

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

38 | 2002  
Musique !

---

# De Fille du Diable à Sous le soleil de Satan

Henri Dutilleux

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/369>

DOI : 10.4000/1895.369

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

Henri Dutilleux, « De Fille du Diable à Sous le soleil de Satan », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/369> ; DOI : 10.4000/1895.369

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# De Fille du Diable à Sous le soleil de Satan

Henri Dutilleux

---

- 1 Tout d'abord, j'aimerais dire que la musique de cinéma n'a été que trop souvent qualifiée à tort de « musique alimentaire »... Évidemment c'est un moyen appréciable de gagner un peu d'argent, surtout lorsqu'on est un jeune compositeur. Mais ce n'est pas le seul : c'en est un parmi d'autres – comme toute commande passée auprès d'un compositeur – et si l'on peut vivre de sa musique, tant mieux ! Écrire pour le cinéma était donc, pour moi, loin d'être ce seul objectif. Certes, on pourra me dire que j'ai écrit coup sur coup trois ou quatre films ; je répondrai : coup sur coup c'est beaucoup dire, car cela s'est échelonné sur cinq ou six ans. Ce n'était donc pas seulement de « l'alimentaire ». Non, cela m'intéressait.
- 2 La musique de cinéma est une discipline passionnante. Il fallait écrire beaucoup de musique en peu de temps : c'était un entraînement redoutable. Il fallait, dans ce peu de temps, composer et orchestrer cette musique. D'ailleurs, pour moi, l'orchestration fait partie de l'acte de composition. Certains compositeurs se font orchestrer par d'autres ; pour moi c'est une chose absolument impensable.
- 3 Le cinéma était une merveilleuse tentation : avoir son nom au générique, entendre sa musique presque immédiatement mais, aussi, la jeter ainsi dans une formidable diffusion... C'est pourquoi il fallait s'appliquer : *Fille du diable* est une partition que j'ai particulièrement soignée. D'ailleurs, il y a quelques jours, je cherchais certains de mes manuscrits et j'ai retrouvé des fragments d'œuvres qui ont été jouées à la même époque et dont, par contre, je ne veux plus entendre parler. Une *Danse fantastique* pour orchestre par exemple ; il y avait une sarabande puis un autre mouvement. Je les avais écrits pour le piano, puis j'ai orchestré la sarabande et même l'autre mouvement. Et je pense que je ne changerai jamais d'avis : je ne peux pas faire rejouer cela. Pour *Fille du diable*, c'est différent : j'y ai retrouvé des moments fort intéressants et la musique reste complètement liée aux images. J'ai réécouté tout cela avec beaucoup de joie.
- 4 **Madame Madeleine Milhaud me faisait la même réflexion à propos de la musique de film de Darius Milhaud. Elle insiste justement sur le fait que non seulement**

**Darius Milhaud était très intéressé par ce genre musical mais qu'il en avait fait aussi un terrain d'expérimentation à de nouvelles et courtes formes d'écriture – déjà mises en œuvre dans ses symphonies de chambre et qu'il fait aboutir, là, au cinéma, puis au concert. Il a, par exemple, transformé les contraintes du temps au cinéma en jeux d'écriture, en « jeux d'esprit » comme les appelle Madame Milhaud.**

Oui, c'est tout à fait ça. Milhaud a considéré cela comme un nouveau jeu d'écriture. Pour lui c'était une nouvelle forme d'expression du langage musical. C'est Honegger qui paraissait plus réservé et, pourtant, il est un de ceux qui ont le plus écrit pour le cinéma. Mais ce n'était pas l'intérêt de ce nouveau genre musical qu'il remettait en question, bien au contraire, c'était le pouvoir des metteurs en scène qui le gênait : le metteur en scène était absolument maître du jeu et il pouvait arriver que certaines pages sur lesquelles on passait beaucoup de temps et que l'on pouvait considérer comme meilleures que d'autres, fussent, finalement, supprimées du jour au lendemain. Mais, ce n'est pas propre à ce seul domaine musical : il n'y a qu'à repasser en revue toute l'histoire de la musique et l'on verra que pas un compositeur, à commencer par les plus grands, n'a échappé à cette forme de dictature sur sa musique et quel qu'en fut le genre musical... Ce furent l'Église, les pouvoirs politiques, les éditeurs, les commanditaires, les concertistes, les chefs d'orchestre... alors, pourquoi pas, les cinéastes !

