

Louis Aubert (1877-1968) : *Cinéma* (1953-1956) suite symphonique tirée du ballet

Lionel Pons

Marseille, avril-mai 2003

Que Louis Aubert ait composé la partition du ballet *Cinéma* en 1953, à la demande de l'Opéra de Paris (dont le corps de ballet a assuré la création le 12 mars de la même année), en référence directe au septième art, ne présente aucun caractère surprenant, vu le titre de l'œuvre. Depuis les premières partitions qui lui ont été consacrées, en particulier celle composée pour *L'Assassinat du Duc de Guise* en 1908 par Camille Saint-Saëns (1835-1921), jusqu'aux recherches spécifiques menées dans ce domaine compositionnel très particulier par Maurice Jaubert (1900-1940), Joseph Kosma (1905-1969), Maurice Thiriet (1906-1972), Georges Auric (1899-1983) en France ou Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), Max Steiner (1888-1971) ou Hans Salter (1896-1994) aux U. S. A., en passant par la toujours méconnue *Seven Stars Symphony* (1933) de Charles Kœchlin (1867-1950), le cinéma constituait un champ d'investigations largement exploré par les compositeurs, et dans des directions dont les divergences mêmes prouvaient la richesse du sujet. Il n'y a donc rien de bien surprenant à ce que le projet chorégraphique initial se soit attaché à retracer l'histoire de cet art encore jeune. Mais le compositeur de *La Forêt bleue* (1904) ne pouvait se contenter d'une simple illustration de vignettes, d'autant moins que la conjonction entre art élitiste et populaire offerte par le cinéma ne pouvait que séduire le musicien de *La Mauvaise prière* (1932).

Cinéma n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, une partition descriptive, en tout cas pas au sens narratif du terme. L. Aubert prend le parti de suggérer non pas une image précise, mais une succession d'ambiances, rejoignant par là la dimension que Jean Wiener (1896-1982) ou G. Auric souhaitaient voir prendre par la musique de film : suggérer ce que les images ne pouvaient donner à voir plutôt que souligner à l'envie ce que le spectateur avait pu observer. Mais, en disciple de Maurice Ravel (1875-1937), il assume ce parti pris en maintenant le recours à un large orchestre symphonique et faisant preuve d'une grande subtilité timbrique, bien dans la lignée de celle du compositeur de *Daphnis et Chloé* (1912). Chacun des six numéros retenus pour former la suite symphonique tirée du ballet¹ constitue un tout cohérent, tant sur le plan esthétique que sur celui de la forme.

La première pièce, *Douglas Fairbanks et Mary Pickford*, oppose deux blocs thématiques reflétant les personnalités des deux artistes en question : l'un martial, dominé par des appels de cuivres (qui réapparaîtront dans la *Valse finale*), l'autre plus féminin caractérisé par de suaves lignes mélodiques teintées de mélancolie aux cordes et bois. La fin de la pièce rapproche ces deux éléments sans les superposer tout à fait. L'apparente fantaisie du morceau, servie par une éblouissante maîtrise de l'orchestre, masque une construction très rigoureuse qui doit beaucoup à l'opposition thématique caractéristique de l'*Allegro* de forme sonate.

¹ On écouterait avec bonheur l'enregistrement réalisé par l'Orchestre Philharmonique de Rhénanie-Palatinat sous la direction de Leif Segerstam, regroupant également d'autres pièces symphoniques (*Offrande, Dryade, Feuilles d'Images, Le Tombeau de Châteaubriand*) et disponible sous étiquette Naxos-Patrimoine.

Rudolph Valentino délaisse l'éclat des fanfares pour une langoureuse cantilène accompagnée d'accords dans le registre grave. Loin de céder à la facilité, qui aurait presque naturellement commandé un tango, L. Aubert déploie une ligne ductile et chaleureuse confiée au saxophone et à la clarinette sur un fond rythmique constamment varié. L'harmonie fait largement appel aux accords de neuvièmes parallèles chers à Claude Debussy (1862-1918) et M. Ravel. Sans jamais avoir à forcer le trait, L. Aubert restitue et recrée un exotisme immédiatement séduisant, qui fait de *Rudolph Valentino* le cœur de la suite.

