

Delphine Vincent (Université de Fribourg)

Gustave Doret, onze arrangements pour le ciné, 1928

## Table des matières

Gustave Doret, onze arrangements pour le ciné, 1928	3
1. <i>Pastorale</i> (extraite de <i>Tell</i> )	10
2. <i>Crépuscule</i> (extrait de <i>Tell</i> )	13
3. <i>Chant de révolte</i> (extrait de <i>Tell</i> )	15
4. <i>Malédiction</i> (extraite de <i>Tell</i> )	17
5. <i>Marche des Bataillons de Davel</i> [extraite de <i>Davel</i> ]	19
6. <i>Marche funèbre</i> (extraite de <i>Davel</i> )	20
7. <i>Suite symphonique</i> (Sur des motifs de <i>Davel</i> )	21
8. <i>La Nuit des Quatre-Temps</i> (extrait de l' <i>Introduction</i> )	23
9. <i>Chanson</i> (extraite de <i>La Nuit des Quatre-Temps</i> )	24
10. <i>Danse satanique</i> (extraite de <i>La Nuit des Quatre-Temps</i> )	25
11. <i>Le Glacier</i> (Mélodrame extrait de <i>La Nuit des Quatre-Temps</i> )	26

## Gustave Doret, onze arrangements pour le ciné, 1928

Le fonds Gustave Doret de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne contient onze arrangements pour le cinéma d'œuvres de Doret. Si le compositeur vaudois est traditionnellement associé au terroir et à l'art populaire, la mise au jour de ces partitions par Roland Cosandey lors de son étude cinématographique des *Fêtes des vigneron*s de 1905 et de 1927, dont la musique est due à Doret, ouvre une piste négligée jusque-là par l'historiographie : le rapport du chantre romand au septième art<sup>1</sup>. Non seulement, ses pièces ont été utilisées dans les salles obscures, mais Doret a également pris part au débat sur la musique de cinéma qui occupait les revues spécialisées et les quotidiens dans les années 1920<sup>2</sup>.

Durant le cinéma dit muet, la pratique est courante d'utiliser de la musique préexistante pour accompagner les films. La plupart du temps, les « tubes » du répertoire classique mais aussi des pièces contemporaines sont adaptés et se côtoient au cours d'un même film sans aucune logique musicale, se succédant par simple collage. En effet, la musique contribue à créer l'ambiance idoine durant une scène et suit donc les changements d'atmosphère de l'intrigue. Il faut toutefois préciser que le but n'est pas d'offrir un synchronisme de chaque instant avec l'image. Musicalement, le cinéma est accompagné à cette période d'un pot-pourri joué par un orchestre à composition variable suivant les salles (il existe aussi la solution du pianiste qui improvise ou du phonographe qui ne bénéficiait pas de la cote du public, qui lui préférerait la musique en direct). La partition originale fait alors figure d'exception et chaque salle de cinéma présente une adaptation musicale différente pour le même film<sup>3</sup>.

Au début de chaque partition de notre corpus, la fonction qu'elle remplit dans un film est indiquée. Ces mentions figurent également dans les annonces publicitaires, où elles sont parfois légèrement reformulées : « Scènes champêtres tendres ou mélancoliques », « Scènes dramatiques », « Scènes mélancoliques », « Scènes tragiques mystérieuses », « Scènes pathétiques », « Défilés, parades », « Convois, scènes funèbres », « Scènes tristes », « Scènes champêtres, plein airs », « Scènes mystérieuses » et « Scènes neutres »<sup>4</sup>. Ces spécifications traditionnelles visent à faciliter – tout comme l'indication de la durée de chaque extrait musical – la compilation des musiques qui accompagneront la séance.

Publiées en 1928, ces onze partitions « convenant tout spécialement au cinéma » proposent des extraits de trois musiques de scène composées par Doret afin d'accompagner des pièces

<sup>1</sup> Roland Cosandey, « Les premiers films de la *Fête des vigneron*s, Vevey, 1905 et 1927 – du temps où le cinéma muet ne l'était guère », dans Delphine Vincent (éd.), *Mythologies romandes : Gustave Doret et la musique nationale*, Berne, Peter Lang, 2018 (Publications de la Société Suisse de Musicologie/Série II ; 61), pp. 111-167.

<sup>2</sup> Les textes où le compositeur aborde la question du cinéma ont été réunis et commentés par R. Cosandey dans Documents de cinéma : *Gustave Doret : propos sur le cinéma, 1913-1939* :

<http://www.cinematheque.ch/d/filmdokumente/documents-de-cinema/la-fete-des-vignerons-le-cinema-et-gustave-doret-1905-1927/>.

<sup>3</sup> Pour un panorama concis et complet de la question, cf. Guy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », 1895 : *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°38, octobre 2002, pp. 15-36 ; accessible en ligne : <http://1895.revues.org/218?&id=218>.

<sup>4</sup> Cf. Gustave Doret, *Chant de révolte* (extrait de *Tell*), Lausanne – Paris, Fœtisch – Rouart Lerolle, 1928 ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 485. Nous remercions Verena Monnier pour les facilités qu'elle a apportées à la consultation des documents conservés dans les archives musicales de la BCU.

de René Morax conçues pour le Théâtre du Jorat à Mézières : *La Nuit des Quatre-Temps* (1912), *Tell* (1914) et *Davel* (1923). Cette institution avait été inaugurée, en 1908, par *Henriette* de Morax, drame pour lequel Doret avait déjà écrit une musique de scène. Par la suite, les deux artistes collaborent à ce qui sera l'un de leurs plus grands succès, *Aliénor* (1910, repris en 1926), à *La Nuit des Quatre-Temps* (1912) et à *Tell* (1914). Lorsque le Théâtre du Jorat rouvre ses portes après la Première Guerre mondiale, Morax diversifie ses collaborations musicales : c'est la période du *Roi David* (1921) et de *Judith* (1925) avec Arthur Honegger. Entre deux, Doret compose la musique qui accompagne *Davel* (1923). Au moment de la parution de ces arrangements pour le cinéma, *Davel* était la dernière composition en date de Doret pour le Théâtre du Jorat. Il livrera encore deux partitions pour ce lieu et pour son ami Morax : *La Terre et l'Eau* (1933) et son dernier grand succès, *La Servante d'Evolène* (1937)<sup>5</sup>.

Il n'est pas étonnant que des musiques de scène aient été arrangées pour le cinéma « muet ». En effet, la musique tient déjà dans les spectacles qu'elle accompagne le rôle de soutien de l'action<sup>6</sup>. En général, la majorité des morceaux composés sont intra-diégétiques (chansons, prières, marches, etc.). Toutefois, certaines pièces sont extra-diégétiques ; le plus souvent elles ont pour fonction de souligner un passage de l'action à l'intention du spectateur. Pour ce faire, le compositeur recourt parfois à des motifs récurrents, associés à un personnage ou à une situation, afin de donner des informations au public quant à l'évolution de l'intrigue. Dans le cadre de l'esthétique populaire des pièces montées au Théâtre du Jorat, Doret exploite également le chœur à la manière de la tragédie grecque, en le faisant s'adresser directement aux spectateurs. Enfin, le mélodrame, c'est-à-dire la musique en fond sonore de la parole, apparaît dans certains cas. A première vue, cette technique ne semble pas appropriée au cinéma qui n'est pas encore sonore. Cependant, ses caractéristiques musicales lui permettent de très bien s'acclimater dans le cadre du cinéma « muet », grâce à des plages d'accords relativement neutres et de brèves ponctuations musicales de différents types<sup>7</sup>.

Outre les caractéristiques musicales liées aux fonctions des musiques de scène, le style très imagé de Doret est particulièrement approprié à servir de musique d'ambiance dans le cinéma « muet ». En effet, ce n'est pas un hasard si Doret a principalement écrit pour la voix et cherché à mettre en valeur musicalement les mots, notamment en recourant à des iconismes musicaux. Il s'agit bel et bien d'une vision esthétique du compositeur romand, moquée par un

<sup>5</sup> Sur le Théâtre du Jorat, cf. *Le Théâtre du Jorat et René Morax*, souvenirs recueillis par Stéphane Audel, Lausanne, Éd. Rencontre, 1963 ; *Théâtre du Jorat : 75 ans d'images*, Gil Pidoux et Jean-Louis Matthey (éd.), Denges, Ed. du Verseau, Théâtre du Jorat, 1983. Pour le catalogue des œuvres de Doret : *Gustave Doret : catalogue*, Pio Pellizzari (éd.), Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne, 1990, vol. 2.

<sup>6</sup> La pertinence de cette association était alors discutée, comme en témoigne la réponse de Doret à une enquête du périodique français *Le Film* : « Estimez-vous qu'il y ait pour la musique une voie nouvelle à suivre en s'associant au cinématographe ? Cette musique doit-elle se conformer aux musiques de scène déjà employées au théâtre - ou pourrait-elle profiter des différences existant entre les conceptions théâtrales et cinématographiques actuelles pour élargir sa technique et rechercher des expressions nouvelles ? [Gustave Doret :] A votre question, je réponds sans hésitation : oui. Mais j'ajoute que c'est le jour où l'art cinématographique voudra résolument chercher une expression complètement dégagée des formes dramatiques théâtrales traditionnelles, que la collaboration intime de la musique pourra se préciser originale. Et qui sait si la musique ne sera pas la raison même d'une transformation complète dans la conception des films ? Parce que la forme n'est pas encore réalisée, il serait puéril de le nier. » ; G. DORET, « Les enquêtes du Film : la musique et le cinéma », *Le Film*, n°162, 15 août 1919, p. 16. Pour des commentaires sur cet article, cf. le dossier réuni par R. Cosandey dans *Documents de cinéma*, op. cit.

