

cinéanères

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

8 au 12 Juin 2011

et Cinémanères réunis



Samedi 12 mars 2011
N° Sp. *Hors les Dates*

La Cinémathèque de Toulouse
Zoom Arrière 2011
BELLIOU LA FUMÉE

Gratuit
2^e Année

A
Louis DELLUC
14 octobre 1890
22 mars 1924
in memoriam

cinéanères
Généraliste

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

cinegraphia@me.com

www.cinegraphia.eu

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

— Sommaire —

	Pages
LE FILM D'AUJOURD'HUI	-
<i>Belliou la fumée (Smoke Bellew)</i>	3
<i>Mon Idéal Féminin</i> , par Conway TEARLE / <i>Cinémagazine</i>	4
A Louis DELLUC... Abel GANCE & Marcel L'HERBIER / <i>Aux Écoutes</i>	4
<i>Louis DELLUC</i> , par Lionel LANDRY / <i>Cinémagazine</i>	5
<i>Jack London chez les mauvais garçons</i> , <i>Conté(s) de Cinéma</i> de Louis DELLUC / LE FILM	6-10
<i>Notes pour Moi</i> , Louis DELLUC / LE FILM	11
MUSIQUES D'ÉCRAN 1918-1929	-
<i>La Musique et le Cinéma</i> , <i>Les Enquêtes</i> / LE FILM , n ^o 162-63, août-septembre 1919	12
NOS "HORS-TEXTE"	13-14
SUPPLEMENT / LE CINEMA MUET ENCHANTE : J'ai du Cinéma (PARIS qui CHANTE)	15-18
NOS "HORS-TEXTE"	19-20
La Musique et le Cinéma / LE FILM (suite et fin)	21-27
<i>La convergence musicale de tous les arts</i> , par Riccioto CANUDO / <i>Le Courrier musical</i>	28-29
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 Alphonse GIBORY	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 !

Le Film d'Aujourd'hui

BELLIU LA FUMÉE
(Smoke Bellew)¹

Scriptum [en V.O.]

Scénario et intertitres : Fred K. Myton, d'après le roman de Jack London, *Smoke Bellew*² (1912)³ ; Réalisation : Scott R. Dunlap⁴, supervisé par David Thomas ; Images : J. O. Taylor, Joseph Walters, assistés de Gert Andersen ; Montage : Charles J. Hunt ; Production : Big 4 Film

avec

Conway Tearle	<i>Belliou la fumée</i>
Barbara Bedford	<i>Joy Gastrell</i>
Mark Hamilton	<i>Shorty Gastrell, père de Joy</i>
J. P. Lockney	<i>Charly Gastrell</i>
Alphonse Éthier	<i>Harry Sprague</i>
William Scott	<i>Stine</i>

et Alaska Jack

USA – 1926-28 – 35 mm. – N & B – 7 bob. – 6 605 ft. (= 2 013 m.) – 74 min. (24 i./s.)⁵

Sortie en salle(s) USA : 25 Janvier 1929, Loew's, New-York / Dist.° : First Division Pictures

Dist.° en Grande-Bretagne (1929) : British Screen Productions Ltd.

Dist.° en France (1929)⁶ : S. U. D. – Société Universelle de Distribution⁷



Accompagnement musical : Roch HAVET (Piano)

A romance of the Klondike. During the gold rush of 1897 there is great rivalry between the 'Sourdoughs', who were the old times, and the 'Chekakos', the new comers. A girl and her father after many heartbreaking experiences finally stake their claim through the aid of a man [Kit "Smoke" Bellew] who comes to the Klondike to forget his past. Romance enters his life when he meets the girl whose loyalty and heroism have brought her father and her through many hardships.

National Board of Review Magazine, Oct. 1928, p. 8⁸

As deadly dull as the Alaskan locale it's set in. All snow or salt, but so much snow would have been too expensive as salt for this picture. A gold rush and a gold strike; prospectors struggling through snow; always snow and more snow. Ran around 60 minutes and seemed a month. Conway Tearle in title role, and not always to advantage, in situation or acting. Barbara Bedford the same. Only the snow seemed realistic. If a state righter, that's it.

Sime, *Variety*, February 6, 1929



**Dans Belliou la fumée il y a
une actrice admirable : la Neige.
- Ceci n'est pas de la publicité -**⁹



¹ d'après IMDb + BFI + CITWF

² Une première adaptation cinématographique datait de 1914 : *The Chechako* de Hobart Bosworth, avec Jack Conway.

³ *First Edition* © Century Co. NY, October 1912. With 8 full-page illustrations by P. J. Monahan.

Bellew la fumée et/ou *Belliou la fumée* © Les Éditions Georges Crès et Cie, Paris, 1929. - 234 p. in-12° - Traduction de Louis Postif - Préface de Maurice Constantin-Weyer + © Hachette (*Rouge et Or*), 1939 - Traduction Louis Postif. Illustrations de Harry Elliott.

⁴ Wikipedia

⁵ 76 to 94 min. / *Harrison's Report*, Vol. XI, n° 5, February 2, 1929, p. 19

⁶ Plaquette de présentation / BnF

⁷ S.U.D., 7, rue Saint-Sauveur, Paris [18, rue Marbeuf, Paris 8° (M. Henry Gorce, gérant) / *LE TOUT-CINEMA, Annuaire Saison 1938-1939*, p. 430 (Édition-Location-Distribution) et 510 (Acheteur)] / Affiche française (120 x 160) © Henri CERUTTI (1911-1968) / Cinémathèque française

⁸ The American Film Institute catalog, p. 736

⁹ d'après [Louis DELLUC] *cinéma*, n° 6, 10 juin 1921, p. 16 & Sime, *Variety*, February 6, 1929

Mon Idéal Féminin

par
Conway TEARLE¹⁰

Trois mots suffisent à décrire mon type de femme. Ils sont délicatesse, distinction, belle conversation; la légendaire adresse et la fabuleuse présence d'esprit de la femme ne m'étonnent pas beaucoup, et m'émeuvent si possible encore moins.

Je ne peux pas souffrir la présence de ces femmes qui limitent leur activité mentale à la tenue des comptes de leur train de maison. Par contre, j'ai une très vive admiration pour la femme qui va dans le monde et s'y fait une véritable carrière.

J'adore ma femme¹¹ parce qu'elle a su diviser son activité en deux parties très distinctes son home et le théâtre. Je lui préfère voir accomplir cette dernière activité. Dans les séparations occasionnelles qu'exige notre profession d'acteurs, nous nous laissons la plus grande latitude d'action, ce qui permet, en nous faisant mutuellement tolérants, cette chose admirable: l'expansion et l'accroissement de nos personnalités, l'élargissement de notre vision.



¹⁰ Cinémagazine, n° 41, 9 octobre 1925, p. 59.

Conway TEARLE (1878-1938)

Général de Montriveau / *La Duchesse de Langeais (The Eternal Flame)* de Frank Lloyd (1922 - USA), d'après Honoré de Balzac - Une production Norma Talmadge Film Corporation présentée à Paris: 22 mai 1925 - En exclusivité (2 sem.) à l'Aubert-Palace (29 mai-11 juin 1925) / Dist.: Artistes Associés).

¹¹ Adele ROWLAND (1883-1971)

Veteran Broadway performer Adele Rowland sings (with Mildred Brown on piano) four songs in *Stories in Song* aka Adele Rowland: *Stories in Song* (1928), *Vitaphone* (#2348) / Warner Bros. Pictures: "White Wings, Carry Me Home" (Written by Abner Silver, Andrew Sterling and Howard Johnson), "Little Tu Shi [Is the Vamp of Shanghai Now]" (Written by Harry DeCosta), "There Must Be Somebody Else" (Written by Maceo Pinkard, Archie Gottler and Sidney Clare), "Swanee Shore" (Written by Charles Bourne).

Post Scriptum

A la mémoire de mon ami Louis Delluc

Ce grand triste aux yeux de gazelle touchée par le plomb tenait dans son regard les plus pâles orchidées du monde, mais combien peu y savaient lire...

Ses réparties où la nonchalance, la mélancolie et la vivacité se cédaient brusquement la place faisaient penser à des feuilles mortes au vent d'automne sur les bancs de pierre. Un silencieux et magnifique "taïaut" inscrivait sans cesse à ses lèvres l'éternelle curée de ses illusions...

Il promenait sa tristesse comme le bouleau argenté promène son front sur le ruisseau, et dans ses bras il semblait toujours tenir une princesse morte...

...Et voilà qu'il est retourné à la source. La septième Muse, si jeune venue, ne pleure pas, elle, puisque, cœur, il lui laisse tous ses rêves fixés dans de magnifiques rubans. Elle les déroule et sourit...

...Et le sourire d'une Muse à la mort d'un artiste est toujours le prélude d'une résurrection dans la mémoire des hommes.

Abel GANCE, 25 mars 1924

Comme une religion qui s'installe, le cinématographe se cherche des martyrs. Et il les trouve parmi ses meilleurs adeptes: le cinématographe vient de tuer Louis Delluc.

Louis Delluc était-il un cinéaste? Il était avant tout poète, c'est-à-dire intransigeant devant les complications industrielles du film.

Et les industriels du film lentement ont tué ce poète qui rêvait d'exhausser le cinématographe au-dessus d'eux, jusqu'à lui. Ils ont étouffé peu à peu sa possibilité (sic) d'inventer des images, sa joie d'imaginer la vie.

J'ai été trop longtemps le témoin et l'associé des aspirations de Louis Delluc vivant, j'ai trop tenté d'aider sa force par ma force, aussi discutée que la sienne, pour ne pas me sentir le droit que je refuse à d'autres qui le prirent, d'incliner mon admiration fraternelle sur la tombe de ce jeune amant du silence.

Marcel L'HERBIER

Aux Écoutes, n° 306, Dimanche 30 mars 1924, p. 18

Louis Delluc

Louis DELLUC vient de mourir à trente-trois ans, en pleine jeunesse, en pleine force intellectuelle. Sa disparition inflige à l'écran français une perte irréparable, car, ceux-là même qui faisaient des réserves sur ses œuvres, n'en contestaient pas le caractère foncièrement original, irremplaçable.

Avant de venir au cinéma, Delluc avait été poète, dramaturge, romancier. Impressionniste de tendance, il devait être forcément amené à chercher dans un art nouveau le moyen d'exprimer, de manière immédiate, directe, concrète, les mouvements et les gestes qu'il est si long à traduire en mots. De cette préoccupation, sortit un scénario, *Fête Espagnole*, qui fut tourné par Mme Germaine Dulac et où se révélait une compréhension presque miraculeuse de l'écran. Puis vinrent — en mettant à part *Fumée Noire* et *Le Chemin d'Ernoa* qui furent des essais — une étude psychologique ramassée et puissante *Silence*, et deux idylles, l'une, brutale, brève, crue, qui s'intitula successivement *La Boue* et *Fièvre* ; l'autre, harmonieuse, émouvante, poétique *La Femme de Nulle Part*. Je ne parlerai point de *L'inondation*, qui se présente de tout autre manière, puisque Delluc y intervient comme metteur en scène pour développer la pensée d'autrui.

Ce dernier rôle lui convenait moins que le précédent ; il n'était point comparable aux metteurs en scènes nés dont la fonction est clé traduire en images ce qu'a pensé autrui, comme le musicien traduit en musique la donnée du librettiste. Delluc — et ce point le rapproche curieusement de Wagner en musique — était avant tout un conteur pour qui l'écran était un moyen particulièrement net et expressif de conter.

Comme écrivain et comme cinéaste il n'était pas exempt de défauts. Un goût un peu enfantin de surprendre et de choquer lui a souvent nui ; et le vif plaisir qu'il avait à concevoir le portait parfois à se relâcher lorsqu'il s'agissait de réaliser. Encore faut-il se rendre compte des conditions affreuses dans lesquelles travaille

un metteur en scène français, obligé d'être à la fois scénariste, cinéaste, homme d'affaires, privé de cette sécurité matérielle que donne à ses rivaux américains l'organisation large et puissante d'outre-Atlantique. Il y a là une tâche qui dépasse les forces normales d'un homme, surtout d'un homme doué de la sensibilité aiguë, affinée, qui seule peut lui permettre de créer et de réaliser une œuvre d'art ; Louis Delluc y a succombé.

Il laisse une œuvre, malheureusement vouée à l'oubli qui guette tout ce qu'a enregistré la pellicule. Je ne reviendrai pas sur les commentaires qu'ont suscités les films à leur apparition ; j'indiquerai simplement que s'il en est qui les dépassent *objectivement*, par la perfection de l'exécution, il n'en est par contre aucun où se soit affirmé davantage cet élément capital, essentiel de l'œuvre d'art : la personnalité de l'auteur.

Comme romancier, Delluc a marqué sa place. Parmi les livres inégaux se détachent nettement ceux qu'a inspirés l'écran, *La jungle du Cinéma* en était peut-être le meilleur.

Comme critique cinégraphe, il laisse le souvenir d'une activité incessante, d'abord dans le *Film*, puis dans *Cinéa*, sans compter les innombrables articles disséminés de droite et de gauche, à *Paris-Midi*, où il tint longtemps la rubrique du cinéma, à *Bonsoir*, à *Cinémagazine* enfin où il n'écrivait pas assez souvent et où des études de lui étaient annoncées. Ennemi des théories, des discussions d'ordre général, il voyait surtout dans la critique l'occasion de parler des films qu'il aimait, d'en faire comprendre les mérites au public. Son indépendance absolue l'avait fait quelque peu redouter mais elle donnait un prix particulier à son suffrage ; et si tranchants, si paradoxaux que furent parfois ses jugements, ils reposaient tout sur un fond d'incontestable bon sens, et sur une parfaite compréhension de l'art de l'écran.

Lionel LANDRY.

Cinémagazine, n° 14, 4 avril 1924, p. 11-12

Jack London chez les mauvais garçons

Jack London, qui est le héros du conte : Jack London chez les mauvais garçons, est peu ou mal connu en France. On sait que la littérature étrangère est traduite chez nous avec beaucoup de caprice. Si Kipling et Wells ont été presque entièrement révélés au public français, il n'en est pas de même pour le grand romancier américain.

Jack London, dont nous n'avons pu lire que deux ou trois volumes (L'Amour de la vie, L'Appel de la Forêt, etc.), et une douzaine de contes, tient aux États-Unis le rôle de génie national. D'abord, parce que génie d'observation, d'ironie, de psychologie, d'humanité, génie intense entre tous. Ensuite, parce que typique de l'activité américaine.

Jack London, né à Saint Francisco en 1876, n'eut pas l'existence bourgeoise de nos romanciers à la mode. À huit ans, il vivait dans un ranch. A onze ans, il vendait des journaux à Oakland. Il fut ensuite pêcheur d'huitres, matelot sur un schooner, pêcheur de saumon, policeman maritime, contreban-

Quand Jack London entra dans le bar de Bill-Mills, à Black-Heart-City, il n'avait pas mangé depuis cinq jours. La chanson répond à cela que les morts ne mangent pas. Oui, mais ils sont mangés. Il faut choisir d'être celui qui mange ou celui qui est mangé, et Jack London avait — c'est à peu près tout ce qu'il avait en ce bas monde, ce soir-là — l'illusion de n'être ni mort, ni vivant. Situation particulièrement déconsidérée.