**5 Votre partition Fille du diable est d'une grande modernité. Comment avez-vous vécu cette première composition pour le cinéma ?**

Ah là, je m'y suis très attaché. C'était le premier film et je voulais faire de mon mieux : soigner l'écriture, soigner l'orchestration... Et j'ai beaucoup aimé l'ambiance du film. En somme c'était une affaire policière qui était traitée avec une poésie particulière et qui peut évoquer, par certains côtés, l'univers du Grand Meaulnes d'Alain Fournier. Il y avait aussi Andrée Clément, cette jeune comédienne pleine de talent qui, hélas, a disparu très vite. Je l'ai connue à ce moment-là. Elle avait une personnalité, une forme de beauté particulière – due à la maladie qui allait l'emporter – un peu inquiétante, qui correspondaient bien au rôle de cette Fille du diable.

**6 Grâce à vous, j'ai pu réécouter et revoir ce film. Cela m'a énormément intéressé ainsi que ma femme. C'était l'année de notre mariage et c'était aussi une année où j'avais tellement travaillé que j'en suis tombé malade. J'étais à cette époque plus fragile que maintenant et ces nombreuses nuits blanches ne pardonnaient pas.**

**7 Je me souviens m'être beaucoup donné à Fille du diable. Je savais que ce serait Roger Désormière qui dirigerait l'orchestre et qu'il le ferait avec une attention particulière. C'est un grand chef d'orchestre qui s'est révélé dans des œuvres très importantes, comme la musique symphonique de Darius Milhaud, de Honegger et celle de beaucoup d'autres musiciens, celle de Messiaen et la mienne plus tard, et, tout spécialement, dans l'œuvre de Debussy : Pelléas et Mélisande. À l'époque je le connaissais encore assez peu mais j'avais déjà beaucoup d'estime et d'amitié pour lui. Je savais qu'il était plutôt sévère, rigoureux et qu'il ne fallait pas lui donner n'importe quoi... J'étais donc très heureux qu'il m'apporte son concours.**

**8 Je crois qu'il y avait pour ce film une quarantaine de minutes de musique. C'était donc une partition relativement longue et importante. Revoir le film m'a remémoré mon travail de collaboration avec Henri Decoin. Il y a par exemple le signal des enfants. Tous ces gosses, vous vous souvenez, un peu voyous, qui entourent le personnage d'Andrée**

Clément ; ils se retrouvent, se rassemblent sur un signal qu'ils sifflotent. Decoin m'avait suggéré de construire la musique qui correspondait à ces scènes, autour des quelques notes de ce signal. Ce qui m'a à la fois amusé et intéressé. C'est un motif qui évoque beaucoup pour moi – je ne sais plus si je l'avais remarqué à l'époque – un thème de Grieg. Je pense que vous l'avez relevé aussi car vous êtes musicien vous-même. Si vous prenez ce motif au ralenti cela rappelle une œuvre de Grieg...

9 **Le début de Peer Gynt ?**

Vous y avez pensé aussi ! C'est amusant. C'est vrai que sur le moment, on n'y entend qu'un signal, mais en y repensant plus tard, je m'en suis fait la remarque. Toujours est-il que j'ai beaucoup aimé le jeu d'écriture que j'ai fait à partir de ce motif et c'est un des passages que je trouve intéressants de la partition. J'ai été aussi un peu étonné par la façon dont je traitais les parties plus inquiétantes du film. Vous relevez effectivement dans votre analyse des sonorités particulières.

10 **Oui, je trouve qu'on y entend déjà les sonorités de la Première symphonie que vous composerez quelques années plus tard ; les sonorités et les procédés d'écriture...**

C'est vrai. D'ailleurs la Première symphonie, je la considère comme une œuvre de transition. Par le travail que j'ai effectué pour y parvenir, et dans lequel cette musique de Fille du diable a pu trouver son rôle, j'ai réussi à aller un peu plus loin et j'ai pu me découvrir. Cette Première symphonie est, en somme, ma première véritable œuvre symphonique, la première aboutie.

11 **Pourrait-on dire que le cinéma a été, pour vous, l'un des creusets incontournables d'expérimentations de nouvelles formes d'écriture et une première concrétisation de ce que vous développerez par la suite dans votre œuvre de concert ?**

Certainement ! Cela a été pour moi un terrain propice à expérimenter de nouvelles formes d'écriture, ou de nouvelles sonorités. Un peu comme chez Milhaud d'ailleurs. C'était un excellent entraînement pour concrétiser de courtes formes d'écriture. J'y ai gagné un certain rythme que je n'avais pas jusqu'alors, même si, dans sa globalité, j'utilise toujours une expression plutôt large qui s'étale dans la durée.

