1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

38 | 2002
Musique !

Satie, Milhaud et le « collage » musical

Roberto Calabretto

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/225>

DOI : 10.4000/1895.225

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

Roberto Calabretto, « Satie, Milhaud et le « collage » musical », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/225> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.225>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Satie, Milhaud et le « collage » musical

Roberto Calabretto

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit de l'italien par François Albera et Giusy Pisano

- 1 En référence à la pratique d'accompagnement du cinéma muet, Riciotto Canudo, observateur attentif de l'univers cinématographique au début du siècle, note, non sans ironie :

Là, sans transition, et sans penser à mal faire, on traîne dans la succession des tableaux de l'Écran la *Marche funèbre* de Chopin pour la couper avec la valse *C'est mon homme*, et l'on suspend froidement le Prélude de *Parsifal* devant l'alanguissement du dernier tango. Je puis affirmer avoir entendu, et non point chez les derniers Peaux-Rouges, mais dans tout l'éclat de la civilisation boulevardière, la *Symphonie héroïque* adaptée à je ne sais quelle ignominie en épisodes.¹

- 2 Par ces mots, Canudo dénonce une situation qui était, à l'époque, habituelle dans le cinéma muet où le commentaire sonore était pensé de manière superficielle en référence à des situations standards des plus conventionnelles.

- 3 Dans sa *Philosophie de la Musique*, Ernst Bloch a bien synthétisé cette situation en écrivant :

On sait qu'il faut tirer des trémolos de l'harmonium quand le fils de la maison se suicide ou quand Messine est engloutie dans le tremblement de terre. On a appris aussi à distinguer entre rapide et lent, clair et obscur, mais l'essentiel est que la manière avec laquelle les bons maîtres de village, après les fatigues du jour, pouvaient fabuler sur leur piano a, au cinéma, été élevée au niveau d'une forme artistique.²

- 4 Telle n'était pas la fonction de la musique au cinéma pour Canudo ; au contraire, elle devait adhérer dialectiquement aux images, cherchant une osmose réciproque aux fins d'accomplir une totalité au sens wagnérien³. La pratique alors était donc très différente

et beaucoup d'apports sonores prenaient naissance dans des opérations élémentaires de sélection de matériaux musicaux souvent sortis de manuels et d'anthologies des différents genres où les répertoires classiques rejoignent, sans solution de continuité, la musique de consommation, selon une technique que l'on pourrait définir comme du « collage musical ».

- 5 C'est pourquoi Guisepppe Becce appelait ces compositions « illustrations d'auteur ». En fait, la définition même de la « musique de film » était alors problématique. Dans le cinquième chapitre de son *Allgemein Handbuch* de 1927, le musicien italien écrit :

Actuellement au cinéma, une composition musicale, au vrai sens du terme, n'existe pas. Il n'est pas non plus pensable d'envisager une « technique de composition » de la musique de film au sens artistique. C'est pourquoi notre but est d'offrir une suite de compositions utilisables en peu de temps par qui a envie d'écrire de la musique de film. Composition qu'il serait plus correct de définir comme « illustration d'auteur ».⁴

- 6 Telle fut, en tout cas, la première réponse donnée à l'usage en vogue dans les premières années de l'histoire du cinéma, où les modèles musicaux provenaient de la musiques de scène, de l'opéra, des poèmes symphoniques ou de la pantomime⁵. La pratique du « collage » pouvait se développer à deux niveaux. Au premier, qui prévoyait la réadaptation de la musique préexistante en fonction des exigences de la narration cinématographique, s'opposait un second qui, au contraire, utilisait le collage dans la perspective de constituer de vraies partitions originales « ex novo ». Et si ce dernier aspect est plus intéressant dans la mesure où la musique était expressément constituée et pensée pour un film donné, la situation la plus courante était la première, où les fragments du répertoire étaient, de fois en fois, sélectionnés en fonction des différents films, faisant fonction de support musical⁶. La composition d'un véritable apport musical pensé en référence à un film est demeurée une exception durant toutes les époques du muet. Aussi, comme on va chercher à le démontrer, les résultats sont souvent très intéressants.