Il se tint d'ailleurs très bien. Deux mois de désert et de glace, cinq jours de jeûne, l'hiver d'Alaska, vingt ans d'âge, dix mille ans de solitude, et l'heure même qui était celle du soir où l'on mange, boit, ponte, danse et aime, ne sont pas pour ne pas donner à un homme un visage de lassitude. Mais le Klondyke est un pays où il n'est pas plus anormal de crever de la faim que de posséder une mine d'or.

Jack London avait fait plusieurs fois le tour de la moitié du monde, sous le prétexte d'exercer des métiers dont les gens sérieux trouveraient plus à « redire » qu'à « dire ». Sa secrète âme aventureuse errait de Californie en Floride, ou volait vers le Japon, ou fuyait en Polynésie comme si sa mission eut été de collectionner tous les soleils de la Terre. Une fois, le malheur l'avait touché — n'est-ce pas un rude malheur, jeunes gens, qu'interrompre sa pensée vagabondante pour la fixer sur du papier blanc avec ces sortes d'épingles de nourrice qu'on appelle les phrases ? — et depuis, Jack mesurait le tourment de l'homme qui ne cherche pas que de l'or désormais, ou du pain. Il était devenu un écrivain. Je ne pense pas qu'il croyait avoir du génie, mais le fait est qu'il en avait, et il ressentait tout ce que cela a de désagréable.

Fuyant ses soleils chéris et cherchant sa jeunesse inexplicable, il gagnait le nord : Canada, mer de Behring, et cet affreux Klondyke aux neiges aiguës, où il fait si froid que le thermomètre a l'air d'un ravin sans fin au pied de la montagne Zéro. C'est un désert abominable qui « fait » si bien sur l'écran ! Mais on y rencontre peu d'opérateurs de cinéma. Quelques filons ont ameuté là de ces mauvais garçons des quatre coins du monde qui,

dier, manœuvre dans une usine, vagabond, portier d'une institution, etc., tout cela avant d'arriver à vingt ans. Il lisait des milliers de livres, écrivait un peu, plaça deux ou trois nouvelles dans les journaux. Il crut, un moment, à la gloire littéraire, et fut déçu comme tout le monde. Il partit alors au Klondyke.

De son séjour dans l'enfer boueux des mines, date son éclatant épanouissement. En Alaska, à Londres, en Australie, au Japon, il écrivit. Il vécut de sa plume. Il connut le succès des plus grands conteurs. Plus de vingt volumes nous restent et perpétuent la personnalité aventureuse de ce génie, dont la cruauté, la tendresse, l'exaltation visitèrent l'âme avec une harmonieuse âpreté. La littérature anglaise d'imagination a Marc Twain, Stevenson, Kipling, et voici Conrad et Chesterton après Wells, et d'autres qui viennent.

Que dire de Jack London ? Lisez-le.

M. Paul Bourget n'apprécie pas ce genre de romanesque.

venus absolument sans rien, trouvent le moyen de perdre leur âge, leur âme et même leur corps inestimés de malchrétiens. Il ne nous appartient pas de dire si Jack London avait perdu quoi que ce soit. Et s'il avait gagné quelque chose, les manuels de littérature américaine nous le diront un jour, mais son intelligence rapide n'en savait rien, ses yeux n'en savaient rien, ses poches n'en savaient rien, son estomac n'en savait rien, ses chiens n'en savaient rien, d'autant plus qu'il n'avait pas de chiens, mais je vous ai avertis qu'il n'avait rien de rien. C'est pourquoi il n'avait l'air de rien.

« Il n'avait l'air de rien » est un calembour qui ne fera rire ni vous, ni moi. C'est dommage ! Il en fut rarement de plus juste. Et si je vous prenais pour de simples lecteurs, cela eut résumé ce prologue. Jack London — comprenez-moi, à la fin — ne révélait pas dans sa démarche et ses façons sa misère, son appétit de mourant, sa douleur physique (il n'avait l'air de rien) et puis, et puis, son insignifiante jeune maigre, pauvre silhouette d'outlaw sans valeur faisait de lui le type même de l'homme inaperçu (répétons-nous : il n'avait l'air de rien).

Par cet instinct d'orgueil qui donne tant de grâce aux loups dont le ventre geule, Jack London affectait une désinvolture de gentleman. Il ne possédait pas un millième de penny et personne ne lui eut acheté sa culotte en dentelle, sa veste pleine de courants d'air et ses bottes rongées par le froid, aussi paradoxales de par leurs lacunes que ces maisons archi-bombardées qui font semblant de rester debout. La seule chose qui lui donnât l'air un peu « habillé » était un véritable vêtement de boue qui l'enveloppait de pied en cap — pour avoir voulu traverser la grande rue de Black-Heart-City. Cette voie glorieuse où tant de conquérants sont passés — sinon restés — est un fleuve compact de lourde boue qui roule du nord au sud avec des cailloux, des glaçons, des cadavres de chiens puants et autres friandises. Mais le propre d'un fleuve n'est pas d'être de l'eau ou de la boue, c'est de mener quelque part. Celui-ci mena Jack London qui avait faim, chez Bill Mills qui donnait à manger.

On peut trouver de quoi se nourrir à Black-Heart-City sans un millième de penny. Il y a assez de millionnaires aussi sales que le va-nu-pieds qu'ils étaient la veille et qui ne savent pas toujours nettement ce qu'ils vont faire de leur or. Et Bill Mills, dont on peut dire bien des choses, sauf qu'il est le Christ ou saint Vincent de Paul, n'est pas incapable de prêter une croûte noire et un fond de bière au gin, cela s'est vu.

Jack London ne demanda rien, s'assit lentement, évita tout geste brusque et tout regard excessif, mais commença de manger des yeux. Il lui semblait que tout ce qu'il voyait se heurtait à ses dents. La vie se manifestait symboliquement avec cette saveur brutale où les gens qui ont bien dîné et bien bu trouvent de quoi se nourrir.

Bill Mills trônait, avec sa dégoûtante figure tout pétañte de santé — vous en auriez fait une riche soupe au campement du désert — et dominait le *saloon* entier, du haut de son bar en bois brut. Les tonnelets, les fûts, les bouteilles, les cruchons de grès et les bonbonnes de fer battu pissaient sans beaucoup d'arrêt leurs doux poisons poivrés ou pétrolés pour la jouissance des gosiers durs.

Des pylônes mal dégrossis soutenaient le toit d'ou pendaient quelques drapeaux crasseux, dont nul ne savait plus bien quelles nations civilisées ils représentaient. Des peaux d'ours sur des crocs de fer étaient plus belles à voir. Dans un coin du large hangar à plaisir, le croupier, coiffé de sa visière de carton, menait le jeu terrible où des fortunes changeaient ironiquement de mains ou, comme on dit, de propriétaires. Ce spectacle ne nous eut certainement pas conduit à penser qu'il est grave de poser dix mille dollars sur une table grasse et de ne pas les y retrouver. Il est bien plus séduisant de penser qu'on peut y poser un seul dollar et en trouver mille ou dix mille, ou cent mille, vingt minutes après. C'est naturellement ce que pensait Jack London qui n'avait pas un dollar.

Il serrait les dents parce que, comme nous l'avons remarqué, il souhaitait de dévorer tout ce qu'il voyait. La table aux billets de banque sur laquelle se penchait des hommes au cou bruni, cravatés de loques de couleur, le gilet brodé et la chemise à carreaux rouges du croupier donnaient autant de désir que la vue d'un morceau de viande saignante ou d'une vaste tranche de saumon rôti.

De la viande et du poisson, il y en avait aussi. Et des boîtes peintes en jaune, en vert, en bleu, qu'on ouvrait à coups de marteau et qui crachaient dans les assiettes d'étain des conserves, thon pimenté, ananas lourds comme un pound d'ambre, tripaille où gluait une belle sauce bonne à lécher dans la plus grande gamelle, confitures solides comme un bloc de glace qui aurait eu un coup de sang... L'odeur des beignets qu'on cuisait derrière une porte avec de la graisse fleurant l'huile, se mariait à l'odeur d'alcool dont certains hommes abusaient, et à l'odeur satanique des tabac roux, noir, verdâtre qui emplissait le hall d'un bleu nuage de féerie. Qu'est-ce que coûte un cigare ?

Il faut vivre, il faut lâcher la bête humaine et la nuit dans un *saloon* du Klondyke est belle à ceux qui ont du cœur au ventre, des dents bien plantées, du poil où il en faut, trop de passés divers pour dire qu'ils en ont un et le plus royal mépris de l'avenir. Le poêle ronfle comme un soulaud. Les lampes fumeuses sifflotent une absurde romance. Si l'on boit trop, on rote, et ça ne va pas plus

loin. Après un demi-bidon de whisky à goût de naphte, on se fout de l'argent. Car un dollar n'est qu'un dollar, garçons, et la terre tourne. Jack London se demandait si la terre tournait ou bien lui-même, le millième de penny qu'il n'avait pas le gênait beaucoup et ses dents lui faisaient mal, décidément. Il les sentait grandir. On ne l'invitait pas. Mais il aurait refusé.

Sa faim hurlait après la lumière, comme après la cuisine et l'odeur du mijotis. Il fixait sévèrement un homme ivre qui avait des bottes de cuir neuf. Des bottes de cuir neuf ! On voit des chiens voler un poisson, on voit des chiens s'entretuer pour un poisson, et personne, là, personne ne se jetait sur ces bottes de cuir neuf ? Les hommes ne savent pas ce qu'ils font...

Jack regrettait le désert de glace et de vent féroce. Il essaya de penser à son dernier repas dans un trou lointain. Un morceau de chien mort — mort depuis quand ? humho — et dont il déplora de n'avoir rien conservé pour les lendemains. Il ferma les yeux. Mais cela ne servait à rien, car il continuait de voir le *saloon* de Bill Mills. Il voyait l'odeur du tabac, de la viande, du cuir, l'odeur humaine que le poêle rouge faisait âcre et insinuante, l'odeur du plancher où il n'osait pas se coucher pour dormir, l'odeur des femmes.

Cela le rendait plus malheureux que tout au monde. Il y avait des femmes. Non des squaws épaisses qu'on voit dans les hameaux perdus. Des femmes réservées au plaisir des hommes. Il en regardait une qui était horriblement laide, mais elle n'avait pas vingt ans et l'on voyait ses bras nus. Cinq ou six dansaient au milieu du hall. Un pianiste dépenaillé tapait sur son instrument boiteux, une polka qui était née, certainement, au temps du vicomte de Chateaubriand. Les petites poupées de joie se frottaient franchement aux hommes pour leur donner une sensation agréable. D'autres buvaient avec des individus trop ivres pour danser. Une blonde en chemise verte gigotait toute seule en chantant d'une voix défoncée. Deux ou trois s'empressaient auprès d'un grand gaillard aux yeux tendres qui buvait à tous les verres et à toutes les bouches. Aucune n'était gaie, mais elles s'amusait toutes, et Jack avait vingt ans. Penser qu'on pouvait facilement emporter une de ces petites dans une chambre et dans un lit et sentir contre soi la peau tiède d'une gamine pendant qu'on dort, et tous les événements qui s'ajoutent à cela, tous les hommes les connaissent et les usent. Il n'y a qu'à tendre la main et à prendre. Une nuit d'amour ne coûte presque rien. Il arrive même qu'elle ne coûte rien du tout. Mais qu'est-ce que tout cela ? S'asseoir tout bonnement à une table avec en face de soi un visage blanc, yeux noirs, bouche rouge, col nu, bras nus, et qui ne dit rien et qu'on regarde — comme ces deux-là qui ne se connaissent pas il y a dix minutes et que voilà réunis.

Elle a un petit nez, des yeux bleus, un châle violet, un bracelet de bois à son poignet et les traits immobiles d'une statue de trente siècles. Et lui, ce lui coiffé d'un feutre fou et vêtu de laine à grands poils, a le droit de boire ou de ne pas boire — on est libre, quoi ! — et de se taire devant cette merveille aux lèvres de pourpore. Il est saoul comme un fumier, et elle pense à autre chose. D'où vient-elle ? Les femmes qui font l'amour avec tout le monde viennent des classes et des castes les plus variées. Et elles échouent dans les dépôts les plus extravagants.

Bah ! Tout cela a commencé dans les bras d'un homme, quelque part. Et s'il y avait une justice, ces femmes rencontreraient de temps en temps les bras de cet homme premier. Ce serait bien. Mais qui le sait ? Il n'y avait rien dans les bras de Jack London. Il se demandait pourquoi il ne pleurait pas, il se demandait pourquoi il regardait cette femme et il s'étonnait de ne pas se jeter sur elle pour la mordre. Il avait faim. La solitude est une aigre faim.

Jack sentit l'univers tanguer comme un bateau dérisoire. Tout le fuyait, tout l'ignorait, tout le chassait. Il était dans un état impossible et, après tout, cela lui parut juste. Ce qui eut été injuste, pauvre homme, c'était de se caler sur un un siège couvert de fourrures, devant un repas de vieux goinfre, nez à nez avec une poulette au bec fardé et aux mains prometteuses. Grâce à Dieu, bon Dieu, cela n'arriverait pas, et Jack London pouvait à l'aise jouir de son sort. Quel est votre sort ? Le sien était d'avoir faim devant des murailles sourdes. Y avait-il autre chose que des murailles sourdes ? Oui, oui, la faim est une chose et les murailles sourdes en sont une autre. Et Jack, affamé — s'il avait osé il aurait grignoté le coin de la table — demeurerait, là, dans un désert infernal muré de partout. Les neocesses et les danseuses indifférentes, les ruffians en quête d'une « affaire », les manieurs de dés, les professionnels des cartes « à double fond », les soiffeurs, les empiffrés, les marlous, les vendeurs de vinasse, les prospecteurs éternés ou triomphants, les servantes monstrueuses, les cochers inadmissibles, les chasseurs aux abois, qui, de ces insensés et de ces passionnés eut compris qu'un romancier désabusé fut près de s'évanouir de faim — sans le dire. Jack les haïssait. Il leur en voulait cruellement de son propre orgueil cruel. Il crispait ses mains souillées de boue à un tabouret grossier. Il avait plus de fureur profonde que le jeteur de bombes le plus antitout.

Nous en parlons bien facilement, parbleu, mais est-ce qu'il avait ces pensées ? Il n'avait pas de pensées. Il avait son cerveau qui tournait comme un manège, son sang qui tournait, sa vue qui tournait, la maison qui tournait, la boue, la neige, le vent, le piano, les lampes, les bouteilles, les seins des femmes, les fronts obtus des hommes qui tournaient pêle-mêle autour de quoi ? autour de son estomac supplicié — comme des Sioux autour du poteau de torture. Un gramme de vieux biscuit dans une fange de café, et le monde eut tourné moins vite autour de Jack London.

