

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 49 (2009)

Artikel: De Frans Masereel à Arthur Honegger, ou comment L'Idée devient musique

Autor: Tchamkerten, Jacques

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858740>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Jacques Tchamkerten

De Frans Masereel à Arthur Honegger, ou comment *L'Idée* devient musique

1. Du livre vers l'écran

Le cinéma sonore balbutie. [...] Le cinéma sonore ne sera lui-même que lorsqu'il aura réalisé une union à ce point étroite entre l'expression visuelle et l'expression musicale d'un même fait qu'ils s'expliqueront et se complèteront l'un et l'autre à égalité.¹

Ces lignes, datées de janvier 1931, résument éloquemment l'aspiration du compositeur à une complémentarité, bien rarement effective, entre le film et sa musique. Si Honegger put une fois approcher son idéal, c'est sans doute avec *L'Idée*, cet étonnant court-métrage d'animation longtemps connu seulement des publics des cinémathèques, et dont on a redécouvert très tardivement la valeur et la singulière originalité de la partition musicale.

Le film, réalisé au tout début des années trente, trouve son origine dans l'ouvrage éponyme du peintre et graveur belge Frans Masereel (Blankenberge 1889 – Avignon 1972), constitué d'une suite de quatre-vingt trois gravures sur bois racontant, par les seules images, le destin d'une idée appelée à troubler l'ordre établi, foulée au pieds par les puissants, mais se répandant par tous les moyens techniques modernes et finissant par révolutionner le monde. Pacifiste inconditionnel et de tous les instants, Masereel livrera son combat pour la justice sociale à la pointe acérée de son burin, gravant tout au long de son parcours créateur d'innombrables planches d'une rare puissance évocatrice et dont la force demeure aujourd'hui intacte.

C'est en 1920 que Masereel publie *Idée, sa naissance, sa vie, sa mort* qui paraît tout d'abord chez Ollendorf, à Paris – ville où il se fixe dès 1922 – et connaîtra plusieurs rééditions. Selon William Moritz² ce serait Kurt Wolff, son éditeur allemand qui, ayant compris l'intérêt de réaliser un film

1 Arthur Honegger, *Du cinéma sonore à la musique réelle*. Plans, n° 1, janvier 1931, reproduit in: Arthur Honegger, *Ecrits*. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel, Paris, Librairie Honoré Champion, Paris, 1992, p. 105–111.

2 William Moritz, *L'Idée de Bartosch*. Traduction française d'Audrey Guillaumat et Marie Sochor, in : *Berthold Bartosch, L'Idée* [livret accompagnant la cassette video], Paris, Re-Voir Video Editions, 2003, p. 15–24.

en partant des gravures de l'artiste, lui aurait proposé dès 1929 la collaboration du réalisateur (germanophone) d'origine tchèque, Berthold Bartosch. Cela semble cependant peu probable, si l'on en juge par une lettre de Masereel à Wolff du 23 mars 1931 – document que nous aimablement signalé Joris van Parys, auteur d'une magistrale biographie sur l'artiste belge³ – informant du projet l'éditeur, d'une manière qui sous-entend que ce dernier n'en a pas encore eu connaissance. Il semble que l'idée première du film soit due en réalité à Thea Sternheim (1883–1971), épouse de l'écrivain et dramaturge allemand Carl Sternheim, grande amie de Masereel, avec qui l'artiste entretiendra une longue correspondance dans laquelle il fait abondamment allusion au travail sur le film qu'il définit, dans une lettre du 5 mars 1931, comme « ton enfant »⁴. Cette correspondance, ainsi que celle qu'il échange avec son ami l'homme d'affaires et collectionneur Georg Reinhart (1877–1955)⁵ montre combien le peintre est préoccupé par le film et collabore de près à sa conception et à sa réalisation, même si *L'Idée*, dans sa forme cinématographique, reste surtout l'œuvre de Bartosch, le livre de Masereel fournissant en fin de compte une sorte de « livret en images ».

L'écrivain tchèque Jiří Mucha a laissé un vivant portrait du réalisateur et de son activité⁶ :

C'est elle [Françoise de Ribaupierre] qui me fit faire la connaissance de Bartosch, un pionnier génial du cinéma d'animation, estropié des deux jambes, qui possédait dans son appartement miniature une construction en bois dotée d'une caméra verticale primitive, et mettait en mouvement les gravures sur bois de Masereel et ses propres visions fantastiques découpées dans du papier noir et décomposées en phases sur les différents niveaux de cet échafaudage auquel il accédait par une échelle, traînant derrière lui ses jambes atrophiées. Il habitait au n° 21, rue du Vieux-Colombier et c'est là, dans ces conditions impossibles, que naquit son célèbre film *L'Idée*. Bartosch venait de la région de Tanwald, mais ne connaissait pas un seul mot de tchèque. Il était antifasciste, pauvre comme Job, et assurait sa propre survie et celle de sa femme grâce aux séquences de trucage qu'il tournait pour Renoir et quelques autres réalisateurs de l'époque.

- 3 Joris van Parys, *Masereel, eine Biografie*. Aus dem Niederländischen übersetzt von Siegfried Theissen. Zürich, Edition 8, 1999.
- 4 On trouve dans le Journal de Thea Sternheim, en date du 11 juin 1930, la mention d'une rencontre avec Bartosch au cours de laquelle elle a évoqué, avec ce dernier, la possibilité d'une collaboration avec Masereel. (*Thea Sternheim. Tagebücher 1903–1971*, hrsg. und ausgewählt von Thomas Ehrensam und Regula Wyss [...]. Band 2: 1925–1936. Göttingen, Wallstein Verlag, 2002, p. 289).
- 5 Cette correspondance aussi dense que passionnante, qui comprend les lettres manuscrites de Masereel et les copies de celles de Reinhart, est conservée dans les collections spéciales des Bibliothèques de Winterthur. Nous remercions Monsieur Harry Joelsson, conservateur, pour son aide et ses précieux conseils.
- 6 Jiří Mucha, *Au Seuil de la Nuit*, traduit du tchèque par K et F. Taberry. La Tour, d'Aigues, Editions de l'Aube, 1991. p. 131.

La personnalité de Bartosch, considéré à juste titre comme un génial pionnier du cinéma d'animation, est aujourd'hui encore assez mal connue et il est probable que ses archives aient disparu dans le pillage de son appartement parisien par les nazis durant la période de l'occupation⁷. Né à Polubny (Bohème du nord) en 1893 et mort à Paris en 1968, il étudie à Vienne l'architecture et les beaux-arts puis s'intéresse rapidement au cinéma. En 1919, il part pour Berlin où il se lie d'amitié avec Bertolt Brecht et où il travaille avec Lotte Reininger, à un premier film d'animation, *Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923–26). En décembre 1930, Bartosch et son épouse s'installent à Paris ; Masereel et lui se mettent immédiatement à travailler au court-métrage dont le financement est assuré par Transmare Verlag qui vient de racheter le fonds de Kurt Wolff. Dans un passionnant hommage au réalisateur⁸, Claire Parker et Alexandre Alexeïeff, autre pionnier du cinéma d'animation, inventeur de l'écran d'épingles, ont rendu un précieux témoignage de la manière dont Bartosch conçoit son film :

[...] *L'Idée* a été fait sur verres aux lavis noirs et avec du savon. Des petites ampoules de trente watts éclairaient l'établi de Bartosch, et la lumière s'irisait dans le savon, en donnant des effets merveilleux. La faiblesse de son éclairage l'obligeait à de très longues expositions qu'il réalisait grâce à la caméra actionnée avec une pompe à bicyclette. Il fallait voir avec quelle fierté il tirait la ficelle qui faisait penser à une chasse d'eau. Puis on entendait se déclencher le mouvement du poids qui descendait lentement, pesant sur le piston de la pompe et faisait tourner l'obturateur de la caméra pendant plusieurs minutes de suite. [...] On n'imagine guère combien son atelier était petit : 1,50m sur 1,75m. Tout l'espace était rempli par les plans de verre qui étaient couchés sur une sorte d'établi. Bartosch se tenait sur une échelle pour tirer la ficelle de la pompe à bicyclette.

