1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

38 | 2002
Musique !

Des compositeurs de musique viennent au cinéma : le « Groupe des Six »

François Amy de la Bretèque

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/258>

DOI : 10.4000/1895.258

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 Amy de la Bretèque, « Des compositeurs de musique viennent au cinéma : le « Groupe des Six » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/258> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.258>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

Des compositeurs de musique viennent au cinéma : le « Groupe des Six »

François Amy de la Bretèque

- 1 Au lendemain de la Première Guerre mondiale, un phénomène marquant se produit dans le paysage culturel français : la tendance à la convergence de tous les modes d'expression artistique. La musique française, en plein renouvellement, entre dans une de ses périodes les plus brillantes et l'on va la voir participer à son tour à ce mouvement. Des musiciens « sérieux » accepteront de se mettre au service du cinéma. Cette collaboration s'amorce alors que le septième art est encore muet. Elle s'accroîtra quand il deviendra sonore, car ces compositeurs sont de ceux qui ont cru en cette mutation.
- 2 Comment s'explique cette rencontre ? Il ne faut pas négliger des raisons triviales. Les producteurs ont pu estimer que les noms prestigieux de musiciens connus apporteraient une plus-value à leurs films, tout à la recherche de respectabilité qu'ils étaient auprès du public cultivé. Les musiciens, quant à eux, ont trouvé là un gagne-pain plus sûr que la création en concert. Mais cela ne suffit pas. Ce qu'il faut reconnaître aussi, c'est la volonté des musiciens d'élargir leur champ d'action, d'expérimenter des formes nouvelles dans des champs à explorer. En face d'eux, ils ont trouvé, au début tout au moins, des partenaires réalisateurs animés du même souci et souvent cultivés musicalement (Gance, Cocteau, L'Herbier, Baroncelli).
- 3 La collaboration des musiciens de l'« école française » avec le cinéma représente la rencontre de deux cultures, savante et populaire, rencontre qui est une des clés du succès du fameux groupe des Six. En effet, la contribution de membres de ce dernier ne s'est pas limitée au cinéma d'avant-garde ni aux œuvres de prestige, même si l'on peut observer une préférence manifeste des compositeurs pour les œuvres patrimoniales. Ils n'ont pas négligé le tout-venant de la production, conservant par devers eux la liberté de s'y investir plus ou moins. À eux tous ils ont écrit pour plus de cent soixante-dix films.