Et soudain le monde tourna moins vite, en effet ; Jack London avait aperçu dans ce tourbillon une femme seule. Elle n'était pas seule comme lui, c'est-à-dire SEULE, non, vraiment non, mais il est vrai qu'il n'y avait pas d'homme avec elle. Cela ne signifie pas non plus qu'elle était malheureuse. Elle n'avait pas de compagnon et s'en moquait tout à fait. Un joueur content lui jetait trois ou quatre dollars au passage. Elle souriait comme un singe. Elle était brune, perruquée en frisons comiques, munie d'une bouche plaisante, d'une poitrine plate mais fleurie d'une cocarde de papier entre les seins qu'elle n'avait pas l'indécence de cacher, et une grande jeunesse dans sa déchéance, et surtout le dos un peu las de celles qui ont vécu trop tôt, trop vite et trop. Jack London se sentit capable instantanément d'aller à elle, de lui demander un verre de quelque chose et un morceau de n'importe quoi, et même de lui dire des mots amusants, voire de danser

un brin avec elle, sans parler de tout ce qui peut arriver ensuite. *Hullo, girlie !* Jack se leva.

Watty C. Pedge parut sur le seuil.

Ses bottes étaient aussi peu crottées que possible. Il avait une peau rose et bouffie d'honnête joueur de tennis. Son complet gris venait peut-être de Londres, peut-être de New-York, peut-être de Québec, mais sûrement pas de Black-Heart-City (Klondyke). Rien n'empêchait de croire ce qui était la vérité, à savoir que Watty C. Pedge voyageait pour le plaisir d'un grand journal américain où l'on sait tout, et où l'on saurait bientôt comment vivent et passent les heures messieurs les chercheurs d'or du North-America. Son appareil photographique vérifierait ses impressions de tourisme — qui s'annonçaient excellentes. Le voyage un peu absurde — mais en payant à tour de bras on aplanit bien des petites difficultés — disparaissait devant la scène délicieusement couleur locale que Watty avait sous les yeux. Le cinéma n'avait pas menti, les bougres du Klondyke dansaient et buvaient continuellement, cela faisait le sujet d'un article.

Il traversa la salle d'un pas délibéré.

— Œufs frits... jambon... café... cria-t-il en homme qui dine plus souvent à Broadway qu'au Nevada.

Il s'assit, jeta sur une chaise sa casquette d'habitude des sleepings, et remarquant à deux pas de lui la jeune femme à la fleur de papier et aux petits seins, la salua d'une plaisanterie de magazine qui eut réjoui les demoiselles empanachées des bars new-yorkais. La petite, ici, fit des yeux ronds et se tut, intimidée. Elle rougit, avala sa salive, sourit misérablement, revint aux traditions de son métier.

Si Jack avait eu un fouet, il aurait zébré le journaliste sans l'ombre d'une hésitation.

Bill Mills n'avait pas bougé. Watty étonné, regarda autour de lui. Il vit qu'on ne dansait plus, qu'on ne buvait plus, qu'on ne jouait plus. La petite vit, cela aussi et cessa de sourire. Ses consœurs ne souriaient pas. La grande rousse se grattait le dos avec inquiétude. Une blonde, costumée en bébé rose — vieux rose — faisait une moue de mauvais augure. Les hommes se rapprochaient.

Watty, durant une seconde, fut moins à l'aise, mais il retrouva sa désinvolture de gentleman reporter et demanda à sa petite voisine :

— Comment t'appelles-tu, chien vert ?

Un grand lascar aux moustaches d'estafier s'avança.

— Monsieur n'a pas soif ? demanda-t-il.

Watty exagéra son rire à la fillette et s'écria :

— Je demande à boire, parce que j'ai soif. Mais on ne me donne pas à boire. J'ai un sacré diable d'envie de boire à ma santé.

— Et la nôtre ? proposa sournoisement une noire figure aux yeux jaunes, qui avait peut-être été jadis une jeune figure aux yeux noirs.

Watty fronça distraitemment le sourcil.

— Votre santé ? fit-il.

Il rit encore et ajouta :

— Ah ! oui, je comprends, c'est un usage... Les nouveaux venus arrosent les anciens... ô chères mœurs de collègue ! Eh bien ! mes chers camarades, je vous invite à remplir vos verres et à les vider.

Ecoutez d'ici les ricanements. Le cercle grogna et gougaila. Un bel homme couvert de cuir clouté et de peaux de mouflons tapa sur la table sans prévenir.

— Qui es-tu ? dit-il à Watty.

— Et toi ? fit Watty avec un peu moins d'élégance que tout à l'heure.

Il était visiblement agacé. Son partenaire aussi, peut-être, mais cela ne se voyait pas.

— Qu'est ce que tu viens foutre ici ? demanda l'escogriffe porte-parole.

Watty haussa les épaules.

— Nous n'aimons pas les espions, ici, fit une voix râpeuse. Watty eut ce sourire fâché qu'il avait vu à Jeanne d'Arc sur un croquis ancien.

— Viens-tu pour travailler ? demanda encore l'autre, tranquillement.

Il dévisagea Watty, ridicule de silence, et continua :

— ... pour travailler ou pour regarder travailler ?...

Une femme gloussa :

— C'est un directeur de chemins de fer qui vient bâtir des gares.

On la conspua.

— Si tu viens travailler comme nous et chercher ta part, le pays, la ville et la maison Mills sont à toi comme à nous.

Watty pensa que son domestique était parti chercher un logement et ne revenait pas.

— Si tu viens comme inspecteur pour une compagnie, pour le gouvernement ou pour la police, la ville et le pays sont à toi, mais pas la maison Mills.

Watty crut devoir tambouriner sur la table pour manifester son insolence.

L'autre dit encore :

— Si tu ne viens ni pour travailler, ni pour surveiller, la maison, la ville et le pays ne sont pas à toi. Tu n'as pas une minute pour répondre.

Watty cria.

— Voulez-vous me fiche la paix et me donner à boire ? Je suis un homme libre, je fais ce qu'il me plaît et je vous dis zut.

Et pour affirmer son autorité de libre citoyen (*U. S.*) il donna sur l'épaule de la petite courtisane, une de ces claques sonores qu'on réserve aux chevaux de labour et aux filles bon marché. Il l'attira ensuite à lui, car elle était légère comme une poussière, et c'est un geste que font quelquefois les journalistes pleins de santé avec les petites actrices ou les danseuses de bar.

Les hommes de chez Bill Mills préparèrent leurs poings. Le porte-parole posa un doigt sur l'épaule de Watty.

Le reporter, avec une agilité que personne n'eût soupçonnée, tira son revolver et fit un bond de côté.

Ses agresseurs surpris écartèrent les bras, levèrent les mains, attendirent.

— Alors ? persifla Watty.

Il affichait la plus parfaite bonne humeur avec un rien de méchanceté.

— Alors ? Alors ? Qui parle en maître ici ? Est-ce vous ou moi ? Est-ce vous ou... ?

Jack sauta sur lui. Le revolver tomba. Watty se sentit perdu.

Les hommes hurlèrent.

— Sauvages ! soupira Watty qui pâlisait.

Il comprit qu'on allait le saigner. Peut-être même comprit-il qu'il le méritait. C'était son tour d'attendre, et il attendit.

Les hommes déchainaient leur cruauté.

— Cochon ! Voleur ! Étranger ! criait Jack d'une voix, à vrai dire, un peu rauque mais perçante comme il le fallait.

Les autres criaient en désordre. Les femmes, nerveusement, riaient et croassaient.

— Je vais t'arranger, moi, je vais t'arranger, graine de pendu, fleur de chiourme, homme d'ailleurs ! vociférait Jack, qui énuméra aussi bien d'autres enviables fonctions.

Il tordait positivement le bras de Watty. Celui-ci sentit qu'on l'entraînait. Il céda, et obéit à la main de Jack.

En un moment ils furent à la porte. Jack le fit passer devant. La bande suivait avec des injures.

— Porc marié ! Tête sale ! Pou de mer ! Tu les veux nos femelles ? Tu le veux notre bar ? D'où est-ce que ça sort, cet échantillon de drapier ? Va te faire broser le nez, pélican ! Chaudière mouillée ! Ça tête encore et ça se vomit dans l'œil !... etc., etc.

Jack ouvrit la porte, poussa Watty, referma.

— C'est vrai que tu écris, toi ? questionna-t-il en hale-tant.

— Oui, fit Watty, ahuri.

— Alors, fous le camp, disparais du pays et méfie-toi des travailleurs.

— Houïe ! Et si je reste...

— Ils te noieront dans la boue.

Le fleuve de boue léchait les maisons de bois avec un clapotis pénible à entendre.

— Tu me sauves, alors ? murmura Watty. Merci.

Il tendit sa main à Jack qui ne la prit pas.

La porte s'ouvrit. Jack s'y précipita.

La petite femme parut. Jack la prit à l'écart, pendant que Watty se coulait derrière un pilier de bois.

— L'homme est là, dit-il. Couche-le chez toi et aide le à partir.

Il rentra vite et se trouva au milieu les mauvais garçons.

Un hourrah l'accueillit.

— Dans la rue, murmura t-il.

Tu l'as laissé dans la rue ?

— Dans la boue.

Ils savaient que la boue ne pardonne pas. On acclama Jack. Les cris baroques se mêlèrent. Jack s'affaiblissait et se sentait étourdi. Il aurait voulu s'asseoir. Le cercle de ses nouveaux amis l'étouffait.

— Qui était donc ce personnage-là ? demanda négligemment Bill.

— Un homme qui écrit, dit Jack, avec l'expression du plus profond mépris.

Le protagoniste des habitués du bar fit tourner son chapeau au dessus de sa tête.

— Héoh ! Je propose, garçons, de boire en l'honneur de celui-ci.

— De boire et de manger, clama un autre. Il me plaît, ce petit. Et j'offre de...

Des voix jetèrent :

— C'est un travailleur ! Il défend les lois des travailleurs ! C'est pas un homme qui écrit ! Un festin ! Il faut faire un vrai festin ! etc., etc.

Jack vit ces durs visages détendus par le sourire. Les femmes vêtues comme si elles ne l'étaient pas, s'offraient. Il *faisait* chaud, cordial, vivant, nourri.

— Merci, dit doucement Jack, je n'ai pas faim et je vais me coucher.

On insista. Il refusa. Sa liberté fut respectée. Les hommes retournèrent aux verres et les femmes retournèrent aux hommes. Quand Jack sortit, personne ne savait son nom, mais il était un des êtres les plus populaires du monde.

Au moment de passer le seuil, il ne put résister à un mouvement violent. Il feignit d'avoir oublié quelque chose sur une table où il n'y avait pas de consommateurs, rafla habilement un centimètre carré de lard fumé et un bout de biscuit, et s'en alla avec un sourire poli dont chacun prit sa part.

La porte fermée, il crut qu'il allait tomber de tout son long. Il vacilla, se retint à la barrière de bois du trottoir sur pilotis.

— Où vas-tu ? dit une voix.

C'était la petite femme.

Elle serrait un fichu rouge couvert de taches sur ses épaules. Jack aurait voulu revoir la fleur de papier, les petits seins blancs, la nuque fatiguée. Mais il faisait si froid, et il ne savait déjà plus que tout à l'heure il avait été près de mendier le pain, l'alcool et la bouche de cette femme.

— Il est couché ? demanda-t-il.

— Oui. A l'abri. Et toi ?

— Moi, je vais me coucher aussi.

— Viens.

Jack essaya de rire. La petite était jolie sous la lanterne de chez Bill Mills. Il pensa vaguement à ceux qui ont une femme à eux chaque fois qu'un dollar leur tombe du ciel.

— Viens, c'est là que je perche, il y a une autre chambre.

Il plaisanta :

— Ce ne serait pas juste. L'homme-qui-écrit t'attend là-haut. Vas-y.

Elle fit sa petite grimace

— Tu me plais mieux, tu sais. Viens, boy.

— Non, pas ce soir, poulet, je n'ai pas envie et je vais dormir.

— Où ?

— Heu, hum, je...

— Viens dans ma chambre, je ne te demande rien, viens dormir...

Il n'eut pas la force de parler et fit :

— Non... de la tête. En même temps, il se traitait d'idiot.

La petite murmura :

— Oh !... longuement. Elle était désappointée et son échine mélancolique s'arqua un peu plus. Elle voulut dire quelque chose, ne sut pas, hésita, recula, ouvrit la bouche, se tut, monta rapidement l'escalier de bois et ferma sa porte. Elle avait laissé tomber son fichu eu route.

Jack saisit le fichu et eut le geste de courir. Voyant la porte refermée, il comprit que l'affaire était finie. Il monta cependant jusqu'au premier palier, sans faire de bruit. Il se coucha sur le bois, étala le châle sur sa poitrine et se félicita d'être à l'abri du vent. Les dernières lumières s'éteignirent, sauf l'enseigne de Bill Mills, chez qui les voix et le piano avaient repris en hoquets joyeux.

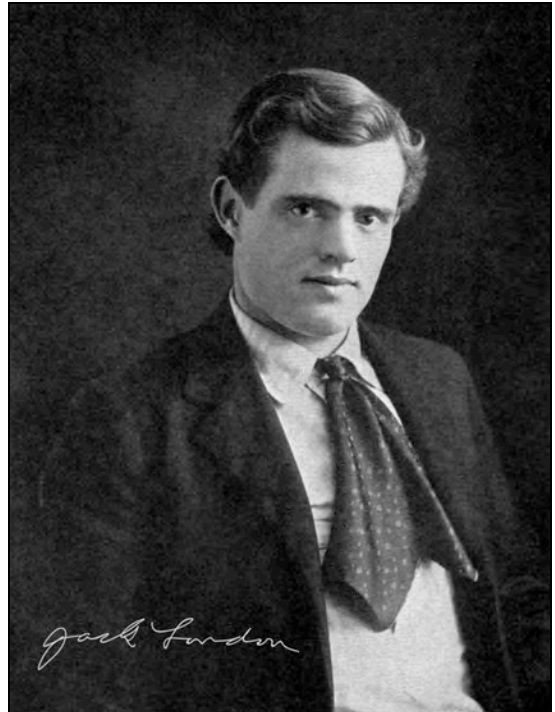
Jack se pencha et vit, aux lueurs vagues de la lanterne du saloon, la boue qui continuait son flux éternel. Il commença de manger les fragments de lard et de pain et s'endormit, la bouche pleine.

Louis DELLUC.
Contes de Cinéma,

le film, n° 162, 15 août 1919, p. 55-59

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 beaucoup pour racheter les fautes, les aveuglements et les imprudences, parce que nous admettons pas qu'on entrave notre enthousiasme...

