

Images et Musique

Faut-il présenter M. Jean Mitry à nos lecteurs? Tous sans doute connaissent déjà le journaliste cinématographique, l'auteur de *Pacific 231*. Comme rien ne vaut l'instruction par l'exemple, nous faisons suivre son article du découpage de ses deux œuvres préférées.

L'idée d'associer ou d'identifier le mouvement, le rythme des images à une forme musicale n'est pas aussi nouvelle qu'on serait tenté de le croire.

Elle ne remonte pas seulement aux débuts du « parlant » mais trouve ses origines à cette époque du « muet » où les premiers théoriciens du film se penchèrent sur les conditions rythmiques du cinéma.

En 1914 le peintre Léopold Survage entreprenait un film intitulé *Rythmes colorés*, composé d'une suite de figures abstraites, de lignes et de couleurs différentes, par lequel il entendait analyser et démontrer les possibilités rythmiques des formes pures. Dans cette recherche d'ordre strictement pictural le cinéma n'était qu'un moyen. Toutefois, si la démonstration était valable, la proposition inverse devait être vraie : on devait pouvoir démontrer les possibilités rythmiques du film en partant de formes quelconques en mouvement.

Les recherches de Survage ayant été interrompues par la guerre, c'est à partir de ses idées, mais en considérant plus particulièrement cette seconde proposition que, de 1918 à 1922, le peintre suédois Viking Eggeling réalisa ses trois films abstraits connus sous les titres de *Symphonie diagonale*, *Symphonie horizontale* et *Symphonie verticale*. Il fut suivi dans cette voie quelques années plus tard par l'Allemand Walter Ruttmann (*Opus 24*, *Opus 25*, *Opus 26*).

L'un et l'autre, grâce à une suite de

formes géométriques (dont le mouvement était obtenu selon la technique du dessin animé), entendaient démontrer les possibilités rythmiques du film mais leur propos était d'aboutir à la définition d'un *rythme pur*, non figuratif, d'ordre strictement visuel.

En fait, malgré les avantages considérables que le cinéma a pu tirer de leurs recherches, celles-ci aboutirent à un échec. Elles mirent en lumière les possibilités de la cadence au cinéma, soulignèrent la valeur *durée* des images et contribuèrent à la définition d'une première métrique du film. Mais le rythme cherché, le rythme lui-même en était absent.

Sans doute parce que le rythme pur n'existe pas.

Ce qu'on appelle ainsi n'est le plus souvent que celle métrique qui est à la base de tout rythme mais qui, à elle seule, ne le constitue pas. Les films d'Eggeling et de Ruttmann le démontrèrent une fois de plus.

Le rythme est toujours *de quelque chose* qui s'exprime et se signifie à travers lui. Il ne saurait être gratuit. Et si l'on a pu parler de rythme pur en musique, cela tient uniquement à ce que la forme et son contenu y sont indissociables, et que les sentiments exprimés n'y prennent naissance qu'à travers une forme, qui est rythme de par son essence et son objet, en cela qu'elle a leur expression pour but.

Il n'en est pas de même au cinéma, non plus qu'en prosodie.

Sous prétexte qu'une note seule ou un accord isolé n'ont en général aucun sens précis, vouloir dans un film agir avec des formes abstraites comme avec des sons en musique est une erreur fondamentale.

En effet, si des formes visuelles n'ont aucun sens, leur suite ne saurait en avoir

d'avantage. Dans les films considérés les figures géométriques en mouvement n'expriment rien, ne déterminent aucun sentiment particulier, aucune émotion, fût-elle d'ordre strictement plastique. Elles contribuent seulement à rendre sensible la perception visuelle d'une cadence définie par elles seules, c'est-à-dire d'une cadence sans objet.

L'image et le mot ont, en soi, un sens précis, la signification de quelque contenu donné ou représenté. Lorsqu'ils font partie d'un « tout », d'une suite organisée, ce sens particulier s'infléchit, se modifie. Le mot ou l'image acquièrent une valeur relative qu'ils n'auraient pas sans cela ou qui serait différente dans un autre « tout ». Une signification qui va parfois jusqu'à faire oublier momentanément leur sens premier mais qui, en fait, s'ajoute à lui, même par substitution.

Cette valeur, qui est donnée sur le plan intellectuel par une suite de relations logiques ou dialectiques, peut être donnée sur le plan émotionnel par une suite de relations métriques ou prosodiques qui modifient l'intensité ou la tonalité de l'expression.

