PHILIPPE LANGLOIS

JEAN GREMILLON, PIONNIER DE LA MUSIQUE CONCRETE

Jean Grémillon est connu et considéré comme un cinéaste qui a noué durant toute sa vie un lien unique avec la musique. Cette culture et cette sensibilité musicales liées à l'éducation et au milieu dans lequel il évolue, sont repérables tout au long de sa filmographie, en particulier lorsqu'il compose lui-même la partition de ses films : *Tour au Large* (1926), *Le 6 juin à l'aube* (1946), *L'amour d'une femme* (1953) *André Masson et les quatre éléments* (1957-58). L'esthétisme musical de ses films oscille entre deux pôles qui peuvent *a priori* sembler contradictoires, mêlant une écriture d'inspiration néoclassique qui emprunte également aux voies de la modernité. Tout en développant une écriture tonale et mélodique plutôt traditionnelle, Grémillon recourt donc à l'emploi de procédés de création musicaux et sonores inédits. Avec l'aide de son compositeur attitré, Roland-Manuel, il expérimente, détourne l'utilisation « normale » du système de captation cinématographique, ou encore, tente d'inventer un langage sonore spécifiquement cinématographique en cherchant à mettre en œuvre une harmonisation des trois paramètres du son du cinéma : les voix, la musique, les bruits.

Ce que l'on mesure moins, c'est à quel point son souci de traduire la réalité, sa volonté d'étendre la fonction de la dramaturgie sonore dans ses films constituent des jalons essentiels et des éléments primordiaux dans le processus d'invention de la musique concrète. Car en effet, l'œuvre et le travail de Jean Grémillon sont bel et bien des éléments qui alimentent les réflexions de Pierre Schaeffer, en 1946, deux ans avant que celui-ci n'invente la musique concrète.

LE CINEASTE MUSICIEN

Jean Grémillon fait partie des cinéastes dont la formation initiale repose sur de solides bases musicales. Cet attachement pour la composition prend racine dans les cours qu'il prend auprès de Vincent d'Indy à la *Schola Cantorum* dans les années 1910.[1] Après son service militaire, il trouve un emploi de violoniste dans une fosse de cinéma.[2] Entre 1925 et 1930, il fréquente aussi régulièrement que possible les cercles musicaux progressistes, en particulier l'école de

[1] Lacombe, Alain, & Porcile, François, *Les musiques du cinéma français*, Bordas, Paris, 1995, p. 82.
[2] Bonneau, Jacques, *Grémillon habité par la musique, Théorie et pratique,* in « cinéma 81 » n°275, novembre, p. 28.

musique établie à Saint-Leu-La-Forêt par Wanda Landowska qu'il a connue à la Schola. Pendant les jours de relâche au Vieux Colombier, il assiste aux concerts de musique contemporaine qu'organise Jane Bathori. C'est dans ce cadre qu'Arthur Honegger est joué pour la première fois et que Grémillon se fait le promoteur du *Socrate* d'Erik Satie. Il rencontre ensuite Roger Désormière, membre de l'école d'Arcueil ainsi que Roland-Manuel qui deviendra son compositeur attitré. Durant cette période des années 25-30, grâce au formidable bouillonnement de l'avant-garde parisienne, des liens se tissent entre les différentes expressions artistiques. Jacques Bonneau prétend même que Grémillon est « habité par la musique : qu'il est metteur en scène certes, mais avant tout musicien[3] ». Dans les milieux d'avant-garde des années 20 où les genres et les arts tendent à se confondre, la peinture inspire le cinéma qui est, lui-même, inspiré par le modèle musical où Grémillon illustre alors parfaitement cette tendance pluri-artistique en partageant son existence entre musique et cinéma.