- 7 On doit d'emblée mettre en évidence que la pratique du « collage » ne se bornait pas à adopter des matériaux de répertoire, pour lesquels une telle opération était nécessaire, mais inspirait plutôt une véritable composition, une partition écrite spécialement pour un film donné. Le « collage » était donc une pratique ancrée à tel point dans la musique de cinéma qu'il peut être retenu comme un dénominateur commun de l'époque du muet.

Le Groupe des Six et le cinéma

- 8 Dans ce contexte, la position du Groupe des Six est nodale puisque certaines de leurs partitions pour le muet, en particulier la technique composite mise en œuvre par Erik Satie dans *Entr'acte*, peuvent être considérées comme les emblèmes de cette démarche.
- 9 L'implication de Satie et de ses disciples dans le cinéma est d'autant plus importante que non seulement les avant-gardes de l'immédiat après-guerre n'avaient guère manifesté d'intérêt pour le monde du cinéma, ignorant sa grande popularité auprès du public, mais elles avaient la plupart du temps refusé à ce genre de musique toute dignité esthétique, contribuant de la sorte à la reléguer dans les limbes de la « mauvaise musique ». Une des conséquences de cette dichotomie générale entre « musique savante » et « musique populaire », fut de perpétuer absurdement l'ignorance de la légitimité de la musique de consommation comme de la dignité du folklore, dont beaucoup de compositeurs étaient pourtant conscients.

- 10 Le décalage entre le radicalisme artistique du début du siècle et les avant-gardes musicales était donc très fort dans les premières décennies du XXe siècle. Satie ne déclarait-il pas lui-même que « l'évolution musicale est toujours en retard de cent ans par rapport à l'évolution picturale »⁷ ? Dès lors on ne doit pas être surpris que Stravinski ait manifesté un dédain aristocratique à l'endroit du cinématographe et que Schönberg hésita devant les possibilités que celui-ci ouvrait à la musique, allant jusqu'à inverser l'approche traditionnelle du problème en assignant au cinéma la tâche d'accompagner le son et non l'inverse⁸ !
- 11 Refus, reniement et contradiction accompagnent donc l'histoire de la musique de cinéma au début du siècle⁹.
- 12 Situation délicate où l'on entravait l'accès de la musique savante au cinéma en éloignant les compositeurs qui exercèrent un rôle majeur dans l'évolution musicale des premières années du XXe siècle en particulier, il faut le souligner, les compositeurs dont le langage se serait prêté au commentaire sonore.
- 13 Les Six en revanche, par leur inlassable recherche expérimentale et leur pratique délibérément provocatrice, également parce qu'ils savaient être dans un contexte où tout était possible, pénétrèrent dans cet univers et obtinrent des résultats. Leur présence n'en est que plus précieuse car le langage même qui caractérise leur musique se révéla particulièrement approprié au commentaire cinématographique. Cette stylistique est précisément repérable dans les deux œuvres que nous allons évoquer, la bien connue partition de Satie et *le Bœuf sur le toit* de Milhaud, assez connue également mais dont le destin cinématographique exige quelques explications.
- Milhaud et *le Bœuf sur le toit*
- 14 Les circonstances qui amenèrent Milhaud à la composition du *Bœuf sur le toit* sont en effet complexes. Pendant les premières années de la Première Guerre mondiale, le musicien était attaché auprès du Consulat français de Rio de Janeiro. Il avait eu l'occasion de faire connaissance et d'apprécier la richesse de la musique de ce pays qui, pour un compositeur européen, révélait des rythmes, mélodies et atmosphères sonores complètement nouveaux et d'une extraordinaire richesse. Mûrie lors de ce séjour au Brésil, cette expérience influença la musique de Milhaud sous divers aspects, au point de le faire tomber sous le charme de la musique populaire, véritable source d'inspiration de certaines œuvres écrites à son retour à Paris¹⁰.
- 15 Œuvre sans doute parmi les plus célèbres de son catalogue, reconnue comme un véritable manifeste de sa poétique de composition, il faut remettre *le Bœuf* dans son contexte. Au départ Milhaud l'avait conçu en accompagnement d'un film de Charlot et c'est l'intervention de Cocteau qui le convainquit d'utiliser cette musique pour une pantomime de cirque surréelle, exécutée au ralenti et située dans un café à l'époque de la prohibition. Sa destination primitive pour le cinéma n'en est pas moins évidente : outre les témoignages à ce sujet, elle ressort de l'analyse de l'écriture adoptée par le compositeur.
- 16 Georges Auric écrit dans ses mémoires :
- Nous aimions tous le cinéma qui, par bonheur, continuait d'être muet. La découverte des films américains, les soirées au Cirque Medrano, les musiques virevoltantes des Luna Park, pour la plupart d'entre nous, alternaient avec le sérieux des concerts méticuleusement sélectionnés. Nous avons rapidement