- 4 Cette collaboration s'est poursuivie jusqu'à l'aube des années cinquante. Si cette pérennité a certainement marqué le cinéma français, elle a pu provoquer secondairement un certain effet de décalage : avec ces musiciens l'esprit des années vingt s'est survécu à lui-même jusque dans l'après-guerre et à la veille de la « modernité », quand les cinéastes se mirent à essayer d'autres solutions musicologiques. Mais pendant ces trois décennies ils ont fait émerger un modèle français de la musique de films qui reste encore bien actif aujourd'hui.
- 5 Le dénommé « Groupe des Six » n'a jamais vraiment existé en tant qu'école, mais fut un phénomène médiatique (comme on dirait aujourd'hui), orchestré par Jean Cocteau qui regroupa, au moins sous le signe de l'amitié, une génération de musiciens partageant des idéaux communs. C'est le critique Henri Collet qui le porta sur les fonts baptismaux dans deux articles de *Comœdia* du 16 et du 23 janvier 1920. Et c'est Jean Cocteau qui leur avait fourni, par avance, une sorte de manifeste avec *le Coq et l'arlequin* paru en 1918.
- 6 On peut synthétiser leurs idées de la manière suivante. En réaction à la musique atmosphérique allemande et debussyenne, ils prônent le retour à la mélodie (au « dessin », dit Cocteau), à une musique simple, « de tous les jours ». On s'inspirera du music-hall, du cirque, du jazz (« les orchestres américains de nègres ») que les cabarets montmartrois avaient mis à la mode. Ces modèles infléchissent l'écriture vers la simplicité, l'efficacité, la dissonance, l'ellipse : « Ici, pas de scrupules, on saute les marches ». C'est « une musique à l'image de la vie et non le reflet de poétiques surannées ou de conventions périmées »¹. On pressent que cette poétique empruntait quelque chose aux innovations du montage analytique du cinéma, ses ruptures, ses effets de surprise, en quoi elle rejoignait une tendance générale de l'art de cette époque.
- 7 Cette esthétique présente encore deux caractéristiques communes. D'abord, elle est nationale, comme le symbole du coq le formule explicitement. Elle est en réaction au wagnérisme et à la musique symphonique viennoise. Cela l'inscrit dès l'origine en contrepoids de ce qui sera le modèle dominant de la musique de film à Hollywood. Nationale, mais pas nationaliste : elle sait intégrer des sonorités venues d'ailleurs, comme les tonalités brésiliennes chères à Darius Milhaud. Ensuite, elle marque un retour au classicisme, si l'on entend par là l'économie de moyens et le « dégraissage » des formations instrumentales. Paul Collaer avait mis ce trait en rapport avec le « besoin de minimum vital » que la guerre de 1914 aurait imposé : « Un désir de réalité, de solidité, de certitude leur assigne comme but une peinture du caractère permanent des objets et non plus de l'atmosphère changeante qui les entoure »². Voilà déjà un programme de musique de film...
- 8 Écrire pour le cinéma, ils s'y sont mis de bon cœur les uns après les autres. Seul Francis Poulenc est resté sur une certaine réserve : il n'a composé que trois partitions de films, et seulement « pour faire plaisir à des amis écrivains »³. À ses yeux, la musique de cinéma reste une tâche « inférieure et vénale ».
- 9 Un peu méconnues, les contributions de Germaine Tailleferre au cinéma sont de celles qui comptent. Elle dit avoir participé à la musique des films de Chaplin, qu'elle a rencontré en 1926. Elle s'est consacrée surtout aux courts métrages scientifiques et en particulier aux documents sur les insectes du grand Jean Painlevé qu'admiraient Paul Valéry et les Surréalistes.

- 10 Le plus précoce fut Arthur Honegger qui, dès 1922, apporta à Abel Gance sa coopération pour *la Roue*, puis au *Fait divers* d'Autant-Lara (1923), qui trouva sa musique trop ajustée au film. Sa fécondité (quarante-quatre films au total) et la durée de cette carrière invitent à revenir sur son cas plus loin dans cet article.
- 11 Darius Milhaud y vint peu après Honegger, au tournant du muet et du parlant. Si sa contribution à *l'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1924) relève, semble-t-il, du malentendu (il aurait fait seulement un arrangement – ce qui n'est déjà pas rien – et non pas écrit une partition originale complète, comme la publicité de Cinégrafic le laissait entendre⁴), il avait écrit en 1928 une série de petits morceaux pour accompagner des « actualités » allemandes en collaboration avec Paul Hindemith. Ensuite, on voit son nom associé aux premiers films sonores de Cavalcanti, de Hans Richter et de Jean Renoir ; jusqu'en 1950 il signera la musique de vingt-cinq longs métrages.
- 12 Le plus prolifique fut sans aucun doute Georges Auric, chez qui la musique de film représenta une véritable vocation. Sa filmographie, selon François Porcile, compte pas moins de cent vingt-trois titres. C'est Jean Cocteau qui lui mit le pied à l'étrier avec *le Sang d'un poète* (1930) et il sera son collaborateur fidèle jusqu'à *Orphée* (1950). C'est le succès d'*À nous la liberté* de René Clair (1931) qui le convainquit de se consacrer à ce travail. Sa musique la plus populaire est la valse de *Moulin Rouge* de John Huston (1953), mais on ne doit pas le réduire à ce rôle d'illustrateur. Dès 1919, répondant à une enquête de la revue *le Film* auprès des musiciens, il différencie bien la musique de film de la musique de scène et parle de son dépouillement nécessaire. En la matière, son écriture est souvent plus conforme au modèle classique, empathique et ne répugnant pas à souligner les effets dramatiques, mais il a conservé de ses convictions premières ce sens du dépouillement et de la distance. Auric aime la concision et la clarté et il imprègne souvent ses partitions d'une touche d'insolite, ce qui en fait un bon illustrateur d'ambiances fantastiques.
- 13 Entre ces musiciens français et les cinéastes, les formes de collaboration et les modalités de travail furent diverses. Le musicien pouvait être associé à la réalisation du film, mais dans des mesures variables. Prenons le cas du tandem Cocteau-Auric. Pour *le Sang d'un poète*, Auric écrit sa musique au jour le jour, à mesure que lui sont projetées les prises de la journée. Au contraire, pour *la Belle et la Bête*, il écrivit après, le film une fois monté, ce qui est l'usage le plus fréquent⁵. Pour *les Parents terribles*, Cocteau demanda à Auric une série de petits morceaux courts qu'il plaça dans le film à sa guise, faisant jouer le principe du « synchronisme accidentel » qu'il avait déjà expérimenté dans *le Sang d'un poète* en déplaçant arbitrairement des morceaux composés pour une séquence donnée. Cocteau disait en effet qu'il n'« aim[ait] pas [la] musique qui colle à la roue », qu'il « aim(ait) qu'il y ait du jeu »⁶. Le poète avait parfaitement compris ce qui allait être le principe moderne de la musique de film.
- 14 Le plus souvent, le musicien s'estime mal traité par le cinéaste et le producteur. Auric lui-même s'est plaint⁷ que l'on impose au compositeur de « miser sur un mauvais goût qui semble inévitable » et d'« écarter délibérément toute recherche un peu sérieuse ». Dans ces conditions, cela tient du miracle que les membres du Groupe des Six aient réussi à faire passer dans les films un peu de leurs conceptions ; et pourtant, ils y sont indiscutablement parvenus.
- 15 Au temps du muet, le musicien en titre était souvent un arrangeur et, quand d'aventure il composait quelques pages originales, elles ne « couvraient » pas tout le film. Ses

