

22 novembre 1930.

Armand Bernard, notre chef d'orchestre du Daunou pendant les représentations de Lulu, est depuis quelque temps directeur musical des films Tobis. Il vient me trouver aujourd'hui :

— René Clair doit tourner le mois prochain un film qui sera une sorte d'opérette, et il m'a chargé de lui trouver un musicien spécialisé dans ce genre ; j'ai pensé à Philippe et à toi et lui ai cité vos noms. En principe ça doit marcher. Il ne s'agit pas, comme pour les Toits de Paris, d'écrire une seule chanson, mais il envisage une partition nouvelle, écrite spécialement pour le film. Voulez-vous que nous nous y mettions tous les trois ?

Bien sûr, cette idée nous enchante. Philippe, pourtant, lui signale que, ni lui, ni moi ne connaissons grand-chose à la nouvelle technique du cinéma sonore. Mais Bernard nous rassure : il a déjà travaillé à l'établissement de la partition de Sous les toits de Paris, et nous guidera dans notre travail.

Je lui demande quel est le sujet du film :

— Le scénario est tiré d'une comédie-vaudeville intitulée : Le Million, qui conte les péripéties d'un veston contenant un billet de loterie gagnant, après lequel courent des individus qui ont grand intérêt à le retrouver. Il y aura beaucoup de poursuites, donc beaucoup de notes à écrire, ajoute Bernard d'une voix goguenarde.

26 novembre 1930.

Présentation à René Clair, dans les bureaux de la Tobis, aux Champs-Élysées. On nous fait entrer dans une vaste pièce. Se trouvent là cinq ou six jeunes hommes, parmi lesquels le metteur en scène.

Il m'apparaît plus jeune encore que je ne l'imaginai. Mince, élégant et racé, joli garçon et très froid d'accueil. Ses yeux sont terriblement indiscrets, et je me sens très intimidé par lui. Pourtant, il s'efforce d'être aimable. Après nous avoir serré la main, il nous présente à ses collaborateurs, dont j'ai oublié les noms, sauf celui de Georges Lacombe son premier assistant. Celui-là est touchant de gentillesse. Sur les tables encombrées de papiers, des plans, des des-

sins sont étalés. René Clair nous quitte en s'excusant, pour aller s'entretenir avec un garçon resté à l'écart, que l'on me dit être Lazare Meerson, son décorateur.

Lacombe continue à faire les frais de la conversation. René Clair ne tarde pas à revenir vers nous. Il nous parle très rapidement du film (il ne doit pas perdre son temps en paroles inutiles) et insiste sur le rôle très important qu'il attribue à la musique.

— Mais vous voyez, nous dit-il en montrant les papiers qui recouvrent les tables, j'ai fort à faire aujourd'hui et n'ai pas le loisir de vous en parler longuement ici. Je voudrais que nous passions une soirée ensemble pour faire, à tête reposée, le plan général de votre travail.

Rendez-vous est pris pour la semaine prochaine.

C'est chez Bernard, rue Bleue, que nous nous sommes retrouvés ce soir, René Clair, Philippe et moi. Le metteur en scène nous explique ce qu'il attend de nous :

— Dans mon dernier film, on parlait relativement peu. Dans celui-ci, on parlera davantage, car mon scénario est tiré d'une comédie de Georges Berr et Guillemaud, que j'ai adaptée assez librement, vous le pensez bien. Mais aussi, on chantera beaucoup. J'ai déjà écrit quelques petits couplets que, sans raison — vous m'entendez bien : sans raison — les protagonistes se mettront à chanter. Je veux qu'on passe de la parole au chant sans transition, sans explication. Et, parfois, ces couplets seront de véritables chœurs. Il y aura le chœur des créanciers, celui des voleurs, celui des policiers, d'autres encore. En voici d'ailleurs quelques-uns.

Il nous lit plusieurs couplets, très joliment tournés.

— Il faut aussi une chanson. Ah! mais pas du tout une chanson plaquée, comme on a fait jusqu'ici dans les films parlants. J'ai horreur des chansons au cinéma. Celle-ci n'interviendra que d'une manière très insolite. Je vous expliquerai cela tout à l'heure. Pensez déjà à m'écrire une bonne valse, je crois que c'est ce qui conviendra le mieux à la situation.

Il a pris dans ses mains une liasse de feuilles manuscrites.

— Nous allons, si vous le voulez bien, examiner toutes les interventions musicales qui se trouveront dans le film. Il y en a beaucoup. D'abord, les titres génériques, bien entendu, suivis d'un panoramique sur les toits de Paris. Là, pas de musique. On entendra l'horloge d'un clocher qui sonnera les douze coups de minuit. On enchaînera sur une sorte de farandole chantée. Nous l'enregistrerons en post-sonorisation, naturellement. Le deuxième numéro sera synchrone, en direct. C'est un couplet pour le père La Tulipe. Le voici d'ailleurs :

Ils ne savent pas cette histoire,
Nous allons vous la raconter,
Mais vous refuserez d'y croire
Si nous disons la vérité.

