

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

38 | 2002
Musique !

Ouverture

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/216>

DOI : 10.4000/1895.216

ISBN : 978-2-8218-1026-6

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2002

ISBN : 2-913758-35-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Ouverture », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 31 janvier 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/216> ; DOI : 10.4000/1895.216

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Ouverture

François Albera

- 1 Ce numéro spécial de 1895 procède, comme il en va régulièrement pour notre revue, d'une commande. En l'occurrence la Fédération des Cinémathèques Archives de Films de France (FCAFF) qui organise un ensemble de projections autour du thème de la musique au cinéma. Cette occasion explique pour partie l'orientation de ce numéro (il est consacré au seul domaine français), sa volonté de parcourir un large arc historique (des origines à nos jours) mais aussi ses faiblesses, en particulier le caractère lacunaire et provisoire d'un ensemble réuni dans un délai fort court et sujet aux aléas de toute entreprise de ce type (défection d'auteurs).
- 2 1895 s'est engagé à dépasser le genre du dossier, de la documentation ou du bilan comme de l'anthologie sur un sujet donné afin de promouvoir, dans toute la mesure du possible, des recherches nouvelles, inédites et qui, en tout cas, renouvellent le champ des études historiques sur le cinéma en même temps qu'elles s'interrogent sur leurs approches méthodologiques.
- 3 On trouvera à cet effet dans ce numéro des apports tout à fait neufs – comme l'exploration en terres vierges que mène Jean-Jacques Meusy dans le domaine de l'orgue de cinéma en France –, des renouvellements de perspectives sur des objets réputés connus – comme la question des versions multiples au début du parlant qu'examine Martin Barnier –, des exhumations de théories oubliées ou méconnues en dépit de la place qu'elles ont occupée de leur temps – comme la théorie esthétique du D^r Paul Romain dans les années vingt sur le musicalisme qu'analyse Laurent Guido –, ou des angles nouveaux tant au plan du choix des objets (l'examen du discours d'une revue musicale influente, *le Courrier musical*) qu'à celui des perspectives heuristiques – le lien entre les Phono-scènes Gaumont de 1906 et le passage au parlant abordé par Édouard Arnoldy. On a souvent réduit l'abord de la question « musique et cinéma » au repérage des contributions de musiciens « légitimes », hésitant entre la dépréciation de ce travail « alimentaire » (l'abondante filmographie de Chostakovitch ou plus près de nous de Schnittke est ainsi envisagée par les musicologues) ou sa récupération au titre d'œuvres « comme les autres » (France-Musiques a multiplié, depuis quelques années, des émissions de musique-de-cinéma de cette sorte). On verra ici que les « grands

musiciens » (Honegger, Satie, Milhaud, Auric, Dutilleux) sont abordés par le versant de leur travail spécifique pour le film et de la réflexion qu'elle a suscitée chez eux – François de La Brétèque, Roberto Calabretto, Stéphane Chanudaud. De même le binôme « jazz et cinéma » est ici abordé à partir de l'usage particulier qu'en proposent – différemment – deux cinéastes de la mouvance « Nouvelle Vague » par Séverine Allimann. Enfin un préjugé, qui a ses racines dans le statut d'autonomie que gagne la musique à la fin du XIX^e siècle, veut que l'on discrimine la chanson et la musique. Elle est ici au contraire remise au centre des préoccupations du cinéma « parlant » par Giusy Pisano qui en évalue la signification sociale. Il est d'ailleurs fort discutable de vouloir dissocier si aisément l'univers du son au cinéma en musique, parole et bruit dès lors que l'on s'éloigne de modèles conventionnels dans le traitement de ces différentes « matières de l'expression ». Grémillon revendiquait d'orchestrer l'ensemble de la bande son et Honegger et Hoérée ne disaient pas autre chose (voir leur texte sur *Rapt* de Kirsanoff), convictions que Michel Fano systématisa par la suite.