Il se distingue au début de sa carrière de cinéaste dans une série de courts-métrages industriels et touristiques réalisés entre 1923 et 1926 dont il ne subsiste aujourd'hui souvent que les titres : *Chartres* et *Le revêtement des routes*[4] en 1923, puis, pendant toute l'année 1924 : — ses films sont ensuite produits par la firme Synchronisme Cinématique — *La fabrication du fil*, *Du fil à l'aiguille*, *La fabrication du ciment artificiel*, *La bière*, *Le roulement à bille*, *Les parfums*, *L'étirage des ampoules électriques*. Il réalise également un premier film abstrait *Photogénie mécanique*. Il s'agit d'un film de montage réalisé à partir de documents extraits de quelques-uns de ses films précédents. Le thème en est « l'insolite de quelques objets industriels[5] ». Le film est présenté lors d'une conférence au Vieux Colombier en 1927, puis à la « Tribune Libre » parmi les films de Fernand Léger et Man Ray. La bobine qui avait été remise à Jean Tedesco disparaît lors de la liquidation du Vieux Colombier.[6] Deux ans plus tard, pendant une interruption de tournage de *Maldonne,* il réalise un court-métrage de recherches et de trucages, *Gratuités*, « composé précisément d'images gratuites, d'astuces optiques, précipités chimiques au ralenti, radiographies d'insectes, de mains, etc.[7] ». Ces documentaires ne sont pas sans s'inscrire pleinement dans un genre à part entière du cinéma

[3] Idem.
[4] Produits par le Service d'Information documentaire par le film.
[5] BONNEAU, Jacques, *Filmographie,* Ibid.
[6] Virmaux, Alain et Odile, *Documentarisme et avant-garde*, in « Jeune Pure Dure », Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France », sous la dir. de Nicole Brenez et Christian Lebrat, Cinémathèque française, Mazotta, 2001, Paris, p. 104.
[7] AGEL, Henri, *Jean Grémillon*, Paris, L'herminier, 1984, (rééd de Seghers 1969).

d'avant-garde européen de la deuxième moitié des années 1920 : « la symphonie industrielle » défini par Dominique Noguez dans son ouvrage *Eloge du cinéma ~~expérimental~~*[8].

Tout comme les compositeurs Canlon Nancarow, Paul Hindemith, ou George Antheil, Jean Grémillon fait partie des rares compositeurs qui utilisent des instruments de la nouvelle lutherie comme le piano mécanique, en particulier pour la partition qu'il compose lui-même pour accompagner son film *Tour au large* en 1926. Jean Tedesco, directeur du Vieux Colombier, parle « d'orchestration des images[9] » à propos de ce film dont la partition pour pleyela — piano mécanique de la marque Pleyel — est prévue pour être synchronisée pendant la projection grâce à un appareil de l'inventeur Delacomune. Pour Jean Tedesco, « ce fut-là, la première échappée du film muet vers sa prochaine métamorphose, son premier battement d'ailes vers l'horizon du film sonore[10] ». L'invention n'a du reste fonctionné que le soir de la première, « l'essentiel n'est-il pas d'essayer de tout tenter pour faire aller le cinéma de l'avant[11] ».

LA PARTITION RETROGRADE

Avec l'apparition du cinéma sonore, à la fin des années 1920, s'ouvre la possibilité d'utiliser le son de manière cinématographique, c'est-à-dire, de la même manière qu'on avait utilisé l'image. En effet, il devient désormais possible de réaliser une musique avec des moyens appartenant en propre au cinéma. Grémillon fait partie de ce petit groupe de cinéastes qui vont questionner l'écriture du paramètre sonore et musical en proposant à la question d'un art cinématographique qui a mécanisé les images une réponse sonore elle aussi mécanisée. Durant cette période, d'autres cinéastes explorent le potentiel de l'expérimentation sonore comme Abel Gance et Dimitri Kirsanoff qui recourent à l'utilisation des instruments de musique électriques avec Arthur Honegger, Jean Vigo avec Maurice Jaubert, Jean Epstein avec Yves Baudrier, ou encore Marcel L'Herbier avec Maurice Thiriet, etc. Depuis l'invention de la piste optique la fixation du son sur un support linéaire induit la possibilité d'agir intentionnellement sur son déroulement temporel et par conséquent d'en permettre la modulation tant au niveau du montage, des variations de vitesse que sur le plan du sens de lecture. Cela implique que la lecture optique, tout comme la bande magnétique vingt ans plus tard, peut être lue dans les deux sens. Il résulte de cette inversion une permutation des

[8] Noguez Dominique, *Eloge du cinéma ~~Expérimental~~*, Paris Expérimental, Paris, 1999.
[9] Brunelin, André G., *Entretien avec Jean Tedesco*, in « Jeune Pure Dure », op. cit. p. 70.
[10] Idem.
[11] Idem.

phénomènes acoustiques : les résonances précèdent les attaques, les nuances s'inversent, les mélodies sont lues à l'envers.