C'est au début de mars 1931, après trois mois de travail, qu'un premier essai est développé ; mais il ne donne guère satisfaction aux auteurs, comme Masereel le relate à Reinhart⁹ :

7 Selon Giannalberto Bendazzi (*Le Film d'animation du dessin animé à l'image de synthèse*, traduction G. Vidal, Grenoble, La Pensée Sauvage/Jica, 1985, p. 71), Bartosch travailla à un second film d'animation – un réquisitoire contre la guerre – dont Honegger devait écrire la musique. Les prises de vues étaient terminées et Bartosch commençait le montage lorsque la guerre éclata. La quasi totalité du matériel existant fut anéanti durant l'occupation.

8 *Hommage à Berthold Bartosch à travers un entretien avec Alexandre Alexeïeff et Claire Parker*, propos recueillis par Hubert Arnault, in : *Images et Son, la revue du cinéma*, n° 224, janvier 1969.

9 Lettre du 5 mars 1931, Winterthurer Bibliotheken, Sondersammlungen, cote Ms GR 22/13.

Le film était bon sous certains rapports mais mauvais sous d'autres... et nous avons tout recommencé. Nous avons tort de vouloir faire des « gravures sur bois animées » cela prend un aspect grotesque. Nous sommes partis maintenant dans une toute autre direction plus picturale qui donne d'excellents résultats et allons continuer ainsi.

Le 22 avril 1931, il exprime, toujours à Reinhart, son enthousiasme pour leur travail qui devient « de plus en plus formidable », puis, le 27 octobre, il annonce l'achèvement prochain du film. Pourtant, début novembre, la réalisation de ce dernier est interrompue par la maladie de Bartosch puis par son déménagement à la Rue du Vieux-Colombier. Le tournage reprend fin novembre pour être pratiquement achevé au début de 1932. Une projection privée au cinéma du Vieux-Colombier, le 23 janvier, réunit des personnalités telles que le peintre et architecte Henry van de Velde, ou les écrivains Klaus Mann et Stefan Zweig, grands amis de Masereel¹⁰.

La question de l'accompagnement musical, auquel l'artiste accorde d'emblée une très grande importance, semble s'être posée dès le printemps 1931. Le 8 mai de cette année il confie à Thea Sternheim¹¹ :

Pour la musique rien n'est décidé encore, et peut-être qu'Auric ne serait pas mauvais bien que je trouve sa musique un peu mièvre¹². Il serait évidemment très bon d'avoir ce clan avec nous, mais je ne crois pas qu'il morde jamais à mon art. Ce que je fais est trop populaire et – sans me vanter – un peu trop sain pour leur goût. Tu sais bien aussi que j'aimerais mieux « coucher » avec « La Nuit » de Michel-Ange qu'avec un petit amour de Cocteau.

Sans doute Masereel a-t-il raison de douter de l'adéquation de la musique qu'Auric écrit à cette époque – au caractère volontiers ironique, voire acide – à son propre génie. Aussi, lui préférera-t-il Arthur Honegger qu'il a rencontré une dizaine d'années auparavant dans le cadre d'*Art et Action*. C'est en effet ce groupe théâtral d'avant-garde qui a créé, le 31 décembre 1922, *Liluli*, une pièce de Romain Rolland, agrémentée d'une minuscule partition due à l'auteur de *Pacific 231* et donnée dans des décors de Masereel. Celui-ci voit juste en annonçant à Thea Sternheim¹³ l'accord du musicien : « J'en suis très content, car je crois que son talent s'apparente de très près à ce que nous faisons. »

10 Van Parys, *op.cit.* p. 255.

11 Lettre de Frans Masereel à Thea Sternheim du 8 mai 1931, Marbach am Neckar, Deutsches Literatur Archiv, Handschriften Abteilung, cote 71309/7.

12 A l'aube d'une extraordinaire carrière de musicien pour l'écran, Auric a signé, en 1930, la musique de *Le Sang d'un Poète*, film de Jean Cocteau, dont il est un ami très proche.

13 Lettre de Frans Masereel à Thea Sternheim du 29 février 1932, Marbach am Neckar, Deutsches Literatur Archiv, Handschriften Abteilung, cote 71310/1.

On ne sait pas précisément à quelle date le peintre-graveur prend contact avec le compositeur. Le nom de ce dernier apparaît pour la première fois dans une lettre de Georg Reinhart, du 10 novembre 1931¹⁴, relative à la nouvelle adresse de Honegger qu'il a demandé à son frère Werner à l'intention de Masereel. Une lettre de ce dernier à Reinhart datée du 17 janvier 1932 nous apprend qu'il a déjà rencontré le compositeur à plusieurs reprises. Le nom de Masereel n'apparaît dans l'agenda de Honegger¹⁵ qu'à la date du 5 février 1932, correspondant sans doute à un rendez-vous pour un premier visionnement. En effet le post-scriptum d'une nouvelle lettre à Reinhart¹⁶ révèle que « Honegger a vu le film, il en est enthousiaste et ne demande pas mieux que d'en faire la musique. J'espère que ça s'arrangera. » Toujours selon son agenda, le musicien rencontre, le 22 avril 1932 à Berlin, Wilhelm Guido Regendanz, le directeur de Transmare Verlag, sans doute à propos de son contrat. Durant l'automne, divers problèmes administratifs et financiers retardent la réalisation du film et, si l'on en croit Masereel, ce n'est guère qu'en novembre que le musicien se met au travail :

J'ai vu Honegger, il va commencer la semaine prochaine sérieusement – m'a-t-il dit – car il a déjà des notes. J'espère que tout cela va s'arranger rapidement, car l'intérêt pour le film est de plus en plus grand.¹⁷

Cependant, occupé par des concerts en France et à l'étranger et par la composition de *Sémiramis*, le ballet qu'il écrit pour Ida Rubinstein, Honegger semble délaisser quelque peu *L'Idée* comme Masereel s'en plaint à Reinhart¹⁸ :

Film : Je suis terriblement ennuyé à ce sujet car j'ai l'impression de plus en plus nette qu'Honegger ne fait rien. Il va falloir prendre une décision ces jours-ci, nous ne pouvons pas attendre éternellement après le musicien.

Une lettre de l'artiste à Romain Rolland, datée du 13 novembre 1933 indique que le compositeur aurait terminé la partition. Cette affirmation paraît

14 Copie de la lettre de Georg Reinhart à Frans Masereel, 10 novembre 1931, Winterthur, Staatsbibliothek, cote Ms GR 59/11

15 Les agendas d'Arthur Honegger sont conservés à la Fondation Paul Sacher à Bâle, collection Arthur Honegger. Notons qu'un deuxième rendez-vous aura lieu le 18 mars 1932.

16 Lettre de Frans Masereel à Georg Reinhart, 9 février 1932, Winterthurer Bibliotheken, Sondersammlungen, cote Ms GR 22/14.

17 Lettre de Frans Masereel à Georg Reinhart, 18 octobre 1932, Winterthurer Bibliotheken, Sondersammlungen, cote Ms GR 22/14.