12 **Et je ne suis pas le seul à avoir tiré de l'écriture pour le cinéma une influence, un enseignement : dès cette époque dont nous parlons – fin de la guerre, fin de l'Occupation – le cinéma, sa musique, ont eu un retentissement certain sur la manière de travailler des compositeurs de cette génération, et cela quelle que soit leur formation. Je serais tenté de citer des noms parmi les plus révélateurs de ce courant, par exemple : Georges Delerue, Maurice Jarre, parmi d'autres. Je pense aussi à un de mes anciens camarades qui, hélas, est mort depuis – il était un peu notre aîné à tous : Jean-Jacques Grünenwald, qui était aussi un brillant organiste. Il a composé la musique de films de Bresson entre autres – et, récemment, j'aurais souhaité revoir *les Dames du Bois de Boulogne* qui passait à la télévision car ça m'intéressait d'écouter ce qu'avait écrit Grünenwald.**

13 **Mais, Grünenwald, si bon musicien qu'il ait été, ce n'est pas vraiment l'exemple typique. Je pense que les meilleurs exemples sont Maurice Jarre et, avec une conception un peu différente, Georges Delerue. Delerue qui était vraiment doué pour le cinéma et qui a suivi la filière classique, qui est d'ailleurs aussi la mienne, celle du Conservatoire.**

14 **Maurice Jarre, lui, a été plus autodidacte : il s'est davantage formé par lui-même et on peut dire qu'on l'y a un peu aidé puisque, pour ma part, je lui ai fait des commandes au début de sa carrière, quand j'étais à la radio. Je l'ai proposé à Henri Barraud, directeur**

musical de l'époque et c'est ainsi que Jarre a commencé à se faire connaître ; à travers ses pièces radiophoniques et surtout sa musique de scène. Dès que Jean Vilar a fait appel à lui, cela a été le grand tournant. Pourtant, il me semble que d'autres musiciens sont allés encore plus loin. Je pense à Pierre Jansen, par exemple, à Philippe Hersant, encore, l'auteur de l'opéra *le Château des Carpates*, compositeur très doué qui a écrit de remarquables partitions de film comme celle des *Montagnes de la Lune* de Paulo Rocha.

- 15 Je pense, surtout, à Michel Fano. Condisciple de Pierre Boulez dans la classe d'Olivier Messiaen, il est de cette génération, finalement, pas très éloignée de la mienne, et en tout cas pas très différente. Je me souviens avoir entendu des pièces de Fano – alors qu'il sortait de la classe de Messiaen – que j'ai trouvées très intéressantes. Plus tard, j'ai appris qu'il manifestait le désir de détruire ces premières partitions. Ça m'a beaucoup surpris car c'était un compositeur vraiment doué mais, manifestement, lui trouve que ce sont des œuvres trop dans le style de l'époque. C'est vrai que les jeunes compositeurs suivent des tendances, très valables et justement dignes d'être suivies, mais il arrive un moment où il faut s'en détacher. Michel Fano, lui, c'était une autre technique, une autre orientation par laquelle il se détachait déjà de la création contemporaine de l'époque. Et cette technique, particulière, il l'a faite tout spécialement ressortir à travers sa musique de cinéma. C'est une direction différente de celle de Delerue ou de Jarre. Il implique complètement dans sa partition les phénomènes sonores : matière sonore et partition musicale sont un tout et de cette unité se dégagent tous les sens expressifs inhérents aux images. Le son devient chez Fano l'élément musical et par ses manipulations électroacoustiques du matériau sonore, cet élément fait partie intégrante de la construction dramatique du film. C'est ce qu'il appelle la « musicalisation » du son. Le résultat est tout à fait intéressant que ce soit dans le cinéma de fiction ou dans le documentaire (je pense aux réalisations d'Haroun Tazieff).
- 16 Cette implication de l'élément sonore et le rôle ainsi défini de la partition musicale rejoignent d'ailleurs la démarche entamée à la fin des années quarante par Maurice Jaubert, et qui est l'approche la plus convaincante et, en tout cas, celle que j'admire le plus.
- 17 Je regrette de ne pas avoir connu Jaubert. Il a trouvé un langage idéal pour les images, parvenant à conserver toute son intégrité à sa musique. Sa musique souligne les images d'une manière intuitive. C'est une approche très intéressante qui évite tout danger de pléonasme avec l'image. Car c'est un des risques de la musique au cinéma que de se laisser prendre au fil de l'action filmée et de s'y laisser attacher, de se laisser guider. La musique au cinéma doit, au contraire, conserver son indépendance d'expression ; elle peut aller jusqu'en opposition même à la trame cinématographique. C'est du moins mon avis mais je ne vais pas rouvrir ici le débat sur ce sujet car je sais qu'il a déjà donné matière à beaucoup de discussions.
- 18 C'est d'ailleurs le même problème qui se pose dans la musique de ballet. C'est sans doute pour cette raison que Jean Cocteau, qui a été un extraordinaire metteur en œuvre de ballet, a été aussi un maître incontesté du cinéma. Sa collaboration avec Georges Auric est tout à fait exemplaire : la musique s'y épanouit tout en donnant sa lumière aux images. Cocteau, comme il l'avait fait dans le domaine du ballet, accorde à la musique dans ses films la place qui lui revient sans aucun effet de pléonasme. Mais Cocteau avait une sensibilité musicale extraordinaire qui faisait dire à Georges Auric – Madeleine Milhaud vous le racontera mieux que moi – que sa collaboration avec le Groupe des Six allait au-delà de celle d'un simple « septième » membre du groupe. On