Arthur Hoéré qui a co-composé avec Arthur Honegger la musique de *Rapt* (1934) de Dimitri Kirsanoff, évoque le procédé de lecture inversée du son dans le numéro spécial de la revue Musicale de décembre 1934, dans son article qu'il consacre aux *Particularités sonores du film Rapt* :

> « […] on peut se servir du son à l'envers en tant que timbre, car on conçoit qu'en remontant de la résonance à l'attaque on parcourt en sens inverse, une dégradation naturelle qui devient alors une ascension brutale, d'absorption comme par le vide. […] Enregistrons un coup de gong dont le bourdonnement violent s'éteint par degré pour finir comme un souffle. Passons la pellicule à l'envers : nous partirons d'une vague rumeur qui deviendra peu à peu tempête pour aboutir à un choc mat, sans la moindre résonance, phénomène impossible à réaliser dans la pratique musicale. De même un fragment d'orage s'approchant, inversé dans le montage, donnera l'illusion d'un éloignement[12]. »

Ce dispositif inédit, utilisé pour la première fois en 1929 par Roland-Manuel, à l'occasion de *La petite Lise* de Jean Grémillon, suppose que la partition écrite tout d'abord de manière traditionnelle soit ensuite rétrogradée, c'est-à-dire, retranscrite de la dernière note à la première. La partition, ainsi réécrite, est ensuite enregistrée sous cette forme. Ce n'est qu'après l'enregistrement, en retournant la bande pour la passer à l'envers que la musique retrouve sa cohérence mélodique et rythmique initiale. Les timbres offrent alors une morphologie nouvelle, une coloration sonore qui crée une atmosphère musicale étrange, une écoute inhabituelle. En raison des contraintes d'écriture et d'enregistrement que suppose l'enregistrement rétrograde, son emploi ne s'avère jamais anodin. Quelles sont les raisons qui ont poussé Jean Grémillon et Roland-Manuel à l'emprunter ? En quoi un tel traitement du son peut-il renforcer la signification d'une action et véhiculer du sens ?

L'exemple de partition rétrograde intervient alors que Lise et son compagnon André arrivent au domicile d'un brocanteur juif afin de lui extorquer de l'argent en prétextant lui vendre une belle montre de famille. Le plan qu'ils ont échafaudé, pour parvenir à leurs fins, ne se déroule pas comme prévu jusqu'à verser dans le crime accidentel. Les premiers fragments de son rétrogradé correspondent avec le moment où Lise et André empruntent les escaliers qui mènent chez le brocanteur :

> « Voulant camper un brocanteur oriental, Roland-Manuel, dans *La petite Lise*, s'était contenté de monter à rebours l'appel traditionnel : « marchand d'habit ! ». Les syllabes

[12] Hoere, Arthur, *Le travail du film sonore*, in « La revue Musicale », *Le films sonore, L'écran et la musique en 1935*, numéro spécial de décembre 1934, Paris, p. 72.

françaises se muaient en une sorte d'idiome exotique, du moins pour nos oreilles, ce qui était essentiel[13]. »

Appliquées à la voix parlée, les inflexions vocales passées à l'envers sont comme aspirées et suggèrent une langue inconnue, une tradition vocale étrangère[14]. L'hypothèse d'une situation sonore interne à la scène, alors que le couple gravit les escaliers, signifie que les personnages sont à même d'entendre la sonorité inhabituelle dans laquelle ils baignent. La musique conditionne donc la séquence dans un univers sonore propre à une autre culture et sert à représenter le cadre sonore du quartier juif où se déroule l'action. Entrés dans l'appartement, André et Lise perçoivent de nouveau l'étrange sonorité vocale qui résonne dans le proche environnement. Cette idée d'une musique diégétique se justifie même dans l'image puisque le son est interrompu lorsque le marchand ferme la fenêtre qui donne sur la cour. Cela dit, le son ne se cantonne pas à cette simple fonction illustrative, puisqu'il réapparaît juste après le décès du marchand sans que la fenêtre ne soit rouverte, figurant alors l'état d'esprit de Lise depuis le commencement de la scène. En effet, dans l'instant qui précède l'ouverture de la porte, le silence, puis le son qui résonne à l'envers semblent manifester l'effroi qui traverse lentement son visage, comme l'intuition d'un drame imminent. En dehors des intentions du réalisateur et du compositeur qui demeurent inconnus, l'altération sonore qui résulte du procédé rétrograde semble alors prévenir Lise d'une manière inconsciente et prémonitoire.