<sup>7</sup> Pour des exemples de fonctions des musiques de scène de Doret pour le Théâtre du Jorat, cf. Delphine Vincent, « Heureux celui qui revoit sa patrie » : Gustave Doret, la musique nationale et les mythologies romandes, dans D. Vincent (éd.), *Mythologies romandes : Gustave Doret et la musique nationale*, op. cit., pp. 10-18.

musicien alors représentatif de l'avant-garde, Igor Stravinsky, dans une lettre du 23 juillet 1919 au chef d'orchestre Ernest Ansermet, dont l'inimitié entre lui et Doret est bien connue :

Je vous envoie ci joint un article de M<sup>eur</sup> Gust. Doret sur le rôle de la musique au cinéma. Ce critinisme musical compromet tout à quoi il touche.

Vous vous imaginez ce que cette musique deviendrait si elle se mettait d'exprimer le film ! Ce M<sup>eur</sup> n'a jamais compris le charme de la musique joué parallèlement au déroulement d'un film Il a toujours ce souci d'expression – même au cinéma Grand Dieu ce qu'il est culs !<sup>8</sup>

Il est évident que Stravinsky trouve la disjonction entre l'image et la musique potentiellement plus riche que la simple valeur ajoutée prônée par Doret. Il s'agit là d'une profonde divergence esthétique qui ne se limite d'ailleurs pas à cet aspect de la composition.

Comme le veut la pratique, ce n'est pas Doret qui a adapté ses musiques de scène pour le cinéma mais un arrangeur, en l'occurrence Stéphane Chapelier (1884-1966), qui était un spécialiste de ce genre de travail<sup>9</sup>. Etant donné que le compositeur vaudois était établi à Paris (rentrant en Suisse principalement durant l'été), il est probable qu'il avait fait la connaissance de Chapelier lors de ses nombreuses activités dans la capitale française. Il semble que les deux hommes ont collaboré à d'autres reprises, au delà des fonctions de Chapelier à la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM). En effet, le fonds Gustave Doret de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne renferme une lettre du 23 juin 1931, dans laquelle Chapelier affirme qu'il est heureux de pouvoir rendre service à Doret, sans que l'on sache à quelle occasion il fait allusion<sup>10</sup>.

Les partitions retrouvées sont des « piano conducteur », c'est-à-dire une partition de piano comprenant de manière condensée toutes les parties d'orchestre importantes, ce qui permet au chef d'orchestre de diriger sans qu'une partition complète d'orchestre doive être établie. Les instruments nécessaires pour jouer l'arrangement sont mentionnés et leurs noms abrégés apparaissent dans la partition, afin que le lecteur puisse imaginer le timbre des notes. En outre, le piano conducteur offre l'avantage d'une vision synoptique rapide et des mentions des variantes d'instruments pour une mélodie. Cette option de présentation répond aux besoins des compilateurs de musique de film : travailler rapidement et avoir conscience en un clin d'œil des variantes possibles, étant donné que les forces instrumentales à disposition différaient fortement suivant les salles. Tous ces éléments rendaient l'établissement d'une

---

<sup>8</sup> Marcel Marnat, *Stravinsky*, Paris, Seuil, 1995 (Solfèges), p. 167. L'orthographe de l'original a été respecté. Stravinsky habitait alors à Morges, il est donc probable qu'il fasse référence à l'article de Doret : « Menus propos : musique et cinématographe », *Journal de Genève*, 19 juillet 1919, p. 1. Pour un accès au texte *in extenso* et des commentaires sur cet article, cf. le dossier réuni par R. Cosandey dans *Documents de cinéma*, *op. cit.*

<sup>9</sup> Administrateur depuis 1930, puis président dès 1936 de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), Stéphane Chapelier (1884-1966) sera frappé d'indignité nationale à la fin de la Seconde Guerre mondiale, avant d'être amnistié. Il a composé sous le pseudonyme de Hans-Ourdine (*en sourdine*) ; Irène INCHAUSPE, Rémy GODEAU, *Main basse sur la musique : enquête sur la SACEM*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, pp. 134-138. En outre, il est l'auteur d'un nombre incalculable d'arrangements, dont des pièces de Darius Milhaud et d'Erik Satie, mais aussi d'Emile Jaques-Dalcroze. Enfin, il a composé des pièces conçues pour l'accompagnement du cinéma « muet ».

<sup>10</sup> Conservée sans cote dans le fonds Gustave Doret des archives musicales de la Bibliothèque cantonale et universitaire à Lausanne. Il s'agit de la seule lettre personnelle de Chapelier à Doret que nous avons trouvée dans les différents fonds d'archives. En revanche, les deux hommes étaient en contact pour des questions relatives à la SACEM, lorsque Chapelier y était actif.

partition d'orchestre traditionnelle peu pertinent, surtout que le piano conducteur est assez précis pour permettre la direction de l'ensemble par un chef d'orchestre<sup>11</sup>.

Dans ses arrangements, Chapelier a recours à un orchestre-type, auquel il ajoute certains instruments selon les cas. Cette formation est constituée de cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasses), d'une flûte (à l'exception de la *Marche des Bataillons de Davel*), d'un hautbois (sauf dans le *Crépuscule*), d'une ou deux clarinettes (deux instrumentistes sont requis à trois reprises), d'un basson, d'un ou deux cors (un seul interprète n'est prescrit qu'à trois reprises), d'une ou deux trompettes (un musicien dans trois cas ; absence de trompette dans *Crépuscule* et *Chanson*), des timbales (excepté dans la *Chanson*), d'une harpe (sauf dans *Chant de révolte*, *Marche des Bataillons de Davel*, *Chanson*), toujours remplaçable par un piano, qui n'est pas autrement mentionné. Il s'agit donc d'un ensemble conventionnel et relativement petit, auquel se joignent souvent deux ou trois trombones (*Chant de révolte*, *Malédiction*, *Marche des Bataillons de Davel*, *Marche funèbre*, *Suite symphonique* et à défaut dans la *Pastorale*).

De plus, Chapelier ajoute à deux reprises une petite flûte (piccolo) : dans la *Marche des Bataillons de Davel*, le flûtiste joue uniquement du piccolo afin d'imiter les fifres ; dans *Le Glacier*, il joue alternativement du piccolo et de la flûte, ce qui est totalement normal. Ces deux solutions ne requièrent donc pas un second flûtiste. La *Pastorale* implique un cor anglais, qui est toutefois remplaçable par d'autres instruments (indication figurant seulement dans le cours du piano conducteur). Finalement, certains numéros comprennent des percussions en plus des traditionnelles timbales : batterie (*Chant de révolte*, *Marche des Bataillons de Davel*, *Le Glacier*), une cloche en *ut* (*Crépuscule*) et un xylophone (*Danse satanique*). En outre, certains arrangements comprennent des indications qui permettent de choisir entre deux ou trois instruments, très certainement en fonction des musiciens à disposition du chef et de leurs capacités.

L'instrumentation choisie par Chapelier reflète relativement bien celle de Doret pour les arrangements tirés de *Davel* (piccolo, flûte, hautbois, clarinette, basson, deux cors, deux trompettes, trois trombones, timbales, grosse-caisse, cymbales, fifres et tambours, harpe, cordes) et de *La Nuit des Quatre-Temps* (piccolo, flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, deux bassons, deux cors, trompette, timbales, tambour, cymbales, xylophone, cloche, harpe, cordes), à l'exception de l'absence du cor anglais. En revanche, elle diffère fortement de celle conçue par Doret pour *Tell*. En effet, *Tell* ne comprenait ni bois (sauf des bassons), ni cordes : trois trompettes, deux cors, trois trombones (dont le troisième pouvait être remplacé par un tuba), deux bassons, des timbales, des cymbales, une cloche en *ut*, une grosse-caisse, un tam-tam, des fifres et tambours, une harpe et un orgue<sup>12</sup>. L'ajout des bois au complet et des cordes modifie considérablement la sonorité originale.

Dans son travail d'adaptation, Chapelier se conforme logiquement à la tendance en ce qui concerne les formations orchestrales accompagnant le cinématographe, ce qui l'entraîne à ne pas maintenir des instrumentations qui en sont trop éloignées (c'est-à-dire sans cordes), comme c'est le cas dans *Tell*. Cette question a probablement été déterminante dans le fait de

---

<sup>11</sup> La description bibliographique donnée plus loin pour chaque partition est basée sur le catalogue établi par Pio Pellizzari dans *Gustave Doret : catalogue, op. cit.* au chapitre « Arrangements et transcription par des tiers » (vol. 2, pp. 202-218). Nous en avons légèrement remanié les notices en retournant aux partitions. La cote (FGD + un chiffre) correspond au catalogue du Fonds Gustave Doret (FGD) conservé aux Archives musicales de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne.

Prix des partitions : Orchestre complet : Fr. 1.50 / trio : Fr. 1.50 / Doublures : Fr. -.30 / Piano cond<sup>r</sup> : Fr. -.75.

<sup>12</sup> Plusieurs pièces montées au Théâtre du Jorat sont accompagnées par un orchestre sans cordes, ce qui n'est pas étonnant dans le cadre d'une démarche liée au théâtre populaire, s'appuyant sur des choristes et des fanfares locales, et dont le budget était généralement limité.

renoncer à adapter *Henriette* et *Aliénor* pour le cinématographe. En effet, *Henriette* comprend une musique de scène uniquement vocale (chœur à quatre voix mixtes *a capella*, soprano solo, ténor solo) avec orgue *ad libitum*, alors qu'*Aliénor* est composé pour une flûte, trois trompettes, des timbales et une harpe accompagnant un chœur mixte et des solistes. Le problème ne se cantonne pas à l'instrumentation, mais regarde également le langage musical qui en découle, moins facilement adaptable pour un orchestre sans voix.

Dans la majorité des cas, Chapelier choisit un numéro et l'adapte en vue de sa nouvelle fonction. Deux arrangements sont basés sur la réunion de deux morceaux (*Pastorale* et *Chant de révolte*). En outre, la *Suite symphonique*, tirée de *Davel*, présente une compilation de passages puisés dans l'entier de l'œuvre. L'ouvrage dont le moins de numéros a été retenu est *La Nuit des Quatre-Temps* (quatre sur treize), puis *Tell* (six sur dix-sept) et *Davel* (dix sur vingt-et-un). Toutefois, la longueur des interventions musicales variant, ainsi que le nombre de mesures effectivement adaptées par Chapelier, il n'est pas possible d'affirmer qu'un opus est moins sollicité que les autres.