18 Lettre de Frans Masereel à Georg Reinhart, 30 mai 1933, Winterthurer Bibliotheken, Sondersammlungen, cote Ms GR 22/15.

cependant prématurée. En effet, l'agenda de Honegger indique encore des rencontres avec Bartosch le 31 octobre et le 26 décembre 1933¹⁹. Il semble que ce ne soit qu'au printemps 1934 qu'Honegger termine son travail sur *L'Idée*, la partition manuscrite conservée à la Fondation Paul Sacher à Bâle portant sur la dernière page la date « Paris Mai 1934 », sans plus de précision hélas, à laquelle s'ajoute le timbre de la SACEM daté du 11 décembre de la même année²⁰. Il est certain que les événements politiques survenus en Allemagne en janvier 1933 – Masereel, ne pouvant, par son art engagé, qu'être considéré « persona non grata » par le régime hitlérien – ont ralenti considérablement la mise au point du film. Une lettre de l'artiste à Reinhart du 20 septembre 1934 nous apprenant que Regendanz est réfugié à Londres et que son édition ne donne plus de nouvelles, on ignore quelle source de financement permettra son achèvement. Il n'empêche que, toujours selon l'agenda du compositeur, l'enregistrement de la musique a lieu le 1^{er} juin 1934, dans un lieu malheureusement non précisé. On ne connaît pas davantage les noms des interprètes qui n'apparaissent pas au générique. Il est plausible que l'ensemble instrumental soit placé sous la direction du compositeur, la partie d'onde Martenot étant sans doute tenue par Maurice Martenot lui-même, avec qui le compositeur a eu rendez-vous, sans doute pour des séances de travail, le 29 juin, puis le 25 octobre 1933, et dont nous croyons discerner le jeu, caractéristique par sa précision et sa justesse. Le ressentiment de Masereel à l'égard du retard d'Honegger est très vite oublié et le 2 novembre 1934 il écrit à Reinhart²¹ :

Hier nous avons projeté le film qui est enfin terminé et synchronisé. Je trouve la musique d'Honegger magnifique. C'est une très belle chose qu'il a faite, depuis le Pacific je n'avais rien entendu d'aussi bien de lui. J'en suis très content et ne suis pas le seul à l'être.

Comme Joris van Parys l'a révélé²², la première projection a lieu à Londres le 16 décembre 1934, la première parisienne étant subordonnée à l'obtention d'un visa de censure. Il faut donc attendre quinze jours pour voir, dès le 27 décembre, *L'Idée* à l'affiche du cinéma « Raspail 216 » en hors d'œuvre du film de Lambert H. Hillyer *Once to every woman*, projeté sous

19 Les deux hommes s'étaient rencontrés auparavant le 3 juillet.

20 Dans une autre lettre à Romain Rolland du 12 mai 1934, Masereel annonce la fin du travail sur le film, un temps interrompu par des problèmes financiers et par la « paresse » du compositeur. Nous remercions chaleureusement Monsieur Joris van Parys qui nous a signalé ces deux lettres de l'artiste à l'auteur de *Jean-Christophe* conservées à la Bibliothèque Nationale de France.

21 Lettre de Frans Masereel à Georg Reinhart, 2 novembre 1934. Winterthurer Bibliotheken, Sondersammlungen, cote Ms GR 22/16.

22 Van Parys, *op.cit.* p. 257.

le titre français *Lit n° 5*²³. Si le travail de Bartosch ne paraît pas avoir fait l'unanimité, certains commentateurs discerneront d'emblée l'importance de la partition et sa puissance évocatrice. C'est notamment le cas de Martin Hürlimann qui consacre, dans le *Berliner Tagblatt* du 20 janvier 1935, un important article au court métrage. Un tiers environ concerne la musique que Hürlimann juge si saisissante qu'il craint qu'elle n'accapare l'attention du spectateur au détriment de ce qu'il voit sur l'écran. Il considère également que *L'Idée* pose, une fois encore, le problème de l'œuvre d'art totale, idéal que Richard Wagner n'a cessé de poursuivre :

Der große Musikant Honegger, [...] findet hier, in der „Idee“, den spontanen Zugang zu klaren geistigen Linie. Und so bringt die Musik nur ein Gefahr mit sich : sich über das Ohr so intensiv des aufnehmenden Geistes zu bemächtigen, daß man sie fast gewaltsam in das Empfinden reinen Geräusches zurückdrängen muß, um die nicht mindere Intensität des Bildstreifens voll zu erleben, der, auch schon stumm, [...] das Aufnahmevermögen voll in Anspruch nimmt. Damit ist aber lediglich ein Problem in seiner vollen künstlerischen Tragweite aufgeworfen, das dem tönenen Film schon durch seine Erfindung innewohnt, aber auch vorher vorhanden war : das Problem der Zusammenfassung verschiedener Künste zum „Einheitskunstwerk“ – ein Problem, das auch Richard Wagner nicht seine endgültige Lösung finden könnte, das sich aber immer wieder – und hoffentlich auch in zunehmenden Masse in Tonfilm – als Problem von höher Produktivität erweist.

2. Parcours d'un musicien d'écran

Depuis le début des années trente, Arthur Honegger se sent gravement interpellé par la question de la place de l'artiste au sein d'un monde de plus en plus industrialisé, mécanisé et secoué par de terribles crises socio-politiques. Ces interrogations lancinantes se cristalliseront dans une de ses œuvres les plus saisissantes et les plus méconnues, l'oratorio *Cris du Monde* (1931), sur un poème de René Bizet, qui constitue une vaste réflexion sur la place de l'âme et de la personne humaine au sein d'une civilisation dont le fracas empêche l'homme d'entendre sa voix intérieure. Par la suite, Honegger mettra volontiers son art au service de causes qui lui

23 La date nous est fournie par une *Fiche de Monsieur Cinéma* [s.n., s.l., s.d.] conservée à la Bibliothèque de la Cinémathèque Suisse à Lausanne. C'est un compte rendu de J. O. Laparra paru dans *Notre Temps* du 19 janvier 1935, louant la musique de Honegger mais critiquant le côté primaire du court-métrage, qui nous apprend que *L'Idée* est donnée avant un autre film. Ces informations sont corroborées par l'agenda de *Cinématographie française* n° 544, du 5 janvier 1935 annonçant (sans mentionner *L'Idée*) : « Raspail 216 : *Lit n° 5* (en anglais) (2^{ème} semaine) » – et par le journal de Thea Sternheim qui mentionne la projection des deux films (Thea Sternheim, *Tagebücher 1903–1971. op. cit.*, p. 623).

tiennent à cœur ; c'est ainsi qu'en 1936–37 il collabore à plusieurs manifestations artistiques du Front Populaire et, bien que foncièrement apolitique, n'hésite pas à composer un authentique chant de masse sur un texte de l'écrivain communiste Paul Vaillant-Couturier, *Jeunesse*. On comprend donc sans peine que le message délibérément pacifiste des gravures de Masereel, incarné dans le film de Bartosch, sa virulente dénonciation de l'exploitation de l'homme par ses semblables ne pouvait qu'emporter son adhésion²⁴.

