire à ce sujet puisque c'est la première fois que j'écris pour le cinéma.

— Justement, n'étant pas gâté par le « métier » vous devez avoir des idées plus neuves, plus originales que celles d'un musicien spécialisé dans ce genre, et vous nous donnerez certainement une œuvre très personnelle...

— J'essaierai, mais je suis actuellement sous l'empire d'une préoccupation unique.

— Laquelle ?

— Celle d'être prêt à temps pour la date qui m'a été fixée et qui se place dans la seconde quinzaine d'octobre.

« Certes, cette composition m'amuse et m'intéresse, mais on me donne six mois pour exécuter un travail qui demande trois ans.

— Et vous allez écrire naturellement pour l'orchestre de l'Opéra ?

— Naturellement. Mais je ferai une seconde version pour les orchestres des grandes salles comprenant une trentaine de musiciens. Cela ne m'obligera pas à un double travail — heureusement — mais simplement à une répartition différente des valeurs musicales. On retrouvera donc dans la seconde version toutes les notes contenues dans la première, avec un volume plus réduit, voilà tout.

» Si l'on pouvait obtenir un synchronisme parfait entre le phonographe et la projection cinématographique, l'emploi du phonographe serait d'un immense secours, en pareil cas. Pendant que l'orchestre de l'Opéra exécuterait la partition intégrale, des disques seraient enregistrés qui permettraient à tous les cinémas, même à ceux qui habituellement se contentent d'un unique piano, de donner à leurs spectateurs un grand film accompagné de sa musique originale. Mais, actuellement, ni le phonographe ni le cinéma ne sont au point pour une semblable collaboration.

— Estimez-vous qu'il soit désirable d'écrire un accompagnement musical pour chaque film un peu important ?

— Cela n'est pas douteux. Une orchestration composée en vue d'une œuvre déterminée s'y adaptera toujours mieux que des morceaux choisis de bric et de broc que l'on a déjà entendus en maintes occasions et qui évoquent immanquablement chez les auditeurs le souvenir d'autres films qu'ils ont déjà accompagnés. Cependant le nombre des films valant la peine d'une orchestration originale me paraît assez limité : en raison du temps que demanderont les musiciens pour écrire une partition qui ne peut être commencée qu'après l'achèvement du film, celui-ci ne sera projeté qu'un an au moins après sa réalisation. Lorsqu'il s'agit d'un film comme *Le Miracle des Loups*, ou *Salammbô*, ce long délai n'a aucune importance, mais, pour un sujet moderne, le film sera démodé avant d'avoir achevé sa carrière. C'est pourquoi, tout en préconisant la partition originale, je ne la crois pas susceptible d'une très grande extension. »

L. ALEXANDRE et G. PHELIP.⁷

M. Sziper

Chef d'orchestre de la Salle Marivaux

M. Sziper, qui a assisté à notre entrevue avec M. Florent Schmitt, se prête à son tour au supplice de l'interview de la meilleure grâce du monde, et voici les avis qu'il veut bien formuler

« Certaines adaptations peuvent être préférables à la partition originale témoin celle de *La Mort de Siegfried*, entièrement empruntée à l'œuvre de Wagner qui s'inspire, comme le film, de la vieille légende germanique des Nibelungen. En Allemagne, on a écrit, il est vrai, une musique originale. Je ne l'ai pas entendue mais je doute qu'elle puisse égaler en puissance les fragments des opéras de Wagner qui nous ont servi pour l'accompagnement du film de Fritz Lang.

— Cette adaptation ne pourra pas être utilisée par les petits et moyens cinémas qui ne possèdent pas un orchestre complet.

— Voilà justement le gros écueil.

» La partition de Rabaud qui accompagnait *Le Miracle des Loups* a été jouée sans aucune modification après avoir été exécutée à l'Opéra. L'adaptation wagnérienne, qui formait la partie musicale de *La Mort de Siegfried*, a également donné son plein effet dans notre salle, mais imaginez cela au Cinéma de Bécon-les-Bruyères ou à celui de Brive-la-Gaillarde ! Et dans le petit cinéma de la sous-préfecture où le piano, unique orchestre, est tenu par un aveugle.

