1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

38 | 2002
Musique !

Le Dr Romain, théoricien du « musicalisme »

Laurent Guido

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/220>

DOI : 10.4000/1895.220

ISBN : 978-2-8218-1026-6

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2002

ISBN : 2-913758-35-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Guido, « Le Dr Romain, théoricien du « musicalisme » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/220> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.220>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Le Dr Romain, théoricien du « musicalisme »

Laurent Guido

- 1 Au cours des années vingt, la France constitue un terrain privilégié de la réflexion théorique et critique sur le cinéma. Malgré l'importance bien connue des débats esthétiques qui agitent alors le milieu cinématographique, les histoires du cinéma ne retiennent le plus souvent que quelques figures renommées, comme les cinéastes-théoriciens Jean Epstein, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier et Abel Gance ou les critiques Ricciotto Canudo, Louis Delluc et Léon Moussinac, laissant dans l'ombre d'autres, tels Émile Vuillermoz, Pierre Porte, Jean Tédesco, Pierre Henry, Lionel Landry ou Juan Arroy, qui n'ont pas encore vu leur contribution à ce débat véritablement reconnue.
- 2 Paul Romain (1895-1966) fait sans conteste partie de ce groupe de personnalités dont les idées restent à découvrir. L'objet de cet article se limite à une partie substantielle de son exceptionnelle livraison d'articles à des revues spécialisées indépendantes, destinées aux mélomanes et cinéphiles, soit une trentaine d'essais publiés entre 1925 et 1929 dans *le Courrier musical*, *Cinémagazine*, *les Cahiers du mois*, *Cinéa-Ciné pour tous*, à Paris, ainsi que *Ciné*, à Genève. Pour la plupart de large diffusion, ces publications ont en commun le fait de suivre l'actualité des spectacles, tout en ouvrant leurs colonnes à des textes de portée plus générale, tels ceux que signe Romain. Plus que des articles de critique, ses écrits se présentent en effet sous la forme d'essais théoriques, conçus comme l'élaboration d'une même pensée. On s'efforcera ici d'en tirer les axes théoriques principaux et de les rapporter au courant *musicaliste* dont Romain apparaît comme l'un des principaux porte-parole¹.
- 3 *Musicalisme* désigne ici le courant de pensée qui définit les paramètres filmiques à l'aide d'éléments appartenant au langage musical (« rythme », « mélodie », « contrepoint », « harmonie », « leitmotiv », « tension-résolution », « cadence », « symphonie »...). Cette approche concerne à la fois les mouvements internes au plan ou cadre et l'enchaînement des plans entre eux, selon la distinction entre rythmes *intérieur* et *extérieur* posée par Moussinac².

- 4 Dès les années dix, en effet, contrairement au théâtre qui constitue une forme d'expression dont il s'agit de se différencier, la musique est souvent utilisée comme une métaphore apte à décrire le fonctionnement du film. Parallèlement aux questions liées à l'accompagnement musical proprement dit, l'« analogie musicale » devient, dans la France des années vingt, un véritable discours dominant dans le cadre des débats autour de la légitimation artistique du cinéma comme art. À côté d'une première tendance qui utilise certaines notions empruntées au domaine musical dans un sens métaphorique (prises de positions des cinéastes Dulac ou Gance), on peut identifier, dans la mouvance musicaliste, un courant plus radical selon lequel les fondements du cinématographe sont d'ordre musical. La notion de rythme s'avère alors essentielle dans la mesure où elle peut être utilisée pour évaluer tant la structuration de la temporalité que l'agencement d'éléments dans l'espace. Le terme préexiste en effet dans le domaine des arts plastiques que le cinéma est censé réunir aux arts du mouvement, comme l'affirme Canudo. En fait, la musique se trouve très tôt considérée comme un modèle de dynamisme et d'autonomie formels, capable d'organiser un film entier selon des principes autres que narratifs. Critique de cinéma et de musique, Vuillermoz prône, en 1919, une analogie stricte entre modes d'écriture musicale et cinématographique, soutenant que « la composition cinématographique [...] obéit sans doute aux lois secrètes de la composition musicale. Un film s'écrit et s'orchestre comme une symphonie. Les phrases lumineuses ont leurs rythmes »³. C'est à ce dernier courant que se rattachent les propositions théoriques de Romain.

Une personnalité excentrée ?

- 5 En 1926, en guise d'introduction à l'un des articles de Romain, le journal *Ciné* donne quelques indications sur la personnalité de l'auteur en des termes qui témoignent de la manière dont on peut alors rendre compte de sa formation et de la portée de son activité théorique :

Ex-chef de travaux de médecine légale, lauréat de la Faculté de Montpellier, auteur d'études sur les radiations solaires, M. le Dr Paul Romain [...] découvrit le cinéma en 1922. Ce fut une révélation – pour ne pas dire un coup de foudre. Et dès lors, des articles comportant des rapprochements entre la musique, le rêve, voire même la psychanalyse de Freud, et le cinéma, parurent dans la grande presse française, réunissant des adeptes, soulevant des oppositions. De la discussion jaillit la lumière. Puissent les idées originales, mais très fortement pensées, de M. le Dr Romain, créer de nouvelles possibilités d'art cinématographique ! (1926 g)⁴

- 6 Romain n'est donc ni un critique ni un journaliste professionnel du milieu parisien, c'est un scientifique⁵ de province, très actif dans le milieu des ciné-clubs. À l'époque où commencent à paraître régulièrement ses articles dans les journaux parisiens, il préside l'*Association des amis du Cinéma* de Montpellier, où il a également participé à la création des *Amis du film languedocien*⁶. Deux ans et un changement d'adresse en Haute-Savoie⁷ plus tard, il fait partie du comité directeur de *Ciné d'Art*, à Genève⁸. Cherchant à promouvoir le cinéma, tant sur le plan éducatif que sur celui de l'art, ces associations tentent de fédérer un réseau de connaisseurs, regroupant intellectuels, notables et exploitants autour d'une programmation axée sur la sélection de « classiques » ou des « chefs-d'œuvre »⁹. Cette volonté de déterminer les pièces maîtresses de l'« art cinématographique » débouche sur l'organisation de visites de cinéastes, ou de projections de reprises accompagnées de conférences. Le *Vieux Colombier*, à Paris, constitue à l'évidence le modèle de ces divers ciné-clubs. Romain les présente d'ailleurs

lui-même comme des « filiale[s] » de la célèbre salle spécialisée de Jean Tédesco (1925 c ; 1927 b) ¹⁰.

- 7 Romain ne se définit pas lui-même comme un « spécialiste de la pellicule », avouant même en avoir été longtemps un « adversaire » (1925 b). Malgré cette profession de foi et l'érudition dont il fait preuve dans les domaines extérieurs au film comme la musique et la psychanalyse, il fait cependant montre d'un rapport rigoureux au cinéma. Son discours théorique s'appuie sur des références à des films précis, étayées sur la connaissance des différentes cinématographies nationales et des principales figures de l'écran. Parallèlement aux longues listes d'exemples qui émaillent ses écrits, il n'hésite pas à porter des jugements de valeur sur les œuvres qu'il aborde ou à prendre position dans les débats esthétiques et les polémiques liées aux nouvelles sorties. Mais son cadre général demeure avant tout celui d'une entreprise théorique dont les contours généraux paraissent vite circonscrits, avant d'être progressivement exposés dans le détail au fil d'articles publiés dans la presse spécialisée.
- 8 Le souci de cohérence est, chez lui, évident. Il reprend souvent tels quels de longs passages déjà publiés dans des contributions antérieures, insérés dans le cadre de nouvelles propositions, ou remaniés en fonction de nouveaux films apparus entre-temps. Il est également attentif à ses différents lectorats. Ses idées sur la musique d'accompagnement des films sont ainsi formulées une première fois pour les mélomanes du *Courrier Musical* (1925 b), puis reprises et développées pour les cinéphiles de *Cinémagazine* (1925 h). Inversement, il reprend quasi intégralement sa contribution au numéro spécial des *Cahiers du Mois* sur le cinéma (1925 J) pour la faire connaître aux lecteurs du *Courrier Musical* (1926 b). Enfin, il ouvre fréquemment ses essais par un résumé des thèses énoncées dans ses précédents articles, ou par des renvois à celles-ci, via des notes en bas de page qui s'allongent au fil des années. Par ces rappels constants, Romain cherche, bien sûr, à expliciter son propos de la manière la plus complète possible, mais sans doute veut-il aussi s'assurer la meilleure visibilité possible dans le champ cinématographique français, s'y imposer comme une figure incontournable. Il ne cesse d'ailleurs de s'auto-promouvoir, rappelant la portée de ses idées sur « l'élite du monde cinématographique international » (1926 f) et signalant le chemin parcouru par sa théorie, déjà ancienne, du cinéma « symphonie visuelle » : « À la mode aujourd'hui, elle est reprise un peu partout, discutée, commentée, mais surtout approuvée sans restrictions par les plus grands cinéastes et les meilleurs critiques. » (1926 g) Romain cherche à établir un lien de connivence avec les principaux tenants du cinéma artistique en France, par la dédicace de ses articles à des personnalités comme Epstein (1925 f, 1925 g, 1926 c), L'Herbier, Gance, Dulac (1925 g), François et André Berge (1926 d), Moussinac (1926 e), Vuillermoz (1926 a) ou Tédesco, qu'il qualifie d'« apôtre du plus vrai cinéma » (1926 g, 1926 h).

Des efforts de légitimation artistique du cinéma

- 9 Comme pour la plupart des critiques et théoriciens français du cinéma des années vingt, qui cherchent à valoriser le film sur le plan esthétique par la mise en évidence de ses traits spécifiques, les œuvres réellement artistiques ne représentent à ses yeux qu'une part infime de la production cinématographique. Seuls les films exceptionnels paraissent relever de l'essence du cinéma, c'est-à-dire l'expression du rêve et une structure musicale. Cette perspective exclut donc les productions avant tout commerciales, de même que les œuvres trop inféodées à des domaines extérieurs, tels la peinture, le théâtre ou la littérature qui constituent des entraves à l'autonomie du

cinéma. La musique fait cependant exception, comme on va le voir, offrant un modèle à suivre pour le nouvel art.

- 10 L'origine « populaire » du cinéma constitue quant à elle une « faiblesse » avec laquelle le médium doit prendre ses distances (1925 J). D'après l'opinion élitiste de Romain, il faut passer outre l'opinion du public et des professionnels du cinéma, afin de faire triompher de nouvelles conceptions esthétiques : « ... Beaucoup de gens – dont un grand nombre de metteurs en scène et encore un plus grand nombre de gros exploitants – ne comprennent pas le grand cinéma et son art essentiel ». L'avenir repose dans la sélection des films grâce à des salles spécialisées : « Les gros et monumentaux navets à x... millions passent, mais les chefs-d'œuvre restent : on les réédite et c'est une victoire » (1926 g). Le cinéma ne doit pas véhiculer des émotions et des sentiments, mais répondre à la volonté d'une personnalité créatrice :

L'Art vrai est, dans son essence, une névrose ou une manifestation de l'hypersensibilité de l'individu qui n'atteint sa forme parfaite que chez l'intellectuel. Aussi l'art n'est-il pas fils de la foule et peu populaire, l'art est intellectuel... (1926 h)

- 11 Un artiste de cinéma, « génial et hypersensible », donc « névrosé »¹¹, peut avec la lumière « autant que le son », exprimer des « effets psychologiques d'une rare puissance » (1926 d). S'adressant en priorité à « l'aristocratie et aux âmes bien nées », les « films d'ordre nettement intellectuel » ne constituent dès lors qu'une infime minorité sur l'ensemble de la production, en regard du grand nombre de produits dont l'existence est essentiellement motivée par des impératifs de rentabilité. Par conséquent, il classe parmi les films sous « emprise commerciale » plusieurs genres cinématographiques : les superproductions, les films et à épisodes les reconstitutions historiques. En bref, tout ce qui ressortit du feuilleton, de la culture de masse ne peut être considéré comme relevant du domaine de l'art (1925 a). Mais Romain fustige tout autant les goûts du public qui plébiscite le « mélo », le « film américain courant », le divertissement ou l'« adoration des vedettes », que ceux des intellectuels « cinéphobes » préférant le théâtre, art qui « joue sa marche funèbre » (1926 h). Ce rejet du théâtre, alors partagé par l'immense majorité de ses pairs cinéphiles, ne le conduit pas à valoriser le cinéma comme une forme d'« art collectif », ou à mettre en évidence son caractère universel, conceptions pourtant largement répandue chez les autres défenseurs des théories musicalistes et du rythme (Élie Faure, Moussinac...). À l'affirmation du film comme parangon de la vie moderne, il oppose des critères de définition esthétique traditionnels, centrés sur l'auteur et le « chef-d'œuvre ». Même lorsqu'il insiste sur le caractère résolument national des films (avec une nette préférence pour les productions scandinaves¹², allemandes et françaises), il signale que ce reflet de l'inconscient des différents peuples ne peut s'actualiser qu'au travers de l'œuvre d'un auteur singulier. Cette perspective le pousse à revenir fréquemment sur le travail de cinéastes comme Gance, Epstein, L'Herbier, Dulac, Feyder, Baroncelli Lang, Sjöström, Griffith...