Concernant le type de numéros sélectionnés, nous trouvons de tout : musique intra-diégétique, chœurs chantés devant le rideau, musique extra-diégétique et même un mélodrame. Il est intéressant de souligner que Chapelier adapte tant des morceaux purement instrumentaux comme l'*Introduction de La Nuit des Quatre-Temps* que des pièces comprenant des voix (qui forment d'ailleurs la majorité des numéros chez Doret et chez Chapelier). Le choix de Chapelier est donc avant tout tributaire des caractéristiques musicales – souvent typées, ce qui lui permet de les faire correspondre à une catégorie de scènes cinématographiques à accompagner – et des thématiques qu'elles évoquent. Il retient principalement des marches, des pièces à connotation surnaturelle, helvétique ou/et pastorale. Comme nous aurons l'occasion de le souligner dans l'étude spécifique de chaque arrangement, Doret recourait très souvent à des *topoi* musicaux afin de signifier musicalement, ce qui permet une acclimatation facile au cadre du cinéma narratif.

Malgré cela, la transplantation perd certains éléments, dont le plus important est lié à l'emploi de motifs récurrents. En effet, Doret recourt abondamment à des motifs musicaux qu'il associe à un personnage ou à une situation. Au gré du déroulement de l'action, il parvient ainsi à expliquer au spectateur l'évolution de l'intrigue en faisant retentir les motifs tels quels ou modifiés s'il souhaite souligner, par exemple, la transformation d'un personnage. Que ce soit le motif de *Davel* dans la *Suite symphonique* ou celui de *Monique* dans la *Danse satanique*, ils ne sont naturellement plus reconnus comme tels par le spectateur de cinéma. Toutefois, il est fondamental de rappeler qu'un motif musical – à de rares exceptions près, dont ceux citant des hymnes nationaux – ne prend son sens qu'en lien avec une action scénique. Si l'association entre un thème et un personnage n'est pas clairement effectuée, le motif n'est pas sémantisé pour le spectateur qui, s'il a l'oreille fine, remarquera peut-être son apparition à plusieurs reprises dans le discours musical, mais ne pourra rien en déduire de plus.

Finalement, nous pouvons nous interroger sur la raison pour laquelle Doret a accepté que ses musiques de scène soient adaptées pour le cinématographe, alors qu'il s'est si souvent élevé contre le septième art. Nous n'avons pas retrouvé de contrat spécifique à ces arrangements dans les différents fonds d'archives. Il est fort probable qu'il n'a jamais été établi, car la forme des clauses de cession des droits définissant les conventions signées par Doret avec Fœtisch rendait possible ce type d'adaptation. Etant donné la stature de Doret en Suisse romande et les rapports cordiaux qu'il entretenait avec ses éditeurs, Fœtisch et Rouart-Lerolle, il est vraisemblable qu'il aura été informé du projet et qu'il l'aura approuvé. En effet,

Doret avait l'habitude de conserver minutieusement copie de toutes les lettres qu'il envoyait à ses éditeurs lors de désaccords. Dans le cas présent, nous n'avons trouvé aucune trace d'un tel document. Dès lors, il faut envisager un consentement implicite du compositeur, qui n'avait toutefois pas la latitude de s'opposer juridiquement à ces arrangements<sup>13</sup>. Certes, Doret n'était pas conquis par le cinéma mais il lui a également reconnu certaines qualités, principalement liées à des vertus documentaires et pédagogiques<sup>14</sup>. Par conséquent, il est permis d'imaginer qu'il y a vu, outre des raisons alimentaires, un moyen d'entrer en contact avec un large public et de l'éduquer, ce qui avait été tant le propos des *Fêtes des vigneron*s que du théâtre populaire programmé au Théâtre du Jorat<sup>15</sup>.

Par ailleurs, une préoccupation constante des compositeurs de musiques de scène a été de leur donner une seconde vie après une série de représentations le plus souvent unique. La plupart du temps, ils optent pour des suites de concert qu'ils tirent de tout ou partie de leur travail, comme ce fut notamment le cas de Georges Bizet avec les musiques destinées à *L'Arlésienne* (1872) d'Alphonse Daudet. L'autre compositeur actif avec Morax au Théâtre du Jorat, Arthur Honegger, est devenu célèbre grâce à l'adaptation de sa musique de scène pour *Le Roi David* (1921) en oratorio (1923, version avec la formation orchestrale originale ; 1924, avec grand orchestre). Il a même été plus loin avec *Judith* (1925), dont il a tiré un opéra (1926) puis, face à son insuccès, un oratorio (1927). Si certaines musiques de scène de Doret pour les pièces de théâtre de Morax ont été données dans des versions avec récitant, le cinématographe pourrait avoir également contribué à leur assurer une seconde vie.

Malheureusement, il n'est guère possible de se faire une idée exacte de la diffusion réelle de ces arrangements, disponibles tant chez les frères Foëtisch à Lausanne que chez Rouart-Lerolle à Paris, car le programme des cinémas ne mentionnait pas les choix musicaux. Signalons que le fameux registre interne de Paul Fosse comprenant de manière exceptionnelle les pièces choisies par le chef d'orchestre pour accompagner les films au Gaumont-Palace à Paris, le plus grand cinéma du monde à l'époque, ne recèle pas d'entrée Doret-Chapelier<sup>16</sup>. Toutefois, il s'arrête en juin 1928.

Enfin, ces arrangements n'étaient pas uniquement confinés aux salles obscures comme en témoigne une annonce, parue le 8 octobre 1928 dans *Le Figaro*, relative au programme de la T.S.F. où le *Crépuscule* de G. Doret-Chapelier figure dans un après-midi musical très éclectique, mêlant du Mozart à du Florent Schmitt et du Maurice Ravel à du Ferdinand Hérold<sup>17</sup>. La T.S.F. a même permis à ces arrangements de continuer à vivre alors que le cinéma avait cessé d'être « muet » à partir de la fin de l'année suivant leur édition. En effet, l'*Est républicain* du 25 mars 1932 annonce au programme de la T.S.F. le même *Crépuscule* de Doret-Chapelier<sup>18</sup>. Qui plus est, ces adaptations ont circulé dans des versions probablement

<sup>13</sup> Dès lors, il n'est pas certain que Doret ait choisi Chapelier comme arrangeur, même s'il le connaissait personnellement. Nous remercions chaleureusement Pierre-Alain Tâche (Lausanne) pour les éclaircissements juridiques qu'il a bien voulu nous apporter.

<sup>14</sup> Cf. le dossier réuni par R. Cosandey dans *Documents de cinéma*, op. cit.

<sup>15</sup> N'a-t-il pas écrit : « Au cinéma de l'Hippodrome, à Paris, on vit jusqu'à cent musiciens à l'orchestre, sans compter des choristes et des solistes chanteurs. Bien plus encore, on s'imagina d'y tenter la popularisation des œuvres symphoniques classiques et contemporaines. Dans ce même Hippodrome, n'entendîmes-nous pas un jour la *Symphonie* de Paul Dukas, tandis que sur l'écran vivait un drame sans analogie avec la partition ? » ; G. DORET, « Menus propos : musique et cinématographe », op. cit. Pour des commentaires sur cet article, cf. le dossier réuni par R. Cosandey dans *Documents de cinéma*, op. cit.

<sup>16</sup> Le registre de Paul Fosse est conservé à la Cinémathèque française (cote : LG301-B38).

<sup>17</sup> [s. n.], « Chronique de T.S.F. », *Le Figaro*, n° 282, 8 octobre 1928, p. 6.

<sup>18</sup> [s. n.], « T.S.F. – Disques Ultraphone », *L'Est républicain*, 25 mars 1932, p. 7.



encore plus simples dans les brasseries, casinos et restaurants, comme nous l'apprend une annonce publicitaire figurant dans la partition de *Crépuscule*<sup>19</sup>.

Ces onze arrangements ne font certes pas de Doret un défenseur du cinéma, mais ils ont le mérite de révéler un aspect méconnu d'un compositeur dont on croit tout savoir et dont il apparaît que de nombreuses parts d'ombre subsistent. En effet, il est difficile d'imaginer qui a chantonné ou siffloté du Doret, sous quelle forme et encore moins où, avec l'entrée en scène du cinématographe, de la T.S.F. et des adaptations pour brasseries, casinos et restaurants. Une seule certitude demeure : Doret était bel et bien – et peut-être encore plus que ce que l'on pense – un compositeur *populaire*.

---

<sup>19</sup> Cf. G. DORET, *Crépuscule* (extrait de *Tell*), Lausanne – Paris, Fœtisch – Rouart Lerolle, 1928 ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 489.

[1] *Pastorale* (extraite de *Tell*), Gustave Doret. Arrangement par S. Chapelier.

FGD 497 *Pastorale* (extraite de *Tell*). Durée : 3'1/2.

Convient au cinéma pour «Scènes champêtres, plein airs. », selon la 4<sup>ème</sup> de couverture de FGD 485.

Flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, basson, 2 cors, 2 trompettes, trombone à défaut de basson ou cor seul<sup>nt</sup>, harpe ou piano à déf., timbales, cordes, p<sup>o</sup> cond<sup>f</sup>.

Fœtisch Frères, Lausanne, 1928, F. 6362 F., 4 p. Chez Rouart, Lerolle et Cie, Paris.

Avertissement encadré en p. 1 : « Cette Pastorale comprenant la célèbre Mélodie (*sans accompagnement*) de Ranz des Vaches ne peut convenir au CINE qu'en vue d'effets spéciaux ».

