

le film de la "Symphonie Pastorale"

1946 11

avec la Jean Delannoy

"LA SYMPHONIE PASTORALE" SANS BEETHOVEN

LORSQU'ELLE paraîtra sur les écrans *La Symphonie pastorale*, certains s'étonneront qu'il n'y soit jamais fait allusion à l'œuvre de Beethoven.

Cela tient évidemment au titre, car, en fait, la *VI^e Symphonie* occupe une place secondaire dans le roman d'André Gide. On se rappelle le voyage que font à Neuchâtel le pasteur et Gertrude et le concert auquel ils assistent. Sur les classiques mouvements de *La Pastorale*, le pasteur se livre, pour l'enseignement de l'aveugle, à certains développements comparatifs entre les nuances musicales et les gammes de couleurs. Idée de poète, certes, mais qui reste intraduisible en noir et blanc et qui côtoie l'action sans s'y intégrer vraiment. Or, une bonne adaptation cinématographique doit éviter les incidences et, plus le sujet est riche en intensité dramatique, moins il supporte les morceaux de bravoure. Le concert de Neuchâtel risquait d'en devenir un et c'est en le rejetant que nous avons restitué au titre du livre son masque antinomique sous l'apparente quiétude duquel se cache la violence d'une œuvre cruelle et passionnée.

C'est en écartant Beethoven que *La Symphonie pastorale* d'André Gide pouvait prendre tout son sens au cinéma. Restait l'éventualité devant laquelle beaucoup n'eussent pas hésité : se servir de *La Pastorale* de Beethoven comme musique d'accompagnement du film. Une symphonie, par sa composition même, ne comporte-t-elle pas assez de nuances pour satisfaire à toutes les situations ? Quoi de plus tentant, à première vue, que d'apporter aux images le soutien d'une musique illustre ?

C'est, à mon sens, une erreur fondamentale.

Avec le cinéma sonore, est née une musique particulière qui reste très éloignée de la symphonie et de son accompagnement romantique. Un film est le résultat d'opérations invisibles. Paroles, technique, décor, costumes sont d'abord au service du sujet. Mais l'œil et l'oreille, et surtout l'œil, n'en déplaît à certains dialoguistes, sont si étroitement sollicités par les limites de l'écran et du haut-parleur que le moindre détail prend des proportions considérables et risque de nuire à l'unité de l'œuvre. C'est ainsi qu'au moment le plus dramatique le spectateur sent son regard s'attacher au pli d'une robe, à une tache de lumière, à un objet trop évident. Son

par
Jean Delannoy

oreille n'entend plus qu'un mot fleuri, qu'une note saillante. C'est le moment où le public perd tout contact avec l'émotion, où le décor, le travelling, la phrase, deviennent remarquables et, par conséquent, condamnables.

La musique n'échappe pas à la règle de l'invisible effort. Les écueils qu'elle rencontre sont encore plus aigus, plus difficiles à éviter. Sa seule sauvegarde est de rester sentiment pur (je parle de la musique d'accompagnement et non du film musical). Son rôle consiste à soutenir le sentiment en épousant ses formes, comme la mer porte le navire, l'entourant, le caressant, s'intégrant à lui (sans l'engloutir) au point de ne plus savoir si c'est la vague qui justifie le navire ou le navire qui fait la vague.

La musique doit s'interdire de souligner l'action visuelle ; c'est le rôle du silence et des bruits. Dès qu'elle devient objective, la musique perd son influence dramatique. Vous avez pu voir de ces films où les personnages s'assent sur une ronde, se lèvent sur une noire, traversent un salon sur des croches et referment la porte sur un double-croche. C'est l'exemple monstrueux ; mais, sans tomber dans cette exagération, combien de musiciens oublient le vrai sens de l'intervention et considèrent le film comme un prétexte à concerto !

Je sais qu'il appartient au réalisateur de composer ses scènes en vertu de la musique et de lui ménager sa place dès le découpage. Mais il faut reconnaître que, soit par ignorance, soit par négligence, bien des metteurs en scène attendent que le film soit monté pour se soucier de la musique. Elle intervient alors comme un bouche-trou, un replâtrage, une roue de secours (la cinquième). Elle sert de produit de remplacement pour scènes insuffisantes : la déclaration d'amour sans l'amour, la poursuite sans action, l'extérieur trop muet se voient inévitablement gratifiés d'un morceau de musique circonstancié. Je comprends que le musicien, dégoûté, se dise : au moins que la musique soit belle si la scène est mauvaise (sans se rendre compte

que la musique, dans ce cas, souligne les défauts et devient la grosse caisse du bonimenteur, une sorte de faire-valoir de la médiocrité).

Il faut le répéter : la musique de film est une musique spéciale. Elle n'a pas de signification intrinsèque ; son existence est liée à l'image et au dialogue. Seule, elle devrait être inéditable. L'orchestration en est très délicate puisqu'elle vise à faire oublier la notion d'orchestre (ce qui rend le solo presque toujours indésirable parce qu'il restitue la pureté instrumentale).

Le musicien est obligé, comme le réalisateur, d'avoir une idée d'ensemble très nette du film et, comme lui, de trouver son style, c'est-à-dire le thème général. Il lui faut ensuite étudier la fréquence sonore de chaque scène pour accorder la tonalité de sa musique avec cette fréquence. Qu'il s'agisse de dialogues ou de bruits, chaque scène module sur un mode plus ou moins élevé. Il faut donc que la musique tienne compte de cette impression pour la souligner, la renforcer ou la corriger, selon les nécessités intérieures de la scène. C'est un travail d'art d'une grande précision qui exige sur le plan technique un minutage exact de chaque entre-phrase et de chaque mouvement psychologique de l'image.

J'ai connu Georges Auric, il y a plusieurs années, lorsque j'étais monteur et j'ai eu, grâce à lui, la révélation de la musique de film.

Le seul bruit réel enregistré était le sifflement aigu du blizzard. Auric composa donc un fond sonore de plusieurs minutes sur deux ou trois notes graves tenues qui avaient le double avantage de traduire l'angoisse du personnage et de renforcer, grâce à leur basse fréquence, la stridence du vent. L'effet était saisissant, mais la musique jouée isolément n'aurait eu aucune signification.

Je me suis alors promis, si je devenais réalisateur, de travailler avec un musicien qui avait une telle conception de son rôle cinématographique et j'ai eu la chance de tenir ma promesse à plusieurs reprises, parfois dans des occasions aussi différentes que *Macao* et *L'Éternel Retour*.

C'est pour la même raison que j'ai préféré confier à Georges Auric plutôt qu'à Beethoven le soin d'accompagner à l'écran *La Symphonie pastorale* d'André Gide.

Spectateur merci 17 sep. 46