- 4 On aurait souhaité que des études s'attachent, plus près de nous, aux pratiques les plus contemporaines de la musique-de-film puisque des phénomènes nouveaux et dérangeants s'y développent. Sans parler des mutations proprement techniques, on peut citer, au plan de la réception, cette sorte de renversement du rapport film / musique dans des productions commerciales très appréciées d'un public adolescent qui peut disposer du CD audio avant de voir le film et dont la vision, après coup, vient accompagner la musique.
- 5 Cela n'est malheureusement pas le cas notamment parce que cette période et ces phénomènes n'ont guère fait l'objet de travaux de recherche.
De l'oral à l'écrit
- 6 Le cadre problématique que nous avons dessiné au moment de solliciter les auteurs de ces études, s'est construit sur une hypothèse que les études historiques sur le cinéma « des premiers temps » a permise¹, celle d'une appartenance native du film au domaine de *l'oralité* entendue au sens large, celui qu'a pu définir le médiéviste Paul Zumthor². Oralité qui connaît une progressive domestication et un passage à l'inscription, à *l'écrit*. Plus se développent les études documentées et plus le caractère ductile, labile, changeant du « film » apparaît. Dès les projections Edison et Lumière, la variabilité des séances, des programmes voire des « textes » eux-mêmes est grande, chacun en convient désormais : en dépit de la nature reproductible, mécanisée du médium, on est dans l'ordre du spectacle, de l'événement, souvent même de la performance. Le programmeur compose à son gré des ensembles provisoires, le projectionniste peut varier la cadence – Delluc voulait « catéchiser » ces « artisans » afin qu'ils adoptent tous la même³ – le bonimenteur n'a pas de commentaire fixé, le ou les musiciens « suivent » ou non le film. Le public est sollicité de diverses manières (quand il ne siffle ou n'applaudit pas, on peut lui proposer de chanter des couplets dont le texte apparaît à l'écran). L'institutionnalisation du cinéma, sa sédentarisation, l'adoption d'horaires fixes, de durées, de vitesses standard, la multiplication des procédures normatives et finalement la fixation de tout un ensemble de variables sur la pellicule même (le son et avec lui le défilement à 24 images / seconde) organisent en quelque sorte le passage de l'oral à l'écrit dans le domaine du film. On peut observer que pour sa mise en place on se réfère volontiers à la musique comme modèle (Delluc évoque souvent Paderewski), notamment avec la métaphore de l'orchestre, et l'accompagnement musical proprement dit joue son rôle dans ce processus de mise au pas, apportant la référence à

un art légitime et qui distingue ses auditeurs (opposition des ignorants et des initiés⁴, normes de réception). Les doctrines esthétiques fondées sur l'autonomie du medium, sa spécificité procèdent de cette situation.

- 7 Dans ce dispositif de contrôle social, l'expérience des spectateurs est transformée⁵. Walter Benjamin ne voyait-il pas dans « le lancement du film sonore [...] une action de l'industrie destinée à briser le primat révolutionnaire du film muet, qui suscitait plus facilement des réactions mal contrôlables et politiquement dangereuses » ?⁶
- 8 Ce processus apparaît comme celui d'une intégration des phénomènes pré-machiniques à la machine-cinéma. Pourtant, ce caractère machinique du cinéma qui, dans un premier temps, émerveille (jouet + reproduction du réel), si dans un second il uniformise et appauvrit l'expérience, dans un troisième peut la démultiplier, en ouvrant un espace de jeu.
- 9 On retrouve de nos jours au cinéma – sans doute sous la poussée des « nouvelles technologies » mais surtout dans le contexte général d'une crise de la culture écrite⁷ – la variabilité des textes (voués avec le numérique à de multiples étoilements) et surtout leur dimension pragmatique : la réception, les conditions de celles-ci tant aux plans culturels que matériels, l'intervention du spectateur dans le déroulement, font éclater le film « en soi ». On montre les films dans des situations de moins en moins normées (du *Drive-in* au magnétoscope ou à l'ordinateur portable), on les voue à des appropriations plurielles que les DVD suggèrent et en tout cas permettent quand ils ne les nourrissent de variantes, « repentirs » et « à-côtés ».