— C'est très court, en effet, dis-je, sans intention particulière.

René Clair me regarde fixement. D'un ton glacial, il me répond :

— Rassurez-vous, il y en a de plus longs.

Je ne parviens pas à discerner si je l'ai vexé ou s'il plaisante. Il me semble pourtant découvrir une pointe de rigolade au fond de l'œil.

Et l'on enchaîne. Et toute la soirée, j'entends prononcer des mots dont je n'ai pas la moindre idée de ce qu'ils représentent : synchrone, sonorisation, post-synchro, en direct. Qu'est-ce que cela peut bien vouloir exprimer ? Heureusement, Bernard est là, qui me fixera sur bien des points, car, pour moi, tout ça, c'est du chinois.

8 décembre 1930.

Il faut faire vite : René Clair commence à tourner dans une semaine, et les musiques des couplets doivent être prêtes pour le 15. Très amusants à écrire, ces couplets légers comme des brûles de savon. Philippe trouve un très bon départ pour : Montons vers la lumière, en se servant tout bonnement des notes

de l'accord parfait en ut majeur. Mais il faudra le transposer, pour que ce ne soit pas trop haut pour les voix de nos comédiens.

J'ai écrit plusieurs autres ensembles, déjà, moi aussi, et une valse qui devrait être assez populaire. Quant à Bernard, il écrira la partition de l'opéra. Car il y a, en effet, une scène qui se déroule sur le plateau de l'Opéra lyrique pendant la représentation d'une œuvre très dramatique : Les Bohémiens, au cours de laquelle un veston est la cause d'une suite d'incidents comiques.

Ce qui m'inquiète actuellement, c'est de savoir comment on va enregistrer certains ensembles vocaux qui se situent dans plusieurs décors différents, sans solution de continuité. Ainsi, ce chœur : Montons vers la lumière que les créanciers commencent à chanter au rez-de-chaussée, qui se poursuit dans l'escalier, se continue sur le palier du 1er étage, puis encore dans l'escalier et vient se terminer dans le couloir qui mène à la chambre des amoureux. De même, l'ensemble : Millionnaire, dont chaque phrase est ponctuée dans un décor différent, par des personnages différents. On va être obligé de les fragmenter au moment du tournage. Comment arriver à les reconstituer en entier par la suite ? Bernard ne me rassure qu'à moitié en me disant :

— Il faudra que tu assistes à toutes les prises de vue pour t'assurer que le tempo est rigoureusement le même. C'est très simple : nous prendrons les mouvements métronomiques une fois pour toutes, et tu dirigeras les artistes, en t'assurant que ces mouvements sont absolument les mêmes à chaque prise.

Ça ne me semble pas aussi simple qu'il veut bien le dire. J'apprends, en outre, que les acteurs engagés pour jouer les rôles chantants ne sont pas spécialement des musiciens, et que certains d'entre eux sont même plutôt rébarbatifs à la musique.

Dans quelles salades vais-je me trouver !

14 décembre 1930.

Demain, premier tour de manivelle du Million, à Epinay, dans les studios de la Tobis. La plupart des petits airs chantés sont prêts, mais certains n'auront à être enregistrés qu'une fois le film terminé, en post-synchro (j'ai enfin compris). Parmi ceux-là, ceux qui expriment la voix de la conscience : Prosper

qu'as-tu fait ? et : Michel, Michel, que vas-tu faire ? En effet, ils viendront se fixer sur des plans muets, qui ne requièrent pas de synchronisme. Ceci me rassure un peu. Par contre, je suis toujours angoissé par le peu de dons musicaux que possèdent les petits rôles. Je n'ai vraiment à ma disposition que deux vrais chanteurs : Constantin Stroesco, qui a interprété Pelléas à l'Opéra-Comique, et Odette Talazac, la fille du célèbre pensionnaire de l'Opéra. Pour le premier, pas de problème : je lui ai fait répéter le couplet du lustre qui doit vaciller et finalement s'écrouler sur lui, en même temps qu'il poussera la note finale ; il est parfait de conviction. D'après René Clair, il est inconscient du caractère caricatural de son rôle, et on ne doit surtout pas le mettre au courant. Il a une très belle voix, d'ailleurs. Pour Talazac, c'est une autre histoire. Elle n'a que la valse à chanter, en duo avec Stroesco, mais la malheureuse n'a plus qu'un brin de voix, et les sons qui sortent de sa gorge semblent provenir d'un verre de lampe. Le timbre de soprano, avec l'âge, est descendu jusqu'à une sorte de barytonnade enrouée. Comment s'en sortir, avec Stroesco qui, lui, est ténor ? La valse est écrite dans une tessiture assez élevée, et je crains fort qu'elle ne parvienne pas à la chanter.