peut trouver à redire aujourd'hui à ce qu'il a pu écrire dans son *Coq et l'arlequin* car les choses ont évolué, les mentalités ont changé, sans doute... Mais quant à son rayonnement sur la création artistique de l'époque, il est tout à fait incontestable. C'est une des raisons qui me font regretter de ne pas être né plus tôt !... J'aurais aimé participer à toute cette période de notre histoire musicale.

- 19 Dans la même optique, on trouve Sacha Guitry qui avec Jean Françaix a eu une démarche tout à fait similaire et tout aussi méritoire. Sacha Guitry avait aussi une très forte sensibilité musicale. Jean Françaix s'est d'ailleurs pleinement investi dans la musique de ses films. Il croyait beaucoup à cette nouvelle forme d'expression musicale et il y a mis tout son talent. On ne peut qu'admirer ses partitions comme celle des *Perles de la couronne*, son élégance, sa finesse. Jean Françaix avait un style d'une élégance rare. Je regrette qu'on n'ait pas mieux perçu sa finesse d'écriture. Sacha Guitry lui a donné cette chance d'écrire pour ses films. Et Françaix s'y est réalisé, il a trouvé dans les images de l'écrivain un écho favorable à l'affirmation de son écriture et on trouve dans cette musique des moments particulièrement intéressants, peut être encore plus que dans sa musique de concert. Je n'en vois pas d'autre qui aurait pu écrire avec cette finesse... On ne l'a pas toujours bien perçu ; certains ont même voulu le laisser de côté. Aujourd'hui, enfin, on s'aperçoit qu'il a beaucoup écrit, et des choses très intéressantes. Ce sont les éternelles querelles de clochers. Ce qui compte pour moi, ce sont ces différences de tempérament : chaque compositeur a son tempérament, sa personnalité... chaque compositeur est digne d'intérêt !
- 20 Vous m'avez dit que cette écriture pour le cinéma a apporté un certain rythme, un nouvel élan à votre écriture de concert... Avez-vous aussi, un peu comme Darius Milhaud, innové des formes d'écriture particulières par cette expérience de la musique de cinéma ?
- Pas vraiment sur le plan formel.
- 21 **Plus sur le plan instrumental ?**
- Oui et la raison en est – et c'est le reproche que je ferai un peu à cette époque du cinéma que j'ai vécue – que les producteurs de ces années-là vous demandaient, essentiellement, des partitions pour des orchestres un peu trop importants. Pour ma part, ce que je trouvais intéressant, c'est justement de pouvoir écrire, sur les mêmes sujets, pour une petite formation, à condition de la choisir, comme l'a fait Darius Milhaud.
- 22 **C'est ce que vous faites dans la scène des enfants du film de Grémillon : l'Amour d'une femme ?**
- Oui, c'est vrai, et c'est Grémillon – qui était un cinéaste de la toute première génération – qui en a été à l'origine. L'histoire du film se passant en Bretagne, sur cette île d'Ouessant, Grémillon voulait évoquer musicalement ce paysage de landes entouré de la mer. Il pensa alors à la légende de Tristan : à la Cornouailles... Mais je ne voulais justement pas retomber dans le solo de cor anglais du « Prélude » de Tristan. Alors j'ai choisi d'écrire un solo de hautbois d'amour, et c'est vrai que c'est un passage original de la partition.
- 23 *L'Amour d'une femme* est une partition relativement courte. Elle n'intervient qu'à quelques moments du film mais toujours à bon escient. Je me souviens simplement que l'on a mal enregistré le générique. J'avais écrit un très bon générique, une pièce musicale qui me donnait toute satisfaction et dont je pensais qu'elle avait été bien enregistrée. Pourtant, après coup, j'ai eu l'impression que le son saturait.