Cette idée se trouve pleinement renforcée dans la séquence qui suit le meurtre, lorsque Grémillon filme Lise, seule, face à son désarroi, attablée dans un restaurant[15]. A quelques tables de la sienne, André vient tout juste de retrouver un camarade d'enfance. La clameur de leurs retrouvailles disparaît alors peu à peu au profit d'un autre extrait de musique rétrogradée en même temps que le cadre ne forme plus qu'un gros plan sur le visage de Lise et ses yeux gonflés de larmes. Le mixage permet ici de matérialiser l'éloignement du monde sonore réel, celui du restaurant, pour pénétrer de plain-pied dans un autre univers sonore, immatériel celui-ci, afin de représenter et pénétrer le trouble des pensées de Lise. Dans cette séquence, la rétrogradation est appliquée à la partition musicale toute entière, voix et instruments y compris. Un seul motif se déploie, répété, comme autant d'obsessionnelles boucles sonores. La musique abandonne alors toute fonction diégétique liée à la situation de l'action pour n'être entendue que par elle seule. Sur ces images, mêlées à ce son à l'envers, ouaté et diffus, la mémoire sonore de l'escalier du brocanteur refait surface, tel un sombre murmure, révélant

[13] Hoere, Arthur, *Le travail du film sonore*, op. cit. p. 72.
[14] Voir site Internet //www.lesclochesdatlantis.com// extrait vidéo, de *La petite Lise,* (1929) inédit.
[15] Voir site Internet, //www.lesclochesdatlantis.com// extrait vidéo, de *La petite Lise,* (1929) inédit.

de manière souterraine que cette musique lancinante entendue « à l'envers » peut également signifier, comme si nous nous trouvions au cœur du repentir de Lise : « si seulement il était possible, tout comme le son, de revenir en arrière, s'il était seulement possible de ne pas avoir commis ce meurtre. »

Avec *La petite Lise*, le travail du son est également envisagé dans une tentative de fusion des différents paramètres que tente d'opérer Grémillon. Car outre le procédé de rétrogradation musical, le film n'en comporte pas moins un important travail sur les ambiances sonores. Par exemple, dans la séquence où Berthier pénètre dans une scierie afin de trouver un emploi, le traitement sonore général rythme toute la scène.[16] Le crissement des scies électriques s'organise alors, sur la base rythmique de rapides battements sourds et réguliers et des voix qui s'intercalent entre ces manifestations bruyantes.

A l'occasion de son premier film sonore, nous voyons se dessiner le projet d'un cinéaste qui cherche, avec la complicité du compositeur, à pousser le jeu des subtilités audiovisuelles à un degré de compréhension inédit.

PARTITION SONORE

Dans *Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales* ? (1930)[17] et *Le son organisé pour le film sonore* (1940),[18] Edgard Varèse s'interroge précocement sur les effets du silence sur le drame, sur la façon de percevoir le potentiel musical d'une image, sur la nécessité d'inventer des sons pouvant résonner avec la modernité de l'appareil cinématographique, sur le rythme crée par un amalgame sonore et visuel en contrepoint, sur les caractéristiques de l'écoute de la musique dans un contexte cinématographique. A l'instar de Varèse, qui n'a jamais composé de musique pour le cinéma, Grémillon semble faire siennes ces réflexions. Outre la dimension musicale, c'est toute la réalisation du son qui le passionne. Avec l'arrivée du cinéma sonore, naît chez lui une réelle volonté de créer un langage qui soit propre au cinéma sonore et dont la composition puisse toujours être en étroite relation avec le scénario. Il est l'un des premiers à avoir pris en considération l'intégration de chacun des éléments de la bande sonore dans une vaste composition musicale, dès *La petite Lise* (1930), puis dans *L'étrange monsieur Victor* (1938), *Remorques* (1942), *Lumière d'été* (1943), *Le ciel est à vous* (1944) et *Astrologie* (1950).