collaborateurs étaient chargés de combler les trous. Il resta quelque chose de cette pratique dans les décennies ultérieures. Ainsi Honegger, très sollicité dans les années trente, avait l'habitude d'écrire un premier jet puis de déléguer les arrangements à ses collaborateurs : Arthur Hoérée (surtout), Roland Manuel, Maurice Thiriet, Maurice Jaubert, Roger Désormière. De sorte qu'il n'est pas toujours facile de fixer l'attribution de manière sûre. On notera au passage que tous ces noms sont ceux qui illustreront la musique de cinéma à la génération suivante. Des musiciens comme Honegger ou Milhaud ont joué ainsi un rôle de formateurs et l'influence du Groupe s'étend bien au-delà des œuvres composées par ses membres.

- 16 Les problèmes historiques posés par ces musiques sont complexes. On vient déjà d'en avoir un aperçu. La notion de « musique originale » est labile. Les compositeurs ne se privaient pas de réemployer des morceaux de leur propre main qui n'avaient pas été primitivement écrits pour le cinéma. Ainsi Auric emprunta à sa sonate de 1930 une valse qu'il plaça dans *Lola Montès* (1955). Des morceaux circulent aussi d'un film à l'autre : l'ouverture de *la Roue* (1922), qui est tout ce qui subsiste de la musique écrite pour ce film, a été réutilisé en partie par Honegger dans *Calme*, premier morceau de la musique de *Napoléon* (1927), et les mesures 52 et suivantes de la même partition préfigurent *Pacific 231*, comme nous le reverrons plus

loin⁸. Quand on veut aujourd'hui reconstituer ces musiques de film, notamment pour les

enregistrer, la tâche est ardue. Ce qui existe dans l'édition musicale, ce sont bien souvent des *Suites* que le musicien lui-même avait tirées de sa partition pour les films, selon une pratique alors courante : la critique sérieuse considérait cela comme un critère. Honegger procéda ainsi en 1934 pour *les Misérables*, sur les conseils de Miklos Rosza lui-même. Ajoutons encore que certaines partitions ont été perdues, comme celle du *Capitaine Fracasse* de Gance écrite par Honegger en 1943⁹ et que Henri Colpi considère comme l'une de ses meilleures. Pour reconstituer la musique originale qui était destinée à accompagner le film, les musicologues n'ont parfois pas d'autre solution que de partir de l'audition de la bande sonore de ce dernier. Nous en verrons un exemple avec *les Misérables*. On le voit, il y a du pain sur la planche pour les historiens et les généticiens de cette partie intégrante du texte filmique qu'est sa musique.