- 24 **Justement, avez-vous eu des difficultés au mixage entre bande musicale et bande son ? Darius Milhaud, lui, n'a rencontré aucune difficulté parce qu'il veillait toujours personnellement à l'enregistrement et au bon montage de sa musique ; Honegger, lui, a eu parfois quelques difficultés... Qu'en est-il de vous ?**

Je n'ai pas rencontré de difficultés en ce domaine car j'assistais toujours aux séances de montage... et je trouvais ça passionnant. Les metteurs en scène que j'ai connus s'arrangeaient pour que les monteurs aient le sens de la logique et, même, le sens du rythme. Ce sont des qualités qui comptent beaucoup ici.

- 25 J'étais donc présent au travail de montage, ça me plaisait et je ne voulais pas manquer cela. Dès qu'il s'agissait de musique, j'intervenais, je participais. On écoutait un petit bout de musique pour trouver la bonne résonance. C'était un travail très délicat et, pour *le Crime des justes*, je me souviens de Myriam Borsoutzky, une monteuse finement douée pour cette recherche et qui avait l'oreille musicienne. Une fois que les séances de montage son commençaient et que je n'avais pas encore terminé ma musique, elle en profita pour me dire : « Il y a des scènes, là, pour lesquelles il serait bien que vous imaginiez des orchestrations rares. » Et j'ai trouvé cette formule intéressante : j'aimais bien l'expression « orchestrations rares » et je pensais justement à de petites formations aux timbres particuliers ; pas un grand ensemble compact. D'ailleurs, dans ma musique, j'utilise beaucoup, durant des périodes entières, de petits ensembles et j'aime à traiter la matière sonore un peu comme de la musique de chambre.

- 26 **Quels ont été vos rapports avec les réalisateurs comme Henri Decoin, Jean Grémillon, Jean Gehret ?**

Henri Decoin, je ne le connaissais pas et je ne sais pas comment il a pu me connaître si ce n'est parce qu'il était toujours en rapport avec des grands musiciens tels que Désormière, pour qui la musique de film comptait. On a dû lui dire : « Il y a un jeune musicien... », je ne sais pas. En tout cas c'était quelqu'un de très cordial et de très cultivé.

- 27 **On a l'impression qu'Henri Decoin recherchait toujours de nouvelles sonorités : il a eu Roland-Manuel, Sauguet, vous...**

Sans doute. C'était quelqu'un à la fois de moderne et de très sensible à la musique. Grémillon et Jean Gehret également. L'un était musicien, l'autre, Jean Gehret, était un amoureux de la musique : il avait fondé les Concerts Poulet et administré le Symphonique de Paris.

- 28 Pour Jean Gehret, j'ai écrit la partition, particulièrement longue, du *Crime des justes*, d'après le roman d'André Chamson. C'était un très bon film, avec Jean Debucourt ; un film dramatique qui se déroule dans les Cévennes. L'atmosphère y est pesante : il s'agit de cacher un crime dans une famille très religieuse, très respectable : le crime du chef de famille responsable de la mort de l'enfant naturel de sa fille.

- 29 La musique intervient souvent mais voilà une partition qui, à mon avis, aurait pu être écrite pour un orchestre plus réduit. Mais Jean Gehret avait préféré une grande formation.

- 30 J'étais déjà très lié avec Gehret. Il était marié à Irène Joachim. C'était un homme extrêmement sensible, très attachant et plein de délicatesse et, de surcroît, très musicien. Aussi, on était encore sous le coup de la reprise de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, la grande reprise de septembre 1940, sous l'Occupation. Et Gehret était très concerné puisque c'était sa femme, Irène Joachim, qui avait tenu le rôle de Mélisande,



devenant la plus grande Mélisande de notre époque comme l'avait été Mary Garden à l'époque de la création de l'opéra. Bref ! Jean Gehret était directement issu des milieux musicaux de cette époque et il était très lié à la plupart des grandes personnalités du monde de la musique telles qu'Igor Stravinsky. J'ai donc composé cette partition du *Crime des justes* en toute connaissance de cause, sachant qu'il saurait apprécier et estimer pleinement mon travail musical.