[https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user\\_upload/Expo/Gustave\\_Doret/Gustave\\_Doret\\_2/1\\_11\\_FGD\\_497.pdf](https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/Gustave_Doret/Gustave_Doret_2/1_11_FGD_497.pdf)

La pièce *Tell* a été écrite par René Morax pour le Théâtre du Jorat à Mézières, où elle a été créée en 1914 avec une musique de scène de Gustave Doret<sup>20</sup>. Elle raconte l'histoire de Guillaume Tell de manière relativement conventionnelle en recourant à différentes sources de la légende. On retrouve les éléments classiques que sont les scènes du chapeau et du tir sur la pomme, de l'assassinat de Gessler au saut de la barque et de l'assemblée du Grütli fixant à Noël la date de l'insurrection contre les Autrichiens. Toutefois, Morax ajoute une scène inhabituelle avant la réunion au Grütli dans laquelle une gardeuse de brebis rappelle à Tell qu'il a tué un homme, fût-il un oppresseur.

Les blocs musicaux utilisés dans la *Pastorale* proviennent de deux numéros de la partition de *Tell* : le « Chant des pâtres » et la « Mélodie de ranz des vaches »<sup>21</sup>. Le « Chant des pâtres » est transposé d'un ton (de *sol* à *la*), mais repris dans son intégralité. Le chœur d'hommes (ténors et basses) n'est naturellement pas inclus : sa partie est transférée à la flûte, au hautbois, à la clarinette et aux premiers violons. Il ne manque donc rien du point de vue mélodique. La transposition en *la* majeur permet une transition facile avec la « Mélodie de ranz des vaches » en *la* mineur qui est placée à la fin du premier couplet du « Chant des pâtres ». La « Mélodie de ranz des vaches » – présentée en entier et sans transposition – est suivie par la reprise du « Chant des pâtres » pour le second couplet (p. 3, dernier système), qui se termine, comme dans l'original, par le retour de la phrase introductive (mes. 1-4). Exceptée la transposition en *la* majeur du « Chant des pâtres », l'arrangement suit à quelques accents et liaisons près le texte musical de manière fidèle.

L'instrumentation originale du « Chant des pâtres » comprenait un chœur d'hommes (ténors et basses), deux bassons, trois trompettes en *ut*, deux cors en *fa*, une harpe, des timbales<sup>22</sup>. L'arrangement de Chapelier reprend tous ces instruments – pas toujours en même nombre – et ajoute des bois et des cordes. Dans l'original, la « Mélodie de Ranz des vaches » était interprétée par un cor solo. Chapelier opte pour un cor anglais, instrument associé à la mélancolie, ou à défaut un hautbois, une clarinette ou un violon solo. Le choix laissé quant aux instruments est typique de la musique de film dans le cinéma « muet », un genre à géométrie variable. De même, la distribution propose un trombone à la place du basson ou seulement un cor, ainsi qu'un piano à défaut de harpe. Enfin, certains passages du « Chant des pâtres », dont le début, peuvent être interprétés par un cor, un trombone ou un violoncelle. Toutefois, nous nous rendons compte que Chapelier a tenté de préserver les associations symboliques de certains instruments en choisissant des substituts dont la sonorité est proche

<sup>20</sup> Pour plus d'informations sur *Tell* et sa musique, cf. D. VINCENT, « Dans nos jeux, le valet est plus fort que le roi » : *Tell* de René Morax et de Gustave Doret », dans D. VINCENT (éd.), *Mythologies romandes : Gustave Doret et la musique nationale*, op. cit., pp. 53-66.

<sup>21</sup> G. DORET, *Tell* [réduction], Lausanne – Paris, Fœtisch Frères, 1914, pp. 8-9 ; 40.

<sup>22</sup> Cf. la partition de direction manuscrite ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 459,3.

de l'original. En outre, il propose un choix décroissant lié à ce paramètre : le cor anglais, le hautbois ou la clarinette et en dernier recours un violon, dont la sonorité est moins appropriée pour imiter le cor des Alpes.

Dans la pièce de Morax, le « Chant des pâtres » (I, 2) permet le changement de décor entre la première et la deuxième scène du premier acte. En outre, il prépare l'atmosphère de la deuxième scène, qui se déroule dans un pâturage du Melchthal et met, notamment, en scène le berger Rudi et un pâtre. Quant à la « Mélodie de ranz des vaches » (IV, 7), elle crée un fond sonore dans la septième scène du quatrième acte (« On entend au loin un cor des alpes. »). Elle débutait après la réplique de Furst « Tell, à bientôt ! », c'est-à-dire juste après que les hommes réunis au Grütli ont chanté « Eternel, notre père ».

Si la « Mélodie de ranz des vaches » est uniquement instrumentale, le « Chant des pâtres » est formé de trois couplets dans la partition de *Tell* :

Seul, le pâtre Sur son Alpe Dans la neige, Dans la grêle Veille sur son grand troupeau. Crie au vent et dans le nuage, Reste ferme contre l'orage. La terre entière est à tes pieds. Chante, chante, Liberté ! You sa sa sa ! Holdio ! hô ! hô !	Comme l'aigle Dans son aire, Crie et veille, Sentinelle. Dieu t'entend du haut du ciel. Que ta voix montant jusqu'aux cimes Plane pure sur les abîmes. Tu vois plus loin, tu vois plus clair. Chante, chante dans l'éclair. You sa sa sa ! Holdio ! hô ! hô !	Quand l'aurore Brûle et dore Le front pâle Des montagnes, Ton long cri remplit le val. Et la plaine ardente et vermeille A ta voix lointaine s'éveille. Tu ne connais aucun danger. Chante, chante, jeune berger ! You sa sa sa ! Holdio ! hô ! hô !
--	---	--

La forme musicale créée par Chapelier est structurée ainsi : introduction, premier couplet et refrain du « Chant des pâtres », « Mélodie de ranz des vaches », second couplet, refrain, et conclusion du « Chant des pâtres ». Chapelier n'inclut pas le troisième couplet probablement pour une série de raisons conjointes : l'absence de paroles, le risque de monotonie musicale, la volonté de garder une durée raisonnable à l'extrait (trois minutes et demi) et le soin apporté à la création d'une forme musicale cohérente en soi malgré la réunion de deux numéros distincts.

La thématique pastorale des paroles a été soulignée par Doret dans sa mise en musique. Dans les mesures initiales et conclusives (mes. 1-4 ; 21-26), ainsi que la terminaison du refrain (mes. 19-20), il évoque des formules typiques des ranz des vaches. De plus, il recourt à l'écho (*forte-piano*), un *topos* des descriptions de la montagne, à des quintes creuses et à des quintes de cor qui donnent au tout une forte couleur pastorale helvétique.

Quant au « Ranz des vaches », il n'a pas été composé par Doret, mais cite une des versions les plus connues, celle reproduite par Alfred Tobler dans *Kühreihen oder Kùhreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell* (1890). L'indication *melancolico* qui l'accompagne dans le piano conducteur fait référence à l'association, établie de longue date, du ranz des vaches au mal du pays qui saisissait les mercenaires suisses et les conduisait à désertir. Doret a livré par la suite une autre version de ce ranz des vaches. Elle figure dans la partition d'orchestre manuscrite, mais non dans la réduction imprimée chant-piano<sup>23</sup>.

Ces caractéristiques musicales très typées expliquent l'avertissement placé en tête du piano conducteur : « Cette Pastorale comprenant la célèbre Mélodie (*sans accompagnement*) de

<sup>23</sup> Cf. D. VINCENT, « Dans nos jeux, le valet est plus fort que le roi » : *Tell* de René Morax et de Gustave Doret », *op. cit.*, p. 65.

Ranz des Vaches ne peut convenir au CINÉ qu'en vue d'effets spéciaux ». Toutefois l'encart publicitaire annonçant les arrangements de Chapelier à la fin de certaines autres partitions indique « Scènes champêtres, plein airs », ainsi que « extraite de *Tell* et comprenant la célèbre mélodie de *Ranz des Vaches* » : une mention moins restrictive pour des raisons commerciales évidentes.

En réunissant les deux morceaux de *Tell* les plus caractéristiques du monde des bergers, Chapelier a créé une ambiance pastorale à forte connotation helvétique correspondant aux *topoi* musicaux alors en vigueur, notamment sur les scènes parisiennes d'opéra, mais dont le cinéma raffolait également<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Pour un exemple lié à Doret, car impliquant des images de la *Fête des vignerons* de 1927, cf. R. COSANDEY, « Les premiers films de la *Fête des vignerons*, Vevey, 1905 et 1927 – du temps où le cinéma muet ne l'était guère » dans D. Vincent (éd.), *Mythologies romandes : Gustave Doret et la musique nationale*, op. cit, pp. 147-148.

[2] *Crépuscule* (extrait de *Tell*), Gustave Doret. Arrangement par S. Chapelier.

FGD 489. *Crépuscule* (extrait de *Tell*). Durée : 4'.

Ciné : Scènes mélancoliques.

Flûte, clarinette, basson, cor, harpe (ou P<sup>o</sup> à déf.), cloche en UT, timbales, violon solo, cordes (sourd. obl.), p<sup>o</sup> cond<sup>r</sup>.

Fœtisch Frères, Lausanne, 1928, F. 6363 F., 6 p. Chez Rouart, Lerolle et Cie, Paris.

[https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user\\_upload/Expo/Gustave\\_Doret/Gustave\\_Doret\\_2/2\\_11\\_FGD\\_489.pdf](https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/Gustave_Doret/Gustave_Doret_2/2_11_FGD_489.pdf)

Extrait de la pièce *Tell* de Morax, l'arrangement *Crépuscule* reprend le numéro homonyme de la musique de scène<sup>25</sup>. Les modifications apportées par Chapelier sont minimales. La partie chantée par les voix de femmes est confiée à un violon soliste. Elle est presque toujours octaviée (sur le dernier système : double octaviation), non pour des raisons d'ambitus mais pour qu'elle se distingue parfaitement des autres instruments, ce qui était moins difficile à obtenir avec une voix textée. Seul le passage « *bien en dehors* » de la page 5 (jusqu'au point d'orgue au bas de la même page) est à sa hauteur réelle. En outre, quelques notes n'ont pas la même durée : il s'agit des passages dans lesquels le texte changeait sur une note identique, nécessitant une note par syllabe, obligation qui ne concerne pas une mélodie non textée.