- 12 En dépit de son attachement au courant français dit d'« avant-garde », Romain développe une conception peu expérimentale du film artistique qu'il envisage selon les principes classiques de cohérence, de continuité, et de succession harmonieuse de la narration : une « composition suivie et bien équilibrée », des « idées développées », une « progression dynamique sans heurt » (1925 a). De ces convictions découlent plusieurs points de vue au sujet du cinéma « pur » ou « absolu », où Romain prend résolument position pour le « sentiment » contre la « sensation »¹³. Malgré les nombreuses

connivences possibles entre ses théories musicalistes et celles des cinéastes privilégiant les effets structurels de « rythme » et de « mouvement », il émet des réserves sur des films abstraits et non-narratifs comme *Ballet mécanique* de Léger, *Emak Bakia* de Man Ray ou *la Marche des Machines* de Deslaw. Sur ce point, il prend ses distances avec les théories d'Epstein, qu'il juge contradictoires avec les propres œuvres du cinéaste, auxquelles il voue une admiration sans bornes¹⁴. S'il reconnaît les qualités techniques et expressives des « films de recherche », notamment sur le plan de leur structuration musicale¹⁵, il les écarte, ainsi que les films à tendance réaliste ou documentariste qui apparaissent à la fin de la décennie comme *En rade*, *Rien que les heures*, *Symphonie d'une grande ville*, ou encore les films soviétiques (1928 c) : « La vie n'a rien à voir avec le film pur » (1929 b).

- 13 Le « mécanisme complexe de l'émotion esthétique » consiste selon Romain en un « trouble » suscité par des « séries d'images » idéalisées de la « réalité » et produites par le subconscient. De ce constat découle une méfiance envers le « cérébralisme », la « recherche de laboratoire » et la « technique pure ». En bref, les créateurs (musiciens, poètes ou cinéastes) lui paraissent négliger la profondeur de la pensée, la sensibilité de l'« âme » au profit d'effets mécaniques, de surface. Dans le domaine du cinéma, trop d'auteurs fétichisent à son sens l'objectif de la caméra, aux dépens du « cœur de l'image ». Romain s'oppose ainsi avec force à ceux qui jugent l'appareil cinématographique capable de saisir une quelconque réalité de « l'âme » de ce qu'il enregistre : si l'objectif est bien un « captateur puissant et neuf », il demeure néanmoins un « œil bête qui, sans [...] l'expression émotive communicante du metteur en scène lequel a déjà senti ou vu subconsciemment le beau et l'émouvant à capter, à fixer ou à rendre, est – à lui seul – parfaitement incapable de créer et de faire revivre « l'âme des images » à l'âme des spectateurs » (1926 i). Cette conception s'oppose aux discours sur la valeur « photogénique » du cinéma. Autrement dit, l'« objectivité » de l'appareil cinématographique, loin de permettre un enregistrement mécanique du monde, autorise avant tout le cinéaste à imprimer sur la pellicule une vision personnelle¹⁶ (1925 f).
- 14 Le réalisme comme « transposition de la vie courante » constitue aux yeux de Romain un « non-sens artistique » et un « barbarisme esthétique ». Des films considérés généralement comme réalistes (*le Lys brisé*, *la Rue sans joie*, *l'Opinion publique*) sont avant tout pour Romain une « stylisation psychologique de fragments de vie idéalisés et vus par un artiste exceptionnel qui a su les fixer par l'œil clair de l'objectif ». (1926 h) Son opposition au réalisme le fait évoluer quant au cinéma abstrait, Romain admettant *in fine* sa valeur artistique, dans la mesure où il échappe au « mélodrame ». Cela le conduit également à soutenir des films comme *la Glace à trois faces* d'Epstein, *Entr'acte* de Clair ou *la Coquille et le clergyman* de Dulac (1928 e).
- 15 En dépit de leurs intentions « louable[s] », les premières tentatives de « film absolu », d'« harmonies optiques neuves » et de « films musico-visuels » (il cite *la Symphonie diagonale* de Viking Eggeling, « premier essai d'adaptation des règles de la symphonie à l'écran »), constituent des « erreurs » et le signe d'une « régression ». Centrées sur la « technique », ces œuvres ne peuvent relever de l'« œuvre d'art vivante », puisque dénuées des conditions nécessaires à cette dernière : « psychologie », « intelligence vraie » (1925 g). Romain considère le cinéma pur comme une « formule pressentie » qu'il prend soin de distinguer des théories envisageant le « cinéma pur » dans une

« forme plastique et abstraite [...] créée par l'unique rythme et mouvement, de données strictement visuelles, mathématiques et dynamiques » :

Un « cinéma-pur » sans images intelligentes et émouvantes par les actes qu'elles décrivent ou par le sens qui s'en dégage, est un cinéma-mort, inexistant même dans son rythme et ses combinaisons plastiques et visuelles. (1926 i)

Le film à la croisée de la musique et du rêve

- 16 Romain constate une efflorescence de notions théoriques (« film absolu », « cinéma onirique », « bandes sans sous-titres », « symphonie visuelle » et « suppression de l'orchestre »), qui convergent, d'après lui, vers ses propres conceptions sur la nature du cinéma. Bien que plaçant le principe d'autonomie au cœur de sa conception artistique (« l'art doit se passer des autres arts et vivre de sa propre vie »), il pense que le cinéma, pour réaliser cette indépendance esthétique, doit prendre exemple sur d'autres formes d'expression ayant réussi à trouver leurs moyens spécifiques, telles « la musique pure » et la « poésie pure ». Pour l'instant virtuel (« idée en marche qui finira par se réaliser »), le « cinéma absolu » procèdera d'un rapprochement avec deux domaines d'expression : le rêve et la musique (1926 h). Marqué par la théorie freudienne, Romain attribue une place centrale au rêve, dans la mesure où il constitue un état de conscience supérieure, sources d'images mobiles que le cinéma s'avère capable de traduire sur le plan artistique :

... Cette parenté entre le mouvement dynamique du cinéma et le mouvement dynamique du rêve engendre une troisième alliance : celle du cinéma et de la musique. La Musique, art supérieur du rêve, du rêve auditif, est elle-même dynamisme et mouvement. Cette simultanéité, ce flou, ces surimpressions, ces déformations, ce mouvement propre au cinéma et au rêve se retrouvent intégralement et acoustiquement dans la musique : fugue, contrepoint, harmonie... et la musique ne crée-t-elle pas, chez beaucoup, des images visuelles plus ou moins rapides, plus ou moins nettes et en constante mobilité ? (1925 f)

- 17 Deux aspects se conjoignent donc pour justifier la présence de la musique aux côtés du rêve et du cinéma : d'un côté, elle permet de donner forme matérielle aux sons intérieurs du rêve, sur le même mode que le cinéma pour les images oniriques ; de l'autre, ses moyens spécifiques renvoient aux procédés cinématographiques qui en constituent une transposition fidèle et complète (« intégrale »). Le sens de ces formulations reste très implicite : les correspondances entre deux canaux expressifs aussi différents que le visuel et le sonore ne sont en effet pas du tout développés. Quels sont les points d'articulation entre les éléments propres à chaque domaine ? Avant même d'envisager les relations possibles entre les deux formes d'expression, on peut interroger la cohérence des éléments cités de part et d'autre : comment mettre sur le même plan un effet d'ordre temporel tel que la « simultanéité »¹⁷, ou une propriété physique comme le « mouvement », avec des techniques propres à l'image cinématographique elle-même : flou, surimpressions et, même si le terme renvoie moins précisément à une pratique filmique, « déformations » ? Pourquoi la fugue, forme particulière de structuration de l'ensemble d'une œuvre musicale, se retrouve-t-elle côte à côte avec le contrepoint, ensemble de règles régissant les rapports entre des sons produits au même moment, et l'harmonie, c'est-à-dire le système fondamental de hiérarchie et d'organisation des unités musicales ? (1925 f)
- 18 L'idée que la musique puisse générer des images dans l'esprit de son auditeur reste elle également inexploquée, Romain se bornant à étayer son propos par la citation en vrac d'œuvres musicales susceptibles de donner naissance à des images :

Le Caprice sur le départ d'un frère bien-aimé de Bach, *la Symphonie pastorale* de Beethoven, la majorité des œuvres de Debussy, la *Valse* de Ravel, *Shéhérazade* de Rimsky Korsakoff, *Baigneuses au soleil* de Déodat de Séverac, le *Poème des Montagnes* de Vincent d'Indy, le *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky et *Pacific 231* d'Arthur Honegger.

- 19 Au-delà de leur projet lié pour chacun à l'expression d'une situation indiquée par leurs titres, impossible de trouver dans ces œuvres un point commun en termes de genres, puisqu'on y trouve aussi bien des pièces symphoniques que des musiques d'accompagnement scénique, avec ou sans livret. (1925 f)
- 20 Les conceptions de Romain s'inscrivent donc dans une tradition esthétique idéaliste, où la musique constitue la forme artistique capable d'exprimer avec le maximum d'intensité l'intériorité humaine (que le théoricien assimile souvent à l'« âme », à des « sentiments qui ne demandent qu'à sortir d[u] [...] corps » des « artistes » et des êtres « sensible[s] », 1925a). Sa démarche générale consiste essentiellement à prendre cette tradition pour point de départ, en y ajoutant la prise en compte de deux bouleversements contemporains : la théorie freudienne du rêve et le cinéma. Le cinéma apparaît comme l'art le mieux à même de dialoguer avec la musique, dépassant sur ce point la littérature, la peinture ou l'architecture, « visions immobiles et arts anciens qui ont fini par stabiliser notre imagination sensorielle » (1925 J). Il affirme encore que, grâce au principe commun du rythme, le cinéma est « plus un intermédiaire entre la danse et la musique, qu'entre la danse et la peinture » (1925 e). Ce rapprochement entre chorégraphie et cinéma est courant au cours des années vingt, où ces formes d'expression font toutes deux l'objet d'un engouement esthétique sans précédent.
- 21 Le cinéma entretient donc avec la musique des affinités (un « même mécanisme vital ») qui conduisent Romain à les mettre constamment en rapport, le film possédant la propriété de « faire ressentir des émotions parallèles, ou analogues, à celles engendrées jusqu'à ces temps par la musique » (1925 a). Il existe donc des « rapports physiologiques et psychiques », des « relations *musico-cinématographiques* » qui s'articulent dans le film. Même s'il abuse quelquefois de comparaisons hâtives entre des cinéastes et des compositeurs célèbres¹⁸, Romain ne se limite pas à l'usage métaphorique de termes musicaux (« harmonies visuelles », « tonalités de lumière ») alors courants pour qualifier le fonctionnement du film, comme le démontrent les textes de Dulac¹⁹ ou Gance²⁰. Il insiste sur l'existence de règles, de « lois de composition » qui régissent l'organisation du signifiant visuel, « dans son rythme, dans ses mouvements, dans son développement thématique et dynamique ». Ces lois nécessitent de la part de l'auteur des compétences proches de celles des musiciens (le réalisateur considéré comme « compositeur »), même si elles ne sont pas conscientes, ou réalisées d'« instinct » et dans l'ignorance de la « théorie musicale », conformément à sa vision idéaliste du génie créateur (1925 a). Romain insiste sur le fait que cinéma muet et musique s'adressent à des sens différents (la vision et l'ouïe). Au théâtre, ces derniers sont reliés par la voix humaine, provoquant une « soudure esthétique » qui s'avère « impossible » à réaliser au cinéma, où « l'action est si rapide qu'elle dépasse le temps et l'espace (ce qui doit servir de base au cinéma-art original) » (1927 c). Les présupposés scientifiques de Romain demeurent implicites, son argumentation reposant sur des affirmations péremptoires et expéditives : « Aucune loi biologique et physiologique ne s'oppose à l'éclosion, au fond de nous-mêmes, de sentiments analogues engendrés par l'ouïe et la vue. Simple question d'adaptation sensorielle » (1925 J) ; « fusion automatique de nos

sens visuel et auditif, permet à notre cerveau la réception intégrale d'une seule impression artistique » (1925 e).