Et pour quelques autres raisons, **cinéanères** dénoncera violemment les grandes indélégances et les petits crimes moraux dont tel ou tel use et abuse. Et tous les cinématographistes, écrivains, metteurs en scène, opérateurs, comédiens seront avec nous.¹



L C Page & Cie, Boston, 1903

Post Scriptum

Remerciements à
Christophe GAUTHIER et Joëlle CAMMAS

La Cinémathèque de Toulouse

pour nous avoir facilité l'accès
à le film, n° 162 et 163

AdN

¹ d'après le film, n° 86, 5 novembre 1917, p. 11

Notes pour moi¹

Louis DELLUC

Je suis avec plus que de l'attention, avec du plaisir, les chansons filmées de M. Lordier. L'idée, l'ai-je dit² me plaît. Et j'assiste, énormément intéressé, au progrès obtenu dans la réalisation à travers toutes sortes de difficultés, peut-être ignorées du principal intéressé. On découvre parmi tous ces essais un véritable mouvement vers une mise au point toute nouvelle.

Il m'avait semblé dès les premières chansons qu'il vaudrait mieux chercher, cinématographiquement, dans l'expression. Actuellement, ces couplets sont commentés dans l'ensemble par un ensemble imagé. Ce n'est pas si mal. Mais je préfère une plus étroite liaison de la musique et du scénario. M. Lordier la trouvera.

A-t-il connu, avant la guerre, les chansons mimées de Farina (aux Quat'z-Arts, aux Folies-Bergères, etc.) ? La force en était originale. L'effet saisissant. Le caractère, populaire et artistique.

n° 94, 31 décembre 1917, p. 14-15

Que peut-on prévoir du mariage de la musique et du cinéma ?

Le théâtre a besoin de la voix humaine, le cinéma a besoin de la musique. En a-t-il besoin réellement ?

Il peut sembler oiseux de poser cette question dans l'instant ou nous touchons à une proche réforme des rapports de ces deux parents : film et orchestre. Bientôt, en effet, nous allons voir une singulière abondance de partitions adaptées au cinéma – comme déjà *Amica*, *Christus*, etc – et même écrites spécialement pour accompagner, commenter, expliquer les scènes. Après des tâtonnements sans nombre, une activité inespérée se prépare. Inutile de dire qu'elle se révélera dans un grand désordre.

Et après cela, faut-il être sûr que dans l'avenir musique et cinéma continueront de fraterniser étroitement ! Je ne sais rien. Je questionne.

Il est évident que tant que l'obscurité sera forcée dans les salles, le bruit – la musique en l'espèce – doit venir au secours de ces ténèbres.

Mais je pense qu'un jour le cinéma sera – comme la photo des temps à venir – non plus noir et blanc mais couleur de la vie.

Je pense également qu'on projettera les films dans une pénombre douce et même en pleine clarté. Cela peut-il faire croire que la musique sera inutile ?

Si quelqu'un a là-dessus une foi quelconque, qu'il parle. Il nous apprendrait beaucoup.

n° 95, 7 janvier 1918, p. 17

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

Mais si vous comprenez que le spectateur a besoin de musique pour voir le film, vous pourriez vous décider à comprendre que les acteurs en ont besoin pour tourner.

Ils ne le savent pas ? Ils ne peuvent pas tout savoir, n'est-ce pas ? Et ils croient savoir déjà tant de choses...

Les très rares fois où un metteur en scène a fait exécuter de la belle musique pendant qu'on tournait, on est arrivé à une vie beaucoup plus intense et à du naturel, surtout. Par malheur, ce ne furent que des expériences passagères, trop brèves, isolées : je ne crois pas qu'un film entier, en France, ait été tourné avec accompagnement musical.

C'est pourtant facile et pas cher. Un piano loué au mois. Un pianiste payé à la journée. Et cela peut doubler l'activité dramatique des acteurs.

Qu'on y réfléchisse ! C'est utile.

Et cette petite et modique réforme créera une atmosphère de joie vivante, si nécessaire à l'époque où nos théâtres de prise de vues, d'un confort douteux, finissent par persuader aux artistes qu'ils sont du bétail logé dans une étable sale. On sait que le bétail déteste ça.

n° 101, 18 février 1918, p. 17

Enchanté de ne pas vous connaître, Monsieur le piano de Ternes-Cinéma. Si je vous connaissais, je serais obligé à de longs compliments courtois, et comme vous en savez autant que moi sur votre talent, laissez-moi goûter tranquillement le plaisir de vous entendre.

Ce fut une heure pensive et sensible dont profita *Zingarella*. Musique moderne, musique classique, ensemble délicat, l'union de l'écran et de l'orchestre s'y prouva exquise. Union bizarre cependant, faite de deux égoïsmes. Car le film s'est bien gardé de prévoir la musique, et l'orchestre – où régnait ce gracieux piano – ne pensait guère à *Zingarella*. Si Francesca Bertini a tourné pour son plaisir, le pianiste jouait pour son plaisir. Leurs plaisirs ont fait le nôtre.

Mais qu'on veuille songer à l'intérêt que présenterait un film parfait et une partition parfaite composés l'un pour l'autre.

n° 118, 17 juin 1918, p. 13

L'orchestre de Lutetia-Wagram est absolument « dans la note » de ce grand établissement. Aucun cinéma de Paris ne réunit aussi régulièrement tous les publics, Champs-Élysées et arrière Ternes s'y coudoient benoitement.

De même, l'orchestre. La musique traditionnelle de cirque se mêle ça et là à Beethoven. Je connais des amateurs qui viennent au Lutetia pour fermer les yeux. Depuis quelques temps il y a un orgue à droite de l'écran. Le côté de l'orgue est assidument recherché des mélomanes. L'un d'eux s'offre, jusqu'à des trois fois par semaine, le programme de ciné et d'orchestre – pour l'orgue. Quand il arrive assez tôt – il ne dîne pas, je parie – pour occuper sa place favorable, il sort, enthousiaste et béat. Si par malheur on l'a casé loin de l'orgue, il clame que le film est idiot et que le cinématographe est un plaisir de concierges.

Délices et orgues...

n° 122-123, 18 juillet 1918, p. 13

¹ LE FILM, Henri Diamant-Berger, Directeur, Louis Delluc, Rédacteur en Chef
² ...[LES] CHANSONS FILMÉES, de Lordier, dont on peut encore penser à bien très relatif, mais dont on pourrait dire merveilles, s'il voit et ose trouver la juste alliance du chant, de l'orchestre et du cinéma. C'est très difficile ou très facile. Mais c'est possible. Voilà pourquoi on ne l'a pas encore trouvé.

Films, n° 81, 1^{er} octobre 1917, p. 6

+ Chansons filmées © Paris-Midi, 31 mai 1919, repris dans *Le Cinéma au quotidien*, *Écrits cinématographiques II/2* © Cinémathèque Française / Cahiers du Cinéma, Paris 1990

La Musique et le Cinéma*

Continuant la série de nos enquêtes, nous nous sommes cette fois adressés aux musiciens, dans les termes suivants :

Vous avez entendu sans doute – ou entendu parler – de la partition que Camille Erlanger a écrite sur un « livret » cinématographique, *LA SUPREME ÉPOPEE* (salle Marivaux, avril 1919).

Quand la mort a surpris votre regretté confrère, il avait en train la musique d'un nouveau film.

D'autre part, Mascagni serait sur le point de terminer une partition spéciale pour un grand film en préparation, intitulé *Iris*¹.

Au moment où la cinématographie française, renaissante après cinq ans de guerre, s'efforce de devenir un art, ou tout au moins d'apporter à ses productions un caractère de plus en plus sérieux et artistique, nous serions heureux d'avoir votre avis sur la question suivante :

Estimez-vous qu'il y ait pour la musique une voie nouvelle à suivre en s'associant au cinématographe ? Cette musique doit-elle se conformer aux musiques de scène déjà employées au théâtre – ou pourrait-elle profiter des différences existant entre les conceptions théâtrales et cinématographiques actuelles pour élargir sa technique et rechercher des expressions nouvelles ?

À en juger par l'empressement avec lequel il nous a été répondu et par la valeur même de ceux qui nous ont répondu, comme par l'intérêt véritable de la plupart de ces réponses, il semble bien que notre question est arrivée à point, et que le problème qu'elle soulève soit de ceux dont on attend la solution prochaine. Mais d'où viendra le premier pas vers cette nouvelle formule ? Des éditeurs, des grands exploitants, des auteurs de scénarios, des musiciens ?...

Si *Le Film* a pu provoquer un mouvement utile, s'il peut contribuer à sa réalisation, il sera très heureux de ce service rendu à l'art, aux artistes et au cinématographe.

Lyonel ROBERT

(1) MM. Ricordi et Co nous font remarquer que ce film n'est qu'une adaptation de l'opéra que Mascagni a écrit il y a quelques années.

Il fallait une note discordante. Il nous est pénible de voir un maître de la haute valeur de Vincent d'Indy professer à l'égard du cinéma un pareil mépris ; mais c'est son droit, après tout :

Le cinéma n'ayant, à mon sens, rien à voir avec l'art, et ses effets m'ayant toujours semblé déprimants pour le peuple, je ne puis avoir d'opinion sur la musique à adjoindre à ce spectacle.

Vincent d'INDY

L'illustre compositeur de Mârouf, Henri Rabaud, de l'Institut, nous est plus favorable :

Il est de toute évidence que l'accompagnement d'un spectacle cinématographique peut fournir à un compositeur l'occasion d'écrire d'excellente musique.

Quant à savoir en quoi cette musique se distinguera de la musique de théâtre, c'est une question à laquelle je n'ai guère pensé, et sur laquelle je ne saurais rien vous dire d'intéressant.

Henri RABAUD

Son confrère à l'Académie des beaux-arts, Théodore Dubois, dont on vient de célébrer le cinquantenaire comme organiste de la Madeleine, et qui dirigera longtemps notre Conservatoire national, l'auteur de tant de chefs-d'œuvre en musique sacrée, et qui a connu avec Ravière le succès à l'Opéra, voit d'un bon œil une musique pour le cinéma :

Je crois que les musiciens doivent adapter leur composition au sujet, tel qu'il se déroule par les films.

Il est évident que les thèmes ne trouveront pas là matière à grand développement symphonique, mais le compositeur intelligent peut y trouver une variété de coloration intéressante, s'il a du talent et une technique appropriée. Tout cela est affaire de goût, de tact et d'expérience.

Il me paraît non moins évident que les musiques faites spécialement pour les films seront toujours préférables, si elles ont une valeur réelle, à celles prises n'importe où et adaptées tant bien que mal.

Théodore DUBOIS

Henri Maréchal, prix de Rome, à l'esprit toujours jeune et aux vues larges, auteur des Amoureux de Catherine, qui s'est montré remarquable écrivain dans des volumes de souvenirs, est un fervent du cinéma :

Dès l'origine j'ai cru au cinéma et son heureux essor n'est pas pour me donner tort.

Il paraît opportun, cependant, qu'à son égard notre pays se réveille et que nous ne soyons pas toujours condamnés aux films étrangers, dont quelques-uns, il est vrai, sont ingénieux et présentés avec habileté, mais dont un très grand nombre n'est qu'une redite perpétuelle des mêmes effets.

L'intervention de la vraie musique ne peut être qu'à souhaiter mais il faut ici de la patience. Il y a quelques années, de grands établissements parisiens ont offert au public de véritables chefs-d'œuvre, d'abord par le sujet, ensuite par des adaptations musicales tirées des plus grands maîtres et remarquablement exécutées, enfin, par un goût et une sûreté de mise en scène qui font grand honneur à l'entreprise.

Cependant, celle-ci, consultée, dut se replier devant le déplaisir du public !

Cela est peu encourageant ! Mais on peut insister — on le doit même — et ce ne serait pas la première fois qu'on verrait ce même public adorer ce qu'il a brûlé ! Reste à trouver le moyen pratique d'associer étroitement tous ces arts réunis. J'y ai souvent songé et en gardant ma foi complète en un heureux point d'arrivée, je ne me dissimule pas les difficultés à vaincre. Comment associer une partition d'orchestre patiemment établie dans sa précision inviolable avec les nerfs de celui qui tourne ?

Un jour — s'il a le temps ! — il garde un mouvement et le lendemain — s'il est pressé ! — il en prend un autre ; la partition, elle, reste immuable ; de là le désaccord entre ce qu'on voit et ce qu'on entend.

Encore une fois on peut, et l'on doit pouvoir concilier ces deux éléments opposés et c'est en applaudissant d'avance à cette conciliation que je vous envoie, Monsieur, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Henri MARECHAL

(voir la suite page 21)

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

¹ Louis DELLUC, *Notes pour moi*, le film, n° 101, 18 février 1918, p. 17

Nos "Hors-Texte"

**SOCIÉTÉ
UNIVERSIELLE DE
DISTRIBUTION**
PARIS

PRÉSENTE

**BARBARA
BEDFORD
ET CONWAY
TEARLE** DANS

**BELLIYOU
LA FUMÉE**

TIRÉ DU ROMAN DE
JACK LONDON
"SMOKE BELLEW"

513 - Les Imprimeries ANDRÉ GILLES, Paris.

S.U.D. 7, rue S'Sauveur, Paris, Central 48 00.

M. CERUTTI

Affiche d'Henri CERUTTI

Nos "Hors-Texte"



"And now a night's sleep and an early start in the morning" said John Bellew



**"Cash in. You've rung the bull's-eye three times an' you're ahead a thousand.
You can't keep it up."**

Paris qui Chante

CHANSONS
contenues dans ce N°
(PIANO ET CHANT)

AU MOINS
10^{FR}
DE MUSIQUE

*J'ai du cinéma,
Bon tout d'même,
Je la veux,
Mettez-y un doigt.*

Numéro consacré aux derniers succès de
DUFLEUVE **LE BOQUILLON**
MODERNE

ADMINISTRATION:
8, Rue du Louvre
PARIS

ABONNEMENTS:
Un an... 16 fr.
Six mois... 9 fr.

ÉTRANGER:
Un an... 22 fr.
Six mois... 12 fr.

TÉLÉPHONE
Administ^m 317-02
Direction 317-03

REVUE
HEBDOMADAIRE
ILLUSTRÉE



L'Abonnement
à "Paris
qui
Chante"
est
intégralement
REMBOURSÉ
VOIR
PAGE 15

Voir page 16
**LES DERNIÈRES
NOUVEAUTÉS
PHONOGRAPHIQUES**

J'AI DU CINÉMA

Musique de Laurent Halet

PAROLES DE

BOUCHAUD dit DUFLEUVE



BOUCHAUD dit DUFLEUVE

Moderato

PIANO *M*

CODA \oplus Plus vite

All^{to}

Je m'balladais la s'main' dernière Lorsqu'un cinéma-
tographeur M'dit voulez vous pour vous distraire Poser d'vant l'ciné un quart d'heur' J'consens d'vant l'appareil y m'place

Et m'dit fait's un tas d'contorsions Plus vous f'rez de gest's et d'grimac's Plus ça s'ra bon J'ai fait des trucs des tas d'ma.