---

[16] Voir site Internet, //www.lesclochesdatlantis.com// extrait vidéo, *La petite Lise* (1929), la menuiserie, inédit.

[17] Varese, Edgard, *Le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales* ? (1930) in *Ecrits*, Christian Bourgois, Paris 1983, pp. 56-57.

[18] Varese, Edgard, *Le son organisé pour le film sonore,* (1940), in *Ecrits*, Ibid, pp. 108-112.

En dehors de *La petite Lise* les films de Grémillon au début des années 30, sont relativement peu féconds en expérimentations sonores et il faut attendre *L'étrange monsieur Victor* (1938) et les retrouvailles avec Roland-Manuel pour renouer avec ces expériences. C'est en caméra subjective que Bastien Robineau s'évade et retrouve la liberté. Le mixage sonore, qui bénéficie de la technique avancée de la UFA – coproducteur du film – est des plus délicats permettant de réaliser un véritable travelling sonore. Cela dit, l'exemple le plus abouti de la fusion des éléments sonores se situe dans *Remorques*[19] (1942) en particulier dans deux séquences, celle de la scène finale ainsi que la scène du sauvetage en mer au début du film, qui repose sur un montage sonore où le travail de composition des bruits et de la trame sonore ont vocation à se substituer à la musique.

Selon Jacques Bonneau,[20] cette séquence fait directement référence au célèbre film d'Eisenstein, *Le cuirassée Potemkine* (1925), au soir de sa présentation à Berlin, accompagné de la musique d'Edmund Meisel. Sur les recommandations d'Eisenstein, la musique des machines intervient lorsque le Potemkine se prépare au combat. Dans ses écrits *Remarques sur le mode contemporain d'existence du cinéma*, Grémillon se fonde sur le manifeste de Sergei Eisenstein *Le contrepoint orchestral des images sonores et visuelles* et plus particulièrement sur le montage, pour établir une dynamique audiovisuelle.

> « Le rythme est donné par la bande-son qui combine le souffle de la tempête et une musique orchestrale « off » [...] puis la musique disparaît pour laisser place aux bruits du bateau, suivent alors trente-deux plans de plus en plus courts de pistons qui montent et descendent, sur un crescendo très rythmé de bruits qui illustrent l'accélération de l'allure du remorqueur [...] Le passage d'une image à une autre obéit au rythme de la musique ce qui donne l'impression d'une harmonie parfaite entre le monde mécanique et le monde humain[21]. »

Dans la séquence finale de *Remorques* se mélangent plusieurs éléments : *La litanie du chant des trépassés,* en chœur parlé, la musique de Roland-Manuel, (fondée sur la scansion vocale), les hurlements du vent de la tempête et, pour conclure le film, la voix de Jean Gabin qui annonce le départ du remorqueur (synchronisée avec le dernier vers du chœur sur le mot « *solitude* »). Un final où toute la part symbolique repose sur la construction de la bande son.

Avec son film poético-documentaire, *Le 6 juin à l'aube,* (1945) la structure et le montage, n'obéissent qu'aux règles de la composition musicale. Il s'agit déjà de dégager et d'exalter les

[19] Voir site Internet, //www.lesclochesdatlantis.com// extrait vidéo, *Remorques*, la tempête.
[20] Bonneau, Jacques, *Jean Grémillon habité par la musique*, Ibid.
[21] Sellier, Geneviève, *Jean Grémillon*, Paris, le cinéma est à vous, éditions Meridiens Klincksick, 1989, pp. 173-174.

moyens d'expression propres à l'image seule, tout en touchant aussi, par ce simple essai, à cette riche contradiction dont l'œuvre de Grémillon se nourrit et s'enrichit : incapable de se réfugier dans l'abstraction mis à part dans ses premières tentatives, de s'isoler du monde, ses films sont profondément incarnés dans l'humain. Plus Grémillon approfondit une expérience d'ordre formel, théoriquement menacée de gratuité, d'esthétisme désincarné, plus il enracine ses films dans le réel, le concret, le quotidien. Ainsi, sommes-nous « à la source de l'originalité de son art, qui s'épanouit dans l'exercice de la dialectique la plus subtile entre forme et contenu, esthétisme et humanisme, rêve et réalité, légende et quotidien[22] ».