- 31 Pour le *Café du cadran*, c'est un peu différent car on demandait là, uniquement, la composition d'une musique de circonstance : celle du café, qui intervenait en fond sonore, une petite musique jazz que je me suis amusé à composer mais qu'un autre que moi aurait pu tout aussi bien écrire. Mais c'est pour moi un très bon souvenir : l'ambiance, la bonne entente et puis le succès du film. D'ailleurs, le café « du cadran » existe bien : il se trouve dans une des rues de l'avenue de l'Opéra. Je m'y suis encore rendu, il n'y a pas si longtemps.
- 32 Et puis, il y a eu *l'Amour d'une femme* mais nettement plus tard.
- 33 Je connaissais déjà Grémillon : je l'avais rencontré plusieurs fois, justement dans l'entourage d'Irène Joachim. C'est d'ailleurs souvent grâce à elle que j'ai rencontré des cinéastes. Elle savait que le cinéma m'intéressait et, qu'en même temps, écrire pour un film me tentait ; alors que d'autres musiciens trouvaient que c'était du temps perdu... Mais comme je vous l'ai dit, je trouve que le seul fait d'écrire et de s'entendre tout de suite, d'avoir son nom au générique, c'est une vraie chance pour un compositeur et une belle reconnaissance. Alors, pour *l'Amour d'une femme* – nous en parlions tout à l'heure avec cette scène du solo de hautbois d'amour – je me suis trouvé en face d'un metteur en scène qui était non seulement très musicien lui-même mais aussi compositeur. Je pensais d'ailleurs – je le lui ai dit ! – qu'il était capable d'écrire lui-même la partition de son film. Mais je crois qu'il recherchait des sonorités modernes, une écriture et des timbres nouveaux.
- 34 C'était aussi quelqu'un d'une grande culture et parler avec lui était passionnant. Cela nous entraînait souvent loin et ça me plaisait ! J'admirais beaucoup Grémillon, c'était un très grand cinéaste et *l'Amour d'une femme* est un de ses très bons films.
- 35 **Grémillon semblait en effet très attentif à la qualité des partitions de ses films, je pense à celle de Claude Roland-Manuel pour Remorques...**  
Ah ! oui, Remorques... C'est remarquable ! Le film est très bon, les dialogues de Jacques Prévert, le trio Gabin, Morgan, Madeleine Renaud... Et la partition de Roland-Manuel est tout à fait exceptionnelle ! Voilà un vrai chef d'œuvre musical que le cinéma nous a apporté. Je regrette que le film ne soit pas plus souvent diffusé. Je pense aussi au Ciel est à vous et à Lumière d'été avec, toujours, une musique de Roland-Manuel.
- 36 C'était à cette époque fabuleuse où, musiciens et comédiens, étions tous réunis dans la même maison. Jovet avait sa classe près des classes de musique. Ce fut une grave erreur que de séparer en deux locaux distincts l'enseignement de l'art dramatique et celui de la musique. Et même à l'échelle sociale, par cette tendance que l'on a déjà de considérer le musicien comme mal intégré à la société. J'avais alors espéré, quand on a parlé d'un terrain pour y bâtir un nouveau conservatoire de musique, celui de la Villette, étant donné la surface dont on disposait, qu'on allait enfin réunir à nouveau les deux conservatoires. Pas du tout, on a fait pire : on a transporté les classes d'art dramatique dans l'ancien conservatoire de musique : l'historique, « notre » conservatoire, celui du conservateur adjoint de la bibliothèque : Hector Berlioz... C'est comme si on nous l'avait volé ! Et ça, je ne m'en remets pas. Il y a tant de raisons pour



que l'on conserve cette fameuse salle de la bibliothèque, ainsi que tout l'immeuble d'ailleurs.

37 Cette séparation de l'art dramatique et de la musique, c'est une maladresse qui a son retentissement jusque sur le plan de la société et de l'intégration du musicien dans la société. C'est l'impossibilité de connaître ce que ma génération a vécu, par exemple, en côtoyant tous les jeunes comédiens de l'époque qui étaient Bernard Blier, François Perrier et les autres. On se voyait, on se connaissait, on déjeunait tous ensemble à la cantine.

38 **Il y a enfin votre collaboration au Sous le soleil de Satan de Maurice Pialat ; cette mise en musique du film par un mouvement de votre Première symphonie ?**

39 Cela s'est fait par l'intermédiaire de Toscan du Plantier : à ce moment-là, il était à la tête des disques Erato. Un jour, il me dit : « Ce serait intéressant de vous entendre à nouveau au cinéma, de vous remettre à écrire de la musique de film... » J'ai répondu que, pour moi, c'était devenu maintenant des souvenirs et, surtout, que c'était d'une autre époque, d'un autre cinéma, que le cinéma d'aujourd'hui ne se prêterait sûrement pas à ce que je voudrais faire. Malgré tout, peu de temps après, il me téléphone pour me dire que le cinéaste Maurice Pialat lui avait parlé d'une œuvre de moi : ma Première symphonie.