- 22 Même si Romain emploie des termes musicaux pour décrire les procédés stylistiques et structurels à l'œuvre dans le film, ceux-ci renvoient essentiellement à des pratiques spécifiquement filmiques. Il précise le fonctionnement cinématographique des différentes notions empruntées au lexique musical :

Tout film sérieux et *pensé* doit, à la base de sa réalisation technique, de sa composition, faire intervenir un rythme *propre*, plus près du rythme de la poésie. Mais les films absolument beaux, dignes de l'épithète art, doivent puiser leurs rythmes dans un – ou des – *thèmes*, vrais motifs visuels correspondant en tous points correspondant en tout points aux thèmes musicaux auditifs, et qui doivent subir et souffrir des *développements* aussi intelligents que les développements (*working out*) des thèmes dans une symphonie beethovenienne. Dans ces films, il faut non seulement un thème principal d'ordre *rythmique* qui résumera le sens général de l'œuvre et planera sur elle, mais encore une – ou plusieurs – secondes idées d'ordre *mélodique* servant à exprimer des sentiments répétés, physiques ou psychologiques. (1925 b)

Le paradigme du rythme

- 23 Cet écheveau de diverses relations se justifie avant tout par l'existence du « rythme » dont Romain condamne l'« abus » et sa confusion fréquente avec le « style » (1926 h). Les écrits d'Émile Jaques-Dalcroze²¹, Matila Ghyka²² ou Élie Faure²³ en témoignent à divers titres : le rythme constitue dans les premières années du siècle un paradigme esthétique marquant l'ensemble du champ culturel, et, en particulier, la théorie du cinéma. Romain s'inscrit dans la continuité de ce mouvement général, citant les phrases célèbres de Hans de Bülow (« Au commencement était le rythme », 1925 b, 1929 a) ou Baudelaire (1925 b). Romain se réfère aux théories du psycho-linguiste Marcel Jousse sur le geste rythmique²⁴, ainsi qu'aux articles consacrés à cette question par Roland Guérard dans *Cinéa-Ciné pour tous*²⁵ :

Geste rythmique ? Mais évidemment c'est le cinéma dans son essence ! Au fond, la grande découverte de Marcel Jousse est... d'avoir découvert le principe vital du cinéma, et de l'appliquer à la vie humaine de tous les jours. C'est l'avis du milieu universitaire de savants et de philosophes que nous fréquentons depuis vingt ans.

- 24 Dans un article de 1929 où il rend hommage à Delluc pour ses efforts vers la reconnaissance du statut artistique du cinéma, il saisit l'occasion de renvoyer à ce qu'il présente comme l'une des principales « découvert[es] » du critique, « cette physiologie du geste, ce rythme physiologique allant de la vibration de la lumière aux gestes humains ». Conformément à la vogue néo-platonicienne et néo-antique qui place alors le rythme au cœur non seulement des systèmes esthétiques, mais aussi au centre de l'organisation cosmique, Romain perçoit dans le rythme la « base vivante » du cinéma :

LE RYTHME ! C'est l'élément primordial et esthétique de toute la vie, comme de tous les arts, comme de toutes les émotions. Le rythme est universel, il apparaît dans le mouvement des astres, dans le cycle des saisons, dans la lumière, dans l'alternance régulière des jours et des nuits, dans le son, dans les odeurs. On le retrouve dans la vie des plantes, dans le cri des animaux, dans la parole et l'attitude de l'homme, jusque dans les infiniment petits : atomes, molécules, ions, karyokynèse des cellules.

Le rythme est ce que les anciens appelaient la musique des sphères. (1929 a)

- 25 Pour Romain, les arts les plus proches du rêve (poésie, musique et cinéma) sont marqués par des fondements rythmiques :

Si nous rapprochons Musique, Poésie et Cinéma, c'est parce que ces trois arts [...] sont issus d'une même base : le Rythme, et qu'ils ont seuls, le moyen de plonger l'homme suffisamment sensible dans un état second qui n'est autre que le Rêve, mais le rêve à l'état de veille. (1926 i)

- 26 La notion de rythme est dès lors l'élément central autour duquel s'édifie la poétique du film selon Romain : « évidemment tout mouvement, visuel ou acoustique, entraîne un enchaînement plus ou moins symétrique avec des passages de douceur et des passages de force. C'est la cadence. C'est le *rythme* ». Restreignant le terme à son emploi dans le domaine visuel, Romain insiste sur le caractère « vivant » du balancement cinématographique. Cette qualité découle non seulement de la présence du mouvement, mais aussi de celle de la vitesse : « si les images se succèdent à une cadence rapide – comme les phrases ou comme les notes musicales – il y a automatiquement rythme ». Sur ce point, le cinéma se distingue de la « lanterne magique » ou de la « peinture », où l'on peut certes mettre en évidence le fonctionnement d'une « cadence [...] dans la couleur et la lumière », mais qui est qualifiée de « morte ». La nature fondamentalement rythmique de tout défilement rapide d'images permet à Romain de considérer n'importe quel film comme « rythmé par lui-même ». C'est l'intervention esthétique qui fait prendre une valeur singulière à cet aspect métrique, « dans la manière de discipliner cette cadence et de créer un ou plusieurs rythmes appropriés au sujet poétique ou dramatique traité. » Dans la continuité de ses conceptions auteuristes, Romain accorde à l'artiste une part primordiale dans l'élaboration des différents rythmes cinématographiques. Même si la présence du rythme découle de l'ordre naturel, c'est le traitement artistique d'une œuvre particulière qui fonde sa nature artistique. Et, pour atteindre une certaine qualité, le rythme d'un film doit obligatoirement faire montre d'une certaine complexité :

Le type d'un film bien rythmé est le même que celui d'une musique bien rythmée : à savoir une certaine symétrie dans la marche des images et le retour périodique des images fortes et des images faibles, des temps forts et des temps faibles. Mais un film ainsi rythmé peut être un mauvais film. Car l'art est plus souple et plus sélectif : il y a des rythmes différents dont quelques-uns sont imperceptibles pour un œil non exercé. Ces rythmes imperceptibles en eux-mêmes arrivent à créer une sorte de nouveau rythme qui, surgissant peu à peu, finit par dominer tout le film. Cela entre les mains d'un cinéaste et d'un monteur de film foncièrement artiste. (1926 a)

- 27 Le rythme général d'un film ne dépend donc pas de sa « rythmicité » naturelle, découlant de tout défilement d'images particulières, mais plutôt de l'agencement singulier de différents « rythmes mineurs » par les auteurs du film :

Il est ridicule de parler du rythme d'un film. Car il y a des rythmes cinématographiques. Chaque bande a ses rythmes propres qui varient à l'infini avec chaque groupe d'images. Et c'est seulement l'ensemble de ces rythmes accouplés qui donne le rythme ou la cadence générale de l'œuvre.

- 28 Romain met en outre l'accent sur la nature évolutive de l'œuvre cinématographique, insistant sur la nécessité d'une progression dans le système rythmique d'un film. Cette gradation pose la condition du rythme général, également nommé par Romain « fictif, faux-rythme, irréel ou suggestif », qui résulte de la « puissance d'enchaînement des diverses cadences imaginées » (1926 a).
- 29 Dans la structure interne des films eux-mêmes, les rythmes s'articulent avec des thèmes, c'est-à-dire des motifs visuels que Romain répartit en trois ordres :

- 1° Un motif principal d'ordre *rythmique* qui résumera le sens général de l'œuvre et planera sur elle ;
 - 2° Une – ou plusieurs – secondes idées d'ordre *mélodique* servant à exprimer des sentiments répétés, physiques ou psychologiques ;
 - 3° Enfin des thèmes secondaires de structure *harmonique* qui serviront non seulement à la *tonalité* de l'œuvre mais encore de fil d'Ariane dans le développement d'un film à plusieurs actions parallèles évoluant autour d'une même idée initiale.
- (1925 g)

Deux arts proches, mais autonomes

- 30 Modèle pour « la genèse, la construction thématique et harmonique et le développement de certains films », la composition musicale peut aussi s'inspirer des images filmiques (1925 h). Pour Romain, la musique tend en effet à « devenir un art quasi-visuel et semi-plastique » (1925 b), une « manière de cinéma auditif » découlant du « pouvoir cinégénétique » particulier à la « musique contemporaine » (1926 d). Sans privilégier un courant ou une époque, il ne dénigre pas pour autant « la musique absolue », citant en exemple Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Franck, Debussy, Fauré et des « illustres contemporains » (1925 b). Les connivences entre les deux arts leur offrent respectivement non pas des clés de congruence (comme les revendiqueront plus tard Eisenstein et Prokofiev dans leur travail sur *Alexandre Nevski*), mais les conditions de possibilité d'une inspiration réciproque : « les images mouvantes de l'écran sont une admirable source d'inspiration pour le musicien, parce que les sentiments qui s'en dégagent aident puissamment à l'éclosion des *mêmes* sentiments inclus dans le cœur et le cerveau humain » (1925 h). En conséquence, Romain attribue une place importante aux effets du cinéma sur l'évolution de l'art musical, affirmant d'entrée de jeu que « l'avenir de la Musique est dans le Cinéma », toujours grâce à leurs points de convergence fondamentaux :

Il est hors de doute qu'un beau film, à l'heure actuelle, peut servir à créer une symphonie, un quatuor ou un poème de musique pure en donnant des idées nouvelles à un compositeur. [...] Ces images agissent donc comme un excitant de premier ordre, à condition que le compositeur donne libre cours à son inspiration et ne la brise pas dans des « compartiments clos » en la réadaptant chronométriquement au film, source de la symphonie. (1925 j)

- 31 Même si pour Romain la forme musicale a déjà « atteint sa perfection absolue » avec Beethoven, des « développements mélodiques et harmoniques nouveaux » (1925 j) peuvent découler de la vision des œuvres cinématographiques, donnant naissance à une « musique photogénique » (1926 g). Romain donne quelques exemples, fort succincts. Honegger pourrait s'inspirer de *la Roue*, dont il a déjà livré un équivalent avec *Pacific 231*. Quant à Stravinsky, dont *le Sacre du Printemps* est jugé très « cinéma », il pourrait prendre pour point de départ le développement de *l'Inhumaine* : « Un poème sonore qui, commençant par une, ou des mélodies simples, se terminera dans une farouche et tumultueuse exacerbation rythmique ». Enfin, Vincent d'Indy pourrait, à partir des *Trois Lumières* de Lang, élaborer une « symphonie cyclique [sur] le thème unique [de la Mort, subissant] des transformations successives [sans] perdre ses valeurs » (1925 j).
- 32 En reconnaissant la nature commune des deux arts musical et cinématographique, Romain partage la vision de la plupart des tenants du musicalisme qui, comme Canudo ou Vuillermoz²⁶, perçoivent le cinéma comme l'aboutissement de la *Gesamtkunstwerk* wagnérienne. Mais son refus de faire coïncider musique et images signale le rejet *autonomiste* de la fusion des arts via l'accompagnement musical des films :

Cinéma et Musique, arts du rêve, ne doivent pas s'accoupler. Ils doivent vivre autonomes, mais s'appuyer l'un sur l'autre dans leurs propres créations. (1926 b)

- 33 Romain marque un net dédain pour toutes les formes scéniques d'« œuvre d'art totale », fustigeant la « convention odieuse » de l'opéra ou du théâtre : « en captant les rythmes de la musique comme il a déjà capté les rythmes de la lumière, le cinéma doit arriver – bientôt, à écrouler le théâtre, ce vieux et colossal temple de carton qui borne l'intelligence humaine, raccourcit la vision, et étouffe la plus belle musique ». Pour ce faire, il prend l'exemple de *la Mort de Siegfried*, de Lang, préfiguration de « l'opéra cinématographique » et véritable réponse aux aspirations wagnériennes, dans la mesure où il a su « transpos[er] la tragédie dans le domaine de la stricte musique ». Rejoignant sur ce point François Berge²⁷, Romain soutient effectivement que les « wagnériens ont pu voir se dérouler devant eux le rêve même qu'ils avaient fait en écoutant l'orchestre ». C'est en particulier sur le plan des acteurs et du décor, qui procèdent sur scène de l'excès et du carton-pâte, que se déploie au cinéma la « stylisation » nécessaire à la musicalité interne du film. Aux « grimaces des acteurs modernes » se substitue en effet un « masque antique » plus expressif, les figurants forment autant de « thèmes noirs et immobiles, harmoniques », donnant naissance à « une sorte de fond orchestral où se détache la mélodie du blanc de Siegfried, tout mouvement, tout rythme ». Source de discipline corporelle, l'éducation physique paraît la meilleure des formations possibles pour les acteurs soumis à la nécessité de compositions rythmiques :

Les acteurs, d'autre part, trouveront dans le film de Lang une belle leçon de geste et de costume wagnérien. Bien que nous ne concevions guère nos ténors adipeux dans le costume divin de Siegfried à la forge au début du film, conseillons-leur la gymnastique, la boxe et la lutte, et persuadons les qu'une ligne pure des pectoraux vaut, parfois, mieux qu'une belle voix. (1926 f)