- 17 Venons-en à quelques exemples concrets. Pour ne pas trop disperser ceux-ci, j'ai choisi de les prendre dans l'œuvre d'un seul de ces musiciens, Arthur Honegger.
- 18 Ce dernier a rejoint le groupe avec un petit décalage (il n'était pas dans les thuriféraires de Satie après *Parade* en 1917), et il est vrai que le noyau dur des Six est formé par Poulenc, Auric et Milhaud ; cependant, il a participé aux principales aventures collectives (*le Bœuf sur le toit* en février 1920, *les Mariés de la Tour Eiffel* en juin 1921) et Cocteau l'a solidement associé aux autres auxquels le liait par ailleurs une solide amitié.
- 19 À cette époque, la musique de Honegger est moins proche de l'idéal défini par Cocteau que celle de ses camarades, mais Milhaud aussi utilisait alors toutes les ressources de l'orchestre symphonique¹⁰. C'est en avançant que le musicien suisse se rapprochera du goût de ses amis pour l'esprit français et les mélodies populaires, tout en restant attaché aux dissonances et aux ruptures qui en font un musicien plus âpre que Milhaud ou Poulenc.

Selon son biographe Harry Halbreich, c'est son sens très développé de l'image qui prédisposait Honegger au cinéma ainsi que son goût de la concision et son

adaptabilité¹¹. Il aura l'occasion d'exposer ses idées sur le sujet dans un premier article paru en janvier 1931 dans *Plans*, au moment où le passage au sonore divisait les esprits. Honegger adopte dans ce débat un point de vue assez proche du fameux « manifeste du contrepoint » d'Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov paru en 1929. Il se méfie du parlant et demande que la voix ne soit utilisée que comme un « son ». Il n'aura jamais l'occasion d'expérimenter vraiment cette théorie. En revanche, il a sur la question du rapport musique-images une position nette. Pour lui, il se pose en termes de montage ou plutôt de rapports de montages. Le montage cinématographique, dit-il, est de structure radicalement différente de la composition musicale. « Celle-ci appartient à la continuité, exige un développement logique » ; celui-là repose sur les « contrastes et les oppositions ». On subodore que cette conception est modélisée avant tout sur le muet et plus spécifiquement sur le montage-choc des Soviétiques. « Il s'agit donc de faire coïncider deux montages qui n'ont pas les mêmes règles »¹². C'est un plaidoyer pour une esthétique de l'hétérogène et de la non-coïncidence, à contre-courant de l'effacement progressif des césures auquel conduira finalement le parlant. Les deux modèles qu'il cite sont *Hallelujah* de King Vidor et les *Silly Symphonies* de Disney (les mêmes, c'est à noter, qu'avait retenus Eisenstein). Tout en réclamant que le montage filmique laisse à la ligne mélodique le temps de se développer, Honegger restera ferme sur son refus du flux musical ininterrompu et sur sa préférence pour les « interventions sélectives »¹³.