Paradoxalement, cette tentative de reconstitution fidèle de la réalité peut conduire parfois aux expérimentations sonores les plus innovantes comme dans *Lumière d'été* (1942), où Grémillon ne se contente plus de fusionner mais de véritablement recomposer certaines ambiances sonores. Comme souvent dans ses films, la trame du scénario de *Lumière d'été* oppose deux mondes qui s'affrontent. Le monde de la bourgeoisie, de l'oisiveté et de l'envie, incarné par des personnages qui se prélassent dans un hôtel grand luxe, et le monde du travail, celui des ouvriers construisant non loin de là un barrage.

Grémillon personnifie le barrage, là où le film se clôt dans l'affrontement des deux mondes. Pour ce faire, il enregistre plus de deux cents sons industriels, dans des usines, sur des chantiers pour assembler et littéralement composer une véritable musique bruitiste[23] afin de donner « une image sonore plus riche que le son brut ».[24] En 1946, Pierre Schaeffer découvre *Lumière d'été*, ainsi que *Le ciel est à vous*, dont l'approche sonore sera déterminante pour l'invention de la musique concrète.

LA NAISSANCE DE LA MUSIQUE CONCRETE

Si l'histoire de la musique a retenu que Pierre Schaeffer était l'inventeur de la musique concrète, sa pensée en ce qui concerne l'image est nettement moins répandue. Et pourtant, cette aventure est essentielle pour saisir le parcours intellectuel de ce chercheur en art-média pendant plus de trente ans. L'engouement de Schaeffer pour le cinéma et la radio remonte à ses premiers textes théoriques, dès 1941, où il soulève la question d'un langage lié au développement des arts technologiques. Il y aborde la problématique des relations audiovisuelles notamment à travers les notions d'« objet », de « langage des choses », de « simulacre audiovisuel » ou de « démarche concrète ».

---

[22] « Hommage à Jean Grémillon », in « Cinéma 81 » novembre p. 495.

[23] Voir site Internet //www.lesclochesdatlantis.com// extrait vidéo, *Lumière d'été*, (1942), *Le barrage*, inédit.

[24] Grémillon, Jean, in Hacquard, Georges, *La musique au cinéma*, Paris, Bibliothèque Internationale de Musicologie, Presse Universitaire de France, 1959, p. 68.

Dans la France occupée, l'ingénieur des télécommunications Pierre Schaeffer réalise ses premières émissions de radio. Ses centres d'intérêt sont alors autant portés vers le théâtre radiophonique que le cinéma. Il rédige un *Essai sur la radio et le cinéma*, *esthétique et technique des arts-relais*[25] (1941-42) où la maturité du cinéma est rapprochée de la radio débutante dans lequel il envisage l'image et le son liés par une problématique commune, propre à leur utilisation, notamment l'idée de langage concret des choses vues et entendues à travers le prisme du microphone ou de la caméra. Schaeffer conclut en énonçant que « rencontrer le concret à partir de l'abstrait, telle est la grande invention du langage élaboré ; rencontrer la pensée à partir des choses, telle est celle du cinéma et de la radio. Le langage est proprement symboliste et idéaliste, il fait des signes ; la radio et le cinéma sont réalistes et naturalistes, ils ne sont pas des signes de l'homme mais des signaux que lui envoient les objets[26] ».

Outre la similitude des procédures techniques, 1) captation/enregistrement /prélèvement, 2) montage/transformation/mixage, 3) projection/diffusion, Schaeffer pressent que l'expression radiophonique peut se nourrir des expériences sonores qui sont menées au cinéma. En 1943, il fonde le *Studio d'Essai* de la Radiodiffusion et se rapproche la même année de l'IDHEC, l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques — fondé par Yves Baudrier, le compositeur du film *Le tempestaire* (1946) de Jean Epstein — afin d'y former les élèves ingénieurs du son du *Studio d'Essai* et « s'ouvrir aux métiers voisins » ; Schaeffer fait alors partie du jury d'admission au premier concours. Il fréquente alors auteurs, metteurs en scène, comédiens et compositeurs qui expérimentent sur le plan sonore au cinéma, tels Roland-Manuel, le compositeur de Grémillon, Arthur Honegger, Yves Baudrier, Maurice Thiriet, Maurice Jarre, etc. L'émulation est intense et ces échanges fructueux viennent alimenter une réflexion qui porte avant tout sur la création sonore et la dramaturgie.