Deux médias

- 10 La musique nous a semblé, dans ce cadre brièvement esquissé ci-dessus, un révélateur par excellence de cette dialectique de l'*oralité* du film.
- 11 Nul n'ignore plus qu'elle intervient très tôt sinon d'emblée avec les projections (séances Lumière accompagnées au piano par M. Émile Maraval) et qu'elle connaît une vaste gamme de variantes du « tapeur » à l'orchestre, l'orgue le disque et la piste « son ». Différents niveaux ici se mêlent qu'il conviendrait d'articuler : la musique, adjuvant du spectacle cinématographique, tend à le canaliser avec l'allongement des films. En 1912, Pathé légifère en la matière : en passant des scènes « n'excédant pas cent mètres », où « le chef d'orchestre arrivait encore, à l'aide de quelques valses ou quelques galops à se tirer d'affaire », à de « grandes scènes dont certaines ne duraient pas moins d'une heure », « une musique bien appropriée s'impos[e] [...] en adaptant à chaque scène sensationnelle une partition spéciale qui en soulignera l'intérêt et en fera valoir les beautés. » Désormais l'exploitant pourra se procurer une partition et une orchestration spéciales⁸, alors que d'autres juge la musique superflue et que « les morceaux qui figurent dans les programmes n'ont en général aucun rapport avec les scènes représentées à l'écran... »⁹ Débute alors la discussion, qui prendra un tout autre tour avec le passage au sonore, qui oppose l'adaptation (de morceaux de musique préexistants) à la partition originale, le terme même d'*adaptation* – sur lequel on reviendra – donnant lieu à toute une série de controverses (une musique adaptée au film peut-elle procéder de l'adaptation d'une musique préexistante¹⁰ ?). S'énonce aussi l'exigence d'un *synchronisme* : la musique doit-elle suivre le film ou doit-on conformer la vitesse de celui-ci aux *tempi* de la musique d'orchestre ?

Au lieu de forcer la musique à s'asservir automatiquement aux déformations de l'écran, il faut corriger les déformations rythmiques de la vision animée pour

l'amener, régularisée, disciplinée et assouplie, à s'inscrire exactement dans les limites précises du cadre musical.¹¹

- 12 Les rapports entre musique et cinéma peuvent donc être envisagés dans la perspective contradictoire de deux médias qui s'allient et se dominent au sein d'un contexte où l'avènement des appareils techniques de reproduction offrent à la fois un gage de démultiplication des possibilités (duplication, diffusion, amplification à tous les sens du terme) et un poids de réification. Mais cette contradiction joue aussi sa partition dialectique quand elle renouvelle le travail du musicien : Honegger comme Eisler puis Schaeffer ou Fano puisent dans les potentialités mêmes de cette technologie de la production de masse une reformulation de leur travail. Là où Adorno déplore la régression de l'écoute due au son dupliqué et à son « mécanisme de diffusion », Eisler y voit des potentialités nouvelles en raison même des « limites » du microphone¹².
- 13 Dans les années trente, les changements qu'introduisent dans l'univers sonore du plus grand nombre le développement des appareils¹³, engagent certains critiques comme certains praticiens à imaginer sortir du modèle aristocratique de la musique de concert, de la musique savante voire de la formation élitaires des chanteurs ou interprètes¹⁴. L'avènement des chœurs amateurs, des mises en scène collectives auxquels sont mêlés des musiciens comme Milhaud, Honegger, Wiener... dépasse la seule inscription « pour rien » – comme on a pris l'habitude de traiter cette période – dans le contexte du Front populaire (comme le théâtre de rue du groupe « Octobre », le cinéma militant de Renoir ou l'art public prôné par Léger), il s'agit d'un secouement où le cinéma joue d'ailleurs un rôle de référence en raison de son mode de production et de son public¹⁵.