Ce solo de violon a également été imprimé seul dans des arrangements de Chapelier pour brasseries, casinos et restaurants comme l'annonce l'encart publicitaire publié dans certaines partitions de notre corpus. L'accompagnement de la mélodie respecte l'original. Enfin, on note quelques indications divergentes : le chant débutait « *pp molto sostenuto* », alors que le violon est indiqué « *p – dolce avec une émotion intense* ». Les indications « Cédez », puis « Tempo » de la page 4, ainsi que le « Cédez » de la page 6 sont ajoutées. Il s'agit de changements infimes de caractère, de dynamique ou d'agogique qui ne modifient en rien le caractère général de la pièce. Enfin, quelques accents et liaisons divergent.

L'orchestration de Doret comprend deux cors, deux bassons, une cloche en *ut*, des trompettes en *ut*, une harpe, des timbales et cymbale roulée avec baguette de timbale<sup>26</sup>. Le principal changement apporté par Chapelier est l'ajout des cordes, qui jouent généralement avec la harpe, à l'exception du violon solo, qui reprend à son compte la mélodie chantée par les femmes. Ce choix explique également pourquoi Chapelier a transposé la partie solo vers l'aigu.

Dans la pièce de Morax, le chœur de femmes chante « *Crépuscule* » au début du deuxième acte devant le rideau. Il s'agit d'une rêverie musicale à la fin de la journée durant laquelle les femmes évoquent les heures qui rythment le jour. Elle précède une scène entre l'épouse de Tell, Gertrude, et son père Furst. Les paroles présentent un caractère mélancolique :

C'est l'heure où le soir bleu du fond de la vallée  
Lève sur la montagne un voile de fumée.  
Notre tâche est finie ; on attend cette paix  
Qui vient vers les maisons des prés et des forêts.  
Et le vent froid qui a passé sur les prairies,  
Apporte une odeur d'herbe et de feuilles flétries.  
Les sommets blancs dans la lumière ont fleuri  
Comme les lys sur le ciel d'or du Paradis.

Chaque heure se ressemble et chaque heure diffère,  
La cloche tour à tour est joyeuse et sévère.  
Elle sonne d'abord, à la pointe du jour,  
Cette heure du lever où les yeux sont si lourds.  
Elle appelle au repas, elle appelle aux prières.  
Et que l'heure soit sombre ou que l'heure soit claire,  
Elle assigne à chacun ses devoirs, ses travaux.  
Et l'heure vient enfin qui donne le repos.

<sup>25</sup> Gustave Doret, *Tell* [réduction], *op. cit.*, pp. 10-14.

<sup>26</sup> Cf. la partition de direction manuscrite ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 459,3.

Outre son aspect nostalgique, la mise en musique de Doret comprend une figuration au cor, apparaissant dès la deuxième mesure – se retrouvant même par moments dans la mélodie – qui sonorise la montagne. Toutefois, la couleur locale helvétique est nettement moins marquée que dans la *Pastorale*. Les caractéristiques textuelle et musicale de l'original expliquent son attribution aux « scènes mélancoliques ».

[3] *Chant de révolte* (extrait de *Tell*) Gustave Doret. Arrangement par S. Chapelier.

FGD 485 *Chant de révolte* (extrait de *Tell*). Durée : 3'1/2.

Ciné : Scènes tragiques, dures et brutales.

Flûte, hautbois, 2 clar., basson, 2 cors, 2 tromp., 2 tromb., timbales, batterie, cordes, p<sup>o</sup> cond<sup>r</sup>.

Fœtisch Frères, Lausanne, 1928, F. 6364 F., 7 p. Chez Rouart, Lerolle et Cie, Paris.

[https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user\\_upload/Expo/Gustave\\_Doret/Gustave\\_Doret\\_2/3\\_11\\_FGD\\_485.pdf](https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/Gustave_Doret/Gustave_Doret_2/3_11_FGD_485.pdf)

Tiré de la pièce *Tell* de Morax, le *Chant de révolte* est constitué de deux extraits de la musique de scène prévue pour le troisième acte. Les deux premiers systèmes « Lento » formaient l'introduction au troisième acte dans la pièce de Morax. Ils sont suivis, à partir du « Risoluto », par la musique qui précédait la cinquième scène<sup>27</sup>. Dans la réduction piano-chant les deux morceaux se suivent, mais dans la pièce ils sont en réalité fort éloignés. Toutefois, il est possible de les joindre en raison de leur caractère tragique. En outre, il arrive souvent de débiter un morceau par une introduction lente avant un mouvement rapide. Les deux pièces étant en *do* mineur, aucun problème de transition ne se posait. Cependant, la partition du piano conducteur indique qu'il est possible d'omettre le « Lento » et de débiter au troisième système par le « Risoluto ».

L'arrangement est fidèle à l'original, à l'exception de passages où l'écriture chorale à quatre voix est simplifiée. De plus, quelques notes n'ont pas la même durée : il s'agit des endroits dans lesquels le texte changeait sur une note identique, nécessitant une note par syllabe, obligation qui ne concerne pas une mélodie non textée. L'accompagnement est similaire, avec quelques doublures ajoutées là où le chœur chantait *a cappella*. Enfin, quelques nuances, liaisons et accents sont modifiés.

Dans l'instrumentation de Doret, l'« Introduction » au troisième acte comprend trois trompettes en *ut*, deux cors en *fa*, deux bassons, trois trombones et des timbales. Chapelier ne recourt qu'à deux trompettes, un basson et deux trombones, mais il orchestre ce passage à l'identique. Le « Chœur de la Révolte », comme il est intitulé dans la partition d'orchestre manuscrite<sup>28</sup>, comprend un chœur mixte (soprano, alto, ténor, basse), trois trompettes en *ut*, deux cors en *fa*, deux bassons, trois trombones (dont le troisième peut être remplacé par un tuba), des timbales, des cymbales, une grosse caisse et un tambour. Chapelier arrange quelque peu l'effectif en ajoutant une flûte, un hautbois, deux clarinettes, des cordes. En outre, il n'emploie qu'un basson, deux trompettes, deux trombones. L'ajout des bois et des cordes lui permet de faire jouer les voix chorales par les cuivres, ce qui offre la possibilité de conserver la tonalité martiale et résolue de cet ensemble.

Alors que le morceau d'ouverture du troisième acte dépeint une tempête, le « Chœur de la Révolte » – placé entre la quatrième et la cinquième scène – permet un changement de décor. Il succède à la décision de Stauffacher, Furst et Erni de se retrouver au Grütli avec des hommes résolus et précède la scène du chapeau. Les paroles traduisent la révolte qui gronde chez les Suisses contre l'oppresser autrichien.

<sup>27</sup> G. Doret, *Tell* [réduction], *op. cit.*, pp. 20-27.

<sup>28</sup> Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 459,3.

<p>Non, non, jamais !  Nous ? courber le genou  Devant la lance ? nous ?  Sommes-nous leurs valets ?  Jamais ! Non, jamais !  L'étranger construit l'étable de pierre,  Il tresse un licol à la Liberté.  Le jeune taureau, qui veut le bâter  Et le mettre au joug pour herser la terre ?  Ha ! Ha ! Ha ! Ha !  Qui tient son jarret pour mettre l'entrave ?  Qui veut lui passer la boucle au naseau ?  Ses dents broieront comme le roseau  Le frein dégoûtant de sang et de bave.  Le peuple des bergers  Est plus vieux que l'Empire,  Il mange un pain grossier,  Mais ses mains le pétrissent.</p>	<p>Sa terre avare et froide  Est dure à son labeur,  Mais le peuple au col roide  N'obéit qu'à son cœur.  Nul n'a pu le dompter  Par l'épée ou par l'or,  Il n'a pas d'autre maître  Que son Dieu juste et fort.  Non, non, jamais !  Nous ? courber le genou  Devant la lance ?  Malheur aux grands  Qui blessent la justice !  Malheur aux forts si les faibles s'unissent !  Malheur à vous, Tyrans !  Non, non, jamais !  Nous ? courber le genou  Devant la lance ?  Nous ? Sommes-nous leurs valets ?  Jamais ! Non, jamais !</p>
---	---

Si l'introduction est principalement formée de roulements de timbales, ainsi que d'un effet d'écho au cor évoquant le cor des Alpes et les montagnes, le « Chœur de la Révolte » est implacable, avec notamment une ligne vocale énergique, un « tempo marziale » et un ostinato marqué aux basses. En outre, un passage en quintes de cor évoque la mélodie du célèbre chœur final « Le peuple des bergers ». Etant donné que Chapelier a souligné les caractéristiques musicales du morceau en attribuant les parties chorales aux cuivres, l'application aux « Scènes tragiques, dures et brutales » semble particulièrement indiquée. Dans les encarts publicitaires publiés à la fin de certaines partitions, la mention se limite à « Scènes dramatiques ».



[4] *Malédiction* (extraite de *Tell*), Gustave Doret. Arrangement par S. Chapelier.

FGD 480. *Malédiction* (extraite de *Tell*). Durée : 3' 1/2.

Ciné : Scènes tragiques non agitées.

Flûte, hautbois, 2 clar., basson, 2 cors, 2 tromp., 2 tromb., harpe (ou P<sup>o</sup> à déf.), timbales, cordes, p<sup>o</sup> cond<sup>f</sup>.

Fœtisch Frères, Lausanne, 1928, F. 6365 F., 4 p. Chez Rouart, Lerolle et Cie, Paris.