Au moment où Honegger entreprend la musique de *L'Idée*, il est à l'aube de sa carrière cinématographique, n'ayant derrière lui que ses deux premières collaborations avec Abel Gance. Encore faut-il rappeler que, en ce qui concerne *La Roue* (1923), sur les cent-huit interventions musicales du film, une seule, l'Ouverture (d'une durée de trois minutes environ) lui est réellement due. Tout le reste de la partition consiste en une compilation de musiques les plus diverses, présentant l'originalité de ne faire appel qu'à des œuvres de compositeurs modernes. Sa contribution personnelle à *Napoléon* (1927), considérablement plus importante, n'empêche pas que la majeure partie de la partition soit formée – une fois encore – de compilations et arrangements divers. Quand, au début des années trente, le musicien reprend contact avec le cinéma, celui-ci vient de connaître une véritable mutation grâce à l'avènement du « parlant » et de la bande-son. Sur le plan musical, cette révolution nécessite de la part des compositeurs de repenser la structure de leurs musiques qui doivent désormais se superposer, ou alterner, avec la parole des acteurs – souvent sans égard pour leur logique propre – et à tout moment s'effacer selon la volonté toute puissante du réalisateur. Ce manque de considération sera bien souvent pourfendu par Honegger, regrettant notamment que le compositeur fasse systématiquement figure de parent pauvre, étant bien entendu « que personne ne va au cinéma pour la musique et que personne, en l'entendant, ne l'écoute »²⁵.

Le départ d'Arthur Honegger dans sa nouvelle carrière de compositeur pour le cinéma parlant s'effectue en 1933 avec une vaste partition pour *Les Misérables*, la trilogie de Raymond Bernard d'après le roman éponyme de Victor Hugo qui, écrite entre novembre 1933 et l'été 1934, est exactement

24 Cet ancrage du film « à gauche » nous paraît si évident que ce n'est pas sans surprise qu'on lit cette phrase sous la plume de Masereel : « Il n'y a aucune tendance politique dans le film, nous avons tout bonnement voulu montrer que la force spirituelle est plus forte et plus éternelle que la force temporelle. Les gens comprennent tout à tort et à travers. » (Lettre à Georg Reinhart du 26 juin 1932, Winterthurer Bibliotheken, Sondersammlungen, cote Ms GR 22/14).

25 Arthur Honegger, *Musique de films*, in : *Comoedia* n° 96, 1^{er} mai 1943, reproduit in : Arthur Honegger, *Ecrits*, op. cit., p. 560–562

contemporaine de *L'Idée*²⁶. Curieusement, si Honegger extrait, à l'instar de plusieurs de ses musiques de film, une suite symphonique des *Misérables*, il ne semble plus s'être soucié de *L'Idée*, dont on ne trouve nulle mention dans ses écrits ou dans sa correspondance, et dont la partition, pourtant parfaitement apte à être jouée de manière autonome, ne paraît jamais avoir été exécutée en concert de son vivant.

3. Un message, un film, une partition

Le rêve du compositeur d'une interdépendance entre l'image et la musique se trouve illustré d'une manière saisissante par *L'Idée*. En effet, l'absence de dialogues et de bruitages confèrent un rôle fondamental à la musique qui se situe en importance juste après l'image dont elle constitue le soutien et l'unique commentaire. Par sa conception et sa singularité – une pellicule munie d'une bande-son avec une musique qui joue un rôle similaire à celle qu'elle occuperait dans un film muet²⁷ – *L'Idée* laisse au compositeur une certaine autonomie et une marge de manœuvre non négligeable pour son inspiration. De fait, Honegger signe là une de ses partitions pour l'écran les plus originales et les plus élaborées, non seulement sur le plan de l'écriture, mais aussi sur celui de l'instrumentation. Il y utilise un ensemble formé de treize solistes²⁸ : flûte, clarinette, saxophone, basson, trompette, trombone, piano, percussion, quatuor à cordes et, se détachant clairement de l'ensemble, les ondes Martenot²⁹. C'est à ces dernières – qui tranchent, par leur caractère éthéré, avec les timbres des autres instruments, commentant les

26 Parallèlement, Honegger travaille au début de 1934, en collaboration Arthur Hoérée, à la musique de *Rapt*, film de Dimitri Kirsanov d'après Charles-Ferdinand Ramuz, qui fait également appel aux ondes Martenot.

27 Notons que Honegger composera en collaboration avec Roland-Manuel une partition pour un autre film d'animation – lui aussi sans dialogues – d'André Marty, *Callisto*, que Harry Halbreich considère comme une sorte de cantate cinématographique (Harry Halbreich, *L'œuvre d'Arthur Honegger*. Paris, Champion, 1994, p. 874-875).

28 Il est impossible de déterminer si le choix d'un petit ensemble plutôt que de l'orchestre est le fruit d'un choix artistique ou le corollaire de contingences financières. En tout état de cause, la plupart des musiques de film de Honegger antérieures à 1936 emploient un effectif orchestral restreint (bois par un, cordes sans contrebasses), sans doute en raison des performances médiocres des bandes-son de l'époque. Notons que Maurice Jaubert, ami proche de Honegger, écrit en 1931 la musique du *Petit Chaperon rouge*, le film d'Alberto Calvacanti, pour un ensemble de douze instruments.

29 Cet instrument inventé en 1928 par le violoncelliste et ingénieur Maurice Martenot, utilisant l'électricité comme source de production sonore, séduit d'emblée Honegger qui en discerne les étonnantes possibilités sonores et expressives. Il l'utilisera dès 1933 dans son ballet *Sémiramis*, puis en fera fréquemment usage dans ses musiques de scène, ses partitions pour l'écran et surtout dans son oratorio *Jeanne d'Arc au Bûcher*.

péripéties du drame et s'attachant aux personnages terrestres – que le musicien confie le soin de symboliser le personnage de l'Idée. Par cette dualité, Honegger traduit également la pureté et l'intemporalité de l'Idée qui s'oppose à l'hypocrisie des possédants ou à l'accablement des masses ouvrières.

Le court-métrage débute par un long générique annonçant « un film de Berthold Bartosch d'après le livre *L'Idée* et assistance de Frans Masereel » et mentionnant, après le nom de Honegger, la présence du « nouvel instrument d'Ondes Musicales Martenot ». On voit ensuite défiler sur fonds de ciel étoilé, un texte introductif non signé, mais dû probablement Masereel³⁰ :

LES HOMMES VIVENT ET MEURENT
POUR UNE IDÉE

MAIS L'IDÉE EST IMMORTELLE

ON PEUT LA POURSUIVRE
ON PEUT LA JUGER
ON PEUT L'INTERDIRE
ON PEUT LA CONDAMNER À MORT

MAIS L'IDÉE CONTINUE À VIVRE DANS L'ESPRIT DES HOMMES

ELLE EST PARTOUT OÙ EXISTENT
CÔTE À CÔTE LA MISÈRE ET LA LUTTE

ELLE SURGIT TANTÔT ICI,
TANTÔT LÀ, ELLE POURSUIT SON
CHEMIN À TRAVERS LES SIÈCLES.

L'INJUSTICE TREMBLE DEVANT ELLE

AUX OPPRIMÉS ELLE INDIQUE LA VOIE
VERS UN AVENIR MEILLEUR
CELUI EN QUI ELLE PÉNÈTRE
NE SE SENT PLUS ISOLÉ

CAR AU DESSUS DE TOUT EST
L'IDÉE

30 Nous avons séparé par un espace les phrases apparaissant successivement à l'écran.

La partition est composée d'un seul tenant, mais articulée en différents épisodes enchaînés illustrant les péripéties du film. Musicalement, on peut y voir douze grandes sections correspondant à un ou plusieurs de ces épisodes. Sur son manuscrit, Honegger définit ces derniers de manière très schématique au moyen d'indications qui sont autant de points de repère par rapport au déroulement du film³¹. Malgré le caractère forcément narratif de la musique, assujettie au déroulement très dense et aux brusques changements d'atmosphères, le compositeur ne se livre pas moins à un travail thématique très soigneusement organisé à l'intérieur d'un parcours tonal tournant autour d'un axe de mi mineur, tonalité qui réapparaît pour les moments émotionnellement les plus intenses et qui s'éclairera dans les onze dernière mesures dans un confiant et lumineux mi majeur.