40 Il espérait que j'accepterais qu'il y prenne un passage pour son dernier film. J'ai répondu : « Mais, c'est de la folie ! Voyons... Une symphonie, c'est une symphonie. Quel rapport pourrait-elle avoir avec l'image ? — Vous savez, il a ses idées : il faudrait que vous en parliez ensemble et vous serez peut-être étonné... »

41 J'ai donc rencontré Pialat ; le montage du film était pratiquement terminé. Il m'a expliqué : « Dans le troisième mouvement, l'*Intermezzo*, il y a un passage qui revient assez souvent, de façon lancinante, et j'aimerais construire mon film autour de ce passage musical. »

42 Il m'a convaincu et j'ai senti qu'effectivement, l'association de ma musique à l'image pouvait être intéressante. Seulement, j'ai voulu lui faire ce qu'on appelle une « boucle » et j'ai utilisé pour cela d'autres passages de ma *Première symphonie* en relation étroite avec ce thème de l'*Intermezzo* mais qui se présentaient différemment. J'ai enregistré l'ensemble puis je l'ai fait écouter à Pialat. Eh bien, non, ce qu'il préférait c'était le passage textuel, l'*Intermezzo*, sans ajout. Alors je l'ai laissé faire et je dois dire que c'est une réussite. D'autre part, Pialat s'est révélé être quelqu'un de délicieux alors que l'on m'avait dit de lui qu'il était terrible. J'ai beaucoup aimé son film qui a des qualités extraordinaires ; c'est un film sévère aussi, assez difficile, c'est du Bernanos ! Ça va très loin, dans la lignée du *Dialogue des Carmélites*. J'aime beaucoup Bernanos car il y a une grande réflexion dans son œuvre.

43 Pialat est, lui aussi, frappant dans ce film où il tient le rôle d'inquisiteur.

44 **Le film a aussi une qualité de photographie, une lumière et des couleurs sombres particulières ; la musique est devenue indissociable de tout cela alors qu'au départ elle n'avait pas été écrite pour ces images ?**

Oui, c'est remarquable, c'est en cela que c'est une réussite complète.

45 C'est un bel enseignement et pour le cinéma, et pour la musique !

46 **Parmi les partitions que vous avez composées pour le cinéma quelle est celle qui vous a donné le plus de satisfaction ?**

Avec le recul, je pense que c'est Fille du diable. Dans l'Amour d'une femme, il y a aussi plusieurs moments mémorables mais je trouve que j'ai mal enregistré la bande musicale, surtout le générique. Non, Fille du diable est celle qui me touche le plus ; d'ailleurs, grâce à vous, j'ai envie de revoir encore le film !

- 47 **Nous avons parlé de plusieurs des compositeurs français qui ont écrit pour le cinéma. Pourtant, il y en a un, Marcel Mirouze, qui semble tombé dans l'oubli. Il a écrit une remarquable partition pour le cinéma : celle du film la Fiancée des ténèbres de Serge de Poligny. On l'a oubliée...**

Moi-même, je ne savais pas. C'est vrai que c'est un compositeur qu'on ne joue hélas plus du tout. Je l'ai connu quand j'étais auditeur – je n'étais pas encore reçu comme élève – à la classe de composition du conservatoire. Notre maître était Henri Busser – qui a vécu jusqu'à cent deux ans... Mirouze était un élève particulier, un peu étrange même : il arrivait en retard mais dès qu'on entendait sa musique, on était conquis. C'était une musique très franche, directe.

- 48 **Cela rejoint ce que l'on entend dans sa Fiancée des ténèbres.**

Oui, c'était un style vraiment particulier. Et je suis sûr qu'il n'avait pas besoin du piano pour écrire. Cela s'entendait ; sa musique était spontanée.

- 49 C'était un garçon très sympathique. Je crois qu'il était de Toulouse. Je me souviens que Busser l'aimait beaucoup aussi. Tout ça fait partie des souvenirs de jeunesse. Je le revois exactement tel qu'il était. Ça correspond à la période de mes études entre 1933 et 1938. Et encore une fois, les comédiens ne manquaient pas ! Vous vous souvenez d'*Entrée des artistes* avec Jouvét lorsqu'il demande : « C'est classe de piston aujourd'hui ? » C'était exactement ça.