Rall. REFRAIN Plus lent

chins Mais d'puis c't'affair' sacré ma-tin. Ya pas d'erreur, j'ai du ci-né - ma Ah! ah! ah! ah!

suivrez. *ff* *p* *ff* Cuivres.

Plus vite

A-vec un peu de ci - né.ma - to Oh! oh! oh! oh! Dans le cœur, dans le foie, dans le mou, Dans la têt' dans les

p *ff* Cuivres. *p*

Pressez

jamb's, dans les bras, dans le cou, J'ai d'la cinéma, ci-né.to, cinemagra Cinéma - to.graphie par.tout

ff *pp* *Subito.* *ff*

al Coda.
pt. finir.

I

Vous avourez que c'est cocasse
Depuis qu'j'ai posé d'avant c'fourbi,
Je n'suis plus une m'ute en place,
Je gigott' le jour et la nuit.
Sitôt que je sors dans la rue
Les badeaux, les goss's, les passants,
Les trottins et les petit's gru's
Dis'nt en riant :
Regardez donc ce ouistiti
Qui nous fait la dans' de St-Guy.

AU RE RAIN

III

J'peux plus garder une seul' mait esse,
Les femm's ne veul'nt plus rien savoir,
E-l's re; oussent toutes mes tendresses
C'est ce qui caus' mon désespoir.
Quand j'veux embrasser leurs bouch's ros s
Je r'mue trop, j'leur embrass' le nez ;
Quand j'veux embrasser autre chose
J'vais à côté.
Que j'leur embrass' n'importe quoi
Je n' suis jamais au bon endroit.

AU RE RAIN



N°10

A BOUCOT & CHEVALLIER

J'ai du Cinéma



Répertoire
DUFLEUVE
LE

BOQUILLON

COMIQUE

FARIA
Piano et Chant - 1.75 net
Chant seul - 0.35 net

Paroles de
BOUCHAUD (dit DUFLEUVE)

Musique de **Laurent HALET**

Paris, Marcel **LABBÉ**, Editeur
Succ^r de la Société Anonyme du Nouveau Répertoire
des Concerts de Paris, 20, Rue du Croissant.

Tous droits d'exécution, de reproduction et de traduction réservés p. t. pays, y compris la Suède, la Norvège, le Danemark

Nos "Hors-Texte"



"Go on Shorty," Smoke said, as he attacked her moccasins already stiff with ice.

Nos "Hors-Texte"



"Shorty, why are our two claims here like the Panama Canal?"

La Musique et le Cinéma

(Suite et fin)

André Messager, qui a triomphé dans tous les pays comme chef d'orchestre des Concerts du Conservatoire, ancien directeur de l'Opéra, auteur de délicieux opéras-comiques dont le succès est loin d'être épuisé, la Basoche, Véronique, Fortunio, etc. :

En réponse à votre lettre du 30 juin, je m'empresse de vous faire part de mon opinion sur la musique appliquée aux films cinématographiques. Je ne pense pas qu'il y ait là une voie nouvelle ouverte, mais j'y vois l'occasion de faire de la musique de scène, non pas employée comme elle l'a déjà été, mais continue et amplifiée et étant, en somme, très analogue à la musique d'une pantomime, puisqu'elle devra suivre d'aussi près que possible le mouvement des scènes et l'expression du jeu des acteurs.

L'inconvénient est que le développement symphonique sera toujours restreint, la rapidité des scènes forçant le compositeur à des changements de mouvements, de rythmes et d'expression peu compatibles avec des thèmes d'une certaine proportion.

Mais il est très à désirer que les films, reproduisant une action, drame ou comédie quelconque, soient accompagnés de musique composée exprès, au lieu des fragments plus au moins bien adaptés qui, généralement, suivent péniblement cette action et s'interrompent brusquement au beau milieu d'un motif pour les nécessités du film.

André MESSAGER

Gabriel Pierné, prix de Rome, chef d'orchestre des Concerts Colonne, dont les harmonieuses mélodies sont sur toutes les lèvres, l'auteur de Ramuntcho, de Saint-François-d'Assise, des Cathédrales, de la Coupe enchantée, de Vendée, etc.

La musique est aussi indispensable au cinéma que la brise à la voile du pêcheur.

L'improvisation d'un pianiste résigné suffit à la présentation des « actualités », un instrument mécanique peut broyer un carton déjà perforé pour accompagner les pièces navrantes dont on gratifie quotidiennement le public ; ces tapageuses manifestations, économiques, sont largement suffisantes pour le spectacle courant de nos cinémas de quartier et de quelques autres établissements somptueux. J'estime qu'il est nécessaire quand une pièce représentée avec musique de scène est ensuite projetée sur l'écran de se servir d'abord de la musique écrite pour la pièce et de ne pas jouer, par exemple, la farandole de l'*Arlésienne* pour accompagner un concours de patinage en Norvège ou le déjeuner des petits chats ; tout cela dépend de l'intelligence du pianiste (improvisateur toujours résigné) ou du goût, de la valeur du chef chargé de diriger les exécutions musicales.

La musique « appropriée » tout est là ! et je crois qu'il serait particulièrement intéressant et nouveau d'écrire une partition pour un film *spécial* et vraiment artistique ; la chose a été tentée d'ailleurs, elle eût pu réussir avec des moyens d'exécution dignes de l'œuvre représentée. Or, il faudrait un orchestre de soixante à soixante-dix exécutants dans la salle, un second orchestre réduit, et des chœurs derrière l'écran ; pouvons-nous espérer

qu'un directeur consentira à de pareils frais... les bénéfices formidables réalisés pendant la guerre ne peuvent-ils encourager les directeurs à quelques sacrifices ?

Gabriel PIERNE

Claude Terrasse, qui ne dédaigne pas l'opérette, avec les Dragées d'Hercule, et qui triompha à l'Opéra-Comique avec Télémaque, un musicien relativement jeune et qui ne craint pas d'être gai et clair :

Je suis absolument convaincu qu'il y a une voie nouvelle dans l'association du film et de la musique. Le « lyrique cinématographique » est à créer. Je me suis beaucoup occupé de cette question à un moment donné, mais j'ai trouvé une telle incompréhension et partant une telle hostilité chez nos principaux directeurs d'éditions cinématographiques que j'ai remis à des temps meilleurs la réalisation de mon projet.

En France, la plupart des artistes ont des idées excellentes, qu'ils sont incapables de réaliser eux-mêmes ; à chacun sa partie. Le malheur veut que les dirigeants d'exploitations ne veuillent pas essayer de les comprendre et de les adapter ; cela dit tout particulièrement pour la spécialité qui vous intéresse, le cinéma-lyrique.

Il ne s'agit pas d'écrire une musique quelconque sur un scénario-film quelconque pour produire une œuvre durable. Il faut que le film soit un film musical. Je possède de quelques scénarios de réelle valeur sur lesquels je me suis essayé à écrire une musique de forme nouvelle. J'ai pratiqué des repère faciles pour qu'il n'y ait pas de flottement dans l'image et la musique. C'est un procédé facile à employer. La réalisation pratique de quelques films produirait, j'en ai la certitude, la meilleure impression auprès du public. Je suis également convaincu qu'en très peu de temps on arriverait à créer une véritable bibliothèque musicale, et des théâtres cinématographiques nouveaux, avec *répertoire*.

C'est tout un plan à développer, ainsi que je vous l'ai dit, nos exploitants actuels ne comprennent rien ou ne veulent rien comprendre, ce qui revient au même. L'idée, comme toujours, sera exploitée par des étrangers, et nous reviendra avec le plus grand succès d'Angleterre, d'Amérique ou d'ailleurs.

Claude TERRASSE

Camille Chevillard, qui a pris avec maîtrise la succession de Lamoureux à la tête de son orchestre, auteur de classiques variations symphoniques pour piano :

Je crois essentiellement à l'avenir du cinéma musical, tel était aussi l'avis du très regretté Claude Debussy, à condition toutefois de faire litière de tout ce qui a été tenté jusqu'à ce jour.

Il faut concevoir des films pouvant se traduire par une musique s'adaptant à chaque geste et à chaque impression que donnera le personnage, sans quoi nous n'aurons que des réalisations hasardeuses au lieu de la conjugaison étroite de deux formes d'art.

Camille CHEVILLARD

La question intéresse également les critiques d'art. Voici les opinions, précieuses à recueillir de Louis Schneider, du Gaulois, dont les articles font autorité :

Il me semble que dans l'état actuel on commet de véritables hérésies en forçant certaines pages musicales à souligner des scènes cinématographiques avec lesquelles elles ne peuvent avoir aucun rapport. Mais si vous entrez dans l'idée de partitions spécialement écrites pour des films donnés, la défiguration de la musique et, je dirai même sa démobilisation, ne me paraissent pas moins inévitables. La condition première du cinéma c'est le procédé, c'est l'habileté, c'est le factice — je ne vise pas, bien entendu, les scènes d'actualité dont le réalisme exclut toute inspiration soutenue. La condition première de la musique est, au contraire, la sincérité, l'émotion intérieure et aussi le recueillement. Comment concilier deux manifestations aussi diamétralement opposées, l'une ne visant que les yeux du spectateur, l'autre n'étant faite que pour aller à l'âme de l'auditeur ?

Peut-être certains compositeurs insuffisamment doués pour doter le patrimoine lyrique d'œuvres élevées ont-ils cependant des dons assez étendus pour écrire en vue d'une amélioration souhaitable du niveau musical de certains cinémas et par là du relèvement du goût public. Ce serait en quelque sorte du papier peint musical qui contrasterait avec les tapisseries de maître que nous devons aux grands génies.

Louis SCHNEIDER

Albert Mangeot, l'éminent directeur du Monde Musical :
Il n'est pas douteux que le cinéma puisse offrir à la musique d'excellents livrets, mais je me demande comment un compositeur, si habile soit-il, peut arriver à commenter des films découpés en petits morceaux qui se succèdent sur l'écran avec une vitesse vertigineuse ?

La véritable solution ne consisterait-elle pas à établir des films sur des poèmes symphoniques existant et qui se prêtent particulièrement à des représentations imagées ? Parmi ceux-ci, et pour prendre des types très différents, je pense aux *Impressions d'Italie*, de C. Charpentier à *L'Apprenti sorcier*, de Paul Dukas à *L'Après-midi d'un faune*, de Debussy et surtout à *Thèbes*, d'Ernest Fanelli, qui a évoqué l'Égypte du *Roman de la momie*, de T. Gautier d'une manière si frappante.

Mais il faudrait que les metteurs en scène soient, sinon musiciens eux-mêmes, du moins doublés de musiciens. La chose ne doit pas être impossible.

Albert MANGEOT

René Doire, directeur du Courrier Musical, compositeur d'une récente sonate pour piano et violon :

Nous n'avons pas à revenir, je pense, sur la nécessité de la musique au cinéma. Un film sans musique, malgré le puissant intérêt qui s'attache à la riche invention qu'est la cinématographie, ne résiste pas. Cela a été reconnu sans discussion. Il convient de rechercher quelle doit être « l'adaptation absolue ».

Le cinéma ouvre certainement la porte à une formule nouvelle pour la musique. Il est grand temps, à mon avis,

qu'on cesse d'emprunter des pages diverses qui accompagnent le film avec plus ou moins de... fantaisie.

De la musique spéciale pour chaque film, une orchestration spéciale (des effets nouveaux, des instruments nouveaux), une coupe spéciale, un minutage parfait, des mouvements immuables une fois convenus, voilà ce qu'il faut souhaiter, mais voilà bien des études, bien des répétitions en perspective, voilà un bien gros travail en cette période de congés, de loisirs, de grèves ! Des répétitions... voilà le secret de toute réalisation d'art propre. Malheureusement pas plus au cinéma qu'ailleurs, on ne répète autrement qu'en « brûlant » pour gagner du temps, c'est-à-dire diminuer les frais. Tant que subsistera ce régime on ne pourra prétendre à aucune collaboration profitable à l'art ciné-musical.

René DOIRE

L'auteur du Père La Victoire, de la Tsarine, de la Marche lorraine et de tant d'autres compositions qui ont porté son nom ou bout du monde est vraiment trop modeste :

Excusez-moi de ne pouvoir répondre à votre question : n'ayant aucune compétence en cinématographie et si peu en musique ! Pourtant j'estime que les beaux films d'art méritent une partition spécialement composée en dehors des conceptions théâtrales habituelles, et je souhaite ardemment qu'il se trouve là un nouveau et productif débouché pour les jeunes compositeurs !

Louis GANNE

Paul Vidal, chef d'orchestre de l'Opéra, où bien souvent il fit applaudir son merveilleux ballet la Maladetta :

Je pense qu'on peut faire d'excellente musique du cinéma soit en y adaptant des musiques déjà faites, soit en en créant de nouvelles. Il n'est pas impossible de suivre étroitement l'action qui se déroule, on peut aussi parfois écrire d'assez longs morceaux, enfin le cinéma peut devenir une excellente école pour les compositeurs de théâtre. Il faudrait y mêler aussi le chant, soli et chœurs, la terrible concurrence faite aux représentations lyriques serait ainsi diminuée.

Paul VIDAL

André Wormser, pianiste et professeur des plus célèbres, dont on n'a pas oublié la musique de l'Enfant prodige, une pantomime qui a fourni des centaines de représentations :

Je crois que dans la présentation des grands films une musique spéciale, adéquate et, pour ainsi dire, plastique, accroîtrait singulièrement la force de l'impression produite, principalement dans les scènes pittoresques, passionnelles et dramatiques, en renforçant la sensation visuelle de l'émotion auditive.

Je ne me dissimule pas la difficulté de la tâche, dont la principale est d'établir le synchronisme du rythme de la projection, extrêmement variable, avec la durée nécessairement fixe de l'exécution orchestrale.

Néanmoins je crois qu'il y a là une voie féconde et une forme nouvelle qui peut devenir une belle expression d'art.

André WORMSER

Peu avant la guerre, Reynaldo Hahn fit applaudir à l'Opéra la Fête chez Thérèse. On sait avec quel art exquis il chante ses délicieuses et fines mélodies : il apporte ici un conseil dont il serait urgent et facile de tenir compte :

Je ne crois pas que le cinématographe puisse ouvrir à la musique des voies nouvelles. Mais il me semble qu'on devrait s'ingénier à forcer l'intérêt des spectacles cinématographiques par le choix et l'adaptation exacte de la musique qui les accompagne. On ne pourra obtenir cette dernière qu'en imposant une vitesse invariable au déroulement des films pourvus d'une musique spéciale. Les employés chargés de tourner les films le font généralement à leur guise et avec une tendance à l'accélération : la musique ne peut s'accommoder de tous ces caprices ; un mouvement est un mouvement.

Toutes les tentatives qu'on fait pour obtenir un synchronisme absolu entre ce qu'on voit et ce qu'on entend demeureront vaines tant qu'on n'apportera pas à tourner les films une exactitude et une invariabilité rythmiques semblables à celles qu'on obtient dans l'exécution musicale.