compris que Charlie Chaplin occupait une place privilégiée. Ses films, m'expliquait Darius, auraient trouvé une place naturelle dans *Cinéma-Fantaisie*.¹¹

- 17 Toujours d'après Auric le même Milhaud aurait présenté cette œuvre à un concours dans les termes suivants :

Vous les bien-aimées, vous connaissez sûrement toutes Charlie Chaplin. En pensant à ses films, à leur présentation, à leur accompagnement, j'ai composé *Cinéma-Fantaisie* [...] Et voici, Cher Maître, la fantaisie promise. Associée, pensez-y, à un certain Charlot.¹²

- 18 Au-delà de ce témoignage, quelque important qu'il soit dans le cadre de nos réflexions, il faut cependant remarquer combien l'écriture de Milhaud, dans ce cas très représentatif de l'esthétique des Six, révèle les spécificités stylistiques qui la rendent si cinématographique. Son articulation formelle est très intéressante, où les phrasés sont souvent réduits à de brefs aphorismes au contenu expressif plutôt sobre quoique toujours assez extraverti, emprunté au monde du numéro de clown. Quand les archets attaquent à l'unisson le thème, la mélodie se nuance de teintes naïves et sentimentales où perce l'intention ironique et allusive.

- 19 La poétique du collage nous apparaît dès les premières mesures¹³ où souvent pointe la polytonalité et une très vive séquence de rythmes tirés d'une danse latino-américaine (tango, samba, maxixe...)

- 20 Ces exemples mettent en lumière la prédilection de Milhaud – également typique des Six – pour la soi-disant « tonalité sale », où les centres de tonalités sont présents et délimitent les différents moments du discours musical à condition d'être enrichis par d'énormes dissonances dont une fonction est exclusivement de timbre. En même temps se décèle de manière évidente la pulsation rythmique qui, animé de rythmes dansants, est le véritable élément moteur spécifique de ces pages. Le collage ne peut être que la résultante logique de ces stylèmes de composition. Il est en outre la réponse concrète de Milhaud à la question débattue au début du siècle concernant les modèles auxquels la musique de film était censée se conformer. À l'intérieur de ses écrits dédiés au cinéma, on trouve une intéressante réflexion sur « Wagner, Verdi et le film » que le musicien énonça dans une intervention au 2^e congrès international de Florence en 1937. Dans ces brèves considérations, Milhaud soutient véhémentement que l'idéal dramaturgique wagnérien est ce qu'il y a de plus anticinématographique, soulignant combien la technique du leitmotiv est un expédient banal et primaire qui n'a rien à faire avec le langage cinématographique.