La Roue (1922)

- 20 C'est Canudo, auteur de l'argument de son ballet *Skating Ring*, qui avait présenté Honegger à Abel Gance en janvier 1922. Celui-ci l'engagea aussitôt pour écrire la musique du film gigantesque dont il avait commencé le tournage en janvier 1920 à Nice puis à Saint Gervais et qu'il achevait à Arcachon. *La Roue* est, on le sait, un véritable laboratoire d'expérimentations techniques. Le film mesurait 10 800 mètres dans son premier montage, soit six fois la longueur habituelle. Deux matinées furent nécessaires à sa présentation en novembre 1922 au Gaumont Palace. Gance dut le réduire une première fois en quatre « chapitres » de 2 300 mètres pour la sortie commerciale de février 1923, puis le raccourcir encore à 4 200 mètres pour son exploitation. La musique écrite par Honegger eut à pâtir, on s'en doute, de ces manipulations, mais il ne reste pas de documents susceptibles de nous faire savoir ce qu'elle était à l'origine. Il est clair que le compositeur n'avait écrit que quelques segments. Il n'en demeure que l'*Ouverture* (trois minutes cinquante) que Halbreich juge, dans son état actuel, « bien étrange, assez disparate et formellement mal fichu »¹⁴. Honegger semble y avoir réutilisé des morceaux de musique de ballet. Interprétée par un petit ensemble (flûte, clarinette, basson, cordes), cette musique frappe aujourd'hui par la parenté de certains passages avec le futur *Pacific 231*. Est-ce à dire que le fameux mouvement symphonique ait été inspiré par l'expérience d'écriture pour *la Roue* ? Honegger s'en est défendu plusieurs fois¹⁵, dans l'optique de récuser tout soupçon d'avoir écrit une musique imitative. Il affirme avoir voulu développer une « idée très abstraite et toute idéale en donnant le sentiment d'une accélération mathématique du rythme »¹⁶. Les musicologues se montrent sceptiques aujourd'hui et considèrent que les « sources ferroviaires » de *Pacific 231* ne font aucun doute¹⁷.

- 21 C'est Jean Mitry qui, bien plus tard, tirera toutes les implications de la position théorique de Honegger quand il réalisera son essai filmique sur la suite symphonique du compositeur en 1948¹⁸. Il faut prendre *Pacific 231* (le film) comme une étape expérimentale de la réflexion de Mitry sur le problème de la musique qui aboutira en 1974 dans *Esthétique et Psychologie du cinéma*. D'une certaine façon, le film de Mitry réalise la proposition de Honegger en 1931 : « Un jour sans doute, la musique inspirera les films, ce qui serait moins illogique que les films inspirés par les livres [...]. Le film sonore peut très bien achever la musique, la compléter en lui donnant un sens réel »¹⁹. Il ne s'agissait nullement de faire des images illustratives comme Disney dans *Fantasia*, que Mitry honnissait, mais comme il le dit, d'« associer deux formes expressives ayant une même épine dorsale » : « Les images et les sons ici se correspondent, non par calque l'un sur l'autre, mais comme faisant écho à un même univers que l'un et l'autre posent »²⁰. Cette « épine dorsale », c'est donc moins le train que le rythme. Du moins en est-il ainsi dans l'intention : à revoir le film de Mitry aujourd'hui, on est moins convaincu qu'il ait échappé aux pièges de l'illustration, faisant de la musique dont il s'inspirait, par un effet de retour pervers, une musique à programme²¹.

Napoléon (1927)