» Une orchestration destinée au grand Opéra de Paris, qui possède quatre-vingt-dix musiciens, peut être parfaitement exécutée à l'Opéra de Rouen, qui en compte seulement trente-cinq.

» Le volume musical sera moins puissant à Rouen, c'est incontestable, mais la salle étant aussi beaucoup moins vaste, l'effet produit restera sensiblement le même. Toutes les parties seront jouées, tous les instruments y seront, il n'y aura pas de « trous » et la qualité harmonique ne sera pas diminuée, parce que l'Opéra de Rouen, comme celui de Paris, possède d'excellents exécutants.

» La partition originale ne pourra donc, je crois, être employée avec succès que pour les grands films destinés à une longue exclusivité dans les salles importantes ; pour les autres, on devra continuer à employer l'adaptation.

— Une dernière question, cher monsieur : n'y a-t-il pas pour le compositeur une difficulté considérable à suivre, musicalement, l'action du film qui situe les scènes dans des milieux extrêmement divers, évoque des événements passés et, au milieu d'une scène dramatique, par exemple, fait un rappel d'événements heureux ?

— Ce n'est pas là un écueil insurmontable les parties du film sont liées entre elles par le sujet principal auquel on peut adapter un thème musical que la texture de la partition rappellera et il suffit de changer de ton, de passer du majeur au mineur pour suivre facilement le développement du film et créer l'atmosphère exacte des images projetées.

⁷ *Cinémagazine*, n° 30, 24 juillet 1925 [p. 141-42]

» En tout cas, la partition originale aurait un immense avantage c'est de faire entendre au public de la musique nouvelle au lieu des éternelles redites que lui servent la plupart des directeurs, et, en musique comme dans toutes les manifestations de la pensée humaine, il faut encourager les initiatives de ceux qui cherchent à créer de l'inédit.

L. ALEXANDRE et G. PHELIP.⁸

M. Pierre Millot

M. Pierre Millot, qui dirige l'un des meilleurs orchestres de Paris — nous avons parlé de l'orchestre du Théâtre Mogador — serait partisan de la musique originale, à certaines conditions, toutefois :

« — Il est certain que ce serait une excellente chose que d'avoir, pour chaque film important destiné à l'exclusivité pendant un certain temps, une partition originale. Cela reposerait le public, qui entend trop souvent les mêmes fragments d'œuvres célèbres ; ces œuvres, fort belles pour la plupart, finissent par devenir banales en raison de l'usage excessif que l'on en fait.

» Lorsqu'un musicien comme Rabaud, Florent Schmitt ou Ravel consent à écrire une partition pour l'accompagnement d'un film, on peut lui faire confiance, assuré qu'il ne pourra donner qu'une œuvre musicale de grande valeur. Seulement nous sommes encombrés d'une légion de sous-musiciens qui voudront leur part de ce gâteau, et Dieu sait ce qu'ils pourront imaginer ! La plus médiocre adaptation sera toujours supérieure aux trouvailles de ces croque-notes.

» Du reste, il ne faut pas se dissimuler que composer pour le cinéma est une chose extrêmement difficile et que seul un talent très souple pourra surmonter la difficulté. Vous allez comprendre pourquoi un compositeur écrit un opéra, les situations se succèdent dans un enchaînement logique et sans jamais passer d'un extrême à l'autre. Certes, il aura à composer des phrases musicales d'un rythme léger, souriant, mais qui se rapprocheront toujours par un point quelconque de la tonalité générale de l'œuvre. En outre, son orchestration est faite pour un nombre important de musiciens et certains effets prévus pour douze premiers violons, douze seconds violons, trois violoncelles, etc..., ne rendraient plus rien le jour où ils seraient exécutés par six violons et un violoncelle. Or, c'est à peu près le nombre d'instruments à cordes que possèdent les orchestres moyens de cinéma.

» La partition d'un film ne peut pas s'écrire comme celle d'un opéra, car les situations s'y modifient avec une telle rapidité et une telle diversité que l'on saute constamment du plaisant au grave, de la gaieté à la douleur, et la musique doit exprimer ces divers sentiments au fur et à mesure que les interprètes les vivent sur l'écran.