Dans son accompagnement musical, le cinéma risquait de se trouver privé de tout caractère d'improvisation, de toute possibilité imaginative. Dès qu'on parle d'improvisation, de surprise, on s'éloigne du point de départ wagnérien. Tant mieux ! il ne peut y avoir de libération plus salutaire.¹⁴

- 21 Paroles éloquentes qui expriment combien la poétique du collage était la réponse, l'alternative que le monde du cinéma de l'époque était en mesure de donner aux modèles dérivés de l'opéra, en l'occurrence le modèle wagnérien.

- 22 Plus les stylèmes tirés de la dramaturgie du *Wort-Ton-Dram* demandaient continuité et fusion réciproque des éléments musicaux, plus les Six et Milhaud penchaient vers une structure par blocs bien délimités et définis qui s'adaptent mieux aux exigences du langage cinématographique.

« Cher Monsieur Clair. Et le film ? » Erik Satie et *Entr'acte*

- 23 la musique de Satie pour le film de René Clair décuple encore les potentialités cinématographiques déjà présentes dans le langage de Milhaud. La partition « Cinéma Entr'acte Symphonique de Relâche » fut écrite pour un film qui, comme son titre l'indique, servit d'intermède au ballet *Relâche* de Francis Picabia. L'idée d'insérer une projection entre deux actes du ballet fut très probablement suggérée par Satie lui-même, peut-être en souvenir des projections qui fragmentaient les spectacles de Music-Hall.
- 24 Dans le contexte spécifique au climat de provocation qui animait les avant-gardes parisiennes, ce film est très singulier et son récit s'étale sur un parcours, par certains côtés, ambigu. La linéarité narrative est bien suspendue mais pour autant *Entr'acte* ne se présente pas comme un film abstrait et encore moins comme un documentaire. Nous avons au contraire une première partie avec une série d'images montées avec une grande liberté et un rythme de plus en plus serré et, une deuxième partie qui présente la parodie d'un enterrement. À la liberté d'accoler des associations visuelles dans les premières séquences, succède un récit plus linéaire qui conserve cependant des teintes surréelles et est animé d'un montage frénétique.
- 25 Cette nature particulière du film est bien soulignée par Sergio Miceli, qui, en référence à sa première partie, met en relief la présence de « thèmes qui alternent avec un rythme tel que chacun d'entre eux reste sur l'écran le temps nécessaire pour s'affirmer comme un événement mais pas assez pour créer les attentes et les concaténations logiques du rapport de causalité typique de la narration conventionnelle. »¹⁵
- 26 Il n'est pas fortuit que Clair ait écrit :
- dans *Entr'acte*, l'image « détournée de son devoir de signifier », naît « à une existence concrète ». Rien ne me semble plus respectueux de l'avenir du film que ces balbutiements visuels dont il a réglé l'harmonie.¹⁶
- 27 Il est évident qu'un tel produit artistique ne pouvait qu'attirer tout de suite l'attention d'Erik Satie qui se préparait à ce travail avec beaucoup de sérieux (le chronomètre à la main !)¹⁷ comme le confirme dans sa carte postale envoyée au réalisateur où il écrit :
- Cher Monsieur Clair.
- Et le film ?... Quand ?...
- Le temps passe (& ne repasse pas). Ai la « frousse » d'être oublié par vous. Oui...
- Envoyez-moi rapidement le détail de votre si merveilleux travail. Merci fort.
- Bien vôtre, je suis.
- E. S.¹⁸
- 28 Satie travaille donc méticuleusement, préoccupé en particulier par le synchronisme que le langage exubérant de la pellicule exige. Contrairement au film, sa partition est d'une écriture plutôt sobre ; elle frappe par la pauvreté avec laquelle elle se présente – trait typique du langage du compositeur – et par une simplicité poursuivie dans tous ses paramètres : mélodie, harmonie et rythme. Sur un mode qui n'appartient qu'à elle, elle se donne comme une suite de quelques phrases réitérés dont seule se détache une brève citation parodiée de la « Marche funèbre » de la *Sonate* en si bémol majeur op. 35 de Chopin, au moment où apparaît le corbillard¹⁹.
- 29 La technique du collage s'élève donc à sa puissance maximale.
- 30 Comme l'a écrit Ornella Volta, « la partition de *Cinéma*, construite par blocs successifs, pétrifie en un certain sens chaque séquence au lieu de faciliter sa fusion dans un ensemble. Chacune prend ainsi toute sa valeur. Comme dans le paradoxe de Zénon d'Elée, le mouvement est décomposé dans une série d'instant immobiles. »²⁰