Reynaldo HAHN

Henry Busser, prix de Rome, chef d'orchestre de l'Opéra :

Il y a certainement une expérience très intéressante à tenter dans le domaine du cinématographe pour les musiciens qui auront la patience de traiter un « film musical » comme une pantomime dont les moindres détails seront soulignés par l'orchestre... mais il faudra que le musicien soit l'humble serviteur du « geste » pour que la collaboration des deux arts « film et musique » soit parfaite. Je vois là un grand avenir pour les musiciens français si nombreux et si peu joués !...

Henry BUSSER

Gustave Doret, le célèbre compositeur suisse, qui obtint un gros succès avec les Armaillis, musicographe des plus érudits :

À votre question, je réponds sans hésitation : oui. Mais j'ajoute que c'est le jour où l'art cinématographique voudra résolument chercher une expression complètement dégagée des formes dramatiques théâtrales traditionnelles que la collaboration intime de la musique pourra se préciser originale.

Et qui sait si la musique ne sera pas la raison même d'une transformation complète dans la conception des films ? Parce que la forme n'est pas encore réalisée, il serait puéril de la nier.

Gustave DORET

Un cinéaste doit tenter de retenir, d'organiser et de réaliser ses thèmes visuels comme un musicien fait ses thèmes sonores.²

L'idée est de celles qui peuvent tenter les jeunes ; tels qu'Albert Roussel, le compositeur des *Évocations*, du *Poème de la forêt*, du *Festin de l'araignée* :

Je suis convaincu que la musique est appelée à prendre une part de plus en plus importante dans la présentation des films et qu'il y a là pour les compositeurs une voie nouvelle où ils auront la faculté de réaliser des œuvres vraiment intéressantes.

Jusqu'ici la musique qui accompagne les films a été trop souvent prise à droite et à gauche, sans discernement, parmi des airs connus, des valse à la mode, des fragments d'opéra ou d'opérette, n'ayant aucun rapport avec ce qui se passe sur l'écran. Et il faut reconnaître qu'il était difficile de faire autrement, puisqu'il n'existait aucun répertoire spécial au cinématographe. Il y eut pourtant de la part de quelques chefs d'orchestre des efforts louables pour faire entendre des œuvres ayant une réelle valeur musicale et s'adaptant aussi bien que possible au sujet représenté. Je me souviens de l'étonnement que j'éprouvai en entendant dans un grand établissement des boulevards extérieurs des œuvres modernes difficiles interprétées avec un soin qui ne pouvait malheureusement pas suppléer à l'insuffisance des répétitions.

La musique écrite en vue des représentations cinématographiques devra, si elle veut se faire écouter, s'orner de lignes simples et de contours bien nets, s'exprimer clairement et ne pas s'encombrer de motifs superposés et de contrepoints compliqués. Ce qui n'empêchera ni les harmonies neuves et incisives, ni les orchestrations colorées. Elle ira droit au but, soulignant les diverses péripéties de l'action, suggérant même des sentiments, d'autant plus libre de chanter qu'elle ne craindra pas d'étouffer des voix ou de faire perdre aux auditeurs le fil d'un dialogue. Au théâtre, la musique de scène s'entend trop ou ne s'entend pas assez : ce qui ressort, dans la plupart des cas, c'est un bruit incertain et vague de violons en sourdine, une sorte de ronron inexpressif et anémique, ou le rythme prévu d'une marche guerrière au cinéma, la musique aura les coudées plus franches et sa conception aura un caractère infiniment plus large et plus varié le compositeur pourra, dans certains films, édifier de véritables poèmes symphoniques auxquels le public prêtera une oreille de plus en plus attentive.

Et cette dernière considération me paraît, au point de vue particulier du musicien, une des plus intéressantes : car le cinéma peut beaucoup pour l'éducation musicale des foules.

La musique écrite spécialement pour un film, si elle réunit toutes les qualités dont je parlais plus haut, sera écoutée et comprise, les spectateurs en discuteront les mérites pendant l'entracte ou à la sortie, leur goût se formera ou s'épurera peu à peu, et qui sait si tel profane qui ne connaissait depuis son enfance que des refrains plus ou moins niais de café-concert, n'aura pas un jour la curiosité d'aller entendre ce qu'on joue aux Concerts Pasdeloup, par exemple ?

Qui sait si nos grandes associations symphoniques, qui ne feront d'ailleurs jamais tort au cinéma, ne gagneront pas ainsi quelques habitués ? Et franchement, il serait à souhaiter que la musique fût dans notre beau pays de France un peu plus comprise et un peu mieux aimée.

Albert ROUSSEL

² [Louis DELLUC] *cinéa*, n° 33, 23 décembre 1921, p. 7

Gabriel Grovlez, chef d'orchestre à l'Opéra, auteur de mélodies des plus haut cotées, musicographe érudit :

J'estime qu'il y a une voie nouvelle à suivre pour les compositeurs en s'associant au cinématographe. Il y a à pour les musiciens modernes toute une ressource d'expression nouvelle à utiliser, mais il faudrait pour cela abandonner complètement les errements du passé — l'art théâtral est une chose, la cinégraphie en est une autre. Le jour où le musicien pourra contempler sur l'écran les visions stylisées de son cerveau, lorsqu'un artiste saura nous présenter par exemple une *Chevauchée de Walkyries* qui sera une transposition de l'idée musicale, une nouvelle forme d'art sera créée, dont on pourra attendre les plus grands espoirs.

Mais la formule nouvelle n'est point trouvée il me semble, car à mon humble avis, la *Suprême Épopée* dont vous me parlez est encore écrite avec l'influence de la composition théâtrale, et je crains fort que cela ne soit encore plus sensible dans le film de M. Mascagni, qui doit être sans nul doute une adaptation cinématographique de son opéra *Iris*.

Il faut créer un art nouveau, et je crois que les artistes français sont les plus indiqués pour cela.

Gabriel GROVLEZ

Armande de Polignac, le charmant compositeur de Bazar d'Orient, de la Princesse lointaine, de Judith :

Oui j'ai entendu la très intéressante partition de Camille Erlanger sur la *Suprême Épopée* et j'ai été heureuse de cet effort fait pour régénérer la musique au cinématographe. Je crois, en effet, à un grand avenir artistique dans ce genre qui, pour ma part, m'intéresse vivement. Il y a certainement beaucoup de nouveau à faire avec les moyens presque illimités dont dispose le cinéma et une musique en rapport avec les situations me paraît d'une absolue nécessité.

Armande de POLIGNAC

Georges Hue, le compositeur des Chansons printanières, des Croquis d'Orient et dont l'Opéra représenta le Miracle :

Il m'est bien difficile de répondre en peu de lignes à la question que vous m'adressez. Tout ce qui est de nature à élargir le domaine de la musique symphonique ne peut que nous intéresser. Il est certain qu'un film gagnera à être présenté, accompagné d'une partition s'adaptant exactement aux situations dramatiques comme il a été fait pour les pantomimes.

La réalisation m'en paraît plus difficile, étant donné le nombre des films et les changements en général très fréquents des programmes cinématographiques.

Georges HUE

*Le film, comme la musique,
émeut en se mouvant.³*

Francis Casadesus, chef d'orchestre réputé, dont on a fort goûté, le 14 juillet dernier, une cantate exécutée sous sa direction par huit cents choristes et musiciens :

Jusqu'à présent c'est le cinématographe qui a (si je puis m'exprimer ainsi) sollicité la collaboration de la musique, et je crois qu'elle lui a rendu de réels services : mais j'ai la certitude absolue que le contraire se produira bientôt et donnera des résultats très neufs et très émouvants.

Vous me pardonnerez de ne pas m'étendre davantage sur ce sujet qui m'intéresse au plus haut point. D'ailleurs en toute chose, agir vaut mieux que dire et puis ce que je dirais aujourd'hui déflorerait une idée sans la servir.

Francis CASADESUS

Guy Ropartz, l'auteur applaudi du Retour, du Poème de la maison, qui a été récemment appelé à la direction du Conservatoire de Strasbourg :

Pour répondre un peu utilement à la question que vous me posez, il faudrait être plus compétent que je ne puis être, n'ayant jamais collaboré à une œuvre cinématographique mais il me semble que la partition destinée à accompagner un film doit se rapprocher sensiblement de celle qu'un compositeur eût jadis écrite pour une pantomime.

Et c'est le livret cinématographique seul qui déterminera le musicien à choisir telle ou telle formule expressive.

Guy ROPARTZ

Léon Moreau et Henry Février, qui ont fait une heureuse tentative, interrompue par la guerre, ne demandent naturellement qu'à recommencer une nouvelle expérience :

La question qui vous occupe est passionnante pour moi :

Vous savez peut-être qu'en collaboration avec M. Henry Février, j'ai donné à Gaumont-Palace un véritable opéra en trois grands actes intitulé : *l'Agonie de Byzance* (1913).

Ce fut un grand succès. Mais malheureusement ce film représente la victoire des Turcs sur l'empereur Constantin et c'est ce triomphe même qui empêche, je pense, la reprise de ce très important ouvrage.

Je suis certain que la musique a une voie merveilleuse ouverte avec le cinéma. Et ce sera une musique aussi différente de celle qui existe que le cinéma est différent du théâtre par exemple ; le théâtre ne peut pas représenter un mouvement continu. Il ne peut exprimer que l'arrivée ou le départ des personnages, et leur arrêt sur la scène, si petite, quelque grande qu'elle soit. Les musiciens qui ont exprimé le mouvement continu ont dû écrire des œuvres pour le concert, comme « la Course à l'abîme » de la *Damnation de Faust*, qui n'est représentable qu'au cinéma.

Une observation cependant d'un homme informé sur le sujet : *Il faut écrire la musique avant de fixer le film*. Il est plus facile au metteur en scène d'adapter ses idées à la musique, qu'à la musique d'adapter ses mouvements, sa durée, à la mise en scène. Le contraire oblige le chef d'orchestre à des changements de temps continus, et le compositeur à des coupures, des adjutoriums souvent bien peu artistiques.

Léon MOREAU

³ [Louis DELLUC] *cinéma*, n° 31, 9 décembre 1921, p. 15

Je suis l'un des premiers qui ait songé à écrire de la musique dramatique pour le cinématographe. En 1913, en collaboration avec Léon Moreau nous avons composé la musique de *l'Agonie de Byzance*, véritable opéra, qui fut donné par la maison Gaumont à l'Hippodrome, et donné avec magnificence ! Le distingué M. Costil y apporta tous ses soins. Depuis cette époque il y a eu bien des perfectionnements dans ce genre d'adaptation, qui ne fera que se développer j'en suis convaincu.

Henry FEVRIER

Félix Fourdrain, auquel nous devons la Légende du lointain d'Argentan et les Maris de Cinette :

Oui, il y a une voie nouvelle pour la musique associée au film, à condition que la partition suive fidèlement ledit film et que par conséquent le compositeur écrive une partition adéquate. S'il s'agit d'une œuvre lyrique adaptée à l'écran, le compositeur ne devra pas plaquer la musique au petit bonheur, mais en tirer les développements que le film exige. Mais pour protéger la production musicale cinématographique il faudrait que la location du film entraîne celle de la partition. Donc maison d'édition musicale filmée.

De plus l'orchestrateur ou l'auteur devra composer sa partition de telle sorte qu'elle puisse être exécutée avec le minimum instrumental des petits établissements, comme par les orchestres les plus importants. Il y a beaucoup à faire et le plus bel avenir est réservé aux films artistiques accompagnés de partitions de réelle valeur.

Félix FOURDRAIN

Sylvio Lazzari, dont la Lépreuse eut un grand retentissement, et dont le Sautirlot créé l'an dernier à New York sera représenté la saison prochaine à l'Opéra-Comique :

En réponse à votre lettre du 1^{er} juillet je dois vous avouer que jusqu'à présent je ne me suis pas occupé de musique pour cinéma.

Je ne suis donc guère compétent pour vous en parler.

Il me semble pourtant qu'il y a là un nouveau et vaste champ à exploiter, où, au point de vue de la sonorité, la musique pourrait se déployer plus librement qu'au théâtre et même chanté.

La musique dite de scène est forcément l'esclave de la parole. Pour qu'on entende celle-ci, il faut modérer et même effacer le plus possible les sonorités de l'orchestre.

Il en est de même, à moindre degré toutefois, dans le drame lyrique. L'essentiel est là aussi de bien saisir la parole et d'orchestrer en conséquence. C'est donc la subordination de la musique au drame. Dans un art purement visuel comme le cinéma, cette préoccupation de la sonorité n'existerait pas. On pourrait manier l'orchestre librement comme au concert. En revanche, le libre essor de la musique serait encore entravé par la durée des scènes. Elle serait aussi l'esclave d'un minutage précis, à peu près comme dans le ballet ou la pantomime. En somme il n'y a de vraie liberté pour la musique qu'au concert.

Mais enfin, puisqu'il faut de la musique de théâtre, la musique pour cinéma me semble appelée à un grand

avenir. Elle se subordonnera aux exigences spéciales de celui-ci, comme elle s'est subordonnée depuis toujours aux exigences du théâtre chanté et parlé.

Sylvio LAZZARI

Jane Vieu, femme de gout et d'intelligence, qui écrit de délicates mélodies, et d'exquise musique de scène, a fondé une importante maison d'édition :

Je trouve que les « films » gagneraient à être soutenus par une musique conforme à ce qu'ils représentent, suivant en tous points l'action du livret, et écrite spécialement pour la pièce !

Il est pénible, par exemple, d'entendre après la belle marche funèbre de Chopin une gigue à la Charlot, et cela sans transition, sans soudure, tout simplement parce que les personnages du film sont gais ! C'est vraiment un réveil brutal pour les oreilles sensibles ! Si certains films peuvent supporter n'importe quel « air », il y en a d'autres où la musique de scène, liée au sujet, doit jouer son rôle complet. Il y a beaucoup à faire avec le cinéma !

Une musique de scène est toujours trop dépendante de l'action de la pièce pour rechercher des expressions autres que celles du livret... et cela peut suffire à un musicien.

Jane VIEU

L'illustre compositeur et pianiste polonais Moszkowski, auteur d'œuvres pour piano et d'un opéra, Boabdil :

Le cinéma n'étant autre chose au fond qu'une pantomime fixée par un procédé photographique, je ne vois pas très bien de quelle façon celui-ci pourrait influencer la technique du compositeur de musique et lui ouvrir une nouvelle voie dans l'art théâtral.

Maurice MOSZKOWSKI

Fernand Le Borne, brillant critique musical à L'Avenir, dont l'opéra les Girondins eut un certain retentissement et qui précisément s'occupa activement de la question qui nous intéresse :

Lorsque le Film d'Art donna durant six mois, des représentations à la salle de la rue Charras, je profitai de ce que la direction m'avait prié de me charger de l'organisation de la partie musicale, pour demander à notre grand Saint-Saëns d'écrire la musique de *l'Assassinat du duc de Guise*, de Lavedan, tandis que, de leur côté, MM. Hue, Vidal, Erlanger, d'autres encore acceptaient les scénarios que je leur avais fait offrir. Moi-même je signai une partition, assez importante comme durée, et destinée à accompagner le film intitulé *l'Empreinte*.