Les besoins collectifs et la musique

- 14 Cela conduit à évoquer un autre aspect du problème dont la dimension technologique forme une des facettes, celui de la socialité de la musique « à l'ère de la reproduction mécanique ». Le cinéma phénomène et média de masse – avec la radio et le disque – rencontre la musique sur des bases nouvelles, celle de la reproduction, la diffusion exponentielle, de « l'électrification de la société » (on évoquerait aujourd'hui l'électronique). La musique y gagne, par son couplage avec le cinéma, une audience qu'elle n'avait jamais eue, d'autre part elle élargit ses caractères propres :
- La musique est une joie que l'on décuple en la partageant. Lorsque plusieurs centaines d'auditeurs sont réunis dans la même salle, coude à coude, l'émotion de chacun d'eux se trouve multipliée par la somme des émotivités voisines. Le système nerveux de chaque mélomane rappelle le filament d'une lampe à incandescence. Et lorsque l'électricité circule dans tous ces organismes, il en résulte une illumination intérieure resplendissante.¹⁶
- 15 Plaisir d'ordre organique – mais exprimé, on l'aura noté, via la métaphore de l'électricité – importance du rythme rapporté à la mesure du temps que battent les contractions de notre cœur (division régulière, symétrie) ainsi que notre système respiratoire.
- 16 Il y a une « partition physiologique » à laquelle se superposent, s'opposent ou coïncident les chocs extérieurs. Les théories du rythme font alors florès, elles forment l'interprétant de la plupart des systèmes symboliques. Lionel Landry inscrit « cette action générale suggestive, sur l'organisme, de la musique considérée comme rythme » dans la philosophie bergsonienne¹⁷. C'est une sorte de perception passive, empathique en tout cas.

- 17 Cette dimension collective de la musique dans la société moderne rencontre l'introduction des appareils, des machines dans un champ qui les ignorait et par principe leur était hostile. Si Vuillermoz peut dire que « l'art lyrique est relayé par le cinéma sonore », le premier bénéficiaire est la chanson...

... un nombre incalculable de chansons qui répondent à un besoin du public. La foule aime à fredonner un refrain facile. Les formes actuelles de la civilisation ont détruit le folklore provincial. Le service militaire obligatoire, la facilité croissante des relations entre les capitales et les plus lointaines provinces, l'invention du phonographe et de la radiophonie ont accompli une œuvre de décentralisation pour tout le répertoire des cafés-concerts de nos grandes villes. [...] La chanson des rues entre maintenant dans les demeures les mieux closes, grâce à l'antenne et à la machine parlante...¹⁸

- 18 Ce mouvement connaît deux temps en continuité et en rupture. Le phénomène de l'accompagnement *live* lors des séances du cinéma muet se développe du côté d'une pratique nouvelle de la musique, celle de *l'adaptation*, on l'a vu, qui apparaît aux commentateurs comme une évolution nodale dans la socialisation de la musique. Émile Vuillermoz y voit le moyen de répandre la culture musicale au plus grand nombre.

- 19 Devant le « recyclage » d'œuvres musicales connues et reconnues – auquel dans un premier temps la Société des auteurs et compositeurs de musique s'oppose¹⁹ – la réaction des mélomanes est d'abord de fermer les yeux au cinéma afin de laisser la musique libre de toute compromission. Modalité de l'audition qui appartient à l'évolution même de la réception musicale tendant à isoler, dissocier la musique de toute « application », d'être, à la lettre, autonome. Lionel Landry dans son ouvrage sur *la Sensibilité musicale* consacre un chapitre à cet avènement de l'autonomie musicale qu'il compare à celui du tableau « de chevalet », de la statue « de musée » :

Tout ce que nous demandons, en pareille circonstance, c'est que notre travail imaginaire ne soit pas combattu par d'autres sensations extérieures. C'est pourquoi beaucoup d'auditeurs de musique ferment les yeux, c'est pourquoi les titres, les indications explicites d'ordre dramatique nous agacent souvent, non point en tant qu'inutiles, indifférentes, mais en tant que contraire aux suggestions formulées ou informulées que développe notre imagination. [...] C'est ainsi qu'à la musique qu'on entend en faisant attention à autre chose a succédé la musique qu'on écoute « avec la tête entre les mains ».²⁰