- 34 Pour Romain, le jeu de l'acteur de cinéma doit se rapprocher de celui du mime, qu'il définit comme un « danseur idéalisé », étayant son propos par l'exemple de comédiennes ayant démontré leurs talents de danseuses : Sandra Milowanoff, ancienne des Ballets russes de Diaghilev et Jenny Hasselquist, danseuse suédoise jouant dans *l'Épreuve du feu* de Sjöström (1925 b). La pratique de la danse favorise le contrôle rythmique des mouvements corporels, autre aspect du musicalisme préconisé par Romain, qui considère les « acteurs-mimes » comme des « exécutants de cette musique optique qu'est un vrai beau film » (1925 a). Il évoque à ce sujet *Kean* de Volkoff, avec Mosjoukine. D'après lui, le « rythme seul a servi à cet auteur-acteur pour exprimer l'ivresse et extérioriser les sentiments multiples qui se heurtent confus, dans l'esprit brumeux d'un homme saoul ».
- 35 Mais la qualité du jeu des acteurs dépend avant tout de la façon dont ils sont dirigés : « Pour nous, il n'y a pas d'acteur ou d'actrice *parfait*. Tous peuvent être excellents s'ils le veulent, ou très mauvais. Ils n'ont qu'à *obéir* intelligemment à la volonté du metteur en scène, s'ils le peuvent. L'acteur n'est qu'un outil – comme l'objectif – mais moins docile que ce dernier » (1926 c). La performance de l'acteur ne peut être considéré comme participant de la matière cinématographique que si elle s'inscrit dans la stylisation propre à l'art filmique. Cette position explique le fait qu'en dépit de son admiration pour les œuvres de Chaplin, il ne considère pas celles-ci comme relevant de l'esthétique spécifiquement cinématographique, car trop centrées sur l'enregistrement passif des prouesses d'une seule personnalité :

Charlot n'est pas du cinéma. Il est en marge du cinématographe et n'emploie ce dernier que comme miroir universel (mais pas international) et que comme

véhicule facile de sa pensée. Ce que Chaplin nous montre dans ses bandes, il pourrait nous le montrer *aussi bien* en « chair et en os » si nous avions le pouvoir d'aller tous ensemble le surprendre au studio. [...] Le génie humain de Chaplin n'est pas à proprement cinématographique. (1929 c)

- 36 Du domaine des acteurs, la nécessité du « style » s'étend à celui des décors. Les récriminations de Romain contre le « décor en carton » ne le poussent d'aucune façon à défendre une esthétique du « naturel ». Au contraire, le théoricien plaide pour la mise en évidence du caractère artificiel du décor : « Le seul moyen d'éviter le ridicule, c'est de styliser la nature, c'est de faire un décor qui ne soit précisément qu'un décor. » Romain pense que Lang et les autres cinéastes allemands se distinguent par leur compréhension de ce principe, centré sur la « beauté du décor stylisé, plus émouvante que la réalité, parce que se rapprochant du *rêve*. » Au lieu de représenter un arbre, par exemple, il vaut mieux d'après Romain recourir non pas à « un arbre postiche, [mais à] la représentation la plus simple et la plus schématique de l'arbre : un arbre *lyrique* » (1926 f). Des remarques semblables seront faites au sujet de *la Passion de Jeanne d'Arc*, de Dreyer :

Des décors ? Quelle erreur !... Il y en avait de tout prêts, de tout montés ; le cinéaste les a bannis. À juste raison. Et ces quatre ou cinq fragments de décors admirables de sobriété, de synthèse que C. T. Dreyer a laissé pour *suggestionner* le spectateur et le faire participer au drame, pour le plonger sans heurt dans la vérité du XV^e siècle par la miraculeuse fenêtre de la toile blanche, sont en quelque sorte un accessoire hypnogène qui concentre l'imagination du spectateur, l'empêchant de s'égarer, le forçant à s'émouvoir devant l'unique drame renaissant. (1928 d)

L'accompagnement musical des films

- 37 Le principe d'autonomie esthétique conduit Romain à contester la conception dominante de l'accompagnement musical des projections cinématographiques. Au sein de la plupart des revues cinématographiques et musicales, de nombreuses voix s'élèvent alors pour condamner la pratique de l'« adaptation », pot-pourri d'airs célèbres arrangés le plus souvent par les chefs d'orchestres attitrés des salles de cinéma. Sans que soit remis en question le talent de ces spécialistes, c'est la partition originale, spécifique et synchronisée avec le film qui récolte alors les suffrages des nombreux critiques et compositeurs interrogés par la presse spécialisée cinématographique (enquêtes du *Film* en 1919, de *Cinémagazine* et de *Cinéa-Ciné pour tous* en 1925). En effet, cette pratique est censée offrir aux artistes (cinéastes et musiciens) l'assurance d'un meilleur contrôle sur l'homogénéité de l'œuvre projetée dans les salles, cohérence d'ensemble rendue d'ordinaire impossible par la variabilité des modes de présentation du film au cours de son exploitation. Romain s'inscrit en faux contre cette idée, prônant la vision des films dans le silence, sans aucun accompagnement musical : « un film strictement cinéma doit être un art autonome qui n'a pas besoin du moindre commentaire musical » (1926 f) ; « un film génial doit se passer de musique : autrement l'émotion du spectateur devient une émotion *forcée* et le cinéma n'est plus un art par ses propres moyens » (1925 h) :

Un beau film étant musical par lui-même, portant sa musique en lui, ne doit pas – sans hérésie – supporter un accompagnement musical adapté. Ainsi, en aucun moment, la vision ne sacrifiera à l'audition, puisque audition et vision se trouvent incluses dans le film même. Et cela nous conduit à ce résultat étonnant et paradoxal qui, par la fusion automatique de nos sens visuel et auditif, permet à notre cerveau la réception intégrale d'une seule impression artistique. (1925 b)

38 C'est pour des raisons extérieures à l'esthétique cinématographique que Romain admet la musique pendant les projections. Ainsi le cinéma offre une source de travail et de revenus aux compositeurs et interprètes. Il valorise par ailleurs les possibilités d'expérimentation engagées par la mise en relation des discours musical et filmique (1927 c). Mais cette présence de la musique devra alors répondre aux principes d'une « adaptation parfaite », qui entrera « non seulement en rapport avec les idées et les sentiments inclus et extériorisés par le film, mais encore en rapport dynamique avec le rythme général et les rythmes secondaires du film qu'elle est censée accompagner » (1925 h). Rejoignant l'opinion de la plupart des critiques de l'époque, Romain exige donc que cette concordance audiovisuelle se fonde sur un double synchronisme : celui du « rythme » (points de contact rigoureux entre émission du son et apparition des plans, ou de mouvements internes à celui-ci) et celui du « sentiment » (valeurs psychologiques semblables entre contenu de l'image et connotations véhiculées par la musique). À divers reprises, Romain fournit des exemples de convergence heureuse entre des airs musicaux préexistants et *Pêcheur d'Islande* de Baroncelli. La vision du vaisseau-fantôme dans le brouillard pourrait ainsi être accompagnée par la *Ballade de Senta* de Wagner, qui renvoie autant au « balancement lent [du bateau qu'à] la vision de spectres humides et froids » ; la chanson populaire bretonne, *les Trois Matelots de Groix*, cadrerait bien pour lui avec les séquences de pêche où les marins regrettent la présence de leurs épouses, « tant par l'expression que par son balancement rythmique » ; la *Chevauchée des Walkyries* est jugée « synchrone » avec la scène de tempête finale ; le lied *la Mer* de Schubert s'accorderait avec une scène située face à « l'océan sans bornes » (1925 b). La mélodie de Gabriel Fauré *les Berceaux* lui semble concorder avec plusieurs moments du film grâce au « balancement » qu'il suggère (séquences de goélette) et l'idée de séparation d'avec la femme du marin impliquée par les paroles de Sully-Prudhomme. Baroncelli semble avoir anticipé cette mise en relation, puisqu'il place, en surimpression, l'image d'un berceau sur des images de bateaux. Ce sont quelquefois les paroles des chants qui inspirent à Romain des associations musico-cinématographiques, ainsi lorsqu'il met en relation un passage de *la Charrette fantôme*, où celle-ci apparaît au héros, et un morceau lyrique tiré du « lugubre » *Trepak* de Moussorgski : « On dirait qu'au loin, dans l'obscur nuit, passe le cortège d'un mort ». Les exemples peuvent être empruntés tant à la musique d'orchestre qu'à des traditions de musique folklorique ou populaire : « la banalité de certaines œuvres musicales ou le rabâchage de certains chefs-d'œuvre n'ont aucune importance si l'adaptation est en complète harmonie avec le film projeté. »

39 Mais ces spéculations sur la réussite d'hypothétiques adaptations musicales ne peuvent guère fonctionner de manière satisfaisante dans les salles. Dans l'appréhension sociale de la musique de cinéma, Romain opère en effet la même distinction qu'il faisait entre publics du cinéma commercial et du cinéma d'art, entre publics d'élite (« intellectuels » et « musiciens ») et « ordinaire », qu'il présente comme mu exclusivement par un souci de distraction et d'émotion. Si le second ne fait de toute manière pas attention à la musique, le premier accordera sa préférence soit aux sons, soit aux images, selon le degré de ses connaissances musicales : « ou le film prime la musique ou la musique prime le film ». Une « adaptation parfaite » n'est donc pas certaine de toucher le public cultivé auquel Romain pense qu'elle doit s'adresser en priorité. C'est la raison pour laquelle il fait l'éloge de la projection silencieuse, pratique qu'il expérimente lui-même avec succès dans son ciné-club des *Amis du Cinéma*, à Montpellier. Destinées à « une élite

composée de vrais cinéphiles de toutes classes et un noyau d'intellectuels curieux », ces « séances mensuelles consacrées aux chefs-d'œuvre de l'écran » se déroulent, en effet, dans le silence. Après un premier moment de surprise, la plupart des spectateurs apprécient l'expérience. Aux yeux de Romain, celle-ci ne fait que confirmer le fait que « la musique au cinéma est une erreur, *en principe* » (1925 h). Sur ce point, il occupe une position singulière, nombre de théoriciens insistant au contraire sur le besoin psychophysiologique d'un accompagnement musical lors de projections d'images dénuées de son (Münsterberg, Tynianov, Eisler²⁸).

40 Cette valorisation du silence conduit Romain à considérer comme une « grande erreur à la mode » les grandes présentations qui, à partir du milieu des années vingt, conjuguent production à grand spectacle et musique originale d'un compositeur reconnu. Une série de présentations prestigieuses dans le cadre de l'Opéra de Paris (*le Miracle des loups*, Raymond Bernard, 1924, musique de Henri Rabaud ; *Salammbô* de Pierre Marodon, 1925, musique de Florent Schmitt ; *Napoléon* d'Abel Gance, 1927, musique de Charles Gourdin et Arthur Honegger) met en évidence le succès, la place sociale et la légitimité culturelle atteints par le film accompagné de musique : « Après une période d'accalmie visuelle et sonore, la question du mariage de la vieille musique lyrique avec le jeune cinéma concis et trépidant, revient bruyamment à l'ordre du jour » (1928 a). Pour Romain, cette forme de synthèse audiovisuelle conduit deux arts « frères » à « s'amalgamer ». Sur ce point, il donne explicitement raison à Charles Tenroc, rédacteur du *Courrier Musical*, qui a signalé à propos de la projection du *Miracle des loups* à l'Opéra de Paris la « perte de valeur » de la musique lorsqu'on la contraint à se plier à « des coïncidences de mouvements et à des juxtapositions de rythmes sur mesure »²⁹. Romain est catégorique : « Une musique composée pour un film, si elle est synchrone avec les images, est fatalement brisée dans son inspiration et son développement. Ou la musique est vaincue par le film, ou le film est vaincu par la musique ». Anticipant l'esthétique moderniste de la non-coïncidence, de l'asynchronisme ou du contraste (déclaration sur le film sonore d'Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov ; Maurice Jaubert³⁰), Romain juge redondant et pléonastique le fait de placer « chronométriquement » sur des images une musique directement inspirée par celles-ci. L'accompagnement musical des projections cinématographiques mènera selon lui à une « catastrophe esthétique », « un cataclysme intellectuel », un « monstre hybride enfanté par l'esprit commercial ». Les deux arts « ne doivent jamais s'accoupler sous peine de se détruire l'un l'autre dans leurs fins : la mise en vibrations des sentiments profonds, subtils et complexes, qui à notre cerveau et à notre âme nous procure ces sensations rares d'ordre esthétique » (1925 j).

41 Si Romain ne mâche pas ses mots sur *le Miracle des Loups*, qu'il considère comme un « gigantesque [...] navet », il ne marque pas plus d'indulgence à l'égard de la musique de Henri Rabaud. En dépit de « belles idées », c'est une « mosaïque, une manière de kaléidoscope ordonné, mais dont les images musicales restent embryonnaires, morcelées par les secondes durant lesquelles passent les images visuelles » (1925 j). Quant à la partition de Florent Schmitt pour *Salammbô*, elle constitue, malgré le talent de son compositeur, « la plus éclatante preuve de cette castration musicale qui est la musique spécialement écrite – à tant à la seconde – pour suivre le débit pelliculaire » (1926 b). Ces deux expériences, auxquelles s'ajoutent celles du *Joueur d'échecs* (Bernard, musique de Rabaud) et *Napoléon* (Gance, musique de Honegger), sont considérées comme négatives : « Cette conception hybride de ce qui doit être le septième art, ce mariage monstrueux de la musique (art complet du rêve auditif) avec le cinéma (art

encore incomplet du rêve visuel), est non seulement un non-sens esthétique mais encore une erreur psychologique » (1927 c).