Malheureusement on eut le tort, selon moi, de ne pas exiger des cinématographes qui louèrent ou achetèrent ces films, l'exécution de nos musiques qui, quoique gravées, rentrèrent ainsi dans l'oubli.

Bien que n'ayant pas votre lettre sous les yeux, il me semble que ce que je viens de vous écrire, vous permettra d'en tirer la conclusion qui me paraît devoir s'imposer.

Fernand LE BORNE

Marcel Samuel Rousseau, prix de Rome, distingué professeur d'harmonie et de composition musicale :

La tentative de Camille Erlanger est des plus intéressantes... Elle devrait décider les grandes maisons d'édition cinématographique à commander, enfin, aux compositeurs français, d'importantes partitions écrites, en intime collaboration, avec le metteur en scène.

Ainsi naîtraient des œuvres lyriques curieuses et neuves. Ainsi disparaîtraient sûrement les infamies musicales qui ont cours actuellement devant tous les écrans.

Marcel Samuel ROUSSEAU

Stan Golestan, compositeur roumain, parmi les meilleurs, qui nous révéla les chansons de son pays et dont le concerto de violon fut un gros succès, au concert donné par la Croix-Rouge, en 1917, au théâtre Sarah-Bernhardt :

Il y a certainement une nouvelle voie à suivre en associant une musique spécialement adaptée et écrite pour le cinématographe ; — cette musique pourra à coup sûr évoquer et fixer davantage dans la mémoire des spectateurs des scènes entrevues trop fuitivement.

Elle sera susceptible dans ce cas d'élargir son domaine d'expression, puisque le cinématographe est une des plus nouvelles manifestations de l'esprit actuel ; quoique dans le passé, musique symphonique, musique dramatique et comique, musique pittoresque et descriptive soient pleines de trouvailles et d'exemples, pour permettre à un compositeur d'écrire une musique adéquate à la nouvelle conception scénique.

Ce que je trouve déplacé, c'est d'entendre une page symphonique célèbre, adaptée à une scène de cinéma qui est souvent en complète antagonie avec le sujet.

Stan GOLESTAN

Georges Auric, ultramoderne, ne pouvait pas rester indifférent à une tentative qui marquera un pas en avant :

Je pense que nous connaîtrons bientôt ce que, malgré diverses tentatives, nous ne pouvons encore qu'imaginer : une musique de cinéma.

Les jeunes musiciens sauront-ils la créer, eux qui ont le goût de la vie, du plein air et dont l'art voudrait être net et dépouillé comme un beau film. J'en suis certain, il y aurait là un effort bien intéressant à faire — et, peut-être, suffirait-il de l'oser franchement et avec un esprit nouveau.

La « musique du cinéma » ne sera pas du tout du genre de celle classée « musique de scène », genre bâtarde et sans ressources profondes qui utilise l'orchestre pour boucher des silences, souligner des jeux de scène, accompagner des clairs de lune ou garnir des entractes. La réussite demandera, entre l'auteur du film et le compositeur, une collaboration sérieuse et une connaissance précise des ressources que peuvent offrir à ce dernier les orchestres de cinéma.

Je souhaite ne pas attendre trop longtemps la partition où s'uniront, mieux que dans de faciles « adaptations », le jeu de la musique et celui de l'écran.

Georges AURIC

Le cinéma — seul — est la cause du retard apporté à cette réponse. J'étais au fond de l'Écosse pour étudier un projet de film (non musical, celui-là), et votre lettre transmise à mon studio de Londres a dû attendre mon retour. Depuis que les auteurs, et surtout — j'ai le regret de le constater — les compositeurs ont entrepris de rendre le théâtre ennuyeux, il n'est pas étonnant que la grande partie du public qui ne veut pas s'ennuyer au théâtre, quels que soient les bons arguments qu'on lui fournit pour l'y convaincre, se sont reportés vers le cinéma, dont il serait puéril de nier à l'heure actuelle la place prépondérante.

La réaction contre l'ennuyeux était inévitable : elle se traduit par la mainmise de l'opérette sur nos premiers théâtres lyriques et par la vogue populaire du cinéma. Il serait cependant à souhaiter que l'une et l'autre soient en France à la hauteur de ce qu'ils sont à l'étranger, par exemple en Amérique et en Angleterre où je viens de passer des années intéressantes et instructives à cet égard. La musique doit être la collaboratrice qui vivifie, commente et anime la vision forcément trop froide sur l'écran. N'en a-t-on pas du reste compris l'absolue nécessité dès le début ? Mais là, nous touchons au point délicat, car ce qui a été fait jusqu'ici est bien loin de ce qu'il faudrait faire. Le directeur, soucieux d'une bonne exploitation cinématographique devrait s'adjoindre des compositeurs, tout comme il s'adjoindrait des acteurs, des librettistes et des metteurs en scène. La mode actuelle de jouer n'importe quoi, sous un sujet donné, est déplorable.

N'ai-je pas entendu récemment *la Mort d'Aase* accompagner dans un grand cinéma les pirouettes de Charlie Chaplin : vous jugerez comme moi que ce bon Charlie (qui, entre parenthèses, est dans la vie privée un excellent musicien), n'aurait cependant pas souhaité en un pareil moment, la belle et poignante page de Grieg. Il est des exceptions, et je rends, en passant, hommage au chef d'orchestre du Gaumont-Palace qui sut découper d'une façon ingénieuse et artistique la partition de *Quo vadis* — chœurs et orchestre — pour accompagner le somptueux film de la Cinès, mais le procédé est en lui-même faux et peu recommandable. *Il faut avant tout au cinéma la musique de son sujet.* De leur côté, les compositeurs doivent abandonner bien des procédés, des intransigeances, des parti-pris d'école pour composer une musique essentiellement simple, claire, rapide et nette qui s'adapte au cinéma et serve sa cause, et, dans l'espèce, il ne s'agit pas de *pouvoir* mais bien de *vouloir*. Je suis, pour ma part, très heureux de m'être engagé dans cette nouvelle voie avec quelques intéressants projets mais, naturellement, tous à l'étranger. Et je me réjouis d'avance des quelques semaines ensoleillées que va me procurer sur le golfe de Naples, cet hiver, la version filmée de *la Danseuse de Pompéi*.

Jean NOUGUES

L'adaptation musicale au cinéma n'est possible que sur des films représentés en exclusivité. Dans des représentations « à la semaine », le chef d'orchestre, n'ayant qu'un laps de temps ridiculement court (une seule répétition le vendredi après-midi) pour préparer la première représentation du soir, ne peut composer des béquets reliant tel passage de la *Symphonie* de César Franck à tel passage de la *Marche des Titis* et doit nécessairement s'arrêter pour changer de morceau. Ces pauses permettent au public d'entendre le « tatatatata » qui s'échappe, allègre, de la cabine de l'opérateur.

Mais il ne s'agit pas ici de l'accompagnement d'un film, il s'agit de l'adaptation. À mon sens, elle est indispensable. Quoiqu'on en dise, « Adieu notre petite ta-able » ou « Toréador en ga-a-ar-de » ne s'adapteront jamais à la jeune hindoue qui effeuille une marguerite ou à Rio Jim tenant Andréas sous son rifle. Il faut une musique *totallement neuve en parfait synchronisme* avec le film pour nous émouvoir, cela est indiscutable et l'avenir le démontrera. Il faut aussi que le film vaille la peine d'être adapté mais hélas, sur une quinzaine de représentations, il ne s'en trouve guère qu'une ou deux d'intéressantes et c'est pourquoi les producteurs craignent les représentations en exclusivité et voulant *avant tout* « réaliser » abusent de la crédulité notoire des spectateurs en substituant la quantité à la qualité. Remédions d'abord à la pauvreté d'imagination de nos auteurs et de nos metteurs en scène. Une musique neuve nécessite quelques frais ; mais demander de payer en France, surtout à l'industrie cinématographique, c'est demander l'impossible. On dépense dix fois plus en gâchant et on lésine sur les crédits nécessaires pour progresser. Supposons néanmoins qu'une œuvre musicale soit réalisée, qu'en résultera-t-il ? J'ai composé la musique de la quatrième partie du film de Gance : *la Dixième Symphonie*. Pendant plusieurs mois j'avais suivi les prises de vues et m'en étais inspiré mais la rémunération de mes efforts fut bien médiocre. Mon œuvre fut exécutée à la présentation dans des conditions déplorables. La maison X... propriétaire du film ayant décidé de couper des scènes *sans me prévenir*, la musique ne se trouvait plus du tout en place. En outre, toujours par économie, il n'y eut pas le nombre suffisant de répétitions d'orchestre, et ce fut la plus belle des cacophonies. Les exploitants pouvaient louer la partition pour cent-cinquante francs. Sept ou huit firent ce « dur sacrifice » ; les autres (dont le directeur d'un établissement qui fait dix mille francs et plus de recettes journalières) refusèrent de déboursier cette somme énorme, jugeant inutile de « jeter l'argent par les fenêtres ». Reste maintenant la question de droits d'auteur : déclarer une adaptation musicale à la société de la rue Henner, c'est la voir taxée à deux pour cent. Or, dans les conditions actuelles, jamais un exploitant ne donnera ce pourcentage. L'œuvre devra donc être déclarée à la société de la rue Chaptal.

Celle-ci, ayant à répartir une somme globale entre tous les compositeurs joués à chaque représentation — et croyez qu'ils sont nombreux — la répartition personnelle du compositeur varie de quatre centimes à un franc, sommes approximatives que me valent la musique de *la Dixième Symphonie*. Un projet serait à élaborer dans lequel des propositions seraient faites aux deux sociétés Henner et Chaptal : dans la première un maximum serait

à fixer ou dans la seconde un minimum. Pour le moment, l'intérêt artistique du cinéma se trouve dans les représentations en exclusivité.

Là seulement, le public pourra trouver un film complet, sans coupures intempestives, mis au point avec un maximum d'effort, un orchestre discipliné formé d'artistes de valeur, sous la conduite d'un chef averti et une adaptation musicale nouvelle aussi intéressante qu'une œuvre lyrique théâtrale. Le cinéma français pourra, dès lors, prétendre concurrencer les grandes firmes étrangères et les compositeurs sortant de leur apathie coutumière trouveront de nouveaux débouchés ? Tant qu'il n'en sera pas ainsi, nos productions cinématographiques seront sans intérêt.

Michel-Maurice LEVY (dit BETOVE)



Affiche de Paul COLIN

* Lyonel ROBERT, *Les enquêtes du FILM, LE FILM*, n° 162, 15 août 1919, p. 9-16 et 66-70 & n° 163, 15 septembre 1919, p. 86-89. Repris par Emmanuel Toulet et Christian Belaygue dans *MUSIQUE D'ÉCRAN, L'accompagnement musical du cinéma muet en France 1918-1995* © RMN, 1994, p. 21-38

La convergence musicale de tous les arts

Le phénomène moderne de la convergence musicale de tous les arts, est l'un des plus importants de notre vie esthétique. On peut le désigner comme une des manifestations de l'âme contemporaine, et comme une des plus certaines indications de toute l'activité artistique à venir.

Qu'est-ce que la convergence musicale de tous les Arts ? J'ai déjà eu à la définir, depuis quinze ans, et à en défendre l'idée, que, par ailleurs, j'ai vu adoptée et répandue par quelques esthéticiens. Elle consiste à admettre que toute l'énergie d'impression, de représentation et d'évocation de ces phalanges de sensitifs et de créatifs que l'on dénomme : artistes, est de plus en plus influencée par des lois musicales, par le besoin de transmettre les émotions les plus larges de la vie à l'aide du plus universel des langages, celui qui suggère sans définir, qui seul peut imposer à des collectivités diverses, sous des climats éthiques et psychologiques différents, la même émotion idéale.

Tout l'Art moderne tend vers ces modes nouveaux de l'expression esthétique. La grande époque musicale de notre civilisation, éclosa au Moyen-Âge grégorien et troubadour et épanouit au XVI^e siècle palestrinien pour s'affirmer, en une incomparable progression, au XIX^e siècle beethovenien, jusqu'à nous, domine de plus en plus tous les arts, et n'est pas prêt, de clore son cycle. Et je m'explique immédiatement sur le mot : progression. Car si les Arts plastiques n'évoluent pas, mais expriment exactement pour chaque époque la vie la plus intense, avec les plus intenses moyens de représentation et d'évocation, les Arts rythmiques, au contraire, s'enrichissent d'éléments techniques nouveaux, et par l'enrichissement du langage, ils rendent plus complexes et plus larges les œuvres et l'émotion qu'elles rayonnent. Les évolutions « techniques » de l'Architecture, de la Peinture, de la Sculpture, n'ont aucun rapport avec l'« intensité de vie » que ces arts représentent, et les Primitifs de la Peinture occidentale, par exemple, sont encore plus « intenses » que bien des grands peintres, très forts en thème des temps suivants. Alors que les moyens expressifs d'Adam de la Halle sont sans doute inférieurs à ceux de Wagner, pour ne parler que de ces deux extrêmes de la représentation humaine opériste.

C'est que la Musique, comme la Science, s'est développée à l'instar de cette autre activité humaine qui lui est parfaitement opposée, et qui est, comme elle, basée sur le nombre et le calcul. Que l'on ne m'accuse pas immédiatement de faire du paradoxe. Je la nomme : le commerce. L'une et l'autre ont évolué selon les progressions numériques du monde. L'échange pur et simple de quelques objets, entre quelques hommes, a atteint l'importance scientifique de l'Économie moderne, avec ses complications formidables financières et politiques, suivant un processus « identique » à celui par lequel les cris en octave, qui retentirent les premiers dans la forêt primordiale, s'accompagnant des coups secs frappés sur la pierre creuse, se sont compliqués jusqu'aux harmoniques de tout notre savoir contrapuntique et harmonique.

« L'évolution de la Musique est donc en rapport direct de l'accroissement de l'humanité. » Elle est liée à ce

que Gabriel Tarot dénomma, en en découvrant les principes et en fixant le rythme, l'« inter-psychologie » humaine. La Musique, nous le savons bien enfin, n'est pas un agrément de l'ouïe. Elle est une représentation sonore, immédiate et reproduite à volonté, des règles fixes du monde, des harmonies de ce mouvement total des choses que l'on appelle : Vie. Wagner a pu écrire : « L'œuvre du compositeur est réellement une œuvre de magie. Le peintre s'arrête à la surface des choses, mais le musicien pénètre leur nature la plus intime et nous la fait sentir. » Et Beethoven, cité par Combarieu : « La Musique est une sagesse plus haute que la philosophie et la théologie. » Et Ferdinand Hand : « La musique est un divin perçu dans une forme sensible. » Magie. Sagesse. Divin. Des expressions point exagérées, pour signifier la puissance évocatrice, représentative, d'un art n'ayant rien de commun avec les autres, même pas avec la poésie, qui n'est que l'effort de la parole pour devenir musique, même pas avec la danse, qui est, dans le même sens, l'effort suprême de la chair rythmée.