- 22 Encore plus monumental que *la Roue*, le légendaire film d'Abel Gance, *work in progress* jamais achevé, durait déjà trois heures quarante-cinq pour sa présentation en concert à l'Opéra Comique le 7 avril 1927 (avant d'enfler à six heures pour la projection de novembre 1927 au Marivaux, nanti des triptyques). C'est cette première à l'Opéra que Honegger avait été chargé d'accompagner avec un orchestre symphonique. On sait qu'il se mit en colère devant les incessants remaniements imposés par Gance et qu'il abandonna finalement la direction d'orchestre à J. E. Szyfer. Il est probable que la musique devait être quasiment continue. Le compositeur a donc dû utiliser et orchestrer des thèmes de répertoire, des thèmes populaires et des morceaux de certaines de ses œuvres antérieures, comme l'« Ouverture » de *la Roue* citée ci-dessus ou des fragments écrits pour accompagner des numéros de *Pathé-Journal*. En l'absence de conducteur conservé de cette prestation, on en est réduit depuis à des échafaudages hypothétiques. Ce qui nous reste, c'est une *Suite* de huit pièces prévues pour le concert et reconstituée d'après les partitions originales par Adriano en 1987, soit vingt-et-une minutes quinze de musique²². C'est peu, évidemment, pour accompagner une version de plus de cinq heures, comme la dernière, restaurée par Kevin Brownlow, que l'on a montrée à Udine en octobre 2001 et pour laquelle on avait préféré la musique créée par Carl Davis à L'Empire de Londres en 1980²³. Pourtant, pourquoi ne pas essayer de redonner à Honegger sa place dans cette prométhéenne entreprise collective ? C'est ce que tenta Marius Constant pour quelques représentations en 1992. L'auteur de cet article en a vu une dans les arènes de Nîmes et elle lui a laissé une impression profonde. Constant avait « bouché les trous » entre les morceaux de Honegger (dont il avait fallu au passage décider de la place) selon une méthode fidèle aux pratiques du muet, avec l'orchestre de la Garde Républicaine qui convenait à merveille à cet exercice, Honegger ayant lui-même prévu une harmonie militaire et un chœur d'hommes pour le huitième segment, «les Mendiants de la gloire», sur lequel se superposent en contrepoint *le Chant du Départ* et *la Marseillaise*.

- 23 Telle qu'elle nous est restée, la *Suite* rend bien compte, dans sa diversité d'inspiration²⁴, des ruptures de ton voulues de la fresque de Gance qui passe de la pastorale idyllique à la strophe épique et de la reconstitution d'époque («la Chaconne de l'Impératrice») à des harmonies contemporaines (le thème de «Napoléon»)²⁵.

Les Misérables (1934)

- 24 La partition écrite pour le film en trois parties de Raymond Bernard, la plus belle adaptation du roman de Hugo à ce jour, est la seule complète qui nous soit parvenue. En 1934, Honegger en tira encore une fois une *Suite* de dix-neuf minutes trente-cinq, composée de cinq morceaux qui, comme c'est souvent le cas, ne sont pas disposés dans l'ordre du récit. En 1933, Honegger avait composé vingt-trois séquences pour orchestre symphonique avec saxophone, piano, harpe et percussions représentant plus d'une heure de musique. Adriano l'a reconstituée à partir des manuscrits du compositeur et, là où ils faisaient défaut, « à l'oreille », comme nous l'avons dit. C'est écrit, comme le dit Halbreich, dans « une langue généreusement populaire, sans concessions ni banalités »²⁶. Honegger a réussi particulièrement une obsédante marche dans les égouts, qui exprime l'effort désespéré de l'homme qui voudrait monter vers la lumière et qui est poursuivi par son destin (un motif discret évoque la présence de Javert). Ici encore, le disparate est la règle, des pastiches d'époque côtoyant des expériences sonores plus personnelles. Ce faisant, le musicien reste fidèle à un trait esthétique des grands films à épisodes des années vingt.

Regain (1937)

- 25 Il était paradoxal de trouver le nom de Honegger au générique d'un film de Marcel Pagnol, où les contributions de Vincent Scotto sont plus habituelles. Mais le cinéaste marseillais a eu là un coup de génie et le musicien suisse y trouva l'occasion d'écrire l'une des plus belles partitions de musique de film des années trente. (Elle n'a pas été enregistrée sur disque pas plus que la *Suite* que Honegger en tira en décembre 1937). le compositeur, au témoignage de Pagnol, aurait travaillé sur place : « Il a passé deux mois dans la montagne avec nous, et il écrivait sa musique en même temps que je tournais »²⁷. Vrai ou faux ? Honegger déclarait de son côté :

Il s'agit d'une musique de film. Il me suffit d'assister à la projection et de me mettre au travail : l'image est encore toute fraîche devant mes yeux. Plus le film est proche de ma mémoire, plus mon travail est facilité.