- 42 Cependant la majorité des films ne répondant pas encore à l'essence musicale du cinéma, la présence d'un accompagnement musical s'avère toujours nécessaire. Mais pour permettre au film de s'« auto-suffire », contrairement à la pratique de l'« adaptation », cette musique devra occuper une fonction de « toile de fond, d'arrière-plan sonore » :

L'orchestre au cinéma se contentera donc de jouer d'harmonieuses banalités destinées à ne pas être écoutées mais à créer une ambiance qui devra, en nous berçant, nous plonger dans le subconscient, et nous faire oublier les bruits divers de la salle et de la croix de malte de l'appareil de projection (1925 h).

- 43 Romain présente donc deux fonctions traditionnellement avancées par ceux qui ont tenté d'expliquer la nécessité d'une présence musicale dans le spectacle musico-cinématographique³¹ : couvrir le bruit de l'appareil de projection et surtout servir à faire pénétrer le spectateur dans le spectacle visuel, *via* le « bercement » la « mise en transe », le « ronronnement », termes qui comportent tous l'idée de rythme, de répétition sonore destinée à neutraliser le corps spectatorial pour le faire passer à un nouvel état perceptif. La musique n'occupe ainsi qu'une fonction d'auxiliaire (« créer le silence »), et ne doit absolument pas être entendue pour elle-même. Elle est cantonnée à un « rôle accessoire » que Romain qualifie de « quasi hypnogène »...

... une *musique* d'atmosphère très fluide, très souple, et lointaine : un ronronnement mélodieux destiné à créer le silence dans la salle, ronronnement parfaitement arhythmique qui agisse peu à peu sur notre subconscient pour créer l'euphorie (ou la cacophonie) nécessaire à nous mettre en transe (1927 a).

- 44 Romain revient fréquemment sur cette « mise en transe » découlant d'une « vague rumeur ronronnante » (1925 b, 1925h), notion qui s'accorde avec l'ensemble de ses conceptions (musique ne menaçant pas l'autonomie du film, le cinéma comme rêve...). C'est d'ailleurs sur un mot qui a les accents provocateurs de Honegger que Romain situe son propos : « pour ne pas être monotone, un film doit être nécessairement accompagné d'un certain bruit » (référence non indiquée). Malgré son dédain manifeste pour la valeur esthétique du jazz revendiquée par Brunius³², Romain suit l'opinion de ce dernier lorsqu'il préconise l'emploi de ce « bruit génésique » pour certains films³³ (1927 a). Il avoue également partager l'opinion du musicien suisse Otto Vend³⁴, selon lequel Debussy est parvenu à donner un équivalent théâtral à ce que réclame le cinéma : « *Pelléas et Mélisande* nous donne un génial exemple de cette rumeur ronronnante car la matière harmonique crée l'atmosphère, l'ambiance nécessaire dans laquelle se déroule, sur la scène, l'action psychologique. » (1925 j)

- 45 Quelle musique jouer pour assurer cette fonction de mise en transe du spectateur ? Répondant à une enquête de *Cinémagazine* (doit-on créer des « partitions originales » ou se satisfaire de l'« adaptation, bien faite, d'œuvres connues ? »), Romain ne tranche pas et choisit une troisième voie, celle de l'« improvisation » d'un musicien au fil de la projection, tâche qu'il assure lui-même lors des projections liées à ses conférences. Seule l'improvisation paraît en effet s'adapter parfaitement au « synchronisme de sentiments, de rythmes, de tonalités et d'idées changeantes ou développées ». Nécessitant des personnalités créatrices hors du commun et prêtes à s'adapter à des programmes en constant changement, cette tâche s'avère difficile (1925 h). Les séances du ciné-club genevois « Ciné d'Art » donnent l'exemple d'un recours réussi à un pianiste improvisateur, qui propose une véritable « musique d'atmosphère, créée au fur

et à mesure du dévidage du film [...], engendrée instinctivement au fur et à mesure qu'une image frappera la rétine et le cerveau [...] de l'exécutant » :

C'est un véritable plaisir que d'ouïr les improvisations de M. Poulain qui cadrent étrangement avec chaque tableau de la projection. Nous avons là, non seulement le synchronisme parfait, mais encore la vraie « rumeur ronronnante » préconisée ici par nous et destinée à « mettre en transes », en état de réceptivité (1927 c).

Le film comme musique

- 46 Si la musique d'accompagnement doit, idéalement, disparaître ou, du moins, se réduire à une fonction « hypnogène », c'est donc sur une organisation rythmique des mouvements internes au film que se fonde l'art cinématographique de l'avenir. Celui-ci ne prendra réellement forme que lorsque « le Cinéma, art du rêve visuel, emploiera les mêmes règles de composition que sa sœur aînée la Musique, art du rêve auditif » :

S'il est inutile et dangereux de créer une musique pour *accompagner* la vision d'un chef d'œuvre cinématographique, il est par contre avantageux et indispensable pour l'avenir et l'autonomie du Cinéma de *créer un film d'après une partition symphonique*. [...] Nous sommes persuadés que pour arriver au Cinéma intégral, il faut que le film passe par le stade de *musique silencieuse* (1925 J).

- 47 La musique constitue un système assez codifié pour apparaître à la fois dans la structuration de l'œuvre et dans la perception du spectateur assez compétent pour en déchiffrer le langage arbitraire :

Le cinéma pur, le cinéma-art, basé sur un complexe onirique et dynamique, éliminant la couleur, la voix et *la musique*, pour n'employer que les ressources de la lumière blanche avec ses rythmes captés, pour n'employer comme « mordant » que des mobiles noirs évoluant rythmiquement hors du temps et de l'espace, sera un jour un tel art NEUF qu'il arrivera instinctivement à *créer en nous une sorte de musique optique* aussi intéressante que la musique acoustique. Cela est si vrai, que les plus parfaits des films sont nettement construits sur des données musicales (1927 c).

- 48 Une première voie de création consiste à prendre cette dernière affirmation à la lettre et à s'inspirer directement de partitions symphoniques existantes. Parmi celles-ci, seules sont valables les œuvres à même d'« engendrer à notre cerveau des impressions pouvant visuellement s'extérioriser ». Si une *Partita* de Bach s'avère « intraduisible » à l'écran, d'autres morceaux célèbres du répertoire pourraient servir de base à des films : la *Symphonie en la majeur* de Beethoven, la symphonie *Antar* de Rimsky-Korsakoff (Romain reprend ici une suggestion de Jean d'Udine³⁵), *Schéhérazade* du même Rimsky-Korsakoff, la *Valse* de Ravel (« bande qui évoquerait en images fondantes toute la grâce surannée des salons du siècle dernier, non sans une pointe de caricature par moments »), *Pacific 231* de Honegger (« 250 m de film aux rythmes variés et impressionnants, d'un dynamisme puissant et sans aucun sous-titre »), *le Sacre du Printemps* de Stravinsky (où la chorégraphie des Ballets russes serait « dépassée » par « le rythme des images filmées »).

- 49 Romain propose lui-même un projet d'adaptation filmique des *Chants et Danses de la Mort*, de Moussorgsky. Ce découpage s'inspire à la fois de la structure même de la pièce (« un seul thème et quatre parties dans lesquelles le Rêve et la Réalité alterneraient avec des images rythmées »), ainsi que des images suscitées d'une part par la musique elle-même, d'autre part par les textes du livret signé par le poète Golenitchev-Koutouzov. Selon Romain, le créateur d'un tel film devrait recourir à toute la « palette harmonique » des procédés cinématographiques : « effets d'éclairage multiples, variations du thème-sujet, surimpressions simples ou quadruples, fondus, flous et

demi-flous, enveloppement, gros plans, montages rapides, effets d'optique, ralenti, renversement des images, juxtapositions et antithèses, déformations statiques ou dynamiques... » Romain admet le principe d'une interprétation de la musique de Moussorgsky dans la salle de projection, non pas conjointement au film inspiré par la partition, mais entre les parties de celui-ci. Ce procédé servirait à préparer le spectateur à la vision de l'œuvre cinématographique, conformément à l'idée de mise en transe, de fonction hypnogène assignée à la musique au cinéma (1925 i).

Analyses d'œuvres

- 50 Pour mieux comprendre comment fonctionnent les films dont le matériau signifiant est organisé selon des principes musicaux, il convient de se pencher sur les quelques analyses détaillées proposées par Romain dans certains de ses essais. Les films abordés relèvent tous des « chefs-d'œuvre » indiquant la voie à suivre à l'ensemble de la production cinématographique.
- 51 Ainsi, *Pêcheur d'Islande* de Baroncelli se caractérise principalement par un « thème principal », essentiellement « rythmique », celui de la mer. Facteur d'une « cohésion étonnante », celui-ci évolue sous la forme d'une amplification au cours du film : « d'immobile, il s'anime, se transforme, varie, et en un crescendo magnifique, termine l'œuvre en dominant tout dans sa fureur : la tempête ». Romain donne trois exemples de l'actualisation de ce thème au cours du film :
- Mouvement de balancement lent et obsédant du bateau ;
tempête sifflant dans les agrès et qui rythme les gestes des matelots luttant avec la mort ;
ouverture par trois fois, probablement à cause de la tempête, de la porte de la chambre qui abrite les deux jeunes gens (et par trois fois avec un rythme différent).
- 52 Le thème rythmique de la mer ne doit donc pas être compris comme la réitération d'une même image à valeur de leitmotiv, comme la récurrence du plan du berceau dans *Intolérance* de Griffith, analysée sous l'angle musicaliste par Vuillermoz dans l'une de ses chroniques du *Temps*³⁶. Il s'articule plutôt au travers de mouvements visuels rythmiques et répétitifs, produits par des éléments internes au plan et découlant de l'action maritime (bateau, agrès, gestes des matelots, porte). À ce thème rythmique s'oppose un thème « mélodique », celui de l'« amour », « véritable idée mélodique », en « antithèse et en lutte perpétuelle » avec celui de la mer, finissant par être « absorbé » par son rival, en un « crescendo parallèle ». Cette prise en compte du sentiment est notamment rattachée à la relation entre le héros et le principal personnage féminin du film, émotions ressenties à distance que le film matérialise par des images superposées des deux actants. Si l'analyse reste floue sur les modes d'actualisation de ce thème mélodique, le théoricien donne néanmoins un exemple précis de la manière dont ce conflit entre thèmes de la mer et de l'amour se traduit dans une pratique filmique particulière, employée en vertu de principes propres à la musique. Ainsi, lorsqu'une image conjuguant le couple de protagonistes via une surimpression est « balay[ée] » par un autre plan représentant les vagues de la mer, Romain y perçoit un effet « purement cinégraphique, [...] essentiellement musical de pensée et d'expression : le voilà bien le thème de la mer, de la mer jalouse, en lutte avec le thème apaisant de l'Amour ! » Il rapporte ce passage à une pratique de composition musicale :

Et ce passage, ce raccourci synthétique de tout le drame, nous fait penser à certains effets orchestraux : par exemple le coup de timbale solo et *pianissimo* qui, à la dixième mesure avant la fin de la « Marche funèbre » de la *Symphonie héroïque* de

Beethoven, appelle une dernière fois le thème, et semble résumer à lui seul, toute l'idée de l'œuvre même (1925 b).