- 31 La cellule rythmique qui se présente dès la première mesure, reprise ensuite tout au long du film, est assez simple : elle procède de l'incipit de la « Marche funèbre » qui peut ainsi être interprétée comme le cœur de la partition entière.
- 32 Cette cellule rythmique de la phrase initiale est extrêmement simple :
- 33 Après quelques mesures elle se présente à nouveau en batterie dans des valeurs augmentées :
- 34 Une seconde variante présente la structure rythmique initiale mais privée de levée :
- 35 Enfin la parodie de Chopin suivie d'un effet d'étirement dû aux circonstances dans lesquelles le thème se présente :
- 36 Satie se sert, en pratique, d'un procédé isotopique qui fait dériver une chaîne de situations consécutives à une cellule. Un procédé de composition de matériaux où la pensée musicale procède d'une suite de fragments bien identifiables et recomposables.
- Si l'on descend dans les détails, on observe que la partition est constituée de cinquante-huit unités musicales de quatre et surtout de huit mesures chacune. Dans un seul cas nous avons une phrase de douze mesures, correspondant à la séquence intitulée « Chasseur et début de l'enterrement ». Souvent Satie organise le discours musical en répétant des phrases de quatre mesures deux fois (4 + 4).
- 37 En définitive, nous avons une « mosaïque » où les phrases se répartissent en 4, 4 + 4, 8 et 12 mesures. D'apparentes anomalies se trouvent à la séquence n° 3 (« Prises d'air, jeux d'échecs et ballons sur les toits ») où l'entrée dans la tonalité de fa majeur comporte deux phrases de 7 + 5 mesures, alors que la cadence finale comporte un 6 + 2. Si, dans ce cas, la symétrie n'est que légèrement altérée (la somme des cellules donne, en effet, toujours 12 et 8), un véritable écart ne se retrouve que dans la séquence n° 8 (« la poursuite ») où l'entrée dans le tempo *alla breve* comporte trois séquences de 7 + 7 + 7 mesures. C'est le moment où la musique semble évoquer une mélodie chorale, déformée et ponctuée par des figurations.
- 38 Au cours de la narration musicale, cette section est cependant un « cas à part », ce qui veut dire que l'articulation en sept mesures trouve sa justification.
- 39 Ce procédé s'associe avec une grande efficacité au récit cinématographique de Clair. La partition de Satie cependant ne se limite pas à seconder les images, en proposant une segmentation musicale qui correspond à la visuelle, elle cherche plutôt à conférer une unité au film qui, comme nous l'avons déjà dit, est structuré en deux grands moments. La musique en effet, en étant justement organisée sur la variation d'une cellule rythmique et sur les réalisations symétriques des phrases musicales, garantit une cohérence au film qui ne la possède pas en lui-même. C'est ainsi que dans la première partie le caractère abstrait répétitif de la musique s'accorde avec les caractères des séquences visuelles, alors que dans la seconde, musique et image poursuivent deux chemins différents. Si d'un côté, en effet, le commentaire sonore continue à jouer sur le même registre, les images acquièrent une certaine linéarité et donne vie à un « récit »²¹. C'est précisément l'isotopie rythmique donnée par ces opérations élémentaires du matériau musical qui permet l'unité de l'ensemble.
- 40 Avec *Entr'acte* nous avons pourtant un exemple majeur de fonctionnalité de la musique par rapport aux exigences du cinéma²². Ce qui la rend telle, c'est son adhésion aux images, le *modus operandi* avec lequel Satie l'a écrite et l'utilisation d'une technique de composition élémentaire qui s'est révélée très efficace. Efficace parce que permettant d'offrir des modèles antithétiques à la technique exténuée du leitmotiv et des