- 20 Cette conviction s'appuie sur une série de postulats souvent repris d'ailleurs, classant la musique « expressive » du côté de l'informulé voire du subconscient²¹. Encore faut-il avoir affaire à une telle musique qui s'oppose à la musique « objective, inexpressive, décorative » de Satie²² comme aux rythmes mécaniques du jazz²³. Elle s'appuie corrélativement sur une volonté de maîtrise. L'initié ajoute à la perception empathique, que le rythme suscite, une perception de l'intelligence. Elle n'admet pas la distraction que suscite un spectacle trop rapide, multiple, discontinu.

- 21 *Aller au cinéma les yeux fermés* est un motif récurrent dans le discours sur le cinéma. Parmi tant d'autres, citons Lucien Wahl constatant dans *Cinéma magazine* qu'« un film en 14 épisodes imbéciles » voit son « spectacle [...] adouci par la musique » ce qui rend possible de développer une « éducation de l'oreille par le cinéma. [...] Celle-ci [la musique] peut élever le niveau des spectateurs, on peut "voir" le film les yeux fermés. »

²⁴ Georges Duhamel se réfugie aussi dans l'obscurité pour se prémunir des images qui s'imposent à lui, mais la cacophonie musicale lui fait crier au meurtre des chefs-d'œuvre... « Le cinéma, grand grugeur de musique, démembré et dégrade, pour des festins saugrenus, les œuvres des maîtres, œuvres jusque là chéries de l'élite et

forcément respectées par une multitude qui les ignorait.»²⁵ Ce qu'il récuse dans le cinéma c'est qu'on lui impose des images que son imagination ne peut saisir et maîtriser, il est débordé. Il en va de même de la musique : sa description de la séance est tout entière sous le signe de la submersion. Vuillermoz de son côté voit dans l'adaptation non seulement des potentialités pédagogiques mais un renouvellement des genres musicaux :

Aux derniers temps du cinéma muet, certains chefs d'orchestre étaient parvenus à composer des partitions d'accompagnement intéressantes. L'adaptation musicale d'un film était en passe de devenir un genre nouveau qui aurait pu modifier les lois organiques de la symphonie. Plusieurs grands compositeurs modernes eurent l'occasion d'en faire la démonstration. Le cinéma rendait ici à la masse un service nouveau en obligeant le public à s'imprégner, malgré lui, de ce parfum de chefs-d'œuvre dont il saturait l'air des salles obscures. On était arrivé à vulgariser des fragments de fort belles partitions, dans des conditions inespérées.²⁶

- 22 Le passage à la sonorisation, donc l'entrée en scène d'une nouvelle technologie d'enregistrement et de diffusion-amplification, amène un déplacement de la problématique jusqu'ici envisagée. Non que la pratique de l'adaptation disparaisse avec l'enregistrement. Mais les questions de la synchronisation viennent plus que jamais au premier plan. La piste son résoud toutes les tentatives de pupitres synchronisateurs et de répétitions d'autrefois.
- 23 Cependant deux nouvelles question surgissent : la qualité de l'enregistrement repose la contradiction musique « en conserve » / musique vivante²⁷ ; la musique « autonome » cède du terrain à la chanson. « Ici encore l'avènement du "sonore" a tout bouleversé, écrit Vuillermoz. L'adaptation symphonique a été souvent remplacée par l'intervention de quelques couplets populaires... » Ce qu'il déplore sans pour autant négliger le fait que « la sonorisation de la pellicule ouvre au cinéma un domaine nouveau ».
- 24 Non seulement les opérettes-féeries à la façon des Autrichiens et des Allemands, mais l'opéra et l'opéra-comique « doivent trouver, eux aussi, à l'écran des moyens d'expressions nouveaux qui renouvelleraient un art en pleine décadence [...] Si Wagner avait connu le cinéma sonore, c'est pour l'écran et non pour la scène qu'il aurait écrit la *Tétralogie* et *Parsifal*. »

En outre le cinéma offre à un compositeur les ressources orchestrales et chorales qu'il ne peut trouver qu'à grand'peine en ce moment dans deux ou trois capitales...