- 53 Romain donne un autre exemple de ce procédé « synthétique » : dans *Chevaux de bois* de Stroheim (*Merry-Go-Round*, 1922), une flamme de bougie sert de transition entre la « pauvreté et la tristesse d'une chambre mortuaire et le luxe éblouissant d'une orgie au champagne dans une boîte de nuit de Vienne ». Pour la question du thème et de ses différentes variations, Romain évoque au fil de ses articles plusieurs exemples, comme « le thème *obsédant* du barrage fluvial », une « figure rythmique[...] obsession[elle] », de *la Belle Nivernaise* d'Epstein (1925 b). Quelquefois, l'idée d'un thème excédant le leitmotiv visuel laisse la place à des images dont la « périodicité régulière » apporte une scansion au film, comme l'« allumeur de réverbères » dans *Thérèse Raquin* de Feyder (1929 c). *La Roue* de Gance est, quant à lui, structuré à partir du thème constitué par le référent du titre du film, d'ordre « rythmique », celui de la roue. Un passage frappe en particulier l'attention de Romain : « la transformation ultime de la roue d'acier en une *ronde de paysans* savoyards montant dans le ciel, montant aux sommets des Alpes neigeuses et venant se confondre avec les nuages qui, eux aussi, *tournent* emportés par la tempête des cimes en une ronde irréaliste, atteint à une grandeur beethovénienne. » C'est ici la prégnance d'un même mouvement visuel (le fait de tourner), associé à un motif spécifique (la roue) qui permet de relier divers éléments diégétiques : le train, les paysans et les nuages. Bien que jugé « lourd », le thème principal subit des « vari[ations] », s'imposant au fil de l'œuvre pour « plane[r] finalement, vainqueur et idéalisé – en plein majeur » (1925 b).
- 54 Comme cette citation l'indique, il existe pour Romain des modes majeurs et mineurs, comme en musique, qui s'appuient au cinéma sur l'éclairage. C'est à ce niveau qu'interviennent l'« harmonie » et les « accords » visuels (1925 e). Aux variations du « thème visuel » d'un film s'ajoutent donc celles de la lumière, auquel Romain attribue l'essentiel du travail photographique, la privilégiant même sur la netteté de l'image (1925 g). Les cinéastes peuvent alors produire des effets « par la Lumière et l'Ombre maniés avec art et dextérité au moment psychologique précis ». En témoigne un phénomène de « rupture » lumineuse dans *la Charrette fantôme* de Sjöström :
- La brusque apparition d'un court et unique tableau pastoral – déjeuner de famille sur l'herbe aux bords d'un lac miroitant – suffit à rompre l'ordonnance du film, à changer son rythme général, à renverser sa tonalité, par la simple et rapide apparition de la lumière blanche (accord parfait majeur) dans une œuvre qui en est privée (film en mineur) (1926 d).
- 55 Ce type de « jeux d'éclairages » est lié à des « tonalités visuelles plus en relation avec celles de la musique qu'avec les jeux de lumière d'un tableau ». En effet, certains effets d'éclairage représentent eux-mêmes de « vrais accords en marche vers des tonalités claires ou des tonalités sombres », « *essais de polytonalité* dans la déformation, la succession brusque ou la simultanéité cinégraphique de plusieurs images : expressions visuelles de sentiments complexes et rapides ». Certains procédés singuliers spécifiques à la technique cinématographique servent ainsi d'équivalents à certains effets proprement musicaux : « L'harmonie des surimpressions, des superpositions et des juxtapositions rapides [...] sont de véritables *accords visuels* correspondant aux accords acoustiques ». Romain cite en exemple les « surimpressions harmoniques » de *la Charrette fantôme*, la déformation des images à l'écran dans *El Dorado*, ou le flou employé pour rendre la vision d'un personnage en pleurs dans *la Souriante Madame Beudet* (Germaine Dulac) » (1925 b).

- 56 Romain ne rapporte donc pas la lumière à des états psychologiques, contrairement à une vision courante associant le majeur à la joie et le mineur à la tristesse. À ce propos, il contredit Paul Francoz selon lequel « une grande loi fondamentale domine en musique l'expression des sentiments : la gaîté correspond au mode majeur et la tristesse au mode mineur », et qui identifie dans les films une « base identique ». Il s'inscrit en faux contre de telles associations schématiques en se référant au travail de grands compositeurs, rappelant la fréquence chez Bach, Beethoven, Schubert, Moussorgski ou Albeniz d'« œuvres ou de fragments d'œuvres étincelants de joie et d'allégresse non dissimulée [...] écrites, exprimées entièrement sur le mode mineur ». Chez d'autres, tels Mozart et chez Ravel, on trouve d'après lui « des pièces musicales très tristes écrites en majeur ». Il donne en exemple le célèbre scherzo de la *Ve Symphonie* de Beethoven, envisagé comme une expression éclatante de la « Joie » :

Or, cette joie martelée d'abord par les cors, puis par tout l'orchestre, jaillit par deux fois du ton d'ut mineur pour moduler en si bémol mineur puis en fa mineur. Pas une seconde, sauf dans un accord épisodique en ut majeur - le mode majeur ne vient à la rescousse de ce cri triomphal !

- 57 Romain considère ainsi la *Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer comme un « *allegro* désespérément triste écrit lumineusement en plein mode majeur », c'est-à-dire en blanc : « Pas une seconde le mode visuel mineur n'apparaît. Toutes les images sont enregistrées sur le mode majeur : la lumière, la lumière de pureté, la douceur éblouissante du blanc naturel domine » (1928 d). S'il s'oppose au simplisme de ceux qui réduisent les tonalités majeure et mineure à une opposition entre gaieté et tristesse, le tenant du musicalisme emprunte pour sa part une voie qui n'apparaît guère plus subtile, en assimilant les deux modes aux dominances respectives des deux composantes du noir et blanc de l'image photographique.
- 58 Pour appuyer son propos sur le fonctionnement rythmique des films, Romain analyse *Quand la chair succombe* de Victor Fleming (*The Way of All Flesh*, 1927), une œuvre « de grande unité et d'un mouvement implacable ». Ce film est animé de différents « rythmes particuliers » qui finissent par converger, suite à des effets de « condensation » et de « fusion », en un rythme général, qu'il appelle « rythme suggestif ». Le théoricien identifie une série de moments forts au sein du film, qui s'organisent selon une « cadence de plus en plus lente ». Celle-ci concerne avant tout les « jeux de physionomie » ou les « gestes » du comédien principal Emil Jannings :

« Rythme lent et [...] uniforme de Schilling marchant, hagard après le crime dans les rues affairées de Chicago, mouvements de balancement latéral 1+1 en cadence lourde » ;

« Faux-pas » où « la cadence de la démarche de Schilling devient momentanément plongeante au lieu de latérale », « brisure rythmique », « altération voulue qui synthétise toute l'idée du film ».

- 59 Mais le rythme se développe également de la conjugaison des divers mouvements internes au plan, qu'il s'agisse de groupes humains (« scène des jeux de plein air » ; « scène de la berceuse à la salle des concerts ») ou de véhicules (« rythme précipité et uniforme de la scène pré-dramatique du wagon roulant sur les rails, mouvement de va-et-vient latéral 1 + 1 en cadence légère »). Il s'étend également au montage, les effets d'alternance entre deux séries d'images étant alors considérés comme générateurs de mesures où se succèdent temps forts et faibles : « cette admirable phase rythmique des images où un temps fort succède à un temps faible (surimpression de la vie passée sur la vie présente) » ; « rythmes lents et où les temps forts appesantis (figure de Schilling

au dehors dans la nuit) alternent avec les temps faibles développés (famille de Schilling à l'intérieur, au chaud, sous la lumière des lustres) ». Ce rôle du montage est souligné par Romain, qui affirme même que « le rythme cinématographique essentiel se dégagera [...] grâce au montage » (1926 a).

- 60 L'un des rares films américains à retenir l'attention de Romain, *Ben Hur* (Fred Niblo), offre plusieurs exemples où le rythme du montage s'articule avec ceux des mouvements représentés à l'écran, telle la célèbre course de char romains (« mobiles lumineux des chevaux blancs et des chevaux noirs, éclairs des armures et des roues, vertige de mouvement [...], moment symphonique, rythmique, dynamique et technique »). Mais cette séquence est dépassée sur le plan « musicaliste » par un autre moment fort du film :

Le long épisode (300 mètres) des galères et de combat naval restera, sans doute, une des pages les plus grandioses et les plus réussies de la « musique silencieuse » [...] Ce qu'il y a de magistral et pouvant se mettre sur le même pied que certains passages de *la Roue*, de *Napoléon*, de *Métropolis*, comme la célèbre danse de *Kean*, c'est la partie « intra-galérienne » du double rythme. Rythmes alternés de la mélodie horizontale des galériens et de l'harmonie verticale des marteaux du hortator. [...] Notons le « crescendo » et la précipitation du mouvement lors de l'apparition des pirates au lointain (1927 g).

- 61 Il reste que les articles de Romain sont avant tout des exposés théoriques généraux où les exemples concrets demeurent succincts. Parmi les rares exceptions à cette démarche, deux films de Lang ont fait véritablement l'objet d'une analyse approfondie et développée : *Der Müde Tod* et *Metropolis*, (1925 g et 1927 e), des œuvres considérées parmi les pièces les plus abouties du « film symphonique »³⁷.

- 62 En 1929, Romain porte un constat désabusé sur l'état du cinéma, avouant son progressif désintérêt pour le médium, suite à l'adjonction du son et, probablement, de la couleur. Devenu de la « télévision, de la T.S.F., du phonographe, du théâtre, de la littérature à dix-neuf sous et de l'image d'Épinal », le cinéma s'éloignera du « rêve » et de l'« inconnu pouvoir » qu'il possède sous sa forme muette. Romain s'en prend à ceux qui considèrent comme un refuge le « cinéma absolu, le cinéma intégral, le film pur », qu'il considère comme une « blague », une « utopie » pour snobs. Ceux-là négligent d'après lui des films comme *Thérèse Raquin* ou *la Petite Marchande d'allumettes* « pour se pâmer devant l'humoristique fumisterie d'un *Emak Bakia* – film pur ? – ridicule non pas techniquement mais artistiquement et spirituellement ; ou pour crier au génie devant les films géométriques (mais séduisants dans leur nullité) d'un Hans Richter. » Cette insistance le pousse à rappeler que la « symphonie visuelle », dont il rappelle avoir été « avec Germaine Dulac l'un des premiers instigateurs », ne représente qu'« une FORME du cinématographe ». Même les chefs-d'œuvre qu'il n'a cessé d'acclamer ne peuvent être envisagés comme la forme artistique à venir. En effet, tous les éléments représentés par ces films peuvent être perçus par la rétine, alors que le but du cinéma consiste plutôt à donner une forme visible à des choses imperceptibles pour la vision humaine :

Toute la formule du futur cinéma intégral est dans cette phrase : si nous pouvons voir NATURELLEMENT ce qu'enregistre l'objectif-œil mécanique, le film restera hors de l'absolu, ne sera jamais cette chimère nommée film pur. En conséquence inattaquable, le futur film pur (si Dieu le permet) sera surtout LUMIÈRE ET MOUVEMENT (ce qui est pareil), parce que LE MOUVEMENT EST, À LUI SEUL, LE CINÉMA : même – et surtout – le mouvement IMPERCEPTIBLE À NOTRE RÉTINE. C'est pourquoi je considère comme le seul film *presque pur* existant actuellement est

la *Trajectoire d'une balle de revolver* de Lucien Bull. Bien plus que les essais de feu Viking Eggeling, de Walter Ruttmann ou d[e] Hans Richter, qui ne se sont pas affranchis des possibilités rétinienne. Mais le vrai film pur sera celui qui nous expliquera et nous montrera la genèse de la lumière et du mouvement, la formation des atomes et des molécules.

- 63 Romain aboutit ainsi à une affirmation provocante, puisqu'il dénie désormais l'appartenance du cinéma au domaine de l'art. C'est donc un constat d'échec, toujours provisoire, auquel parvient le théoricien après ces quelques années investies dans la réflexion sur le cinéma :

J'ai cru longtemps à l'art pelliculaire. Après réflexions et études approfondies je me suis aperçu que ce n'était qu'un mirage et un abus d'images. Le cinéma n'est pas un art. Il est PLUS qu'un art. Le cinéma est une *science biologique* mal explorée qui emprunte encore sa pensée et ses formes aux autres arts pour mieux se rendre perceptible à nos yeux trop humains et mal ouverts. Parce qu'il est dans l'enfance (1929 b).

- 64 Dans un article contemporain, il qualifie le travail rythmique au cinéma de « science (à défaut d'art) », ajoutant un « soi-disant » avant le terme d'« art » associé au cinéma (1929 c). Il termine la décennie en revenant à l'espace de publication de ses deux premiers articles parisiens sur la musicalité du film, c'est-à-dire au *Courrier musical*. Là, il parle du « vieux cinéma muet », et porte un regard rétrospectif sur ses diverses formulations théoriques. Du moment où le film est devenu sonore, son intérêt pour le cinéma s'est modifié : « J'estime que ce film parlant de 1929 est plutôt une régression du cinéma, car il tue l'essence même des possibilités artistiques de « feu le septième art » qui est dans la lumière et le mouvement en silence ». Même s'il entrevoit l'éventualité d'un film sonore parvenant à une forme d'« art autonome », grâce à une véritable « stylisation » ou « surimpression » des sons, il souligne lui-même la disparition de ses espoirs de voir un jour s'imposer la symphonie visuelle sur l'écran cinématographique : « J'enterre donc mes illusions avec le film sonore qui n'est qu'un opéra perfectionné mais dans l'enfance, et qui risque de devenir une mixture obscène de vie courante, de music hall et d'opérette » (1929 d).

- 65 Conséquence inévitable de telles déclarations, la signature de Paul Romain se fait plus rare, du moins dans la presse cinématographique parisienne, dès le début des années 1930³⁸. Outre la poursuite de ses activités scientifiques, son énergie semble se porter en priorité sur l'art culinaire, domaine où il jouit, aujourd'hui, d'une certaine notoriété, plus importante en tout cas que celle qui lui est accordée dans l'histoire des théories cinématographiques³⁹. Des études biographiques apporteront peut-être des précisions, et des nuances, à ce désinvestissement qui est celui de toute une génération de critiques et de théoriciens pour lequel le passage du cinéma au sonore a constitué une trop forte remise en question de leurs présupposés esthétiques.