Section 1 (mesures 1–45)³² : Après deux mesures d'introduction installant le ton principal, l'ouvrage débute par un large choral, qui sert de support au générique, et qui laisse entrevoir les prémices du thème « clé » (A)³³. Puis apparaît sur l'écran un homme plongé dans ses pensées, bientôt entouré d'astres qui se fondent avec son propre visage pour former une sorte de nébuleuse se mettant à tourner lentement. Une transition polytonale – formée par des cellules mélodiques homophones exposées en croches, triolets, puis doubles croches – illustre sa rotation.

Section 2 (mesures 46–82) : L'apparition de l'Idée, symbolisée par une jeune fille nue, est accompagnée par une longue et élégiaque mélodie toujours en mi mineur, véritable épine dorsale de la partition, exposée par les ondes Martenot soutenue par les cordes et le piano.

Le penseur contemple longuement l'Idée qu'il tient au creux de sa main, la caresse, puis lui montre une enveloppe qu'il cache lentement, une fois le petit personnage s'y étant glissé.

31 « Générique, Astres, Idée, Facteur, Lettre, Idée, Idée vêtue, Tribunal, Ville, L'Homme et l'Idée, Usine, L'Homme parle, Sortie Usine, Prison, Tribunal, Acte, Exécution, Cortège Funèbre, Le Savant, Rencontre l'Idée, Ville, Rotative, Cortège Ouvriers, Soldats, Fusillade, Idée immobile, Cap[italiste] devant \$, Soldats, Cercueils, Capitaliste ».

32 Pour la numérotation des mesures, nous nous référons à la partition éditée par les Éditions Papillon.

33 Sous la forme du deuxième segment de ce thème, mesures 51 à 55, disposé dans une mesure à quatre temps qui change complètement son accentuation.

Exemple A :³⁴

mes. 46

(ondes Martenot)

f

p (piano, cordes)

Section 3 (mesures 83–130) : Sur fonds de faubourgs et d'usines, un facteur fait sa tournée. Le caractère routinier de cette scène est symbolisé par un solo de basson en staccatos – dont Maurice Jaubert semble s'être souvenu dans sa musique de *Quai des Brumes* (1938) – bientôt rejoint par le saxophone et par de légers glissandi des ondes, accompagnant des silhouettes fantomatiques qui apparaissent à l'écran. Brusquement, l'Idée sort de l'enveloppe devant un groupe de banquiers et de capitalistes qui fuient comme éblouis. L'un d'eux se précipite sur elle et l'habille, à la satisfaction de tous. Elle se dénude, leur échappe immédiatement puis, au terme d'une poursuite, éloquemment décrite par le caractère haletant de la musique, se fait arrêter par la police. Elle est traînée devant un tribunal, tandis que se superpose au visage du juge le sigle d'une monnaie imaginaire.

Section 4 (mesures 131–153) : Le caractère inique de ce procès, dont on connaît par avance le verdict, est accompagné par une marche lourde et grotesque exposée par le trombone solo, accompagné du piano et ponctué de coups de grosse caisse. Pour la première fois, Honegger nous introduit

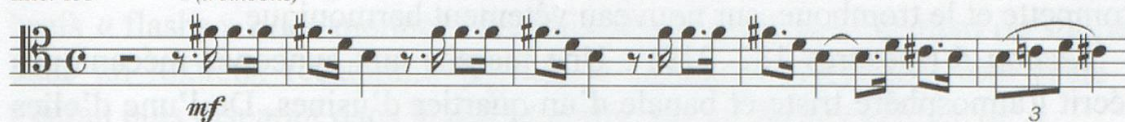
34 Les exemples musicaux sont reproduits avec l'aimable autorisation des Éditions Papillon.

dans un univers qui s'apparente étrangement à celui d'un Kurt Weill dans *Dreigroschenoper* ou *Mahagonny*.

Exemple B :

mes. 133

(trombone)



Le jugement attendu est prononcé : L'Idée est bannie. La reprise du thème B, exposée par le basson, se superpose à une déchirante mélodie du premier violon. On voit l'Idée descendre les escaliers du tribunal, traverser un pont puis s'enfoncer dans l'obscurité.

Section 5 (mesures 154–181): Brutalement, nous sommes plongés dans l'atmosphère trépidante d'une grande ville aux rues illuminées et grouillantes de monde. Honegger a recours à des rythmes de pseudo-jazz pour décrire cette animation factice, en une sorte de rumba de laquelle va se détacher un solo de trompette dont le musicien souligne, comme à plaisir, la vulgarité et la bêtise.

Exemple C :

mes. 158

(trompette)

Attablé à la terrasse d'un café, un homme regarde cette agitation. Désabusé, il s'en va dans les rues désertes, traverse un pont, descend des escaliers puis, arrivé au bord de la rivière, il se trouve nez à nez avec l'Idée qui le contemple et lui met doucement sa main sur les épaules. La musique ramène le thème A, confié au saxophone dialoguant avec le basson, la trompette et le trombone, sur nouveau vêtement harmonique.

Section 6 (mesures 182–219) : Une marche aux syncopes mécaniques décrit l'atmosphère triste et banale d'un quartier d'usines. De l'une d'elles sort une foule d'ouvriers. Accompagné de l'Idée, l'homme les harangue dans un discours traduit par un récitatif du saxophone solo. De sourds gronchements de la grosse caisse, une figure menaçante dans le grave des ondes Martenot se transformant en un fulgurant glissando vers l'extrême aigu, suivi par quelques violents accords du piano et des cordes : l'homme est arrêté. Une reprise du précédent motif de marche accompagne son trajet vers la prison où l'Idée, toujours à ses côtés, le réconforte. On entend aux ondes, un court rappel de la tête du thème A, pendant qu'un magistrat et un banquier s'entretiennent pour sceller le sort du malheureux agitateur.

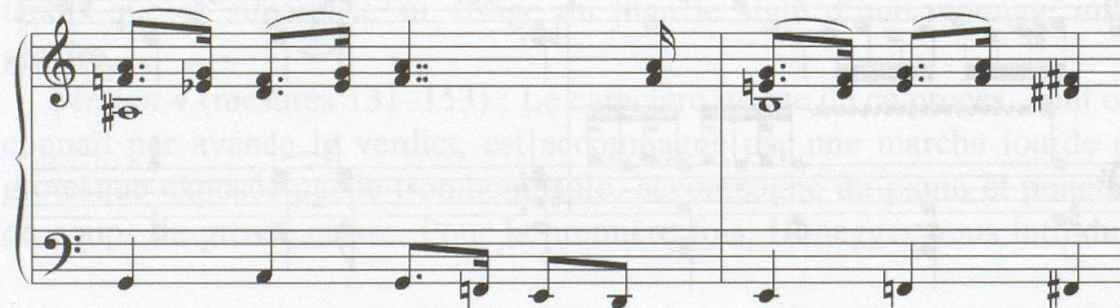
Section 7 (mesures 220–273) : La cour³⁵ rend sa sentence au son d'une sinistre sonnerie de trompette, puis l'homme est mis au poteau d'exécution et fusillé.

Exemple D :

(saxophone, trompette,
trombone) mes. 240



(basson, violoncelle)



35 On remarque un crucifix bien en vue sur le mur du tribunal. Lors de l'exécution de l'homme, on en verra un autre brandi ostensiblement par un prêtre.