[https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user\\_upload/Expo/Gustave\\_Doret/Gustave\\_Doret\\_2/4\\_11\\_FGD\\_480.pdf](https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/Gustave_Doret/Gustave_Doret_2/4_11_FGD_480.pdf)

Extrait de la pièce *Tell* de René Morax, *Malédiction* est constitué du numéro musical qui apparaît dans la sixième scène du troisième acte<sup>29</sup>. Doret avait prévu un chœur (soprano, alto, ténor, basse), trois trompettes en *ut*, deux cors en *fa*, trois trombones et deux bassons en coulisses, ainsi qu'un soprano solo, une harpe et des timbales dans la salle<sup>30</sup>. Chapelier est obligé de renoncer à l'effet de spatialisation, qui perd son sens en l'absence de paroles. En revanche, il attribue les parties du chœur à deux trompettes (à la fin à deux cors) et un trombone, alors que la partie de soprano solo est interprétée par une trompette solo ou, à défaut, par un violon à l'octave supérieure. Dans quelques passages, l'écriture à quatre voix est simplifiée. En outre, quelques notes n'ont pas la même durée : il s'agit des endroits dans lesquels le texte changeait sur une note identique, nécessitant une note par syllabe, obligation qui ne concerne pas une mélodie non textée. L'accompagnement est fidèle à l'original. Enfin, quelques nuances, liaisons et accents sont modifiés.

Du point de vue de l'orchestration, Chapelier opte pour une flûte, un hautbois, deux clarinettes, un basson, deux cors, deux trompettes, deux trombones, une harpe ou un piano à défaut, des cordes et des timbales. Il ajoute donc par rapport à Doret les bois et les cordes, qu'il réserve à l'accompagnement. Il peut ainsi donner les parties vocales aux trompettes et aux trombones, créant deux blocs sonores distincts.

Dans la pièce de Morax, ce chœur commente le meurtre de Gessler commis par Tell. Cette transgression de l'un des Dix Commandements est soulignée par Morax, qui était fort croyant. En effet, il ajoute une scène dans laquelle une gardeuse de brebis rappelle à Tell que Gessler, fût-il un tyran, était un être humain. Tell s'assied alors près du feu et rêve en se demandant ce que diront les siens de ce meurtre.

Honte sur toi ! Honte et désespérance, Ô race de Caïn ! Rien ne pourra purifier tes mains. Le sang d'Abel crie encore vengeance. Honte sur toi ! Oh ! le beau temps de mon enfance, Quand tous les jours étaient dimanche. Oh ! grand soleil sur la montagne, Quand dans les blés chante la caille.	Honte sur toi ! Honte et désespérance, Ô race de Caïn ! Oh ! soir d'hiver près de la lampe ! Paix du foyer, rire des femmes ! Rien ne pourra purifier tes mains. Le sang d'Abel crie encore vengeance. Voici la nuit ; les songes hôlent, Ils ont flairé le sang qui coule. Tell, entends-tu ? Le sang d'Abel crie encore vengeance. Tell, entends-tu ?
---	---

Dans sa mise en musique, Doret donne une couleur sombre, solennelle et funèbre à ce moment grâce à des napolitaines, des tritons, des accords diminués et un glas des timbales, qui retentit même sous l'évocation des souvenirs heureux par le soprano solo accompagné par la harpe. Ces caractéristiques, ainsi que le tempo modéré, expliquent l'usage que Chapelier

<sup>29</sup> G. Doret, *Tell* [réduction], *op. cit.*, pp. 31-35.

<sup>30</sup> Cf. la partition de direction manuscrite ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 459,3.

assigne à cet arrangement : « Scènes tragiques non agitées ». Dans les encarts publicitaires de certaines partitions, il est mentionné de manière plus générale : « Scènes pathétiques ».

[5] *Marche des Bataillons de Davel* [extraite de *Davel*], Gustave Doret. Arrangement par S. Chapelier.

FGD 493 *Marche des Bataillons de Davel* [extraite de *Davel*]. Durée : 2'1/2.

Convient au cinéma pour « Défilés, parades », selon la 4<sup>ème</sup> de couverture de FGD 485.

P<sup>te</sup> flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, 2 tromp., 3 tromb., timbales, batterie, cordes, p<sup>o</sup> cond<sup>r</sup>.

Fœtisch Frères, Lausanne, 1928, F. 6360 F., 2 p. Chez Rouart, Lerolle et Cie, Paris.

[https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user\\_upload/Expo/Gustave\\_Doret/Gustave\\_Doret\\_2/5\\_11\\_FGD\\_493.pdf](https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/Gustave_Doret/Gustave_Doret_2/5_11_FGD_493.pdf)

La pièce *Davel* a été écrite par Morax pour le Théâtre du Jorat à Mézières, où elle a été créée en 1923 avec une musique de scène de Doret. Elle commémore les deux cents ans de la mort du major Davel, figure fondamentale de l'histoire du canton de Vaud. Morax a choisi de montrer Davel en soldat bernois, avant de dépeindre sa marche sur Lausanne, entreprise après que des visions mystiques l'ont enjoint de libérer le Pays de Vaud de ses occupants. Arrivé à Lausanne, il soumet un manifeste au Conseil municipal qui dénonce les abus du gouvernement bernois. Il est alors arrêté, condamné à mort et décapité. Morax ajoute un épilogue inattendu situé dans le présent, qui permet de montrer l'hommage adressée au Major Davel par le peuple vaudois de 1923 et de conclure par un chœur à sa louange.

La *Marche des Bataillons de Davel* est un arrangement du morceau homonyme dans *Davel*<sup>31</sup>. Elle est fidèlement retranscrite, à l'exception de quelques accents, et l'instrumentation de Chapelier concorde avec celle de Doret (piccolo, hautbois, clarinette, basson, deux cors en *fa*, deux trompettes en *ut*, trois trombones, timbales, grosse caisse, cymbales, tambours, cordes)<sup>32</sup>.

La « Marche des Bataillons de Davel » est jouée au début de la troisième partie, alors que le rideau est encore fermé. Elle dépeint l'avancée des troupes du Major de Cully à Lausanne. Il s'agit d'une marche militaire, avec trio, extrêmement carrée. Étant donné ses caractéristiques musicales, nul doute que cette marche puisse servir à sonoriser les parades et les défilés du monde entier, comme l'indique l'encart publicitaire publié dans certaines partitions. Enfin, un arrangement de la *Marche des Bataillons de Davel* était également disponible pour les brasseries, casinos et restaurants, comme les encarts publicitaires de certaines partitions le mentionnent.

---

<sup>31</sup> G. Doret, *Davel* [réduction], Lausanne – Paris, Fœtisch, 1923, pp. 24-25.

<sup>32</sup> Cf. la partition de direction manuscrite ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 464,1.

[6] *Marche funèbre* (extraite de *Davel*), Gustave Doret. Arrangement par S. Chapelier.

FGD 492. *Marche funèbre* (extraite de *Davel*). Durée : 6'1/2.

« Convient tout spécialement au cinéma » pour « Convois, scènes funèbres » (selon liste figurant au dos).

Flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, harpe (ou piano à déf.), timbales, cordes, p<sup>o</sup> cond<sup>r</sup>.

Fœtisch Frères, Lausanne, 1928, F. 6361 F., 3 p. Chez Rouart, Lerolle et Cie, Paris.

[https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user\\_upload/Expo/Gustave\\_Doret/Gustave\\_Doret\\_2/6\\_11\\_FGD\\_492.pdf](https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/Gustave_Doret/Gustave_Doret_2/6_11_FGD_492.pdf)

La *Marche funèbre* est un arrangement du morceau homonyme dans *Davel*<sup>33</sup>. Chapelier est fidèle à l'original tant dans son adaptation que dans son instrumentation (flûte, hautbois, clarinette, basson, deux cors, deux trompettes en *ut*, trois trombones, timbales, harpe, cordes)<sup>34</sup>.

La « Marche funèbre » retentit à la fin du dix-huitième épisode, alors que Davel s'apprête à cheminer du château Saint-Maire à Vidy, où se situe la scène suivante, celle de son exécution. Outre le fait de préparer le spectateur à l'arrivée du héros au gibet de Vidy, ce morceau permet la mise en place du décor de la scène en question.

Tout comme la *Marche des Bataillons de Davel* peut servir à sonoriser défilés et parades, la *Marche funèbre* peut accompagner les convois et scènes funèbres du monde entier, comme il est indiqué dans l'encart publicitaire de certaines partitions, car Doret y emploie un vocabulaire musical typique du genre (rythmes pointés, roulements de timbales, nombreux demi-tons descendants).

---

<sup>33</sup> G. Doret, *Davel* [réduction], *op. cit.*, pp. 47-50.

<sup>34</sup> Cf. la partition de direction manuscrite ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 464,1.

[7] *Suite symphonique* (Sur des motifs de *Davel*), Gustave Doret. Arrangement par S. Chapelier.

FGD 499. *Suite Symphonique* (Sur des motifs de *Davel*). Durée : 13'.

Adaptation cinématographique : Scènes neutres.

Flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, batterie, harpe (ou p<sup>o</sup> à déf.), cordes, p<sup>o</sup> cond<sup>f</sup>.

Foëtisch Frères, Lausanne, 1928, F. 6366 F., 18 p. Chez Rouart, Lerolle et Cie, Paris.

[https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user\\_upload/Expo/Gustave\\_Doret/Gustave\\_Doret\\_2/7\\_11\\_FGD\\_499.pdf](https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/Gustave_Doret/Gustave_Doret_2/7_11_FGD_499.pdf)

La *Suite symphonique* est une compilation de différents morceaux composés par Doret pour la pièce *Davel* de Morax. L'arrangement débute par le « Prélude » qui est retranscrit fidèlement jusqu'à l'entrée du chœur (« Mène-moi au bois, Brunette »), Chapelier coupant ici dix-neuf mesures du « Prélude ». Il enchaîne avec « Mon père m'a envoyée » (dernier système de la p. 4), ce qui implique qu'il a sauté les interventions musicales suivantes : « Sortie de l'inconnue » et « Il était une fille ». Ce numéro est en *fa* majeur tout comme le « Prélude », ce qui permet une transition facile. Il est transcrit fidèlement avec une octavation des voix des vendangeuses du chœur (premier système et trois premières mesures du deuxième système de la p. 5). Puis, Chapelier ne conserve que le soprano du chœur des vendangeuses et des vendangeurs (depuis la dernière mesure du deuxième système de la p. 5). Il coupe la *coda* de Doret (quatre mesures) et passe au numéro suivant « Villmergen » (début de la p. 6). Chapelier modifie le rythme des deux premières mesures du « Largo » en les faisant passer de C à 3/4.