Avec *Charlot et les nymphes Hollywoodiennes*, le compositeur (pourtant âgé de 76 ans au moment de la composition de *Cinéma*) montre que les nouveaux horizons ouverts dans l'orchestration par Georges Gershwin (1898-1937), et après lui les maîtres orchestrateurs de la comédie musicale américaine qu'étaient Robert Russel-Bennet (1894-1981) et Hans Spialek (1894-1983), n'avaient aucun secret pour lui². Ouverte par les seules percussions, riche d'une grande invention rythmique, marquée par des combinaisons pleines de fraîcheur des vents et imprégnée des danses venues d'outre-atlantique, cette pièce joue le rôle de *scherzo*. Toutefois, fidèle à son idéal d'élégance et de retenue, L. Aubert instille tout au long de cette pièce brillante une nostalgie pudique, laquelle renvoie directement à celle que véhiculait à l'écran Charlie Chaplin.

Le trio du *scherzo*, *Walt Disney*, est le prétexte à une vignette haute en couleurs diamantée de sonorités de célesta. C'est la tendresse amusée de la *Forêt bleue* que nous retrouvons ici, rendue plus précieuse encore par la maturité et la malice du musicien. Ici encore, tous les écueils qui guettaient forcément L. Aubert sont évités, aucune mièvrerie, aucun affadissement intempestif du propos, aucune faiblesse ne vient entraver le déroulement de ces presque deux minutes de pur bonheur.

Ouvert par un magnifique solo de cor anglais, *Charlot amoureux* est une valse lente dont le pouvoir de séduction indéniable transcende le comique du personnage. Tour à tour libérée et contenue, la passion est exprimée par une magnifique ligne mélodique des cordes construite en une seule et grande arche, coupée net à son point culminant pour laisser la place à de mystérieux accords de bois dans le grave. Sorte d'entorse au plan général de la suite, cette pièce est l'une des meilleures nées sous la plume du compositeur.

Magnifique apothéose, la *Valse finale* est un chef-d'œuvre accompli. Le thème enjôleur, comme hésitant, est traversé de silences sur le premier temps des mesures impaires (occupé par les basses fondamentales des accords aux cuivres graves). La construction de la pièce est très cinématographique, en ce qu'elle juxtapose des séquences qui correspondent tantôt à des visions d'ensemble de l'orchestre (larges tutti), tantôt à de gros plans sur tel ou tel pupitre. L'orchestration de L. Aubert épouse le mouvement d'une caméra, mariant des éléments déjà présents dans les précédentes pièces (appels de cuivres de la première, brefs éléments modulants tirés de la troisième) en une rigoureuse forme rondeau. Le dernier des couplets déploie une inspiration mélodique véritablement ineffable, sorte de regard souriant d'un musicien sur une vie passée, sur un monde musical en perpétuel mouvement, dont il comprend les mutations tout en choisissant délibérément de rester fidèle à lui-même, avant la péroration terminale.

² Dans la scène de la théière et de la tasse chinoise de *L'Enfant et les Sortilèges* (1924) comme dans le dernier mouvement du *Concerto en sol pour piano et orchestre* (1930), M. Ravel avait déjà fait une large place à une inspiration venue du music-hall.

Cinéma n'est pas une œuvre anecdotique secondaire, ni un essai esthétique sur les rapports toujours conflictuels entre image et musique, ni un livre d'images dénué de profondeur, mais un raccourci d'émotions contrastées, à l'image de l'âme humaine, que le compositeur rend spontanées tout en les maintenant dans un cadre formel très strict proche de la symphonie classique. Pâtissant sans doute de l'oubli qui recouvre encore tant d'œuvres créées dans la décennie polémique 1950-1960, *Cinéma* ne fait pas partie du répertoire courant des associations de concert (mais bien peu de pages de musique française ont ce rare privilège), et c'est grand dommage, car cette suite témoigne généreusement de la riche personnalité de son compositeur, laquelle vaut largement plus que celle d'un disciple de M. Ravel ou de qui que ce soit d'autre. L. Aubert est l'un de nos plus beaux tempéraments de musicien, l'un des plus méconnus aux côtés de Jean Roger-Ducasse (1873-1954) ou C. Kœchlin. Puissent le temps et l'action d'interprètes courageux lui rendre l'affection du grand public à laquelle sa valeur et sa sincérité lui donnent plein droit. □