En d'autres termes il n'y a rythme que lorsque les relations métriques ou prosodiques donnent à un mot, à une image, une signification indépendante de leur sens conventionnel ou immédiat, encore une valeur émotionnelle due à leur situation et à leur rôle dans la cadence d'un ensemble quelconque.

Ainsi donc, vouloir créer au cinéma un rythme visuel comparable au rythme musical, vouloir déterminer des émotions par la simple suite cadencée de formes en mouvement, lorsque ces formes n'ont aucune signification précise, aucune capacité de représentation ou de suggestion est un leurre.

L'échec de Ruttmann et de son école devait du moins en apporter la preuve.

Reprenant des idées émises par Canudo en 1922, lequel se proposait — pour justifier le rythme moins facilement perceptible et moins formel de la continuité cinématographique — d'étayer d'un rythme musical préétabli tout film ayant une intention lyrique évidente, Germaine Dulac, dès les

premiers jours du cinéma parlant, tenta de mettre en images quelques œuvres de compositeurs célèbres.

Il s'agissait là — et pour la première fois — d'une tentative s'attachant à rechercher ou à établir des rapports entre musique et images.

Cependant l'erreur de ce pionnier, comme de certains qui suivirent, fut de chercher à illustrer la musique en donnant une représentation visuelle du thème sans autres références que celle-là.

Toute une partie de *Disque 957* consistait à faire voir le disque tournant sur son plateau. Dans *Arabesque*, on voyait des jets d'eau dansant sur des pelouses, des gouttes de pluie et quantité de mouvements formant des arabesques sans qu'il y ait jamais corrélation tonale ou rythmique entre les deux formes expressives. Tout au plus les images étaient-elles *photographiquement* en harmonie passagère avec le ton impressionniste de l'œuvre musicale.

Avec *Children's Corner* ce fut pire. On montrait deux enfants jouant dans un coin de décor tout au long d'une séquence qui durait ce que dure la musique. Celle-ci eut-elle été différente on aurait pu ne rien changer pourvu que le titre restât le même. Il n'y avait ici ou là qu'une juxtaposition arbitraire entre un thème *exprimé* par la musique et des images *représentant* l'action figurée ou évoquée. Leur suite ne variait point en accord avec les mouvements de la partition.

Eisenstein cependant, qui demeura jusqu'à sa mort l'un des pionniers de la construction audio-visuelle, parvint dès 1930 à donner quelques indications suffisantes dans la *Romance sentimentale* qu'il réalisa en France avec son assistant G. Alexandrov. À côté de quelques poncifs et d'un romanescque facile dont on ne saurait décemment lui attribuer la paternité, il composa au cours d'une longue séquence (Les paysages d'automne) une suite d'impressions visuelles donnant une exacte correspondance tonale, sinon toujours rythmique, d'une partition écrite au demeurant pour mettre en valeur les dons douteux d'une cantatrice sur le retour.

En 1933 une première adaptation de la *Pacific 231* d'Arthur Honegger fut faite en



Béret basque : M. Mitry. A la caméra, le remarquable opérateur Fabian.

Russie soviétique par Tzékhanowski, réalisateur de dessins animés. Sans qu'il soit question ici de rythmes audio-visuels, l'essai fut ingénieux. Le metteur en scène, filmant l'orchestre, détachait de celui-ci au moment opportun et suivant les variations musicales, l'appel des cors, les accents de la batterie, le grincement des cordes, le hurlement des trombones, tandis qu'en une suite de surimpressions fugitives ou par le jeu de quelque alternance il montrait une locomotive en pleine action, voire certains éléments de celle-ci, rapportés aux différents jeux de l'orchestre. Il alliait de la sorte le mouvement d'une bielle et celui d'un archet, le va-et-vient du trombone et celui du piston, etc... Mais ce n'était là, tout au plus, qu'une façon habile d'enregistrer un orchestre.

On peut rapprocher de cette tentative celle plus récente et plus originale faite par Djon Milie avec un orchestre de jazz (*Jamin the blues* — 1947), œuvre photographiquement éblouissante mais sans rapports précis avec les recherches considérées.

Dès les débuts du cinéma parlant on avait cependant obtenu une association parfaite des cadences grâce aux dessins ani-

més. Les petits personnages agissaient en mesure. Ils devenaient comme autant de « figures » d'un immense ballet plein de charme et de poésie. Mais l'invention, l'imagination visuelle et l'évocation musicale, quoique brochant le plus souvent autour d'un même sujet ou d'un même point de départ, gardaient leur autonomie, leur continuité propre, leur sens particulier. Images et musique, tout en ayant le même tempo, exécutaient des arabesques différentes dans des mondes différents.