typologies plus conformes à la spécificité des images en mouvement. Certes, travailler en utilisant les critères de sélection des matériaux et l'isotopie rythmique signifiait se libérer non seulement de certaines pratiques présentes dans la musique de film mais aussi de la musique en général qui, au début du XXe siècle encore, vivait sur l'héritage de la sensibilité romantique (l'inspiration à la base de l'acte de composition, le refus de toute forme de compromis par rapport à la destination à laquelle le produit musical peut être destiné...). Toutefois la musique de film est un art appliqué et écrire une partition pour un film signifie mettre en œuvre des procédés de composition qui doivent avoir une finalité bien précise : celle de pouvoir accompagner adéquatement des images.

- 41 Tous les compositeurs n'étaient pas conscients de cela et beaucoup de noms illustres de la vie musicale du début du XXe siècle, dans le difficile travail de composition que le cinéma leur demandait, ont échoué justement parce qu'ils ont conçu la partition de film dans les termes traditionnels du poème symphonique. L'exemple d'Ildebrando Pizzetti vaut pour tous qui, après avoir conçu la musique de quatre films connus du cinéma italien – *Cabiria*, *Scipione l'Africano*, *Il Mulino del Po* et *Promessi Sposi* – dira :

Mais le cinéma a ses lois, qui sont de fer, n'admettent aucune exception, et auxquelles j'ai dû m'astreindre ; et ainsi : « Coupe ici », « Mesure là », « Déplace-toi à 200 km », « Renonce à cinq mesures aujourd'hui », « ...dix demain », « Dilate », « récris ». Non, ce n'est pas possible, du moins pas pour moi...²³

- 42 On peut comprendre à travers de tels propos pourquoi la partition d'*Entr'acte* est un modèle précis pour la musique de film alors que celle de Pizzetti n'était destinée qu'à être un témoignage des malentendus et des contradictions non résolues entre le cinéma et la musique.

NOTES

1. Riciotto Canudo, « Musique et cinéma. Langages universels », *Comœdia* n° 3176, 26 août 1921, p. 1, partiellement repris dans *l'Usine aux images* (1927), repris intégralement dans *l'Usine aux images*, Paris, Séguier-La Sept, 1995, p. 72. Dans le même ordre d'idée, Sergio Miceli note pertinemment que « Canudo visait à une osmose où les composants pussent s'exprimer dans le respect mutuel, condition essentielle pour un art qui voulait approcher de la totalité. Mais cette aspiration à la totalité n'enthousiasmait guère les musiciens français. Ils n'ont pas répondu adéquatement à l'accès à la maturité et à l'émancipation du nouveau cinéma et pour cela – à la notable exception de Honegger – se réfugièrent dans un climat "impressionniste" auquel les cinéastes tendaient à leur façon, plutôt que dans le projet de Canudo dont ils ne pouvaient se prémunir des tendances "wagnériennes". En un sens, dans le champ cinématographique, le modèle qui est resté le plus courant était celui des sélections : ce qui scandalisait l'idéalisme canudien tenait dans le potentiel auto-ironique, désenchanté et désacralisé des Six et de leur maître Erik Satie. » (Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novocento*, Firenze, Sansoni, 2000, p. 138-139).