L'orchestre de quatre-vingt-dix musiciens, les chorales mixtes sont des luxes anachroniques que la province ignore. [...]

Enfin la précision mathématique de la synchronisation permet enfin à l'écran de s'annexer les chefs d'œuvre passés, présents et futurs de l'art chorégraphique.

- 25 Cette mécanisation qui passe pour appauvrissante aux oreilles de certains, est donc au contraire porteuse d'avenir pour Vuillermoz comme pour Henry Prunières (de *la Revue musicale*), dans cette même *Encyclopédie française* où l'on voit l'avenir du côté de « l'inscription directe » :

L'homme s'est contenté, jusqu'ici, de capter dans la cire ou de fixer sur une émulsion les vibrations sonores produites par la voix d'un chanteur ou le timbre d'un instrument. Le disque ou la pellicule sensible, sont, jusqu'à présent de simples procédés d'enregistrement copiant et immobilisant le réel. [...]

Mais la machine parlante apportera un bouleversement encore plus complet dans l'histoire de la composition. Pour obtenir la synthèse vivante du son, en se servant des appareils les plus élémentaires, il suffit de présenter à une aiguille d'acier les

reliefs d'un sillon hélicoïdal ou à une cellule photo-électrique le graphique d'une inscription pelliculaire. Ces rugosités du sillon, ces arabesques du graphique ont été obtenues automatiquement par le choc vibratoire des ondes émises par les cordes vocales humaines, par le souffle, par le frottement ou la percussion d'instrumentistes spécialisés.²⁸

26 On pourra donc obtenir les mêmes effets en gravant ou dessinant la musique, en la créant de toutes pièces sans l'intermédiaire de l'exécution. Mieux, « en variant intelligemment les aspects de cette gravure en creux ou de cette arabesque, on pourra obtenir des sons et des timbres absolument nouveaux », on créera une « musique synthétique »²⁹.

27 Car à ce jour, déplore Prunières...

... Ni le phonographe, ni la radio, ni le cinéma sonore n'ont suscité des formes vraiment neuves de composition. [...]

Les musiciens d'avant-garde, Hindemith en particulier, témoignèrent les premiers d'un intérêt très vif pour les problèmes suscités par la musique mécanique, se livrant à des recherches du plus haut intérêt sur les micros, l'enregistrement des disques, le film sonore.

L'introduction des appareils à ondes [Martenet] n'a pas encore amené de modifications sensibles de l'instrumentation [...] Il apparaît pourtant que ces inventions doivent fatalement modifier non seulement les conditions d'exécution, mais la matière musicale elle-même. On arrive déjà à retoucher les pellicules sonores, à renforcer ou diminuer le son, à corriger une fausse note. On commence même à tracer directement l'image sonore sur la pellicule, ce qui permet d'obtenir des effets de timbres entièrement neufs. C'est peut-être de la machine qu'il faut attendre le renouvellement des formes et de la matière musicale.

Il semble vraisemblable que le cinéma prendra une place considérable dans le drame musical de l'avenir, mais jusqu'ici les essais tentés n'apportent aucun élément nouveau à la solution du problème. C'est peut-être le dessin animé qui représente l'embryon de l'opéra futur où l'action sera figurée par des dessins inventés par de grands artistes collaborant en étroite union avec des compositeurs.