Fantasia fut, dans son ensemble, une grandiose erreur, l'antinomie des images et de la musique sautant aux yeux des moins avertis. Toutefois, si l'on excepte *L'Apprenti sorcier*, assez réussi, mais qui ne sortait pas du domaine des dessins animés courants, il faut bien convenir, quelque répulsion que l'on ait pour des images d'un goût parfois douteux, que le *Casse-Noisettes* réalisait pour la première fois l'association parfaite du mouvement, du rythme et des cadences. La danse des champignons et surtout la danse des libellules sont à cet égard de grandes réussites. Elles dépassent souvent par leur précision rythmique la *Nuit sur le Mont Chauve* (gravure animée tour-

née par Alexeïeff en 1933) qui demeure de très loin, au point de vue plastique surtout, l'œuvre visuelle la plus remarquable qui ait été construite sur une partition et obtenue selon des procédés graphiques.

Il semble cependant que le véritable précurseur, celui qui le premier a su atteindre à quelque perfection dans cette association des images et de la musique ait été l'allemand Oskar Fischinger avec ses *ciné-rythmes* réalisés entre 1932 et 1935.

Reprenant les essais de Ruttmann sur les formes en mouvement, y ajoutant parfois la couleur (*Komposition im blaue*, 1934) il donnait cette fois, grâce à la musique, un *sens* à ces arabesques, à ces variations, à ces éclatements de lignes, de cercles, de carrés et de losanges.

Ce qui n'était avec Ruttmann que formes vides et cadences gratuites devenait rythme de par le contenu musical auquel ces formes étaient associées, contenu qui en déterminait l'existence même et le mouvement.

Mais c'est assez dire qu'en dépit de leur perfection formelle ces constructions dévoilent aussitôt leur faiblesse. En associant les mouvements de ces figures abstraites au rythme, à la cadence et au mouvement de la musique, voire encore à sa tonalité, on se borne à *ponctuer* — admirablement — celle-ci plutôt que l'on n'intègre un rythme visuel dans un rythme musical. Le rythme ici est tout entier donné par la musique qui « remplit » en quelque sorte de sa substance et de sa signification une forme creuse laquelle en souligne visuellement les cadences et le tempo. Autrement dit, si l'on projette un *cinérythme* sans donner le son on retombe dans l'impasse où échouèrent jadis Eggeling et Ruttmann.

L'observation reste valable pour les essais de l'anglais Len Lye et du canadien Norman Mac Laren qui ont suivi la voie ouverte par Fischinger en donnant toutefois plus de souplesse et plus de brio (Mac Laren surtout) au déploiement, à l'ivresse éblouissante de leurs formes colorées, mais aussi moins de rigueur formelle à leur structure.

Il apparaît donc que si l'on veut associer un rythme visuel et un rythme musical et non plus se limiter à souligner celui-ci par une forme dépourvue de signification il

convient de se référer au réel, c'est-à-dire de prendre pour élément quelque chose ayant de soi-même un sens, une valeur, que l'on pourra modifier ou transformer à loisir, quelque chose qui se signifiera d'une façon particulière à travers un rythme et par ce rythme même.

Avec *Pacific 231* d'abord, avec les *Images pour Debussy* ensuite, je me suis engagé dans cette voie.

Et ce n'est point parce que les images sont d'une réalité concrète qu'elles entendent par là *illustrer* la musique, la définir objectivement, même d'une façon qui serait plus conforme. On ne dit point : « Ceci représente cela ». Et il me paraît ridicule de le supposer. On ne cherche point à emprisonner la musique dans une forme et pas même l'imagination du spectateur.

Lorsqu'il s'agit d'œuvres qui entendent créer, déterminer un sentiment ne se rattachant à rien de précis, grâce à la seule architecture musicale, les images — à supposer qu'il soit possible de créer une continuité visuelle ayant le même effet — ne peuvent que faire double emploi. Leur réduction à une simple ponctuation mélodique ou rythmique — comme chez Fischinger — devient alors nécessaire.

Mais lorsqu'il s'agit d'œuvres ayant pour objet de traduire un sentiment éprouvé par le compositeur devant un aspect quelconque du monde et des choses, ou pouvant se référer à elles, les images, qui se proposent alors comme un retour aux sources, se justifient par la réalité objective du sujet ou du thème considéré. Elles doivent être, bien sûr, en accord avec lui et ne point heurter l'imagination, plutôt la conduire sans vouloir résolument la fixer. Le fait qu'elles sont et seront toujours le résultat d'une interprétation personnelle ne saurait être retenu, toute œuvre d'art étant subjective par définition.