Au « Tempo marziale », Chapelier effectue une coupe qui ne se remarque pas. En effet, Doret avait fait suivre le « Largo » d'un « Tempo marziale » dans lequel les fifres, trompettes et tambours jouaient sur scène, accompagnés par une pédale de timbales dans l'orchestre. Chapelier renonce à utiliser cette musique spatialisée (cinquante mesures), mais effectue un raccord avec exactement la même mélodie qui revient dans le numéro suivant, « Marche de fifres et de tambours », à partir de la cinquième mesure. Contrapuntiquement plus riche, cette version est plus intéressante musicalement, ce qui explique le choix de Chapelier. Dans ce numéro, Chapelier simplifie le rythme du tambour en noire-deux croches.

Puis il coupe successivement la « Pastorale d'automne », le commentaire suivant la réplique « C'est que la pluie est proche », la « Chanson de Moïse », le « Psaume XVII », « Seigneur, sauve-moi par ton bras », la « Marche des bataillons de Davel », « La Chambre du contrôleur », « Jean, p'tit Jean » et « Le Maître avait la plus belle des vignes ». Il passe au « Minuetto » du banquet du Conseil. La transition est facile, de *sol* majeur à *do* majeur. A cet endroit, Chapelier effectue un retour en arrière et place la « Pastorale d'automne ». La transition est également très simple, de *do* majeur à *fa* majeur. La mélodie des voix de femmes est transposée à l'octave supérieure. Chapelier enlève les deux dernières mesures et construit un paroxysme avec le passage du *do-ré* (levée de la dernière mesure de l'avant-dernier système et dernier système de la p. 13) entre trois octaves, représentant une octavation, puis une double octavation par rapport à l'original.

Il passe ensuite au « Rêve de Davel » ; il a donc exclu « La Prison » et « Seul parmi ceux qui furent mes amis ». La transition est facile : de *fa* majeur à *do* majeur. A partir de la page 15, Chapelier octavie la partie chorale jusqu'à l'avant-dernière mesure de cette page. Par endroits, il simplifie l'écriture chorale en se limitant au soprano. Chapelier élague encore la « Marche funèbre » et « Ô jour le plus beau de ma vie ». Il parvient à la dernière page du « Chœur final » par deux emprunts à des passages antérieurs, qui lui permettent de moduler en *fa* majeur et de revenir ainsi dans la tonalité initiale pour conclure. Le « Lento espressivo »

de la page 18 reprend le début de la « Pastorale d'automne », puis le « Maestoso » le motif initial du « Prélude ». Au début du quatrième système, Chapelier passe aux dix dernières mesures du « Chœur final », qu'il transpose de *si* bémol majeur en *fa* majeur et dont il retranche la partie chorale.

Outre ce montage, on remarque quelques modifications de nuances, de liaisons et d'accents, ainsi que des notes de valeurs différentes à des endroits où le texte changeait sur une note identique, nécessitant une note par syllabe, obligation qui ne concerne pas une mélodie non textée. A l'exception de l'absence de piccolo et de fifre, l'instrumentation, est fidèle à celle de Doret (flûte, piccolo, fifre, hautbois, clarinette, basson, deux cors, deux trompettes, trois trombones, timbales, tambours, grosse caisse, cymbales, harpe, cordes)<sup>35</sup>.

Le montage de Chapelier est destiné aux « scènes neutres ». Un choix qui surprend si l'on oublie que les musiques d'écran du cinéma « muet » n'étaient pas conçues pour créer un synchronisme de tous les instants avec les images. Cette *Suite symphonique* passe par de nombreuses ambiances qui expliquent cette catégorisation.

Un arrangement de la *Suite symphonique* était également disponible pour les brasseries, casinos et restaurants.

---

<sup>35</sup> Cf. la partition de direction manuscrite ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 464,1.

[8] *La Nuit des Quatre-Temps* (extrait de l'*Introduction*), Gustave Doret. Arrangement par S. Chapelier.

FGD 495. *La Nuit des Quatre-Temps* (extrait de l'*Introduction*). Durée : 2'.

Convient au cinéma pour «scènes tristes», selon la 4<sup>ème</sup> de couverture de FGD 485.

Flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, harpe (ou p<sup>o</sup> à déf.), timbales, cordes, p<sup>o</sup> cond<sup>r</sup>.

Fœtisch Frères, Lausanne, 1928, F. 6367 F., 2 p. Chez Rouart, Lerolle et Cie, Paris.

[https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user\\_upload/Expo/Gustave\\_Doret/Gustave\\_Doret\\_2/8\\_11\\_FGD\\_495.pdf](https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/Gustave_Doret/Gustave_Doret_2/8_11_FGD_495.pdf)

*La Nuit des Quatre-Temps* est la première pièce de théâtre de Morax. Elle fut créée dans sa ville natale, au Casino de Morges en 1901 et son immense succès lui valut une grande renommée auprès des critiques et du public. Dix ans plus tard, Morax remanie son ouvrage à l'intention du Théâtre du Jorat, où la nouvelle version de *La Nuit des Quatre-Temps* est créée en 1912 avec une musique de scène de Doret. Les représentations de 1901 avaient été accompagnées par une musique tirée d'airs populaires, écrite par Morax lui-même. Ce dernier avait en effet hésité entre une carrière d'écrivain ou de compositeur. A Paris, il avait pris des cours d'harmonie avec Doret, qui y menait une carrière à succès de chef d'orchestre<sup>36</sup>.

Morax exploite une légende valaisanne qui lui a été racontée par des amis guides sur le glacier du Rhône<sup>37</sup>. *La Nuit des Quatre-Temps* raconte l'histoire de Carl, inconsolable après le décès de sa fiancée, Monique. A Belalp, certains l'accusent d'avoir été infidèle à Carl. Ce dernier décide de se poster près du glacier d'Aletsch lors de la nuit des Quatre-Temps, durant laquelle passe une procession des morts, évitée par tous les villageois. Selon la croyance populaire, les morts qui ont follement aimé le plaisir de leur vivant seraient retenus dans le glacier d'Aletsch – leur purgatoire – et condamnés à danser une valse macabre lors de la nuit des Quatre-Temps pour leur rappeler les plaisirs auxquels ils ont trop goûtés. Monique apparaît dans la procession et confesse ses péchés à Carl, qui refuse de lui pardonner. Le lendemain, il est retrouvé mort sur le glacier où il s'était couché.

L'arrangement de Chapelier est basé sur l'« Introduction » de *La Nuit des Quatre-Temps*, qu'il présente fidèlement, mais de manière raccourcie<sup>38</sup>. Le premier système reprend le début de la musique avec une mesure de roulements de timbales (trémolos sur *do*) en moins. Omises, les dix-huit mesures suivantes servaient à introduire un motif récurrent dans la partition de Doret. Après une première exposition de ce motif, les accords énergiques initiaux faisaient leur retour, suivis par le motif répété en imitation. Chapelier a préféré passer directement à la partie suivante (« Lento religioso »), dans laquelle un cor solo expose une mélodie d'origine appenzelloise, populaire en Valais, le « Napoleon's Lied ». A d'infimes modifications près (une note plus courte, nuances, accent), l'arrangement est fidèle à l'original. Etant donné que le spectateur de cinéma n'a pas besoin d'être préparé à reconnaître les motifs récurrents de la partition, la coupe de Chapelier permet de créer une page à la grande unité mélodique, précédée d'un court geste orchestral énergique. A l'exception du cor anglais et du nombre de bassons et de cors, son instrumentation respecte celle de Doret (flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, deux bassons, deux cors, trompette, timbales, harpe, cordes)<sup>39</sup>.

L'indication de Doret « Lento religioso », ainsi que le profil mélodique du « Napoleon's Lied » justifient l'attribution de cette partition à la sonorisation des « Scènes tristes ».

<sup>36</sup> *Le Théâtre du Jorat et René Morax, op. cit.*, p. 18.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>38</sup> G. Doret, *La Nuit des Quatre-Temps* [réduction], Lausanne – Paris, Fœtisch, 1912, pp. 1-2.

<sup>39</sup> Cf. la partition de direction manuscrite ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 463,1.

[9] *Chanson* (extraite de *La Nuit des Quatre-Temps*), Gustave Doret.  
Arrangement par S. Chapelier.

FGD 481. *Chanson* (extraite de *La Nuit des Quatre-Temps*). Durée : 2'.

Convient au cinéma pour « Scènes champêtres tendres ou mélancoliques », selon la liste figurant en 4<sup>ème</sup> de couverture de FGD 485.

Flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, cordes, p<sup>o</sup> cond<sup>r</sup>.

Fœtisch Frères, Lausanne, 1928, F. 6368 F., 4 p. Chez Rouart, Lerolle et Cie, Paris.

[https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user\\_upload/Expo/Gustave\\_Doret/Gustave\\_Doret\\_2/9\\_11\\_FGD\\_481.pdf](https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/Gustave_Doret/Gustave_Doret_2/9_11_FGD_481.pdf)

Extraite de *La Nuit des Quatre-Temps*, la *Chanson* est une adaptation du morceau homonyme de la musique de scène<sup>40</sup>. L'arrangement est fidèle à l'original, sauf la suppression de la doublure instrumentale à l'octave supérieure de la voix dans le dernier couplet, qui n'a plus lieu d'être (p. 4, premier et deuxième systèmes sauf la dernière mesure) et l'ajout d'une doublure à l'octave supérieure dans les dernières mesures (violon solo). De plus, on note quelques accents, liaisons et nuances adaptées. Enfin, certaines notes n'ont pas la même durée : il s'agit des endroits dans lesquels le texte changeait sur une note identique, nécessitant une note par syllabe, obligation qui ne concerne pas une mélodie non textée. Quelques notes sont également prolongées dans l'accompagnement sans pour autant en changer les harmonies. A l'exception de l'absence du cor anglais et du nombre de bassons et de cors, l'instrumentation de Chapelier suit celle de Doret<sup>41</sup>.