Depuis la Renaissance, cet art domine l'Esthétique. Il la domine au point que les frontières abolissent, et que, par la découverte d'un art complexe et encore fabuleux, sorte de synthèse de la Science et de l'Art, et des Arts du Temps et des Arts de l'Espace : le Cinéma, l'homme moderne fonde son émotivité dans un si parfait creuset artistique, qu'il peut donner n'importe quel rêve à son émotion, et l'imposer aux foules les plus diverses.

Il ne s'agit pas de ces fameuses « synthèses des Arts », qui ont toujours existé sous des formes plus ou moins satisfaisantes. L'homme, sous quelque climat esthétique que ce soit, dans n'importe quel moment de son histoire, et sur n'importe quel point du globe, n'a pu concevoir que deux expressions de l'Art : l'Architecture et la Musique, l'une avec ses « complémentaires » : Peinture et Sculpture, l'autre avec les deux siens : la Poésie et la Danse. Et la poésie, on le sait, était si intimement liée à la musique, et à la danse, que sa base formelle même, son mouvement, le « vers », n'est que le « versus », c'est-à-dire le changement de direction de la marche ou de la saltation du chanteur. Poème et musique jaillissaient en même temps de la voix et de l'instrument du troubadour, quoique depuis longtemps, les poètes eussent appris à ne plus chanter, et que depuis des siècles la Poésie se fût séparée de la Musique, jouée ou dansée. Le Christianisme souverain, avec ses chants « a cappella », sépara et marqua de son côté le divorce de la voix chantée et de l'instrument. Mais à nouveau, les artistes s'orientèrent vers une nouvelle « fusion ». Des gentilshommes à Florence, et puis Claude Monteverde, décidèrent le sort du nouveau mariage de la voix, des gestes, de la musique. Et ce fut l'Opéra, où la Poésie et la Musique étaient si bien liées, qu'un jour, trois siècles après, un barbare de génie, incomparablement génial, mais participant d'une culture qui avait « réformé » le Christianisme en en supprimant toute la beauté formelle du rituel, songea à rendre rationnel et raisonnable l'Opéra. Il nous donna cette forme magnifiquement hybride de poème en musique qu'est la Tétralogie Wagnérienne.

Depuis, l'âme artiste du monde moderne, qui résume ses lignes spirituelles et prend une physionomie en France — Visage-du-Monde — ainsi que les lignes du corps acquièrent une « physionomie » dans le visage, a repris son goût à la plus intime liaison de la poésie et de la musique, à cette « fusion » très profonde, qui s'attache, dans l'histoire des précurseurs, au nom de Debussy et de Mallarmé.

Mais ce n'est pas tout à fait des formes nouvelles du drame musical que je veux parler. Je les ai rappelées pour ne pas oublier l'importance du dernier labeur, si intense, de la musique, le plus évolutif de tous les arts, en perpétuelle « évolution ».

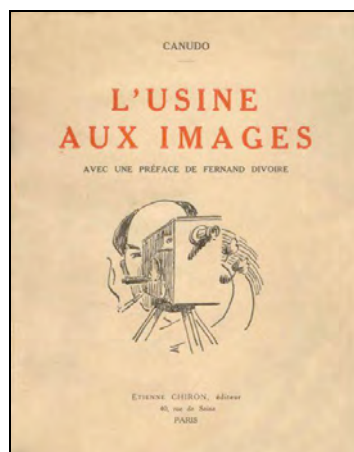
Le caractère essentiel de l'Art moderne est dans son aspiration à l'état d'« émotion musicale ». Il veut, de plus en plus, comme la musique, « suggérer » sans définir. Cela ne signifie point que l'imprécision soit l'idéal des formes inventées par les artistes nouveaux. Mais le flou pictural d'un Carrière, par quoi les lignes se prolongent suggestives dans l'esprit du regardant, ou l'atmosphère musicale d'un Debussy, ou la liberté rythmique du poète précurseur Rimbaud, ou la matière vague qui enveloppe l'« esprit » d'une sculpture de Rodin, ont un sens précis de tendance à ne pas définir pour plus intensément suggérer, un sens précis qui n'échappe à personne. Évidemment, l'image sera toujours à la poésie ce que le dessin est à la peinture et la mélodie à la musique. Mais les limites de l'image, du dessin, de la mélodie, s'élargissent tellement qu'une œuvre moderne devient d'une richesse d'évocation et d'émotion extraordinaires.

Jusqu'à nous, tout était asservi au Verbe. Les Arts plastiques eux-mêmes, n'étaient que « paroles en images », des illustrations à des histoires ou à des pensées, ou à la conception « psychologique » d'un être comme d'un paysage. La Poésie était strictement moulée pour être claire, et tout art était raisonné, et ce qui est pire : raisonnable, net comme la mélodie populaire cadencée sur quatre cordes. Depuis cinquante ans, on a reculé tous les horizons. On s'est lancé dans le royaume de la suggestion, et puisque seul « l'indéfini peut exprimer l'infini », on a demandé justement à la musique ses secrets d'angoisses et de joies incomparables, qui font durer l'œuvre de l'artiste dans le cœur des hommes, où elle pénètre comme un sang. Nous arrivons à comprendre ce que Michel-Ange voulait dire lorsqu'il affirmait qu'« une bonne peinture, c'est de la musique ». Wagner, de son côté, malgré sa brutale « fusion des Arts », avait déjà désiré que l'on ne confondît plus la musique « art des sons » avec la musique « art des Muses » commun à tous les arts rythmiques et à « toutes les manifestations artistiques de l'homme intime » et qu'il opposait à la « Gymnastique », où se groupaient, pour les Athéniens, les arts « qui tendent à l'expression la plus complète de l'homme, par les moyens plastiques ».

De nos jours, toutes les barrières veulent être brisées. La peinture dite « cubiste » n'a qu'un rêve de dynamique plastique, de recherche des dimensions complexes et complètes, qu'il est inutile de définir ici. La poésie, malgré les sottises et les bêlements de quelques jeunes personnages délirants et saccadés, tend à s'approprier de véritables procédés musicaux de suggestion, pour accroître l'émotion qu'elle veut transmettre. La Musique elle-même agrandit ses cadres, et après avoir subi une volonté picturale d'impressionnisme, accueille dans son évolution même les aspirations des peintres et des poètes les plus modernes.

Et c'est ainsi par la destruction des vieux moules où s'allongeait et se mouvait la matière vive de l'inspiration : le vers classique, le dessin linéaire, la rigidité carrée de la ligne architecturale, la fable mimique imposée à la danse, le contour réaliste réclamé au sculpteur, tous les arts méprisent enfin la ressemblance plastique, le lyrisme raisonnable, la bonne et vieille musique mélodique pour les mandolines du cour. Peintres, poètes, architectes, sculpteurs, tendent joyeusement leurs bras, arquent leurs nerfs particulièrement vibrants, vers cet état nouveau de la création artistique que la Musique leur a appris en une unique leçon : Suggérer sans définir.

Ricciotto CANUDO¹,
Le Courrier musical, n° 8, 15 avril 1921, p. 123-124²



**Dieu dit « Que la lumière soit ! ».
 Et presque aussitôt M. Ricciotto Canudo
 lui indiqua la manière de s'en servir.³**

¹ Ricciotto CANUDO (2 janvier 1879, Gioia del Colle - 10 novembre 1923, Paris) est un écrivain français d'origine italienne.

Romancier, poète, philosophe, critique d'art, critique littéraire, musicologue, scénariste, il a inventé en 1919 le terme de « 7^e art » pour désigner le cinéma. *Wikipedia*.

² repris par (Sélection de textes par) Laurent Guido, *Le Courrier musical et le cinéma : l'alliance / document / Théories et pratiques de la musique de film / MUSIQUE !* © 1895, n° 38, octobre 2002, p. 103-106.

³ Si cet article, cité ici in extenso, n'évoque pas frontalement le cinéma*, l'apport intellectuel de Canudo est cependant suffisamment lié au film pour que la définition qu'il donne ici de la musique éclaire sa doctrine du Septième Art. L'auteur y rappelle quelques-uns des grands principes de son esthétique : suprématie des arts « Rythmiques » sur les arts plastiques, centralité de la musique qui entretient des rapports particuliers avec l'homme, le monde, l'âme, la vie qui en constitue la « représentation ». De façon plus inattendue, il établit un parallèle entre les développements de la musique et du commerce.

* C'est pourquoi on ne le trouve pas recueilli dans *L'Usine aux images* réédité et augmenté par J-P. Morel chez Séguiers-Arte, 1995.

³ [Louis DELLUC] *cinéma*, n° 33, 23 décembre 1921, p. 7.



le site de référence sur les ciné-concerts
nous signale

La Cinémathèque de Toulouse

Zoom Arrière 2011 hors les murs

Séances des mois passés

vendredi 28 janvier 2011 à 20h30

Foyer Rural de St-Jory
Place de la République, St-Jory (31)
Le Gosse des rues (*A Boy of the Streets*)
de Charles J. Hunt (1927 / USA / 1h02)
Musique : Grégory DALVIN (*Accordéon*)

samedi 5 février 2011 à 15h00

Médiathèque Empalot
40, avenue Jean Moulin, Toulouse (31)
Cinéma forain & Cinéma burlesque avec Harold Lloyd
Les Frères Laure (1902 / France / 0h02)
Le Tourbillon humain (1911 / France / 0h05)
Amour et poésie (*Bumping into Broadway*)
de Hal Roach (1919 / USA / 0h16)
Plein aux as (*An Eastern Westerner*)
de Hal Roach (1920 / USA / 0h20)
Musique : Grégory DALVIN (*Accordéon*)

lundi 7 février 2011 à 13h00

La fabrique culturelle, Université Toulouse 2 Le Mirail
5, allées Antonio Machado, Toulouse (31)
Un punch à l'estomac (*So this is love*)
de Frank Capra (1928 / USA / 0h58)
Musique : Grégory DALVIN (*Accordéon*)

vendredi 11 février 2011 à 19h30

Cinéma Jean Marais
Rue des écoles, Aucamville (31)
Monte là dessus (*Safety last*)
de Fred Newmeyer et Sam Taylor (1923 / USA / 1h10)
Musique : Grégory DALVIN (*Accordéon*)

samedi 12 février 2011 à 14h00

Théâtre du Casino
Place Richelieu, Bagnères-de-Luchon (31)
13° Festival de Luchon : Programme de films régionaux
Environs de Luchon. Réal. inc. (s.d. / France / 0h02).
Les Gorges du Tarn. Réal. inc. (s.d. / France / 0h01).
La Garonne. Réal. inc. (1920 / France / 0h09).
Les Pyrénées. Réal. inc. (s.d. / France / 0h09).
Le Fromage de Roquefort. Réal. inc. (s.d. / Fr. / 0h25).
L'Élevage dans le Gers. Réal. inc. (1935 / France / 0h06).
Musique : Grégory DALVIN (*Accordéon*)

dimanche 20 février 2011 à 15h00

Cinéma Le Rex
11, rue Bacquière-Fonade, Blagnac (31)
Le Gosse des rues (*A Boy of the Streets*)
de Charles J. Hunt (1927 / USA / 1h02)
Musique : Raphaël HOWSON (*Piano*)

vendredi 22 février 2011 à 19h30

Cinéma Jean Marais
Rue des écoles, Aucamville (31)
Folies Bowers
Invisible Revenge (*Invisible Revenge*)
de Bud Fisher et Charley Bowers (1925 / USA / 0h05)
Le Roi du charleston (*Fatal footstep*)
de Charley Bowers (1926 / USA / 0h23)
Non, tu exagères ! (*Now you tell one*)
de Charley Bowers (1926 / USA / 0h21)
It's a bird (*It's a bird*)
de Harold H. Muller (1930 / USA / 0h14)
Une nuit sans sommeil (*A Sleepless Night*)
de Charley Bowers (1940 / USA / 0h10)
Musique : Flóra KAPITANY (*Violoncelle*) et Bertrand MAHE (*Piano*)

Séances du jour

samedi 12 mars 2011 à 21h00

Salle des Fêtes
Gran Carrera, Anères (65)
Belliou la fumée (*Smoke Bellew*)
de Scott R. Dunlap (1929 / USA / 1h15)
Musique : Roch HAVET (*Piano*)

Séances des semaines à venir

mardi 15 et mercredi 16 mars 2011 à 20h30 et 20h 45

Lux, Scène Nationale de Valence
36, bd du Général de Gaulle, Valence (26)
L'Éternel Silence (*90° South*)
de Herbert G. Ponting (1914 / Grande-Bretagne / 1h14)
Musique : ensemble éOle (Pierre JODLOWSKI)
et **Cinéma des premiers temps** (*Ave Peplum !*)
Musique : Luc PLOUTON & Mélanie FAVRE PETIT MERME (*Pianos*)

dimanche 27 mars 2011

Cinéma Le Quercy
871, rue Emile Zola, Cahors (46)
Un punch à l'estomac (*So this is love*)
de Frank Capra (1928 / USA / 0h58)
Musique : Jean-Luc AMESTOY (*Accordéon*)

Séances du mois à venir

lundi 4 avril 2011

Hôpital Garonne
224, avenue de Casselardit, Toulouse (31)
Cinéma forain & Cinéma burlesque avec Harold Lloyd
Reprise du programme du samedi 5 février 2011
Musique : Grégory DALVIN (*Accordéon*)

vendredi 8 avril 2011

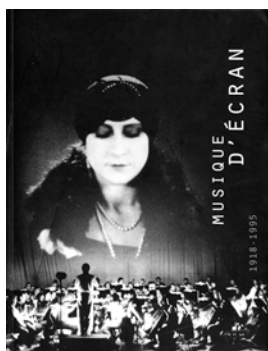
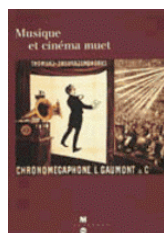
Cinéma Le Méliès
6, rue Bargoin, Pau (64)
Programme de films régionaux
Reprise du programme du samedi 12 février 2011
Musique : Daniel BREL (*Accordéon*)

Incunables




&
**Post Scriptum
Incontournables**

- Ceci n'est pas de la publicité -



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

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...*

et/ou

**Devenez,
Membre Bienfaiteur du Festival d'Anères¹ et
recevez, chez vous, dès l'ouverture du Festival,
la collection complète de cinéanères, Vol. 2.**

(¹) en adressant, d'ici le 1^{er} juin, un chèque d'un montant
minimum de 30 €, libellé au nom du Festival d'Anères à
Festival d'Anères Café du Village F - 65 150 ANERES.

cinéanèrès

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

8 au 12 Juin 2011

et Cinémanères réunis



Samedi 12 mars 2011
N° Sp. *Hors les Dates*

Louis DELLUC
14 octobre 1890 - 22 mars 1924
in memoriam

Gratuit
2^e Année