2. Ernst Bloch, *Über Melodie im Kino*, « Die Argonauten », 1913, dans : *Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1974, p. 185-186 [retraduit de l'italien, le texte ne figurant pas dans l'édition française de « Philosophie de la musique » dans *l'Esprit d'Utopie*, Paris, Gallimard. NdT]
3. Qui se définit aujourd'hui, en pratique, comme audiovision.
4. Citation reprise de Wolfgang Thiel, « Skizzen zur Geschichte der Stummfilmmusik in Berlin » dans Sergio Miceli (dir.), *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Musica & Cinema*, Florence, Olschki, 1992, p. 47-48 [retraduit de l'italien. NdT]
5. Voir Ennio Simeon, « Modelli dellamusica per il cinema », dans son *Per un pugno di note*, Milan, Ruggienti, 1995, p. 22-33. En ces pages, l'auteur repère les moments où les premiers apports musicaux au cinéma, encore privés de statut autonome, sont débiteurs des modèles des autres genres de la production musicale.
6. Dans les premières années du cinéma ont fleuri des séries de manuels constitués sur la base de compilations de répertoires de « musiques d'atmosphère » qui pouvaient être régulièrement réadaptées aux différents films. Exemples : la *Biblioteca Cinema* de la Maison Ricordi, *Pantheon e Walhalla* de Bote & Bock ou encore l'Universal. Les scénarios musicaux se sont constitués sur la base de ces compilations très fameuses, suivis d'une pratique définissable comme *collage* des thèmes tirés de ces manuels. Outre l'*Allgemein Handbuch* et le *Kinobibliothek* de Giuseppe Becce, il faut également citer Edith Lang et George West, auteurs de *Musical Accompaniment of Moving Pictures* et Ernö Rapée qui publia en 1924 le volume *Motion Picture Moods for Pianist and Organist*. En référence à cet ordre de problèmes, voir : Sergio Miceli, « Manuali e repertori. Verso la codifica dell'accompagnamento » dans son *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, op. cit., p. 69-89 ; David Robinson, *Music in the Shadows*, Pordenone, le Giornate del Cinema Muto, 1990 ; D. Robinson, *Musique et cinéma muet*, Paris, Les Dossiers du Musée d'Orsay, Réunion des Musées Nationaux, 1995. Enfin les écrits de Darius Milhaud sur le cinéma se trouvent sous le titre « la Musique et le cinéma » dans ses *Notes sur la musique*, Paris, Flammarion, 1982, p. 159-169.
7. Erik Satie, *Quaderni di un mammifero*, Milano, Adelphi, 1980, p. 158. [retraduit de l'italien NdT] Le cas du surréalisme est à cet égard emblématique à notre sens, qui n'a pas trouvé de correspondance dans la production musicale. C'est ainsi que Buñuel, quand il commence à tourner *le Chien andalou*, crée lui-même la musique du film en recourant à un collage musical brutal où le Prélude de *Tristan* alterne avec un tango argentin.
8. Allusion à la « musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schönberg (opus 34), pour laquelle, bien plus tard, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet tournèrent le film *Einleitung zu Arnold Schönbergs « Begleitmusik zu einer Lichtspielszene »* en 1972 puis Stan Douglas en 1993 avec une installation, *Pursuit, Fear, Catastrophe : Ruskin B.C.* (NdT).
9. Caractéristique est à cet égard l'attitude de la « génération des années quatre-vingt » italienne et ses membres, avant tout Malipiero et Pizzetti, qui renièrent les films auxquels ils avaient collaboré.
10. Le folklore brésilien avait provoqué en Milhaud une véritable fulguration. Cet engouement transparaît dans de nombreuses pages de ses écrits où il déclare que les rythmes de cette musique populaire l'intriguaient et le fascinaient. « Il y avait dans la syncope une imperceptible suspension, une respiration nonchalante, un léger arrêt qu'il m'était très difficile de saisir. J'achetai alors une quantité de maxixes et de tangos ; je m'efforçai de les jouer avec leurs syncopes qui passent d'une main à l'autre. Mes