Épilogue

- 66 C'est ainsi dans une perspective d'histoire esthétique qu'il faut avant tout replacer les propositions théoriques de Paul Romain et, partant, de l'ensemble du courant musicaliste. Cette approche me paraît une voie de recherche immédiatement plus productive que celle visant à vérifier systématiquement l'intérêt « scientifique » des diverses hypothèses formulées au cours des années vingt. Si les idées musicalistes ont indéniablement posé les bases d'une réflexion rigoureuse sur le fonctionnement du montage, en particulier sur le plan de l'agencement rythmique des images et des éléments internes au plan – préfigurant par exemple les essais approfondis d'Eisenstein

sur le « montage vertical » –, la validité de leurs postulats a déjà fait l'objet, à maintes reprises, d'une sérieuse remise en question. En 1926, Fescourt et Bouquet s'étonnent ainsi de la récurrence de notions musicales dans le lexique des tenants du film abstrait, qu'ils rejettent du côté de la peinture. Ils stigmatisent le recours au modèle musical dans le domaine filmique, en raison de la nature « intuitive » du cinéma, très éloignée, à leur sens, de la rigueur quasi-scientifique de la composition musicale⁴⁰. Jean Mitry admet, quant à lui, l'existence de « rapports étroits entre le rythme filmique et le rythme musical », de même que la présence, dans la « composition d'un film », de « lois qui président à celle d'une symphonie ». Il écarte par contre avec vigueur la possibilité d'un rapprochement entre les modes perceptifs visuel et sonore, qui engagent des rapports nettement différenciés au temps et à l'espace⁴¹. Ces arguments trouvent un écho dans l'historiographie contemporaine. Alberto Boschi affirme ainsi que l'essentiel des discours visant à défendre la nature concrète d'une analogie entre cinéma et musique sont « impossibles à soutenir sur le plan théorique ». Comme chez Mitry, cette condamnation se révèle plus nuancée sur la question des « comparaisons entre rythme musical et cinématographique », jugées « plus pertinentes et justifiées », même si elles sont exprimées de manière « trop vague et générale pour devenir véritablement productives sur le plan théorique »⁴².

- 67 Même si ces questions méritent un examen fouillé sur le plan des mécanismes psychophysiologiques auxquelles elles se réfèrent, il convient, à mon sens, de comprendre les diverses motivations ayant permis au modèle musical de jouer un rôle prépondérant dans la constitution des premières théories du film. L'exemple de Romain, qui se situe au cœur de ces préoccupations, a ainsi démontré que l'insistance sur la nature musicale du film répond en grande partie à une volonté de légitimation artistique du cinéma, nouveau médium qu'il s'agit de valoriser en le rapprochant de la forme d'expression la plus élevée dans le système des Beaux-Arts. Parallèlement à l'influence marquante du paradigme rythmique qui informe alors différents systèmes synesthésiques, l'attraction de Romain pour le modèle musical découle également de la structure architectonique de la musique. Cet aspect a certainement « aidé les théoriciens à penser le film comme une interaction de systèmes formels »⁴³, puisque le cinéma partage avec la musique le fait de consister en une organisation de sous-systèmes hétérogènes.
- 68 Les idées de Romain occupent alors une position essentielle dans les débats théoriques de cette période, dans la mesure où elles témoignent d'un courant de pensée qui parvient à accorder des valeurs esthétiques traditionnelles aux bouleversements culturels introduits par l'arrivée de nouvelles techniques de représentation, comme le cinéma. Malgré l'abandon progressif du détour musicaliste dans la recherche des traits spécifiques du film, ce mouvement a en fin de compte contribué à la mise en place d'une conception artistique du cinéma aujourd'hui largement partagée, fondée sur l'acclamation des auteurs et des « chefs d'œuvre ».

BIBLIOGRAPHIE

Liste des articles de Paul Romain cités

- 1925 a « Musique, art et cinéma. Sur les relations pouvant exister entre certains films intelligents et la Musique Pure », *le Courrier musical*, n° 3, 1^{er} février 1925, p. 71-71.
- 1925 b « Musique, art et cinéma (suite et fin) », *le Courrier musical*, n° 4, 15 février 1925, p. 99-100.
- 1925 c « Aux Amis du Cinéma », *Cinémagazine*, n° 16, 17 avril 1925, p. 106.
- 1925 d « Le cinéma, traducteur du rêve, est-il un Art Nordique ? », *le Courrier musical*, n° 9, 1^{er} mai 1925, p. 239 et 246.
- 1925 e « Sur la musique visuelle engendrée par certains films », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 37, 15 mai 1925, p. 12-13.
- 1925 f « Où est l'avenir du cinéma ? L'influence du rêve sur le cinéma », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 40, 1^{er} juillet 1925, p. 8.
- 1925 g « De la construction thématique des films », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 44, 1^{er} septembre 1925, p. 9-11.
- 1925 h « Sur le rôle exact de la musique au cinéma : la musique est-elle utile ? – improvisations, partitions cinématographiques, adaptations ? – musique ou silence ? », *Cinémagazine*, 25 septembre 1925, n° 39, p. 515-518.
- 1925 i « Musique, cinéma et rêve (De la Théorie à l'application pratique). Les Chants et Danses de la Mort », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 46, 1^{er} octobre 1925, p. 23-25.
- 1925 j « L'influence du cinéma sur la musique », *les Cahiers du Mois*, n° 16/17, 1925, p. 120-126 [numéro spécial consacré au cinéma].
- 1926 a « Des rythmes visuels aux rythmes cinématographiques », *Ciné*, n° 16, janvier 1926, p. 196.
- 1926 b « Opinions. L'accouplement Cinéma-Musique est une erreur », *le Courrier musical*, n° 4, février 1926, p. 100.
- 1926 c « Sensibilité intelligente d'abord, objectif ensuite », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 55, 15 février 1926, p. 7-8.
- 1926 d « Les idées derrière l'écran. De l'expression musicale et onirique du Cinéma », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 56, 1^{er} mars 1926, p. 9-10.
- 1926 e « Subconscient, Rêve et Cinéma. L'Empreinte des Races sur l'Art Cinématographique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 57, 15 mars 1926, p. 25-26.
- 1926 f « Opinions. Cinéma et Théâtre », *le Courrier musical*, n° 8, 15 avril 1926, p. 234.
- 1926 g « Le cinéma, art du rêve, doit être psychanalytique. Le film, pour être cet art, doit se rapprocher de la musique », *Ciné*, 1^{er} mai 1926, p. 4-7.
- 1926 h « Opinions. Pour une Esthétique intellectuelle du Film », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 58, 1^{er} mai 1926, p. 13-14.
- 1926 i « Rêve, musique et cinéma. Le Film peut traduire et créer le Rêve », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 67, 15 août 1926, p. 11-14.
- 1927 a « Controverses... Mise au point mort », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 77, 1^{er} janvier 1927, p. 15.

1927 b « Le “Vieux colombier” à Genève. “Ciné d’Art” et ses manifestations mensuelles », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 81, 15 mars 1927, p. 41-42.

1927 c « Quelques considérations sur la musique au cinéma », *le Courrier musical*, n° 8, 15 avril 1927, p. 242.

1927 d « La conception thématique des films de Fritz Lang. “Metropolis” », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 91, 15 août 1927, p. 21-22.

1927 e « La conception thématique des films de Fritz Lang. “Metropolis” (suite) », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 93, 15 septembre 1927, p. 21-24.

1927 f « Tribune libre. Réflexions sur “Metropolis” et la Critique », *Cinémagazine*, n° 42, 21 octobre 1927, p. 107-108.

1927 g « Ce qu’il faut retenir de “Ben-Hur” », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 98, 1^{er} décembre 1927, p. 13-16.

1928 a « Des rythmes visuels aux rythmes cinématographiques », *Ciné*, n° 16, janvier 1928, p. 196.

1928 b « Théories. Un peu de musique pour accompagner discrètement les films... en attendant le cinéma pur », *Cinémagazine*, n° 20, 18 mai 1928, p. 267-268.

1928 c « Les films de “recherche” », *Cinémagazine*, n° 28, 13 juillet 1928, p. 60-62.

1928 d « Le sens des décors et le mode harmonique dans “la Passion de Jeanne d’Arc”, de Carl Dreyer », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 113, 15 juillet 1928, p. 23-24.

1928 e « La controverse des adaptations. Savoir Créer », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 119, 15 octobre 1928, p. 23-24.

1929 a « Un précurseur. Louis Delluc », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 127, 15 février 1929, p. 9-11,

1929 b « Sur le soi-disant “film pur” », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 128, 1^{er} mars 1929, p. 7-8.

1929 c « Du rythme cinématographique », *Cinémagazine*, n° 47, 22 novembre 1929, p. 310-311.

1929 d « Capacité auditive du spectateur au cinéma », *le Courrier musical et Théâtral*, n° 21, 15 décembre 1929, p. 684.

Autres articles parus dans *Ciné* :

« Au Salon Carré du VII^e art. Les plus belles images animées du doux Pays de la France », *Ciné*, n° 2, juin 1926, p. 19-20.

« L’Art cinématographique de Jacques de Baroncelli », *Ciné*, n° 3, juillet 1926, p. 28-30.

« Pour la vitalité intelligente du VII^e art. Suggestions », *Ciné*, n° 4, août 1926, p. 40.

« Signal d’alarme », *Ciné*, n° 5, septembre 1926, p. 50-51.

« La Valse de Méphisto - L’Enfant Sacrifiée. Pour un répertoire du Film », *Ciné*, n° 6, octobre 1926, p. 59-60.

« Évolution. Un Cinéaste : Marcel L’Herbier. Un Film : “le Vertige” », *Ciné*, n° 7, novembre 1926, p. 73-74.

« La Souriante Madame Beudet », *Ciné*, n° 9, janvier 1927, p. 96-97.

« Histoire du cinéma : L’Art Cinématographique Scandinave », *Ciné*, n° 10, février 1927, p. 112-113.

« Exagérations », *Ciné*, n° 11, mars 1927, p. 128-129.

« Un Dyptique : “Ben-Hur” et “le Roi des Rois” », *Ciné*, n° 14, novembre 1927, p. 171-172.

- « Le Roi des Rois », *Ciné*, n° 15, décembre 1927, p. 185.
- « “Feu Matthias Pascal” ou le Triomphe du Cinéma », *Ciné*, n° 17, février 1928, p. 211-212.
- « “L’évolution du cinéma en France” par Robert de Jarville », *Ciné*, n° 18, mars 1928, p. 223-224.
- « “L’Avant-Garde” cinématographique mise au service de la Pensée et de l’Émotion », *Ciné*, n° 20, mai 1928, p. 247-248.
- « Louis Delluc, prophète et apôtre du Cinéma pour les intellectuels », *Ciné*, n° 21, juin 1928, p. 259-260.
- « L’erreur du cinéma “art international” », *Ciné*, n° 22, juillet 1928, p. 272-273.
- « La saison du “Vieux Colombier” à Genève », *Ciné*, n° 23, août 1928, p. 294.
- « Une mode cinématographique », *Ciné*, n° 25, octobre 1928, p. 315-316.
- « Essai psychologique sur un film célèbre : “Ben Hur” », n° 27, Noël 1928, p. 329-331.

NOTES

1. Peu d’études ont été consacrées à ce sujet. On peut citer les contributions de David Bordwell, « The Musical Analogy », *Yale French Studies*, n° 60, 1980, p. 141-156, Dominique Château, « Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art : à propos de l’avant-garde des années vingt », *Cinémas*, vol. 3, n° 1, 1992, p. 79-94 et Alberto Boschi, « Ascesa, fortuna e declino dell’analogia musicale », *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma, Carocci, 1998, p. 83-122.
2. Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, Paris, J. Povolovski & C^{ie}, 1925 ; voir également « Le rythme cinématographique », *le Crapouillot*, mars 1923 [repris dans Marcel L’Herbier (dir.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrêa, 1947, p. 250-256].
3. [Émile] V[uillermoz], « Devant l’écran-Lueurs », *le Temps*, n° 21150, 4 juin 1919, p. 3. Voir également « La Musique des images », *l’Art cinématographique*, Vol. III, Paris, Félix Alcan, 1927, p. 39-66.
4. Les renvois aux articles de Romain se font par année de parution et identification par lettre et se réfèrent à la bibliographie partielle de ses écrits disposée en annexe.
5. Sa thèse est conservée à la Bibliothèque Nationale : *Recherches sur l’influence des radiations solaires ultra-violettes et infra-rouges sur le taux des globules blancs et la formule hémoleucocytaire*, Thèse par Paul Ambroise Joseph Romain, moniteur de laboratoire (sanatorium Bon Accueil), lauréat de la Faculté de médecine de Montpellier (Concours 1922, prix Swiecicki), Montpellier, Imprimerie l’Abeille, 1923. Université de Montpellier. Faculté de médecine.
6. Fondée le 5 avril 1925, l’Association des Amis du Cinéma de Montpellier s’inscrit dans le grand mouvement associatif lancé par *Cinémagazine*. Romain déclare par ailleurs avoir participé en 1923 à la création des Amis du film languedocien (1927b). Il participe en outre à la mise en place de ciné-clubs inspirés par Ciné d’Art à Nîmes et Montpellier (*Ciné*, n° 12, avril 1927, p. 143). En février 1928, il expose ses conceptions théoriques à Thonon-les-Bains, « improvisa[nt] » lui-même au piano l’accompagnement des quatre films projetés (*Ciné*, n° 17, février 1928, p. 218). En mars 1928, il donne encore une conférence à Annecy, « De la symphonie visuelle au film onirique », au cours de laquelle sont projetés quelques films du « Laboratoire du Vieux Colombier ». Là aussi, il accompagne les films au piano (*Ciné*, n° 18, mars 1928, p. 232).