On comprend mieux alors que certaines innovations sonores ayant vu le jour au cinéma, dès la fin des années 1920, surgissent dans les productions radiophoniques du *Studio d'essai*. L'emploi des ondes Martenot et des instruments de la nouvelle lutherie électronique ou mécanique, ou encore l'utilisation d'effets sonores propres au cinéma dans des dramatiques radiophoniques comme *Christophe Colomb* (1947), sur un texte de Paul Claudel qui recourt à l'effet de partition rétrograde dite « à l'endroit à l'envers ».

---

[25] Schaeffer, Pierre, *Essai sur la radio et le cinéma, esthétique et technique des arts-relais 1941-1942,* Editions ALLIA, édition établie par Carlos Palombini et Sophie Brunet, Paris, 2010.
[26] Op. cit. pp. 54-55.

Cet intérêt pour tout ce qui touche à l'audiovisuel vient éclairer sous un angle nouveau le contexte d'émergence de la musique concrète puisque la prémonition de cette découverte trouve également son origine dans une réflexion sur la bande sonore au cinéma, développée dans trois articles parus dans les premiers numéros de la *Revue du cinéma*[27] en 1946, sous le terme générique de *L'élément non visuel au cinéma*[28]. Schaeffer y évoque la bande-son du film *Le ciel est à vous* (1942) de Jean Grémillon, dans lequel à propos du paramètre « bruit », il émet une idée qui anticipe de près de dix ans sur les notions d'objet sonore et visuel : « Le bruit est le seul son parfaitement adéquat à l'image, car l'image ne peut montrer que des choses et le bruit est le langage des choses[29]. » Il y est également question d'un autre film de Grémillon, *Lumière d'été* (1942), dont Schaeffer mentionne l'impressionnant travail sur les bruits dans la scène du « barrage », nœud dramatique d'un film doté d'une dimension sonore très créative :

> « Les bruiteurs de radio en sont restés à la noix de coco, à la machine à faire le vent, à quelques bruits enregistrés qu'on reconnaît dans tous les radios-montages. En revanche, dans *Lumière d'été*, Grémillon va jusqu'à enregistrer deux cents bruits différents. Il les recompose pour donner une image sonore plus riche que le son brut. Ainsi, le son porte comme l'image la marque personnelle de l'auteur du film ; comme pour l'image photographiée, il y a un choix du sujet, une importance donnée à l'effet. En langage technique : on peut jouer sur la composition, l'intensité, la durée et le rythme des bruits[30]. »

L'article s'achève sur l'idée d'une « musique matériau »[31] deux ans avant la naissance de la musique concrète. D'aucuns sauront déceler, à la lecture de cette dernière phrase, les prémices de la musique concrète ; en dehors de la question de la hauteur, que Schaeffer ne prend pas en compte, on trouve une volonté d'organiser les bruits. Sur un plan technique, il admet l'idée de pouvoir « composer » différents bruits en variant « leur intensité, leur durée, et leur rythme ».

Avec *Etude aux Chemins de fer* (1948), l'acte de naissance de la musique concrète n'est pas sans parenté avec la première œuvre cinématographique des frères Lumière en 1895, l'*Arrivée du train en gare de la Ciotat*. Outre que ces œuvres fondatrices partagent une source d'inspiration commune à travers la fascination qu'exerce l'univers ferroviaire, un réseau de

---

[27] *La revue du cinéma* sera rebaptisée cinq ans plus tard les *Cahiers du cinéma*.
[28] Schaeffer, Pierre, *L'élément non visuel au cinéma : Analyse de la « bande-son* (1), *Conception de la musique* (2), *Psychologie du rapport vision-audition* (3), in « Revue du cinéma » n°1, 2 et 3, Paris, octobre, novembre et décembre 1946.
[29] Schaeffer, Pierre, *L'élément non visuel au cinéma : Analyse de la « bande-son*, op. cit. p. 45.
[30] Schaeffer, Pierre, Ibid., p. 47.
[31] Schaeffer, Pierre, *Conception de la musique*, op. cit., p. 65.

relations se tisse entre ces deux œuvres renvoyant aux réflexions sur « les arts infirmes » ; la radio aveugle et le cinéma muet semblent ici se répondre et se substituer l'un à l'autre de manière souterraine.