- 26 Cette fois, le musicien tient entièrement compte de la nature filmique de la bande sonore, s'arrête aux articulations du montage séquentiel, se glisse sous les dialogues (comme dans une scène entre Panturle et Gaubert. La musique sait même s'interrompre et reprendre au sein d'une même séquence, innovant dans l'effet de discontinuité à une époque où elle était peu en usage. On peut opposer ainsi l'étalement long de la scène de la cascade, où la musique adopte un caractère cyclique, et les phrases très brèves sur la déambulation de la « bricole ». Ici, le contrepoint touche à l'ironie (un registre que Honegger maîtrise souvent bien) « avec son basson comique et claudicant »²⁸.

- 27 La musique se trouve intégrée à part entière à la conduite de la narration. Ce sont ainsi les chromatismes du *Nocturne* aux violons qui amènent Arsule à Panturle, dans la scène du bivouac auprès du ruisseau, et ce thème cesse dès qu'ils sont réunis.
- 28 Les timbres qu'elle utilise sont chargés de véhiculer certaines émotions. Parfois on reste dans le stéréotype, quand le violon et la harpe miment une attirance amoureuse, ou quand ils s'essaient à l'harmonie imitative (la harpe signifiant la cascade). Parfois c'est plus subtil, quand les cuivres rythment le mouvement des roues de la charrette. Sur le plan des affects, il arrive que la musique soit chargée de creuser l'émotion implicite à partir d'images neutres en soi (Panturle s'éloignant), ou, à l'inverse, qu'une musique « anempathique » signifie l'indifférence du monde aux peines des hommes, illustrant par elle-même la phrase prononcée par Gaubert / Delmont : « Ce n'est pas mon genre de me plaindre ». À certains endroits la musique dispose d'une véritable autonomie par rapport au dialogue : Gédémus tient des propos triviaux sur fond de harpe, alors que les deux paysans, qui n'échangent que des paroles pudiques, sont accompagnés par une amplification lyrique.
- 29 Dans leur diversité, ces morceaux illustrent les conceptions antagonistes de l'accompagnement qui partageaient la pratique d'un musicien comme Honegger. De la redondance au décalage, de l'illustration à l'autonomie, ils sont à cheval entre deux tendances de la musique de film : musique « à programme » collant aux images, et musique abstraite, détachée²⁹.

Conclusion

- 30 Il ne faut pas se laisser tromper par la formule souvent répétée que l'on attribue parfois à Honegger : « La musique de film est faite pour ne pas être remarquée. »³⁰ La contribution au cinéma de ce musicien et de ses camarades des Six n'est pas encore estimée à sa juste valeur. On lui a reproché (à lui et à Auric, notamment) d'avoir rangé ses armes au tiroir quand il écrivait pour le cinéma. Ainsi F. Porcile : « Il ne s'est guère départi, dans ses partitions de longs métrages commerciaux, d'une conception symphonique très traditionnelle, volontiers illustrative » (Porcile pense qu'il se réservait pour les œuvres marginales comme le magnifique *l'Idée* de Berthold Bartosch, 1934)³¹. Ne cachons pas la vérité : c'est parfois vrai, le travail alimentaire ayant eu ses lois et la pression du milieu ayant été la plus forte. Néanmoins, il est permis de penser que le travail considérable des Six pour le grand écran n'est pas resté sans effet. Ils ont proposé pendant trois décennies un contre-modèle « français » dont les caractères essentiels sont la réduction de effectifs orchestraux, la recherche d'une musique plus simple, plus aérée, un sens de l'expérimentation sonore qui ouvrait la voie aux « vrais » musiciens de film comme Maurice Jaubert et auxquels les musiciens français de cinéma sont encore redevables.