» La très belle adaptation qu'a orchestrée Rabaud pour *Le Miracle des Loups* a été faite pour l'orchestre de l'Opéra. J'imagine que mon confrère Szifer, chef d'orchestre de la Salle Marivaux, a dû rencontrer de sérieuses difficultés lorsqu'il s'est agi de faire jouer cette partition par ses vingt-huit musiciens.

— Il doit bien y avoir un moyen pour tourner cette difficulté ?

— Le moyen serait d'écrire la partition d'un film non pour l'orchestre de l'Opéra, mais pour celui d'une grande salle, comme Marivaux ou Mogador, c'est-à-dire pour une trentaine d'instruments. Mais vous pensez bien qu'un artiste de la puissance de Rabaud ou de Florent Schmitt se complait à donner la plus forte expression à sa pensée et qu'il la développe le plus largement possible. C'est pourquoi je crains que nos grands musiciens, emportés par leur inspiration, ne nous donnent des œuvres trop grandioses pour les moyens matériels dont nous disposons.

» Je ne dis pas cela pour moi, qui ai sous mes ordres trente instrumentistes comptant parmi les meilleurs de la capitale. J'ai ce que beaucoup de mes confrères n'ont pas : des cuivres d'une qualité exceptionnelle, la première trompette de l'Opéra et celle de l'Opéra-Comique prenant place à tour de rôle à l'orchestre de Mogador. Ma harpiste est également une artiste remarquable, et, avec des exécutants de cette force, on peut aborder la musique la plus savante et lui donner son plein effet.

— Le public se rend-il compte de la valeur de votre orchestre ?

— Certainement, et j'en ai eu la preuve avant même d'être à Mogador. J'étais chef d'orchestre d'une salle importante à Passy. Quand je pris possession de ce poste, la plupart des instrumentistes laissaient fort à désirer. Je fis un choix sévère de musiciens de talent et, au bout de six mois, la salle avait doublé le chiffre des recettes de la période correspondante de l'année précédente. Le public s'était bien vite aperçu du changement d'orchestre. Cela s'était su dans tout le quartier et beaucoup de personnes, qui ne se seraient pas dérangées pour le film, venaient au cinéma pour la musique.

» M. Aubert, qui a fait ses preuves comme éditeur et chef d'exploitation, sait bien, lui, quelle importance joue l'orchestre dans une salle. Aussi lui suis-je infiniment reconnaissant de m'avoir toujours laissé mon orchestre au grand complet et de n'avoir jamais cherché à réduire le nombre des exécutants pour réaliser une économie. Si les directeurs connaissaient leur véritable intérêt, ils suivraient tous cet exemple, mais, hélas ! ... ils sont bien peu nombreux ceux qui s'intéressent à cette partie cependant si importante de l'exploitation. »

L. ALEXANDRE et G. PHELIP.⁹

*La musique est indispensable à la projection, c'est dit.*¹⁰

⁸ Cinémagazine, n° 31, 31 juillet 1925 [p. 186]

⁹ Cinémagazine, n° 32, 7 août 1925 [p. 217-18]

¹⁰ Louis DELLUC, *Notes pour moi*, Le Film, n° 101, 18 février 1918, p. 17

Musique

La question de l'accompagnement musical du cinéma préoccupe les esprits ; elle a fait l'objet d'enquêtes — peu concluantes en raison de la diversité des points de vue auxquels se sont placés les auteurs de réponses — et d'articles parmi lesquels nous citerons ceux, fort judicieux, de M. René Jeanne. Elle est redevenue actuelle depuis que, pour soutenir un film retentissant, un chef d'orchestre que l'on pouvait croire mieux inspiré a ressuscité le genre « bruits de scène ».

Sur l'action même de la musique des choses fort justes ont été dites par M. Bergson — si justes que je fus étonné, m'entretenant avec lui de cette question, voici bientôt trente ans, de l'entendre dire qu'il n'était pas musicien. Le passage des *Données immédiates de la conscience* auquel je fais allusion est connu ; je le cite néanmoins :

En se plaçant à ce point de vue, on s'apercevra, croyons-nous, que l'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé... Ainsi en musique, le rythme et la mesure suspendent la circulation normale de nos sentiments et de nos idées en faisant osciller notre attention entre des points fixes et s'emparent de nous avec une telle force que l'imitation, même infiniment discrète, d'une voix qui gémit suffit à nous remplir d'une tristesse extrême.