7. Cette nouvelle adresse apparaît dès août 1925. Deux lieux différents sont mentionnés : Nernier (1925j) et, à partir d'août 1926, Douvaine (*Ciné*, n° 4, août 1926, p. 40).

8. *Ciné*, n° 10, février 1927, p. 114.

9. Parmi les membres principaux de l'Association des Amis du Cinéma de Montpellier, on relève la présence d'un « critique cinégraphique » (Louis Thibaud), du rédacteur en chef du journal local *la Vie mondaine* (Mario-Paul Bringuier), d'un avocat à la Cour d'appel, d'un critique littéraire, d'un professeur agrégé d'histoire et de géographie, de docteurs à la Faculté de Médecine, d'un licencié ès Lettres, etc. (1925c)

10. Dans un article sur cette association, on signale que Romain réside à l'adresse suivante : Enclos Laffoux, « La Pierre Rouge ». M[ario] – P[aul] B[ringuier], « Montpellier, ville d'art cinégraphique », *Cinémagazine*, n° 23, 5 juin 1925, p. 398. Bringuier insiste sur la singularité de Montpellier, seule ville, avec Paris, à développer une telle activité cinéophile.

11. Cet usage particulier du terme est attribué par Romain au Prof. Grasset, neurologue de Montpellier (1926d, h).

12. Ce sont les Nordiques, « rêveurs par excellence », qui dominent d'après Romain la production cinématographique (1925d).

13. Emboîtant le pas de Fescourt et Bouquet dans *l'Idée et l'écran*, Fascicules I-III, Paris, Imprimerie G. Haberschill et A. Sergent, 1925-1926. Voir « Sensations ou sentiments ? », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 66, 31 juillet 1926 et n° 69, 15 septembre 1926, p. 15 (1926i). Dans *Cinéa-Ciné pour tous*, Romain s'engage dans une controverse à ce sujet avec Brunius, ami de Henri Chomette (1927a). En octobre 1928, il répond aux reproches formulés à son encontre par Henri Hugues (« Créer », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 116-117, septembre 1928).

14. Il s'oppose notamment aux positions d'Epstein dans « L'Objectif lui-même », *Cinéa-Ciné*, n° 53, 15 janvier 1926 (1926c).

15. Il considère *Cinq minutes de cinéma* [pur] d'Henri Chomette comme « une manière de chef-d'œuvre [qui] se rapproche – théoriquement – de la musique » : « En dehors de la lumineuse beauté des cristaux-accords et des verres irradiés en mouvement, il y a certains effets d'accords renversés et inversés et inversés, de transposition d'accord sur un autre degré, et certains passages du mineur au majeur (et vice-versa) sans que l'accord initial soit changé, qui procurent des émotions très pures et d'un ordre élevé. [...] Cela c'est du bon cinéma, mais ce n'est qu'une forme du cinéma. » (1929b)

16. Cette idée rappelle celle de l'œil *supra* humain de Vuillermoz : « L'homme a ainsi créé un organisme plus fort et plus riche que lui-même, il en a fait une annexe et un perfectionnement de son propre cerveau. Lorsque la réceptivité humaine a atteint ses limites extrêmes, on peut, grâce à cet instrument de prospection, pousser plus loin la conquête du réel et agrandir d'autant le domaine du rêve. Avec ses mille facettes, sa mobilité d'impressions, son pouvoir d'association d'idées et d'images et sa foudroyante rapidité de perception, l'appareil de prises de vues est devenu le prolongement et l'agrandissement du cerveau de l'artiste qui cherche à déchiffrer le monde. » « La Musique des images », *op. cit.*, p. 41.

17. À moins que ce vocable ne recouvre dans l'esprit de Romain le procédé de l'écran divisé.

18. Jacques de Baroncelli est le « Gabriel Fauré du film » (1925b) et certains de ses effets de progression dans *Pêcheur d'Islande* renvoient aux *allegro* initiaux de la *Sonate op. 106* et de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven (1925b) ; Epstein est rapproché de Moussorgsky (1925b) ; la *Souriante Madame Beudet* de Dulac recèle d'« innombrables

idées mélodico-harmoniques » proches de celles des œuvres de Debussy (1925e) ; la *Charrette fantôme* de Sjöström possède l'intensité des derniers *Quatuors* et de la *Messe en ré* de Beethoven, ainsi que des *Passions* de Jean-Sébastien Bach (1925d) ; l'*Image* de Feyder constitue un « admirable lied visuel développé comme un lied musical de Moussorgsky et de Schubert » (1926g). Enfin, pour être réussi, un film devra contenir des « développements aussi intelligents que ceux d'une symphonie beethovienne, d'un drame wagnérien ou d'un poème sonore strawinskyste » (1925g).

19. Germaine Dulac, « Les esthétiques, les entraves. La cinégraphie intégrale », *l'Art cinématographique*, vol. II, Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, p. 29-50. Voir plus généralement *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Paris expérimental, 1994.

20. Abel Gance, « Le cinéma, c'est la musique de la lumière », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 3, 12 décembre 1923, p. 11-12 ; « Le temps de l'image est venu », *l'Art cinématographique*, vol. II, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927, p. 86 ; « Nos moyens d'expression. Extraits de la Conférence faite par Abel Gance à l'Université des Annales le 22 mars 1929 », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 133, 15 mai 1929, p. 7-8 ; « L'harmonie visuelle est devenue symphonie », Conférence donnée le 22 mars 1929, citée dans Pierre Lherminier, *l'Art du cinéma*, Paris, Seghers, 1960, p. 165.

21. Sur les rapports entre Dalcroze et le cinéma, voir L. Guido, « Émile Jaques-Dalcroze : vers une théorie du rythme cinématographique », dans François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Cinéma suisse : nouvelles approches*, Lausanne, Payot, 2000, p. 22-45.

22. Matila Costiescu Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, Gallimard, 1927 ; *le Nombre d'or : rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris, Gallimard, 1931.

23. Élie Faure, *l'Esprit des formes*, Crès, Paris, 1927, « De la cinéplastique », *la Grande Revue*, CIV, 11, nov. 1920, repris dans *Fonction du cinéma*, Gonthier, Genève, 1964, p. 16-36.

24. Marcel Jousse, *Études de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Paris, G. Beauchesne, 1925.

25. Roland Guerard, « La psychologie du geste » et « Le geste et le rythme », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 106, 1^{er} avril 1928, p. 15-16 et n° 112, 1^{er} juillet 1928, p. 9-10. Voir L. Guido, « Le rythme des corps. Théorie et critique de l'interprétation cinématographique à partir des arts musico-corporels (danse et gymnastique rythmique) dans la France des années vingt », Leonardo Quaresima (dir.), *L'uomo visibile - L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno*, Udine, Forum 2002, p. 232-233.

26. « S'il était né une cinquantaine d'années plus tard, Wagner aurait écrit sa *Tétralogie* non pas pour un plateau, mais pour un écran ». É. Vuillermoz, « La musique des images », *op. cit.*, p. 56.

27. « Le lendemain de la première représentation de *la Mort de Siegfried*, j'ai vu jouer le *Crépuscule des Dieux* à l'Opéra : l'Opéra en est mort », François Berge, *les Cahiers du Mois*, numéro spécial « cinéma » de 1925, cité par Romain (1926f).

28. « ... Le besoin d'un accompagnement plus ou moins mélodieux et même plus ou moins harmonieux s'est toujours fait sentir, et même le substitut le plus pauvre d'une musique décente a été toléré, puisque le fait de voir des longues bobines dans un espace sombre sans aucun accompagnement fatigue et finit par irriter la moyenne du public. La musique soutient la tension et tient l'attention en éveil ». Hugo Münsterberg, *The Film : A Psychological Study*, New York, Dover Publications, 1970 [1916], p. 88. « Au cinéma, dès que la musique s'arrête, s'instaure un silence tendu. Il bourdonne (même si l'appareil est silencieux), il empêche de voir le spectacle. Et cela ne provient pas de ce

que nous sommes *habitués* à la musique au cinéma. Ôtez-la, il s'en trouvera appauvri, il deviendra un art déficient, incomplet. En l'absence de musique, les bouches béantes en train de parler sont proprement insupportables. » Iouri Tynianov, « Le cinéma, le mot, la musique » [1924], dans : F. Albera (dir.), *les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996, p. 189. « ... On a voulu épargner au spectateur le désagrément de voir des copies de personnes vivre, s'agiter et même parler tout en restant muettes. Elles vivent et ne vivent pas, ce qui a un côté fantastique, et la musique cherche moins à remplacer la vie qui leur manque – elle ne s'y adonne que dans le cas d'une volonté idéologique – qu'à apaiser l'angoisse, absorber ». Theodor Adorno, Hanns Eisler, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972 [trad. de l'éd. allemande de 1969. La première version de cet ouvrage, signée du seul Eisler, date de 1947], p. 84.

29.Ch. Tenroc, « Les Théâtres », *le Courrier musical*, n° 19, 1^{er} décembre 1924, p. 565-566.

30.S. M. Eisenstein, Vsevolod Poudovkine et Grigori Alexandrov, « L'avenir du film sonore », *Sovietski èkran*, n° 32, 1928. Repris dans S. M. Eisenstein, *le Film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgeois, 1976, p. 19-21. Maurice Jaubert, « Les Arts. Le Cinéma. Petite école du spectateur. La musique », *Esprit*, avril 1936, p. 114-119.

31.Gianni Rondolino, *Breve Storia della musica cinematografica*, Torino, Utet Libreria, 1991, p. 20.

32.Romain assimile le jazz et les blues à une « décadence », où la musique s'annule dans des « titillations génésico-sonores », réduite au niveau d'un « inconscient rudimentaire d'animal ». Ces remarques contrastent avec les conceptions élogieuses développées par Darius Milhaud dans son article « L'évolution du Jazz Band. La musique des Nègres d'Amérique du Nord », *le Courrier musical*, n° 9, 1^{er} mai 1923, p. 163-164.

33.Bernard Brunius, « Musique ou cinéma », *Cinéa-Ciné pour tous*, septembre 1926, n° 68, p. 15-16.

34.« Le Cinématographe et les adaptations orchestrales », *la Tribune de Genève*, 10 juin 1925.

35.Ce disciple de la gymnastique rythmique d'Émile Jaques-Dalcroze a également répondu à l'« enquête sur la musique de cinéma » lancée par *Cinéa-Ciné pour tous* dans le n° 40, 1^{er} juillet 1925, p. 5-7.

36.[Émile] V[uillermoz], « Devant l'écran - Lueurs », *le Temps* n° 21150, 4 juin 1919, p. 3.

37.Faute de place, ces études seront confrontées avec les films dont elles veulent dégager la « structure thématique » dans un autre article. Romain se réfère en l'espèce à un entretien qu'il a obtenu avec Lang, publié dans le n° 57 du 15 mars 1925 de *Cinéa-Ciné pour tous*.

38.On trouve par exemple : « Réflexions sur un film mal compris *Un chien andalou* de Luis Buñuel », *Cinéa*, n° 2, avril 1930 (nouvelle série), p. 6-7.

39.Paul Romain, *Les Grands vins de France*, Paris, Éditions de La Vie technique, industrielle, agricole et coloniale, 1931 [rééd. Marseille, Laffitte, 1980] ; *Champignons vénéneux et champignons inoffensifs de chez nous*, Thonon-les-Bains, Haute-Savoie, P. Pellissier, 1941 ; *Mycogastronomie*, Paris, Bibliophiles gastronomes, 1954.

40.Sensations ou sentiments ? », *Cinéa-Ciné pour tous*, op. cit.

41.*Le cinéma expérimental : histoire et perspectives*, Paris, Seghers, 1974, p. 90.

42.A. Boschi, op. cit., p. 96.

43.D. Bordwell, op. cit., p. 142.