Le cercueil est porté en terre par ses camarades³⁶ alors que retentit une marche funèbre en mi mineur, peut-être l'une des inspirations mélodiques les plus émouvantes du compositeur, et qui constitue, avec sa forme ABA modulant en si mineur dans sa partie centrale, le segment musicalement le plus développé de la partition. Durant la procession puis la mise en terre, de brefs « flashes » nous montrent les puissants dormir paisiblement ou souper dans un luxueux restaurant. Bientôt la silhouette de l'Idée reste seule à l'écran puis disparaît dans le ciel nocturne sur un dernier effluve de A.

Section 8 (mesures 274–304) : L'Idée qui erre dans les rues rencontre un savant. Non sans ironie, Honegger symbolise ce dernier par un motif chromatique, exposé tout d'abord comme une amorce de fugato par le basson et le trombone³⁷. A ce motif un peu sec, joué alternativement par les instruments à vent, va se superposer, aux ondes Martenot, le thème de l'Idée (A). Le savant emmène l'Idée dans son laboratoire, l'ausculte, la mesure, puis l'enferme dans un coffre. On la retrouve contemplant l'agitation de la grande ville. Les rues grouillantes de monde, les lumières agressives, le va-et-vient des autos sont évoquées musicalement par un retour – vite interrompu – de la rumba entendue dans la 5^{ème} section.

Section 9 (mesures 305–411) : Dans une imprimerie, des rotatives impriment le portrait de l'Idée. Elles tournent de plus en plus vite, les images se multiplient et se répandent dans toute la ville. Un bref épisode décrivant la mise en marche et l'accélération des machines installe un mouvement ininterrompu de doubles croches, à l'atmosphère aussi dramatique qu'haletante. La multiplication des portraits de l'Idée est symbolisée par un avatar du thème A au trombone, posé sur un accord de sol dièse diminué en fusées ascendantes des cordes. Un capitaliste horrifié et furieux contemple un portrait qu'il piétine rageusement. L'Idée se dresse alors devant lui. Ils se tiennent face à face séparés par un grand point d'interrogation. Tandis que l'Idée suggère les mots « vérité » et « liberté », le capitaliste lui répond en lui montrant tout d'abord un autel dédié au dieu argent, puis des pièces de monnaie qui, d'un poing fermé, tombent une à une sur une foule ployée et misérable. Durant toute cette séquence, la musique poursuit sa course effrénée. L'atmosphère devient de plus en plus dramatique, et trouve son point culminant dans l'évocation de ce peuple opprimé, accompagnée par les cris de détresse des ondes Martenot et ses déchirants glissandi. En quelques mesures ce climat fébrile se calme, tandis que le visage lourd de menaces du capitaliste apparaît à l'écran.

36 Pendant toute cette scène, la silhouette de l'Idée ne quitte pas une seconde l'écran apparaissant en surimpression du long cortège des ouvriers

37 Dans le plan figurant sur la troisième des pages d'esquisses conservées à la Fondation Paul Sacher, Honegger prévoit pour cette séquence une Invention à deux voix.

Section 10 (mesures 412–445) : Un cortège de travailleurs se met en marche, tandis que, sur le signe du capitaliste, un détachement de soldats part à sa rencontre. La foule des ouvriers grossit toujours ; des plans alternés, de plus en plus resserrés, montrent tour à tour ouvriers et militaires. La musique suit fidèlement cette disposition et oppose un triste et pesant motif en fa mineur – exposé dans le grave par les ondes, le piano, l’alto et le violoncelle – à un thème agressif de marche militaire en si mineur joué par la trompette.

Exemple E1 :

(ondes Martenot, alto)

mes. 412

mf

(trombone, violoncelle)

(basson, piano)

(piano)

Bientôt, c’est l’inévitable carnage. Les soldats tirent sur la foule (violents et brusques glissandi descendants des ondes, ponctués par la percussion). Brusquement, c’est le silence. De nombreux corps gisent à terre que l’Idée bouleversée contemple immobile.

Exemple E2 :

mes. 418 (trompette, piano) 3

(tambour)

3

Section 11 (mesures 446–485) : Un nouvel avatar en mi mineur du thème A, joué par le quatuor à cordes, traduit la tristesse à la fois déchirante et contenue de la scène. Une brève intervention de la trompette empreinte d'une ironique religiosité montre un banquier semblant rendre grâce pour l'ordre revenu. Les soldats rentrent fiers et glorieux au son d'une marche militaire guillerette qui emprunte – il est difficile de n'y voir qu'une coïncidence – son rythme note pour note à la partie médiane (trio) du célèbre pas redoublé de Robert Planquette *Sambre et Meuse*³⁸. Une reprise abrégée de la marche funèbre (D) s'enchaîne sans interruption, accompagnant la foule des prolétaires chargés de cercueils et se mettant en marche dans la direction opposée. L'onctueux motif de trompette se fait entendre à nouveau, puis une modulation soudaine mène, en une mesure, de ré bémol majeur à mi mineur.

Section 12 (mesures 486–509) : Le visage de l'idée apparaît en gros plan sur fond de ciel nocturne ; le début du thème A est énoncé par les ondes Martenot accompagné par des groupes de trois accords ascendants en ostinato par le piano et les cordes. Une transition de quatre mesures mène vers un lumineux mi majeur. Comme au début, des astres tournent dans le ciel ; une coda apaisée fondée sur les trois premières mesures de A, jouées

38 Issu de la transformation d'une chanson patriotique en marche militaire, *Sambre et Meuse* constitue l'un des morceaux les plus célèbres du répertoire des musiques de l'Armée française.

par les ondes accompagnées de tout l'ensemble, terminent la partition dans l'apaisement, tandis que, sur l'écran l'obscurité se fait progressivement et qu'apparaît le mot FIN.

4. Sources et manuscrits

Les sources existantes de la musique sont constituées par 10 pages d'esquisses et de notes³⁹ et par le manuscrit autographe de la partition (formé de 24 pages à l'encre) – documents conservés à la Fondation Paul Sacher, collection Arthur Honegger, à Bâle – ainsi que par un matériel d'orchestre ayant servi sans doute à l'enregistrement de l'ouvrage, conservé dans une collection privée. Le manuscrit autographe contient un petit nombre d'erreurs ou d'imprécisions dans le texte musical (notes, altérations) qu'il est aisé de rétablir. En l'absence de toute autre partition, on peut imaginer que c'est lui qui a été utilisé en guise de conducteur pour l'enregistrement, comme en témoignent ça et là des indications de reprises ou de coupures, ajoutées sans aucun doute après sa rédaction⁴⁰. Cependant, le document, d'une parfaite clarté, frappe par la rareté des indications d'exécution. La même constatation s'impose avec le matériel. Les parties instrumentales, de la main d'un copiste, contiennent en revanche d'assez nombreuses indications supplémentaires de dynamique, rajoutées manifestement par le compositeur lui-même, mais n'ayant pas été systématiquement reportées dans la partition autographe. Toutes les coupures et reprises que nous mentionnions à propos de la partition figurent naturellement sur les parties, mais l'on remarque également sur la plupart de celles-ci⁴¹ d'autres indications du même type, que l'on ne retrouve que partiellement sur la partition, et qui n'ont de toute évidence aucun rapport avec la musique telle qu'elle a été enregistrée. On constate également d'autres instructions telles, six mesures après le chiffre 27, le simple mot « ici »⁴², à la mesure 266 une indication de reprise au chiffre 24⁴³ (cette dernière donnant lieu à un léger changement

39 L'inventaire du fonds Honegger à la Fondation Sacher mentionne 12 pages desquelles il faut retrancher une page blanche et une autre probablement relative à une autre composition.