³⁰

28 L'image et le son numériques donnent une réalisation à cette perspective.

NOTES

1. Il n'est sans doute pas fortuit que ce soit dans ce secteur du « son avant le sonore » que les bouleversements les plus profonds sont apparus dans les recherches historiques récentes : Rick Altman étudiant les conditions de l'accompagnement musical et chanté des premiers films à partir de la technologie comme des pratiques culturelles, André Gaudreault et Germain Lacasse mettant à jour le rôle du bonimenteur dans le fonctionnement narratif et surtout dans les modalités d'appropriation du film par les spectateurs de classes sociales et d'appartenances ethniques différentes.

2. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

- 3.« Autant de films, autant de cadences différentes. Paderewski n'a pas la même interprétation que le pianola », Louis Delluc (« La Cadence », *Photogénie*, Paris, Brunoff, 1920 ; repris dans *Écrits cinématographiques I*, Paris, Cinémathèque française, 1985, p. 58).
- 4.L'écrivain symboliste Péladan, répondant à une enquête du *Cinéma et l'Écho du cinéma réunis* l'exprime fort bien quand il « imagine qu'un jour une combinaison merveilleuse associera l'image du mouvement et de la musique » et commente : « le cinéma a débuté dans des conditions populaires, il s'élèvera à des intentions plus raffinées... » (n° 71, 4 juillet 1913).
- 5.Renvoyons à ce sujet au texte si suggestif de W. Benjamin intitulé « le Narrateur » (version française de l'auteur dans *le Mercure de France* n° 1067, 1er juillet 1952 et traduction de la version allemande – « Der Erzähler » – dans *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, plusieurs fois réédité).
- 6.Lettre à Adorno du 9 décembre 1938, *Correspondance 1929-1940*, tome 2, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 281.
- 7.Voir les analyse de Wlad Godzich sur cette question dans *The Culture of Literacy* (dernière édition, en espagnol, *Teoria literaria y critica de la cultura*, Madrid, Catédra, 2001).
- 8.V., « La Musique et le Cinématographe », *le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis* n° 41, 6 décembre 1912, p. 4. Voir également Georges Lordier, « La Musique au cinéma », *le Cinéma* n° 25, 16 août 1912, p. 1, Pierre Darcollt, « De la Musique au Cinéma », *le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, n° 71, 4 juillet 1913.
- 9.E-L. Fouquet, « Le Geste », *l'Écho du cinéma* n° 4, 10 mai 1912, p. 1.
- 10.Voir Henri Diamant-Berger, « La Musique », *le Film* n° 22, 12 août 1916, p. 1, Guy de Longchamp, « La Musique et le Cinéma », *le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, n° 219, 18 août 1916, Pierre Darcollt, « Musique & Cinéma », *ibid* n° 321, 10 novembre 1916.
- 11.V., « Le Synchronisme musical », *l'Illustration*, 23 avril 1921 (rééd. *les Grands Dossiers de l'illustration « Le Cinéma »*, Paris, 1987, p. 52).
- 12.Theodor Adorno, *le Caractère fétiche dans la musique*, Paris, Allia, 2001 [1938], passim. À l'inverse, cf. Émile Vuillermoz : « Il arrive d'ailleurs que les caprices mystérieux de la matière idéalisent d'une façon singulière les sons qu'on lui confie. Il y a tout un art encore mal étudié de la « phonogénie » qui donne à certaines sonorités d'étranges privilèges, lorsque le microphone est chargé de les recueillir. De même qu'à l'écran certains visages de femmes se trouvent transfigurés et embellis par l'appareil de prises de vues, de même l'appareil de prises de son purifie, clarifie et poétise certaines notions instrumentales. » (« Les besoins individuels et le disque » dans Lucien Febvre (direction générale), Pierre Abraham (dir. du volume), *Encyclopédie française*, Paris, 1935, tome 16, « Arts et littérature dans la société contemporaine » (16.88-6/8).
- 13.Pour Dominique Kalifa, « ni le gramophone, ni le disque ne constituent en fait des production de masse avant la seconde moitié du XX^e siècle. [...] C'est donc essentiellement par la radio que s'effectue la sonorisation de la France », *la Culture de masse en France. 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, p. 70.
- 14.Dès 1918, Delluc, à la mort de Debussy, s'exclame : « Et les jeunes musiciens. S'ils veulent parler au peuple, à la grande foule, ce n'est pas au concert qu'ils la trouveront. Et j'aimerais mieux savoir si une symphonie moderne peut être entendue des masses, la soumettre à l'auditoire varié et curieux des cinémas qu'à celui des concerts où deux ou trois critiques hargneux font la loi. » (*le Film* n° 108-109, 15 avril 1918, p. 25).
- 15.Dans sa correspondance avec Eisenstein, F. Léger, qui travaille alors à un projet de film sur Louise Michel (*la Vierge rouge*) avec Milhaud, exprime son dégoût d'un art