À rapprocher d'une remarque de M. Jean Epstein : *La musique même dont on a l'habitude n'est qu'un surcroît d'anesthésie de ce qui n'est pas oculaire. Elle nous délivre de nos oreilles comme la pastille Valda nous délivre de notre palais.* Mais la musique n'a pas que ce rôle négatif ; comme l'indique l'analyse bergsonienne elle prépare, elle crée l'atmosphère.

Mais au profit de qui ? En général¹ cette prise de possession préalable des sens par l'effet du rythme annoncé met en valeur une mélodie. Au cinéma, cet accompagnement annonce une image. Si l'image et la mélodie arrivent en même temps, si le violon et l'écran se disputent notre attention, ils se nuisent. (Quand naguère, à Marivaux, s'y joignait le profil à la Burne Jones de la violoniste, que pouvait-on faire contre trois ?)

Il faut donc le proclamer avec M. Jean Epstein :

Un orchestre de ciné ne doit pas prétendre à des effets. Qu'il fournisse un rythme et de préférence monotone.

Le problème, musicalement n'est pas nouveau. Il est au moins deux genres de compositions où l'accompagnement annonce autre chose qu'une mélodie.

La *musique de ballet* a pour devoir de soutenir la danse (ce qui indique combien il y a erreur à porter sur la scène, à la russe, des œuvres symphoniques autonomes).

La *musique de scène* est destinée à envelopper une déclamation parlée ; le genre est difficile, voisin de l'accompagnement du cinéma par le caractère hétérogène des deux moyens d'expression. Le chef-d'œuvre en est peut-être le *Manfred* de Schumann ; *L'Évocation d'Astarté* me paraît un bon modèle à imiter pour les musiciens de l'écran.

À dire vrai, les questions d'esthétique pure, les « règles du genre » n'ont été examinées qu'accessoirement. On a surtout discuté l'opportunité de faire composer pour chaque film une adaptation musicale spéciale.

La difficulté — dont personne n'a trouvé la solution — c'est que cinéaste et musicien poursuivent des objectifs différents. L'un travaille pour l'espace ; il rêve d'être vu, huit jours tout au plus, dans chacune des villes de l'univers ; l'autre pour le temps ; il souhaite que sa partition, restreinte forcément à un nombre limité d'orchestres, soit reprise souvent et longtemps.

Entre ces deux désirs, l'union est impossible ; le divorce inévitable ; rien n'empêchera le compositeur de faire sortir sa musique de ces limbes où rentrent au bout de quelques semaines, les films les meilleurs.

La mort même de Séverin-Mars n'a pu persuader des directeurs de reprendre *La Dixième symphonie* ; mais l'accompagnement musical en a reparu ; on l'entend partout, à tout bout de champ, au point que lorsqu'on le réentendra avec le film il donnera l'impression de déjà connu qu'un accompagnement spécial est précisément destiné à éviter.

Et puis, entre nous, est-il utile de prêter une vie, une originalité artificielles à tant de cinédrames ou comédies médiocres, pauvres répétitions d'effets connus, en les enveloppant de belle musique ? Et si c'est pour en créer de mauvaise, il y en a déjà tant : autant celle que l'on connaît !

Sans doute, il est séduisant de susciter une atmosphère rare et personnelle autour d'un film de valeur mais est-ce indispensable ? Je n'ai pas trouvé qu'*El Dorado* gagnât beaucoup à son accompagnement spécial ; la musique de scène, composée pour la circonstance, de *l'Atlantide* drame, ne valait pas celle, adaptée, de *l'Atlantide* film. Qui se souvient de la manière dont étaient accompagnés les *Quatre Diables* ? Lors de la présentation de *l'Inexorable*, une partition bien choisie, mais qui ne comportait aucune révélation a suffi à créer l'atmosphère. En sens inverse, on n'a pas oublié l'improvisation dont M. Jean Wiéner entoura *Fièvre* ; mais cette solution, à mon sentiment très désirable, de l'improvisation est toute différente de celle de l'accompagnement spécial.