En réalité il ne s'agit pas d'« ajouter » quoi que ce soit à une partition qui se suffit à elle-même, mais de lui donner un équivalent plastique; de poursuivre et de signifier *dans l'espace* un rythme qui se poursuit et se signifie déjà *dans la durée*.

A cet effet il convient de développer parallèlement, sur le plan visuel et sur le plan auditif, un même rythme grâce à l'identification du caractère des images et

RAGGORDS

des plans au caractère des phrases musicales correspondantes, les uns demeurant en accord et en constante résonance avec les autres. Grâce encore au synchronisme des mouvements contenus dans l'image et de la mesure ou des cadences sonores. Ainsi le tempo, les tonalités, le contrepoint, le rythme des phrases musicales, se trouvent renforcés par leur propre projection dans l'espace à travers une forme plastique qui les figure. Je ne dis pas « qui les représente »...

Nul n'a jamais soutenu que les entrechats d'un danseur avaient pour objet d'illustrer la partition qui les conduit. Mais de moduler, de traduire une réalité musicale par les mouvements du corps humain.

Prolonger, soutenir la cadence, l'intégrer dans un mouvement physique — danse ou chant — répond au besoin de trouver son propre équilibre dans un rythme et de s'associer à lui.

Pourquoi donc cette figuration plastique devrait-elle être uniquement du corps humain, donnée par tel danseur que l'on observe et point par les mouvements du monde et des choses s'il devient possible, dans une certaine mesure, de soumettre ce monde et ces choses à un rythme quelconque dans la représentation que l'on en donne.

Si l'on objecte que la musique de ballet est une musique spécialement faite pour être dansée, je répondrai que, les possibilités d'expression du corps humain étant limitées, cette musique n'est « spéciale » que dans la mesure où elle doit en tenir compte.

L'intérêt donc, dans cette relation images-musique, est bien moins des choses représentées que de leur mouvement. Et c'est ce mouvement seul, devenu rythme, qui entend s'identifier à la musique.

Pour répondre à l'unité d'ensemble des quatre morceaux, constituant les *Images pour Debussy* — réunis autour du thème de l'eau — j'ai choisi comme élément, dans la première *Arabesque*, des roseaux et des plantes aquatiques. J'aurais pu tout aussi bien me servir d'autre chose. Ces roseaux ne sont là que pour être soumis à un rythme qu'ils inscrivent dans leur mouvement et qui leur donne à la fois un sens et une signification qui les dépassent.

Ce qui compte, ce n'est pas le nénuphar mais *la danse du nénuphar*. On ne fait appel à des éléments concrets que pour autant qu'ils représentent une forme possible, à des choses réelles que pour autant qu'elles peuvent être transfigurées.

Et dans cette association qui tend à confondre et à superposer dans une sorte de perception totale les deux formes expressives d'un même développement rythmique, le spectateur doit oublier momentanément que la musique est l'œuvre d'un compositeur, le fait d'un orchestre. Il doit la percevoir comme si elle était la manifestation sonore de l'objet. En d'autres termes on ne doit plus très bien savoir si le nénuphar et les vaguelettes qui l'agitent obéissent à un rythme préétabli ou si, au contraire, cette musique que l'on entend ne serait pas le fait du nénuphar et de l'onde, tel un chant qui, soudain, remplacerait le bruit.

Les images apparaissent donc comme l'épanouissement de la musique dans une réalité concrète soumise à ses lois. Et la réalité, sans cesser d'être authentique, objective jusque dans ses représentations les plus abstraites, se trouve affectée d'un coefficient d'irréalité qui l'aide à se connaître plus profondément dans un rythme qui la transcende.

De son côté, la musique, affectée d'un équivalent plastique, se dramalise à travers lui, prend une résonance singulière à travers sa figuration.

Au fond tout le problème consiste à associer dans l'esprit du spectateur le choc émotionnel produit par l'image à celui produit par la musique, à faire en sorte qu'ils soient de même nature ou complémentaires dans leur production simultanée. Il s'agit donc de trouver une qualité commune à deux perceptions, à deux éléments affectant deux sens différents; de définir des relations possibles entre des choses qui se développent les unes sur le plan visuel, les autres sur le plan auditif et dont l'identité affective nous échappe à première vue. L'art est d'accorder ces impressions, de les unir en un tout univoque afin qu'elles deviennent indissociables dans l'esprit de celui qui les perçoit simultanément.

JEAN MITRY.