Il serait évidemment exagéré de prétendre qu'en ce qui concerne l'invention de la musique concrète, Jean Grémillon a seul alimenté la réflexion de Schaeffer. En effet, dans le champ cinématographique de nombreux cinéastes dont le langage est proche de la musique ont également nourri cette réflexion. Grémillon constitue un maillon important dans l'élaboration de cette idée, tout autant que Jean Epstein, avec l'incroyable bande son de son court métrage *Le Tempestaire* (1946) sur une « partition sonore » de Yves Baudrier ou encore Marcel L'Herbier pour *La nuit fantastique* (1942) sur une musique de Maurice Thiriet qui met en scène la notion de trucage sonore, et tant d'autres : Dimitri Kirsanoff, et Jean Vigo pour ce qui est des cinéastes français auxquels s'ajoutent, dans un périmètre international, d'autres pionniers de l'invention sonore au cinéma comme Rouben Mamoulian, Charles Chaplin, Dziga Vertov, Walter Ruttmann, Norman Mc Laren, Len Lye, Les frères Whitney, Oskar Fischinger, Basil Whright et Harry Watt, Tex Avery, etc…

Plus tard, en 1952, l'approche musicale de Jean Grémillon le conduira naturellement dans les studios de la rue de l'Université en 1952 pour y réaliser avec Pierre Henry la musique de son documentaire *Astrologie ou le miroir de la vie*[32] (1952). A l'invitation de Pierre Schaeffer, Grémillon vient donc logiquement mener à son terme la démarche de fusion sonore à l'œuvre dans ses films avec une tentative heureuse de mêler le commentaire dit par Grémillon lui-même, avec des sons instrumentaux et une musique concrète, musique de bruit par excellence. Dans ce court essai cinématographique, les trois éléments fusionnent…

Par ailleurs, cette composition se trouve être également l'une des toutes premières musiques mixtes à voir le jour au début des années 50, mélangeant la musique orchestrale de Marius Constant et la musique concrète de Pierre Henry. Avec un tel dispositif, Grémillon peut, comme le sujet de son film, confronter deux mondes dans la bande sonore, la musique instrumentale qui reflète l'histoire bien réelle de l'astrologie et la musique concrète, qui à

[32] La rétrospective intégrale Jean Grémillon programmée à la Cinémathèque Française en septembre 2002 n'a pas présenté *Astrologie*. Il y a encore peu, l'analyse des relations audiovisuelles à l'œuvre dans *Astrologie* n'était pas envisageable compte tenu de l'état de conservation du film qui en interdisait le visionnage. Sa restauration, à l'occasion du cycle de film *Les films du Service de la Recherche de l'ORTF* que nous avons programmé au MAC/VAL en janvier 2006, a permis une remise en circuit du film en copie neuve.

partir d'éléments prélevés à la réalité donne une musique abstraite à même de pouvoir représenter la puissance spirituelle de cette croyance.

Comme nous l'avons montré dans notre ouvrage, *Les cloches d'Atlantis,*[33] l'émergence des musiques électroacoustique au cinéma est une aventure qui s'étend sur près de quarante ans de 1910 à 1948 et qui comprend de nombreux protagonistes. Jean Grémillon augure pleinement l'avènement de cette nouvelle musique, depuis la période du cinéma muet, porté par un élan mécanique et bruitiste émanant indirectement du futurisme pour aboutir à une forme de « réalisme cinématographique » qu'il applique jusque dans la bande sonore, au point de vouloir, à l'instar de Dziga Vertov avec le cinéma vérité, à ce point approcher la réalité des êtres et des choses qu'il parvint à en donner une représentation musicale en une sorte de « musique vérité », révolutionnaire, qui ouvre le champ du musical à tout l'univers des sons.

[33] *Les cloches d'Atlantis, Musique électroacoustique et cinéma archéologie et histoire d'un art sonore,* éditions mf, Paris, 2012.