40 On notera également la présence d'une feuille encartée contenant l'ajout de trois mesures (415 à 417) au début du chiffre 36, rajoutées manifestement pour des raisons de synchronisation.

41 A l'exception des parties d'onde Martenot, de saxophone, de batterie et de 2^{ème} violon.

42 Sur les parties de flûte, clarinette, trombone, 1^{er} violon, alto et violoncelle.

43 Sur les parties de flute, clarinette, basson, trompette, trombone, 1^{er} violon, alto, violoncelle.

du texte pour quelques instruments) ou, au chiffre 32, « au numéro VIII »⁴⁴. Joris van Parys a révélé dans son ouvrage⁴⁵ l'existence d'un ballet dû à la danseuse et chorégraphe belge Elsa Darciel intitulé *Histoire d'une Idée*, sur des musiques de Honegger et Erik Satie, créé au Palais de Beaux-arts de Bruxelles le 22 avril 1936. Il est vraisemblable que des extraits de la musique du film aient été utilisés à cette occasion et, avec elle, une partie de son matériel d'exécution, ce qui justifierait des indications liées à ce ballet dont on ne connaît pas, hélas, la nature exacte de l'accompagnement musical ni l'effectif instrumental employé.

Les esquisses, non paginées, contiennent, elles aussi, de précieuses informations. Au début figure un plan très précis incluant le minutage de toutes les scènes avec, pour certaines d'entre elles, une estimation du nombre de mesures nécessaires. On trouve, sur une autre page, un second minutage⁴⁶, avec des indications plus précises sur la traduction musicale des diverses séquences. Les esquisses à proprement parler consistent en une particelle, presque complète, rédigée sur deux ou trois portées avec quelques indications d'instrumentation. En marge de la première page, figure une nomenclature où sont indiqués tous les instruments à l'exception du saxophone. L'absence de ce dernier du projet initial d'instrumentation est corroborée par le fait que le récitatif de saxophone illustrant le discours de l'homme (mesures 192 à 200) est alors dévolu au violoncelle. Notons que le compositeur semble avoir commencé la composition avec la première scène (le penseur entouré d'astres), la musique du générique n'apparaissant sur les esquisses qu'après la conclusion de l'oeuvre.

Une autre source d'étude fondamentale est constituée par la bande-son qui suscite, à son tour, de multiples interrogations. Nous avons eu la possibilité de travailler sur deux copies différentes, sous la forme de cassettes vidéo, sans doute réalisées d'après la version du film reconstituée par Bartosch au cours des années soixante au moyen d'un négatif ainsi que d'une copie endommagée⁴⁷. On y constate de fréquentes interruptions de la musique ainsi que les coupures, ça et là, de quelques mesures de la partition. Par ailleurs, la vitesse de défilement est trop élevée, la musique

44 Sur les parties de basson, piano et alto.

45 Van Parys, *op. cit.*, p. 300. Dans une lettre de Masereel à Reinhart du 24 avril 1936, Winterthurer Bibliotheken, Sondersammlungen, cote MS GR 23/2, l'artiste mentionne qu'il est « [...] reparti à Bruxelles pour assister à une représentation d'un ballet fait d'après L'Idée. »

46 Ne commençant malheureusement qu'à partir de la séquence de la ville, mesure 154.

47 Van Parys, Joris, *op. cit.*, p. 281.

sonnant d'un bout à l'autre un demi ton trop haut⁴⁸. Il ne nous a malheureusement pas été possible de déterminer si ce problème est relatif au report du film sur le support vidéo, ou s'il apparaît en amont. En tout état de cause, malgré ses imperfections, la bande-son nous permet d'intéressantes comparaisons entre la partition écrite et la musique enregistrée qui révèlent de très nombreuses contradictions. Si les indications de dynamiques ont été, autant que l'ont puisse en juger, bien respectées, les tempi – et surtout les rapports entre ceux-ci –, les *rallentandi* et *accelerandi*, varient souvent considérablement par rapport aux indications du compositeur. Il est évident qu'une part importante de ces différences provient d'impératifs liés à la synchronisation de la musique et des images, opération sans doute fort aléatoire en 1934, et qui demandait constamment d'étirer ou de presser le tempo, voire, au besoin, la reprise de quelques mesures. Nous ne pouvons hélas que réaliser un survol de ces questions qui justifieraient à elles seules une édition critique de la partition. Nous nous contenterons donc de signaler les divergences les plus importantes que présente l'enregistrement originel par rapport au texte écrit :

- Mesure 1 : cette dernière est introduite par un roulement de grosse caisse alors que, tant sur le manuscrit que sur la partie de percussion, ce roulement n'intervient que simultanément avec l'attaque des autres instruments.
- Mesures 38 et 39 : *accelerando* sur les deux mesures de croches précédant celles en triolets.
- Mesure 103 : Important *rallentando* introduisant le bref retour du thème A.
- Mesures 152–153 : *rallentando* sur les deux dernières mesures du solo de basson. Ce dernier se poursuit jusque sur la première note de la mesure suivante (fa#) prolongé par un point d'orgue. Les autres instruments n'attaquent la mesure 154 qu'au terme de cette tenue.
- Mesure 214 : léger *rallentando* introduisant un tempo plus lent dès 215.
- Mesures 309 à 320 : *accelerando* progressif illustrant la mise en marche et l'accélération des rotatives, menant à un tempo plus rapide (dès 321).
- Mesure 412 : Jouée très lentement – un arrêt – puis reprise et suite dans un tempo plus rapide.
- Mesures 415 à 443 : tempo légèrement plus rapide à partir de 415. Les séquences du cortège des soldats sont prises plus rapidement que celles du cortège ouvrier. A 444, la fusillade indiquée « *ad libitum* » est précédée d'un long roulement de tambour et fait entendre onze *glissandi*

48 Encore que, sur l'une des copies, une longue section de 143 mesures (300 à 444) sonne, lui,... près d'une quarte trop bas ! Les coupures et interruptions constatées sur les deux cassettes sont cependant identiques. Notons que le générique est absent de l'une d'elles.

des ondes Martenot ; toutefois la bande son semble avoir subi plusieurs montages à cet endroit.

- Mesure 461 à 468 : le tempo est quasiment deux fois plus rapide que ce qui précède (on remarque à l'écran une synchronisation presque parfaite de la musique avec le pas des soldats).
- Mesure 469 : retour au tempo de la marche funèbre de la mesure 239.
- Mesure 508 : léger rallentando sur les 2^{ème} et 3^{ème} temps (accords du piano).

Cette liste, non exhaustive, montre clairement la multiplicité des questions qui se posent lorsqu'on aborde l'oeuvre en vue d'une exécution indépendante de la projection. Malgré les divergences liées aux impératifs de synchronisation, il est certain que des indications de changements de tempi incontournables, et implicitement suggérés par le caractère de la musique, sont absentes de la partition. C'est notamment les cas pour les mesures 309 à 320 (scène des rotatives) qui induisent et nécessitent un *accelerando* pour installer un tempo plus rapide, indispensable pour traduire le caractère haletant de la séquence suivante. C'est également vrai pour l'opposition entre les cortèges des ouvriers et des soldats (mes. 415 à 443) et surtout pour la brève marche militaire (mes. 461 à 468) qui ne prend son sens que dans un tempo plus rapide que ce qui précède et qui doit contraster avec la marche funèbre qui la suit immédiatement.