efforts furent récompensés et je pus enfin exprimer et analyser ce “petit rien” si typiquement brésilien. » Darius Milhaud, « la Musique méditerranéenne » dans Jeremy Drake, Introduction à Milhaud. *Notes sur la musique*, op. cit., p. 22. Dans ses souvenirs, Milhaud écrit : « C’est au moment du Carnaval, dans le ruissellement de l’été tropical, que, chaque année, les nouvelles danses (tangos, maxixes, sambas, catérétés, etc.) surgissent, remplacent celles de l’année qui finit et s’installent partout. On les entend jouer par les musiques militaires, les orchestres des cinémas, les pianos des palais qu’habitent les cariocas, les pianos mécaniques et les phonographes des maisons de Paysandù... », D. Milhaud, *ibid*, p. 96. C’est pourquoi il reconnaîtra : « J’adore le Brésil. Et que cette musique est pleine de vie et de fantaisie ! »

11. Georges Auric, *Quand j’étais là*, Paris, Grasset, 1979, p. 153-154. [retraduit de l’italien NdT]

12. *Ibid*, p. 155-156.

13. « L’affirmation du collage comme une poétique où l’entrelacement des voix est traité de manière polytonale peut être l’alibi, le certificat d’appartenance au monde de la musique savante, ou l’illusion, chez l’auteur, d’apparaître encore comme auteur dominateur plutôt que dominé par les événements. » (S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, op. cit., p. 125.)

14. Darius Milhaud, « Wagner, Verdi ed il film », *Musica e Realtà*, n° 50, XVII année, juillet 1996, p. 215.

15. La genèse d’*Entr’acte* a été reconstituée par Ornella Volta dans « Le rideau se lève sur un os. Quelques investigations autour d’Erik Satie », *Revue internationale de musique française* n° 23 juin 1987, p. 11-15. Sur la musique de Satie voir également Enno Simeon, « Programmi narrativi e stratificazioni del senso nella musica per film. Il caso d’*Entr’acte* » dans Rossana Dalmonte, Mario Baroni (dir.), *Convegno europeo di analisi*, Università degli Studi di Trento, 1992, p. 389-399 ; Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film*, Oxford University Press, 1997.

16. René Clair dans *la Danse*, novembre-décembre 1924, cité par Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, Milan, Mazzotta, 1971, p. 108 (éd. franç. *le Cinéma expérimental*, Paris, Seghers, 1974, p. 95). [La formule liminaire de R. Clair reprend une expression d’André Breton : « C’est en donnant une couleur aux voyelles que pour la première fois on détourna le mot de son devoir de signifier. Il naquit ce jour-là à une existence concrète. » NdT]

17. « Il minutait chaque séquence avec un soin méticuleux et préparait ainsi la première composition musicale écrite pour le cinéma “image par image”... » (R. Clair, *Cinéma d’hier, cinéma d’aujourd’hui*, Paris, Gallimard « Idées », 1970, p. 25). Dans ses notes Satie indique en effet minutieusement les durées chronométrées de la partition.

18. Erik Satie, *Correspondance presque complète*, Paris, Fayard / Imec, 2000, p. 639.

19. L’utilisation parodique de la célèbre page de Chopin peut être interprétée d’une part comme un geste volontairement provocateur typique des dadaïstes, de l’autre comme une dérision de la pratique d’accompagnement du cinéma muet, où le recours à la « Marche funèbre » de Chopin était un des nombreux topoi employés par les pianistes accompagnateurs.

20. Dans ses commentaires de Erik Satie, *Quaderni di un mammifero*, op. cit., p. 194.

21. La puissance iconique des images est en même temps telle que nous percevons le caractère de l’histoire malgré la musique.

22. Clair dira en 1954 que cette partition écrite en 1924 pour accompagner un film muet est plus cinématographique que bien des partitions composées aujourd'hui pour des films sonores.

23. Dans Cristina Magaldi, « Ildebrando Pizzetti no è tenero con il cinema », *Rivista del cinematografo* n° 9-10, septembre-octobre 1964, p. 463.