Dans *La Nuit des Quatre-Temps*, après l'introduction, le rideau s'ouvre sur une salle d'auberge où Catarina, amoureuse malheureuse de Carl, file au rouet en chantant :

Beaux rubans j'ai cette année Pour attacher mes souliers, L'an prochain, mal mariée, Je n'aurai que de l'osier. Aho, hodiadiho !	Je dors seule, cette année, Dans mon beau petit lit blanc. L'an prochain, mal mariée, Faudra bercer mon enfant. Aho, hodiadiho !	Je suis fraîche cette année Comme la fleur du printemps. L'an prochain serai fanée Comme l'herbe dans les champs. Aho, hodiadiho !
--	--	--

Doret se sert de ce numéro pour poser la couleur locale de l'intrigue. L'introduction propose une imitation du cor des Alpes avec des effets d'écho, typiques de la sonorisation des montagnes. Puis, l'orchestre énonce sur un accompagnement simple une mélodie rappelant le yodel. Le chant simple et strophique de Catarina exploite également le yodel dans son refrain, qui voit le retour de la mélodie orchestrale au premier plan avec un contrechant de Catarina.

Les caractéristiques musicales très marquées de ce morceau le rendent particulièrement approprié aux scènes champêtres. L'encart publicitaire contenu dans certaines partitions ratissait un peu plus large en indiquant : « Scènes champêtres tendres ou mélancoliques ».

La *Chanson* était également disponible dans un arrangement destiné aux brasseries, casinos et restaurants.

<sup>40</sup> G. Doret, *La Nuit des Quatre-Temps* [réduction], *op. cit.*, pp. 3-5.

<sup>41</sup> Cf. la partition de direction manuscrite ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 464,1.



[10] *Danse satanique* (extraite de *La Nuit des Quatre-Temps*), Gustave Doret. Arrangement par S. Chapelier.

FGD 503. *Danse satanique* (extraite de *La Nuit des Quatre-Temps*). Durée : 2'.

Convient au cinéma pour «Scènes mystérieuses», selon liste des arrangements figurant au dos.

Flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors (sourd.), trpett. (obligées), timbales, xylophone, harpe (ou p<sup>o</sup> à déf.), cordes, p<sup>o</sup> cond<sup>r</sup>.

Fœtisch Frères, Lausanne, 1928, F. 6370 F., 6 p. Chez Rouart, Lerolle et Cie, Paris.

[https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user\\_upload/Expo/Gustave\\_Doret/Gustave\\_Doret\\_2/10\\_11\\_FGD\\_503.pdf](https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/Gustave_Doret/Gustave_Doret_2/10_11_FGD_503.pdf)

Tirée de *La Nuit des Quatre-Temps*, la *Danse satanique* est un extrait de la musique composée par Doret pour les scènes X et XI du deuxième acte<sup>42</sup>. Le long « Miserere nobis », servant de fond sonore à la procession des morts, est supprimé. Chapelier a uniquement adapté la valse que les morts dansent ensuite. L'arrangement est fidèle, également en ce qui concerne l'instrumentation (flûte, hautbois, clarinette, deux bassons, deux cors, trompette, harpe, xylophone, timbales, cordes), à l'exception du nombre de bassons<sup>43</sup>.

Cette *Danse satanique* porte bien son nom en raison de ses caractéristiques musicales : nombreux tritons et accords de quintes augmentées. Rappelons que le xylophone est lié à la danse des squelettes depuis *Danse macabre* (1874) et sa citation dans le mouvement « Les Fossiles » du *Carnaval des animaux* (1886) de Camille Saint-Saëns, un compositeur que Doret connaissait et admirait. Le thème énoncé à partir des deux dernières mesures du deuxième système est le motif de la valse de Monique, volontairement déformé par Doret pour lui donner un caractère diabolique.

Si l'association avec le personnage échappe naturellement au spectateur de cinéma, le morceau conserve son ambiance en raison du vocabulaire musical employé, topique du surnaturel. Dès lors, le qualificatif de « Scènes mystérieuses » pour son application au cinéma semble approprié.

---

<sup>42</sup> G. Doret, *La Nuit des Quatre-Temps* [réduction], *op. cit.*, pp. 15-26.

<sup>43</sup> Cf. la partition de direction manuscrite ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 464,2.

[11] *Le Glacier* (Mélodrame extrait de *La Nuit des Quatre-Temps*), Gustave Doret. Arrangement par S. Chapelier.

GD 496 *Le Glacier* (Mélodrame extrait de *La Nuit des Quatre-Temps*). Durée 14'.

Adaptation cinématographique : Scènes tragiques mystérieuses (couverture)

Ciné : Scènes mystérieuses et pathétiques (p. 1)

Flûtes (g<sup>de</sup> & p<sup>te</sup> alternativement), hautbois, 2 clarinettes, basson, 2 cors, 1 tromp. (sourd. obl.), timbales-batterie, harpe (ou p<sup>o</sup> à déf.), cordes, p<sup>o</sup> cond<sup>f</sup>.

Fœtisch Frères, Lausanne, 1928, F. 6369 F., 12 p. Chez Rouart, Lerolle et Cie, Paris.

[https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user\\_upload/Expo/Gustave\\_Doret/Gustave\\_Doret\\_2/11\\_11\\_FGD\\_496.pdf](https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/Gustave_Doret/Gustave_Doret_2/11_11_FGD_496.pdf)

Extrait de *La Nuit des Quatre-Temps*, *Le Glacier* est une adaptation du très long mélodrame qui accompagne l'entier du troisième acte<sup>44</sup>. Chapelier coupe donc de nombreux passages, même s'il parvient à quatorze minutes de musique, ce qui est déjà conséquent.

Le commencement est transcrit fidèlement jusqu'au début du dernier système de la première page. A cet endroit, Doret avait écrit une partie chorale pour les âmes. Chapelier en omet un passage assez important (vingt mesures ; reprise deux mesures avant « Toutes vos plaintes seront vaines »). Il conçoit cette section comme une transition, en ne faisant rentrer la partie vocale qu'à la fin du deuxième système de la page 2 (1<sup>re</sup> Clar. 1<sup>rs</sup> & 2<sup>ds</sup> V<sup>ons</sup>), à un moment où les voix évoluent à l'octave (« Portez le châtiment de vos fautes charnelles ») et étaient déjà doublées par l'orchestre.

Au chiffre 1, Chapelier retranche sept mesures. Après la mélodie énoncée par le hautbois ou le basson à l'octave inférieure, il renonce à une ponctuation du chœur (« Amen ! » ; trois mesures). A la page 3, il enlève une mesure de trémolos entre la mesure à 2/4 et celle à C. A la fin du deuxième système de la page 4, il omet une mesure. Dès la mesure précédente, il conserve uniquement l'orchestre, supprimant la partie de chœur (« Maudit le jour de ma naissance ! »).

Au chiffre 3, il garde les notes, mais diminue les durées pendant deux mesures. Puis, il enlève sept mesures. Les deux premières mesures du troisième système de la page 5 sont à nouveau correctes du point de vue de la hauteur des notes, qui sont toutefois présentées en diminution rythmique.

Le passage au chiffre 5 correspond à une coupe importante de quarante-six mesures. Deux accords tenus une mesure supplémentaire avec un point d'orgue (dernière mesure du quatrième système et première mesure du cinquième système de la page 6) sont supprimés. Au milieu de la dernière mesure du deuxième système de la page 7, Chapelier renonce à neuf mesures. Après le premier temps de la dernière mesure de la page 7, il coupe onze mesures.

Entre les première et deuxième mesures du deuxième système de la page 8, il saute un important passage (cent quinze mesures). Dans la première mesure du troisième système de la page 8, il renonce à un point d'orgue sur le trémolo initial. Au milieu de la deuxième mesure du dernier système de la page 8, il omet dix-sept mesures. Dans la dernière mesure de la page 8, il renonce à un point d'orgue.

Au chiffre 8, il supprime sept mesures. A partir du chiffre 8, le violon reprend la voix supérieure du chœur, mais Chapelier ne transcrit pas les autres parties (lorsqu'elles sont différentes). A l'exception de cette modification, il ne retranche plus aucun matériel jusqu'à la fin de la pièce.

---

<sup>44</sup> G. Doret, *La Nuit des Quatre-Temps* [réduction], *op. cit.*, pp. 27-62.

A l'exception des coupes, l'arrangement suit fidèlement la partition, sauf quelques notes qui n'ont pas la même durée : il s'agit des endroits dans lesquels le texte changeait sur une note identique, nécessitant une note par syllabe, obligation qui ne concerne pas une mélodie non textée. De plus, les points d'orgue enlevés correspondaient à une obligation liée au mélodrame, la musique soutenant la parole. En effet, ils permettent d'indiquer aux musiciens qu'il faut attendre la fin de la réplique – d'une durée variable – avant de changer de note. Chapelier respecte également l'instrumentation de Doret (piccolo, flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, deux bassons, deux cors, trompette, timbales, cymbales, cloche, harpe, cordes), à l'exception du nombre de clarinettes et de bassons, ainsi que de l'absence du cor anglais<sup>45</sup>.

L'entier du troisième acte est accompagné de musique, qui soutient la parole. Cet immense mélodrame est justifié par la situation : les morts resurgissent sur le glacier et Carl revoit Monique. Dès lors, la musique contribue, comme dans la *Danse satanique*, à créer une ambiance surnaturelle. Doret exploite les *topoi* du genre : gammes par tons, tritons et accords de quinte augmentée.

Ces caractéristiques musicales expliquent l'attribution de cette partition aux « Scènes tragiques mystérieuses » du ciné.

---

<sup>45</sup> Cf. la partition de direction manuscrite ; Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, archives musicales, fonds Gustave Doret, FGD 464,3.