J'en ai dit un mot à René Clair, qui ne paraît guère s'émouvoir de mes craintes.

— Essayez de la faire travailler. On verra bien.

On verra peut-être, mais on n'entendra pas. Et c'est bien cela qui m'inquiète.

4 février 1931.

Ai voulu faire travailler Odette Talazac, qui doit chanter avec Stroesco le duo : Nous sommes seuls dans la forêt. Aucun espoir : elle a perdu sa voix et ne peut absolument plus sortir la moindre note. Je le dis à René Clair qui s'en fout royalement.

— Pourtant, il me semblait que vous l'aviez engagée parce qu'elle était chanteuse ?

— Erreur, mon vieux. Erreur totale. Je l'ai engagée parce qu'elle a la silhouette idéale pour ce rôle. La grosse cantatrice à qui je vais flanquer des

nattes et que l'on va pousser comme un wagon. La voix, vous pensez si je m'en fiche...

Je ne suis pas encore très habitué à cette optique spéciale du cinéma.

— On va, me dit-il encore, trouver une vraie chanteuse qui la doublera. Le principal pour moi, c'est qu'on VOIE Talazac, ce n'est pas qu'on l'ENTENDE.

9 mars 1931.

Les enregistrements de la musique du Million sont terminés. J'ai été aidé au maximum par le monteur René Le Hénaff, qui est un vrai musicien, et a assemblé tous les fragments des petits ensembles avec une précision étonnante. N'importe, cette sonorisation n'était pas facile à réaliser, et j'espère que la musique sera à la hauteur du film.

René Clair est inquiet : il doit présenter dans quelques jours son film à Georges Berr, l'un des deux auteurs de la comédie dont il est tiré.

— J'en suis malade, me dit-il ce soir. J'ai tellement modifié son histoire que je n'ose pas penser à ce que sera sa réaction. A vrai dire, il ne reste plus grand-chose de sa pièce, à part le thème du billet de loterie et du veston après lesquels on court. J'y ai ajouté tant de choses qu'il ne va plus la reconnaître !

14 avril 1931.

Gros succès pour Le Million à l'Olympia. Jean Fayard, dans *Candide*, en fait une analyse subtile :

« On a enfin trouvé le moyen de faire chanter les personnages de l'écran sans faire d'eux, inévitablement, des chanteurs de rue ou des artistes d'opéra. Ce moyen, c'est de situer la comédie sur un plan de fantaisie où les invraisemblances ne nous choquent plus...

« Malgré la fantaisie, voire la folie des situations, le boucher parle comme un boucher, l'épicier comme un épicier et le chauffeur de taxi qui est, parmi les comparses, le plus étonnant, comme un chauffeur de taxi parisien. Tous sont simplement haussés d'un ton et situés sur le plan de la caricature. Or, la cari-

cature est un art à base d'observation. » A propos de la musique, Jean Fayard écrit :

« Je ne crois pas que MM. Parès et van Parys aient jamais écrit des airs aussi légers. »

Emile Vuillermoz signale « cette nouveauté curieuse et significative : la projection du Million est hachée d'applaudissements comme le serait la représentation d'une opérette ou d'une comédie du boulevard. Spontanément ou discrètement sollicités, les battements de main explosent à la fin d'un refrain, d'un air, d'un chœur... »

Vuillermoz souligne aussi ce qu'il appelle « d'heureux effets de simultanéisme musical et de ce qu'on pourrait appeler scientifiquement les rythmes polyvalents. La galopade éperdue des agents de police, la meute hurlante des créanciers, et les répétitions de danse à l'Opéra lyrique rentrent dans cette catégorie. A chaque instant, la musique jaillit de la situation avec une aisance singulière et donne des ailes à la fantaisie... »

Enfin, Alexandre Arnoux crie au chef-d'œuvre : « Voici un film admirable, une de ces réussites qui font époque, voici une date, désormais, des origines du parlant. J'ai reçu l'autre jour, à la présentation du Million, ce coup au cœur qui ne trompe pas. Depuis Solitude, Hallelujah et Quatre de l'Infanterie, je n'avais pas éprouvé de choc pareil, d'envoûtement aussi total. Cela vous attrape, vous emporte, vous jette hors de votre assiette, ne vous laisse le loisir ni de respirer, ni de dire ouf ; c'est un torrent d'inventions magiques, un étincellement de gags, un extraordinaire enchevêtrement de fantaisie, d'observation, de bonhomie, de poésie... »