En l'absence d'une édition critique qui, entre autres, transcrirait scrupuleusement tous les mouvements métronomiques de la bande-son, l'interprète devra donc confronter constamment cette dernière au texte écrit. C'est actuellement la seule possibilité qu'il a à sa disposition pour lui permettre de forger ses convictions quant à une interprétation respectant le plus fidèlement possible l'intégrité et l'esprit de l'ouvrage.

Si *Cris du Monde* – pierre angulaire de la réflexion humaniste d'Arthur Honegger – s'achevait par l'engloutissement de l'homme dans un environnement d'hostilité et de terreur, *L'Idée* ouvre pour la première fois dans l'oeuvre du musicien une fenêtre sur la « lumière au bout de la nuit », cette extraordinaire dimension d'espérance qui habitera tour à tour *Jeanne d'Arc au bûcher*, la *Deuxième Symphonie pour cordes*, la *Symphonie liturgique* ou *Une Cantate de Noël* et qui deviendra l'un des fondements de sa pensée musicale. Plus que toute autre de ses compositions, *L'Idée* frappe par son caractère expressionniste, trouvant d'emblée l'exakte correspondance musicale à l'univers tant des personnages de Masereel que des fantasmagories de Bartosch. La partition, aussi saisissante dans l'évocation du surnaturel que dans le commentaire des drames humains, est fondée sur un matériau mélodique d'une intensité poignante. Honegger fait foin de tout esthétisme et exprime son message sans ambiguïté, n'hésitant pas à faire

usage, dans toute leur crudité, de réminiscences de jazz, de music-hall, voire de rengaines populaires. Dans aucune autre de ses compositions, il apparaît aussi proche de l'art d'un Hanns Eisler ou d'un Joseph Kosma, mus, eux aussi, par de sincères préoccupations sociales. Par ailleurs, le musicien tire admirablement parti des couleurs sonores offertes par l'ensemble instrumental. L'emploi en situation des timbres de chaque instrument concourt, à l'intérieur d'un discours musical d'une totale pertinence, à l'extraordinaire adéquation des événements visuels et sonores. Cette totale symbiose a peut-être porté préjudice à la partition, la faisant apparaître – à tort – comme inséparable du support visuel. En tous les cas, l'œuvre restera dans les cartons du compositeur. Elle ne sera rejouée, en accompagnement de la projection du film, que l'année du centenaire de la naissance du compositeur, laquelle verra également la réalisation de son enregistrement sur compact-disc⁴⁹. Il faudra attendre près de soixante-dix ans après sa composition pour que la partition connaisse enfin sa première publication, grâce à une courageuse petite maison d'édition suisse⁵⁰.

Fruit du génie d'un peintre belge, d'un réalisateur tchèque et d'un musicien suisse, l'acuité du message transmis par l'ouvrage apparaît particulièrement vive en ce début troublé de vingt-et unième siècle qui, de surcroît, connaît une importante sensibilisation à la période de la seconde guerre mondiale et aux années qui l'ont précédé. Dans ce contexte, *L'Idée* s'impose comme un chef-d'œuvre incontournable, par sa valeur artistique, cinématographique et musicale d'une part, mais aussi, et surtout, parce qu'elle constitue une bouleversante interrogation sur la dignité et la liberté humaines ne cessant de nous interpeller avec une intensité aussi vive qu'au premier jour.

Resümee

Von Frans Masereel zu Arthur Honegger
oder wie *L'Idée* zu Musik wird

Mit *L'Idée*, einem bemerkenswerten Zeichentrickkurzfilm ohne Ton, konnte Arthur Honegger erstmals sein Ideal einer gegenseitigen Ergänzung von Film und Musik verwirklichen. Der Film basiert auf einer gleichnamigen Publikation des

49 Deux enregistrements de *L'Idée* ont été réalisés sur CD, en première mondiale par l'Orchestre de la Radio Slovaque dirigé par Adriano (Marco Polo, 8.223466) puis par l'Ensemble Contrechamps dirigé par Giorgio Bernasconi (Gallo, CD-880).

50 La partition et le matériel sont publiés par les Éditions Papillon, Drize (Genève), [s.d.], E.Pa.0136.

belgischen Malers und Graphikers Frans Masereel, die 83 Holzschnitte umfaßt. Darin wird mit rein graphischen Mitteln das Schicksal einer symbolischen Idee erzählt, die die etablierte Ordnung zu stören droht und von den Herrschenden mit Füßen getreten wird, sich aber mit den modernen Kommunikationsmitteln ausbreitet und schließlich die Welt revolutioniert. Der tschechische Regisseur Barthold Bartosch drehte den Film mit Masereels Hilfe zwischen Dezember 1930 und Januar 1932 mit extrem dürftigen technischen Mitteln. Als die Frage nach einer Filmmusik akut wurde, wandte sich Masereel, nachdem zunächst Georges Auric in Erwägung gezogen worden war, an Honegger, mit dem er bereits 1922 zusammengetroffen war. Nach dem Briefwechsel Masereels mit seinem Freund Georg Reinhart kamen beide Ende 1931 in Kontakt, und Honegger nahm das Angebot, die Filmmusik für *L'Idée* zu schreiben, sofort an. Aufgrund zahlreicher Schwierigkeiten bezüglich des Budgets sowie des mit Arbeit überhäuften Zeitplans von Honegger konnte die Musik, die einen Monat zuvor fertig gestellt worden war, erst im Juni 1934 aufgenommen werden.

Durch seine Konzeption und insbesondere durch das Fehlen von Dialogen ließ *L'Idée* dem Komponisten einen relativ großen Handlungsspielraum für seine Inspiration, so daß unleugbar eine der besten und originellsten Filmmusikpartituren Honeggers entstand. Dieser benutzt ein Ensemble von dreizehn Instrumenten, wobei den sechs Jahre zuvor erfundenen Ondes Martenot die Aufgabe zufällt, die Figur der „Idee“ zu repräsentieren. Die Quellen für die Musik werden in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrt und umfassen das originale Aufführungsmaterial wie auch das Tonband des Films. Der Vergleich des Materials mit den überlieferten schriftlichen Dokumenten wirft zahlreiche Fragen auf. Die Quellen insgesamt müssen aufgrund mancher Widersprüche sehr sorgfältig untersucht werden, wenn ein Interpret bei einer Aufführung sich dem Werk in seiner Totalität und seiner spezifischen Konzeption nähern will.

Die Botschaft des Films ist heute von geradezu brennender Aktualität, so daß *L'Idée* mit seiner packenden Intensität als ein bedeutendes Meisterwerk erscheint, nicht nur durch seinen cineastischen und musikalischen Wert, sondern auch, weil er auf eindringliche Weise Würde und Freiheit des Menschen thematisiert.

1. Tenise intitulé par Gabriel Honegger, « Le Conteur des contes », L'Opéra, 15 février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra (BdO, Paris).
2. Yves Bonnat, « Sous la conduite de l'Opéra tandis que Serge Lifar », Le Conteur des contes, Le Soir, 15 février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra, (BdO, Paris).
3. Gabriel Honegger, op. cit.
4. Yves Bonnat, op. cit.
5. Serge Lifar, « Le Conteur des contes », L'Opéra, 15 février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra (BdO, Paris). Voir également dans Au service de la danse – L'art de Serge Lifar, La chorégraphie Paris, Université de la danse, 1993, p. 63-64.
6. Serge Lifar, Le livre de Archaïs, Paris, Éditions du Journal Musical Paroisse, 1934, p. 102.
7. Robert Danceniens, « Le Conteur des contes », L'Opéra, 3 février 1938, dossier d'œuvre, Bibliothèque de l'Opéra (BdO, Paris).