NOTES

1. Toutes ces citations proviennent de : Jean Cocteau, *le Coq et l'arlequin*, Paris, la Sirène, 1918 (rééd. Stock / musique, 1978).
2. Cité par Jean Roy, *le Groupe des Six*, Paris, Seuil, « Microcosmes / Solfèges », 1994, p. 189.
3. Francis Poulenc, « Lettre à Jean Lerolle », citée dans Renaud Machart, *Poulenc*, Paris, Seuil, « Microcosmes / Solfèges », 1995, p. 75.
4. Voir le fac-similé de la brochure publicitaire dans C. Belaygue, E. Toulet (dir.), *Musique d'écran 1918-1995*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 67, où figurent cinq portées autographe de Milhaud pour la scène de l'accident automobile.
5. Voir le témoignage de Roland Manuel cité dans Alain Lacombe et François Porcile, *les Musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, p. 75.
6. *Cahiers Jean Cocteau* n° 7, « Avec les musiciens », Paris, NRF-Gallimard, 1978, p. 67.
7. *Bulletin de l'IDHEC*, janvier 1944, cité dans Lacombe / Porcile, *op. cit.* p. 231.
8. Harry Halbreich, *Arthur Honegger, un musicien dans la cité des hommes*, Paris, Fayard / SACEM, 1992, p. 459.
9. *Ibid.*, p. 654.
10. Jean Roy, *op. cit.* p. 26.
11. Halbreich, *op. cit.* p. 603.
12. Arthur Honegger, « Du cinéma sonore à la musique réelle », *Plans*, janvier 1931, cité dans Halbreich, *op. cit.* p. 638 ; Arthur Honegger, *Écrits réunis et présentés par Huguette Calmel*, Slatkine, Genève-Paris, 1992.
13. Lacombe, *op. cit.* p. 45.
14. *Ibid.* p. 458.
15. Jean Mitry s'en fait l'écho dans *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éd. Universitaires, 1974, t. II., p. 116.
16. Halbreich, *op. cit.* p. 430.
17. *Ibid.* p. 459.
18. Selon Mitry lui-même, le projet remontait à 1931 et il en avait parlé à Honegger avant que les droits de la musique ne soient acquis par les Soviétiques — d'où le film de Tchekanovski (1934).
19. A. Honegger, « Du cinéma sonore... », *op. cit.*
20. Jean Mitry, *op. cit.* t. II p. 158-160.
21. Le film de Mitry a été contraint par la décision de montrer un *trajet* de la locomotive, ce qui supposait un début (le départ) et une fin (l'arrivée), et donc un récit minimal. C'est aussi, de la sorte, un retour à *la Roue*.
22. Notice du CD CD Marco Polo, 8.223134.
23. Voir les indications détaillées dans le Catalogue *Le Giornate del Cinema Muto 2001*, Sacile / Udine, p. 7-10.
24. Halbreich, *op. cit.* p. 463.
25. Willy Tappolet, dans sa monographie sur le musicien, affirme que « de [la] partition [de Napoléon], il ne nous reste que huit pièces pour petit orchestre, tableaux de genre d'un style concis et charmant que la radio nous a restitués maintes fois et qui ont pour titre : *Calme, Romance de Violine, Danse des Enfants, Interlude et Finale, Chaconne de l'Impératrice, Napoléon, les Ombres, les Mendians de la Gloire.* » (Zürich, Atlantis Verlag, 1954, trad. franç., Neuchâtel, La Baconnière, 1957, p. 228).
26. *Ibid.* p. 645. et CD Marco Polo, 8.223134.
27. Marcel Pagnol cité dans Claude Beylie, *Marcel Pagnol*, Seghers, « cinéma d'aujourd'hui » n° 80, Paris 1974, p. 163.

28. Halbreich, *op. cit.* p. 649.

29. Discographie : *Les Misérables* (complete Film Score) ; Slovak Symphony Orchestra, Bratislava, dir. Adriano, CD Marco Polo, 8.223181 *Les Misérables, Napoléon, la Roue*, Mermoz, Slovak Symphony Orchestra, Bratislava, dir. Adriano, CD Marco Polo, 8.223134i

30. Je n'ai pas trouvé d'attestation de cette formule dans les écrits du musicien. Maurice Jaubert, en 1937, disait, dans sa conférence à Londres : « Rappelons les musiciens à un peu d'humilité : nous ne venons pas au cinéma pour entendre de la musique » (cité par H. Colpi, p. 72). Adorno et Eisler, de leur côté, citent la phrase, mais c'est pour la ranger au chapitre des préjugés à combattre (*Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972, p. 18).

31. Porcile, *op. cit.* p. 248.