Cette dernière question est étroitement liée à celles des salles spécialisées du répertoire de l'écran, de la reprise des chefs-d'œuvre classiques, de l'éducation du public, etc. C'est dire que nous ne sommes pas prêt de la voir aboutir.

Lionel LANDRY, **cinéa**, n° 52, 5 mai 1922, p. 10

¹ Plus généralement encore qu'on ne croit, et les œuvres les plus polyphoniques sont assujetties à cette esthétique de l'accompagnement. Dans un prélude de choral de Bach, c'est simplement par un raffinement d'art que l'accompagnement rythmique est fait des éléments, préformés ou déformés, du chant dominateur.

Lionel LANDRY
(1875-1935)

De son vrai nom Michel André Martin DALLY, il est né le 8 novembre 1875 à Neuilly-sur-Seine (Seine). Ancien condisciple de Charles Péguy à l'École normale supérieure (élèves du médiéviste Joseph Bédier, de l'écrivain Romain Rolland et du philosophe Henri Bergson, 1894-96), licencié ès Lettres (Officier d'Académie le 1^{er} mars 1911), libre-penseur, fidèle collaborateur et ami de Louis Delluc (rédacteur en chef), dès le **film** puis lors des lancements du *Journal du Ciné-Club*, en janvier 1920, et de **cinéa**, en mars 1921, "dont on connaît[sait] en 1934] les études relatives aux problèmes d'esthétique psychologique, en particulier sur le rythme, membre de la Société française de Psychologie", ce directeur (1^{er} avril 1927) des Monnaies et Médailles qui siégea à la Cour des Comptes (Conseiller maître le 7 mai 1934)¹, est disparu le 26 janvier 1935.

Bibliographie sélective²

Bacchus (pièce en trois actes) © *Les Cahiers de la Quinzaine* (fondés en 1900 par Charles Péguy), Vol. II, n° 7, 2 mars 1901. *Courrier de Chine* © Inédit (1901-04) / *Les Cahiers de la Quinzaine* (FACP 151, p. 18).

Le Film et le Romantisme © **le film**, n° 163, 16 septembre 1919, p. 66.

Madeleine Van Bergh (pièce en 3 actes) © 1920.

LE FIL DE L'HEURE, projet de film. Scén.° : A. Dally (L. Landry) ; Réal.° : Louis Delluc ; Prod.° : LD Production.

Le Snobisme prouvera que le Cinéma est un Art © **Le Journal du Ciné-Club**, n° 1, s. d. [Ven. 16 jan. 1920], [n. p.].

"Soyez snobs !" recommande M. Landry aux cinégraphistes.
Il n'y a pas d'autres moyens de s'imposer aujourd'hui !...³

La Musique et le Geste © **cinéa**, 11 novembre 1921, p. 10.

Musique © **cinéa**, n° 52, 5 mai 1922, p. 10.

Louis Delluc © *Cinémagazine*, n° 14, 4 avril 1924, p. 11-12.

La Musique et le Cinéma © *Cinémagazine*, n° 22, 30 mai 1924, p. 363-64.

Les "Amis du Cinéma" © *Cinémagazine*, n° 1, 1^{er} janvier 1926, p. 31.

La psychologie du cinéma © *Journal de Psychologie [normale et pathologique]*, Félix Alcan, Paris, Vol. 24, n° 1, [janvier] 1927, p. 134-145.

La Sensibilité musicale : ses éléments, sa formation © Librairie Félix Alcan (Bibliothèque de philosophie contemporaine), [mai] 1927, 212 p.

[L'HOTEL DES MONNAIES], projet de film [docu-fiction]. Scén.° : A. Dally ; réal.° : Germain Dulac [s. d.]