confisqué par la bourgeoisie et envie le Soviétique : « Quelle époque ! Vous avez de la chance d’avoir un métier *social* – qui s’adresse à des nombres. Notre “sélection” à nous peintres nous isole... » (26 février 1933) (voir « Léger en correspondance : Epstein-Eisenstein-Epstein », *Cinémathèque* n° 18, automne 2000).

16.Émile Vuillermoz, « Les besoins collectifs et la musique », *op. cit.*

17.« La Musique et le cinéma », *Cinémagazine* n° 22, 30 mai 1924, p. 363.

18.É. Vuillermoz, « Les besoins collectifs et la musique », *op. cit.*

19.Voir la controverse dont se fait l’écho Henri Diamant-Berger dans ses éditoriaux du *Film* en 1916.

20.Lionel Landry, *la Sensibilité musicale*, Paris, Félix Alcan, 1927, p. 135-140, 173. De son vrai nom André Dailly (1875-1935), directeur des Monnaies et Médailles, siégeant à la Cour des Comptes, Lionel Landry a écrit des essais sur la musique et quelques pièces de théâtre outre son abondante production de critique de cinéma.

21.Landry s’appuie sur les courants psychologiques de Wilhelm Wundt, de Bühler et de la *Pensée sans image* de Binet et ouvre une piste du côté de Freud (*Ibid*, p. 141).

22.*Ibid*, p. 176.

23.Cf. Jean Renoir en 1926 : « Quant à la musique susceptible de commenter un film, je suis d’avis de remplacer l’orchestre d’une symphonie beethovenienne par un jazz-band » (*Cinéa-Ciné pour Tous*, n° 59, 15 avril 1926, p. 14-15). S’exprimant à propos de *Nana*, Renoir insiste sur l’homothétie entre les scansion du jazz, ceux des gestes des acteurs et la cadence de l’appareil de cinéma (voir aussi *Ma Vie et mes films*, Paris : Flammarion, 1974).

24.*Cinémagazine* n° 4, 27. 1. 1922, p. 106. Landry lui rétorque qu’on reconnaît « qu’un film est mauvais à ce qu’on écoute la musique qui l’accompagne. Le public veut, pour mieux suivre le film, une musique qu’il n’écoute pas mais dont l’absence gênerait son intérêt. » (« La Musique et le cinéma », *Cinémagazine* n° 22, 30 mai 1924, p. 363. Landry répondait à Wahl qui répondait à Georges Migot – « Musique et cinéma », *la Gazette des Sept Arts*, n° 2, 25 janvier 1923).

25.Georges Duhamel, *Scènes de la Vie future*, Paris, Mercure de France, 1930, p. 63.

26.*Op. cit.*

27.Pierre Millot, directeur de la musique à la Paramount, s’exprimant sur sa pratique de l’adaptation en 1927, proclame que « jamais le piano mécanique [...] ne remplacera l’orchestre » (*Mon Ciné*, 29 septembre 1927, p. 18-19).

28.Émile Vuillermoz, « Les besoins individuels et le disque », *op. cit.*, (16.88-6/8).

29.*Ibid.*

30.Henry Prunières, « La musique mécanique », *ibid.*, (vol. XVII, Arts et littérature dans la société contemporaine, II) (17.26-9/10).