Forme et couleur (nouvelle inédite) © *Les Œuvres libres* (recueil littéraire mensuel), A. Fayard et Cie, éditeurs, [1^{er} décembre] 1930, Vol. 114, p. 347-381.



le site de référence sur les ciné-concerts
nous signale

Séances "historiques"

lundi 25 août 1930

Moscou (URSS)

La Fête de Saint-Jorgen (*Prazdnik sviatovo Iorgena*)
de Yakov Protazanov (1930 / URSS / 1h25)

Musique de Sergueï BOGOSLAVSKI, interprétée par
Orchestre et chœurs de Mezhrabpom-Film

Séances du jour

mercredi 8 juin 2011 à 18h00

Salle des Fêtes

Gran Carrera, Anères (65)

Nouveau GALA MELIES, Programme I

Musique : improvisation avec les musiciens du festival

mercredi 8 juin 2011 à 21h00

Salle des Fêtes

Gran Carrera, Anères (65)

La Fête de Saint-Jorgen (*Prazdnik sviatovo Iorgena*)
de Yakov Protazanov (1930 / URSS / 1h25)

Musique : Sylvain BARDIAU (*Trompette*), Frédéric
GASTARD (*Saxophones*) et Matthias MAHLER (*Trombone*)

Le premier vendredi, *La Rue des Rêves* durait deux heures. Le samedi elle durait une heure et quart. Étrange !

Dans *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*, quand l'armée allemande ou du moins ceux qui ont cru la représenter envahit un village de la Marne, l'orchestre joua *Sambre-et-Meuse*.

Curieux !

...

Il est des orchestres de cinéma où chaque semaine, réapparaît l'ouverture de la *Princesse Jaune*.

Triste, triste...⁴

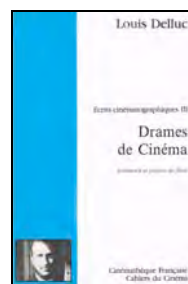
¹ Dictionnaire biographique des magistrats de la Cour des Comptes 1807-2007 © La Documentation française, Paris, 2007 [p. 158]

² Cf. Lionel LANDRY, *Essai de bibliographie / le CRI et les Recherches d'ADN*

³ Louis DELLUC, *Le Journal du Ciné-Club*, n° 1, s. d.

⁴ Louis DELLUC, *Un cheveu dans les Pellicules*, **cinéa**, n° 48, 2 avril 1922, p. 48

Incunables



&
Post Scriptum
Incontournables

- Ceci n'est pas de la publicité -



Ayez pitié des beaux films, même étrangers...¹
 •
 N'acclamez pas trop les films, même français.²

¹ Louis DELLUC, **cinéa**, n° 28, 11 novembre 1922, Une.

² Louis DELLUC, **cinéa**, n° 37, 20 janvier 1922, Une.

Invitations

Chaque jour de Pentecôte, à 10 h.,
 Jardin du Café du Village :
Hommage au Dr Paul Romain
 Dégustation à l'aveugle du vert-jus,
 lors des jurades quotidiennes d'AdN.

 **radio-ciné@** la web-radio de Pentecôte.
 Nouvelle Tribune Libre du Cinéma Muet

Parce que les Maîtres-Chanteurs sont hors de saison ;
 parce que le cinéma est le plus absolu parmi les arts
 du silence ; parce que le travail doit être respecté pour
 être fécond ; parce que nous devons travailler beau-
 coup pour racheter les fautes, les aveuglements et les
 imprudences, parce que nous admettons pas qu'on
 entrave notre enthousiasme...
 Et pour quelques autres raisons, **radio-ciné@**
 dénoncera violemment les grandes indécidités et
 les petits crimes moraux dont tel ou tel use et abuse.
 Et tous les cinéastes, écrivains, metteurs en
 scène, opérateurs, comédiens seront avec nous.

Retrouvez
Cinémanères Vol. 1, 1^{ère} Année,
 sur le site : **www.festival-aneres.fr**

*Ce numéro vous a-t-il plu ?
 Montrez-le à vos amis,
 envoyez-nous leurs adresses...*

cinéanères

13^e FESTIVAL D'ANÈRES
cinéma muet et piano parlant

8 au 12 Juin 2011

et Cinémanères réunis



Mercredi 8 juin 2011
Vol. II - N° 1

*La musique est indispensable à la projection,
c'est dit.*
LOUIS DELLUC

Gratuit
2^e Année