- 50 **Nous n'avons pas encore parlé de Jacques Ibert, auteur aussi de remarquables partitions pour le cinéma.**

Lui, je l'ai vraiment bien connu. C'est un compositeur que l'on joue moins maintenant. Mais il a eu sa période de gloire, due à sa musique et aussi aux fonctions officielles qu'il a acceptées, notamment celle de directeur de l'Académie de France à Rome. Quand je suis arrivé en 1939 – en janvier-février – à la villa Médicis, c'est lui qui nous a accueillis. Il avait cette allure d'ambassadeur, il avait beaucoup de classe et, en même temps, il était comme un grand camarade, un grand frère : il avait une certaine autorité, il nous faisait des remarques, tout en nous donnant gentiment des conseils. Je l'aimais beaucoup. Et on lui a joué un sale tour ; il a été pris au piège avec l'affaire du Massilia, au moment de l'Armistice. Pétain, en dépit d'une certaine opposition, venait d'arriver au pouvoir. Le Massilia, c'est ce bateau à bord duquel ont embarqué un certain nombre d'intellectuels, d'hommes politiques et d'artistes, pensant qu'on allait continuer la guerre en Afrique du Nord. Et, d'ailleurs, moi-même qui étais militaire à ce moment-là, je devais partir aussi pour l'Afrique du Nord, à Port-Vendres, avec mon régiment. Et cela nous paraissait être le mieux car cet Armistice, nous le considérions comme une folie ! Ibert était donc à bord du Massilia, qui plus est avec un ordre de mission militaire. Et bien, le gouvernement de Vichy l'a condamné... comme déserteur ! C'est un peu ce qui est arrivé à Mendès France – qui, lui, a pu cependant rejoindre Londres – alors qu'ils étaient au contraire les combattants de la première heure... Ils sont devenus d'ailleurs les Résistants. L'Institut de France a donc déshonoré, officiellement, Jacques Ibert et l'a renié. Heureusement, à la Libération, on a désavoué l'Institut et Jacques Ibert a été immédiatement réhabilité.

- 51 Du compositeur, on cite toujours l'une de ses œuvres à succès : *Escapes* ; mais, pour moi, il est surtout l'admirable auteur de la *Symphonie concertante* avec hautbois, ainsi que des suites d'orchestre du ballet *Diane de Poitiers* et, encore, *Angélique* qui est une grande réussite dans le genre.
- 52 Je ne connais pas très bien sa musique de film mais je sais qu'il est de ceux qui ont écrit pour le cinéma avec beaucoup de goût : il y croyait et il aimait cela. Et je pense qu'il y a là une part de son œuvre très intéressante, à réhabiliter au plus vite. Il était d'ailleurs très lié à Honegger et ils ont fait ensemble cette très belle œuvre qu'est *l'Aiglon*.
- 53 **Et concernant le cinéma américain : Bernard Herrmann, Miklos Rozsa, Aaron Copland ?**  
Je me souviens d'avoir vu les noms de Bernard Herrmann et Miklos Rozsa aux génériques de films et d'avoir remarqué leur musique pour sa qualité.
- 54 En revanche, j'ai bien connu Aaron Copland, mais pas sa musique de film. Là encore, c'est une partie de son œuvre qu'on a oubliée, et il m'intéresserait d'entendre sa musique dans ce domaine. C'était quelqu'un de très chaleureux. Il était venu assister à la création aux États-Unis de ma *Deuxième symphonie*. On a souvent correspondu. Mais je ne connais que sa musique de concert. Il y a, aussi, tous ces grands musiciens qui ont quitté l'Europe au moment de la montée du nazisme et qui ont gagné les États-Unis. Là, ils ont écrit pour le cinéma, comme par exemple le compositeur Korngold, et on le leur a reproché comme s'ils « s'abîmaient ». Or, je ne vois pas pourquoi : où est la différence ? N'ont-ils pas autant soigné leur écriture pour le cinéma que pour le concert ? Évidemment si. Bien sûr, c'était une autre technique, qui demandait une nouvelle attention, un nouveau système d'écriture : qui demandait beaucoup de délicatesse et, justement, c'est cela qui est intéressant. Et ces compositeurs y sont très bien parvenus. Comme vous le disiez, que ce soit pour le concert, pour l'opéra, pour le ballet, pour la scène ou pour le cinéma, les techniques sont différentes mais aucune ne s'aborde moins sérieusement qu'une autre. Et pour ceux qui n'en seraient pas encore convaincus, il n'y a qu'à leur faire écouter le saisissant *Cortège funèbre* de Darius Milhaud : cette musique de film pour *Espoir*, devenue une si belle œuvre de concert.
- 55 **Une dernière question, concernant votre œuvre de concert : pensez-vous à la composition d'un opéra ?**  
Non, j'y ai renoncé. J'étais sur le point de le faire, il y a plus de dix ans maintenant : Rolf Liebermann, qui était à la tête de l'Opéra de Paris, m'avait demandé de songer à un livret car il estimait qu'étant donné mon tempérament, je devais produire une œuvre dans ce domaine. Liebermann était un homme d'une grande cordialité et d'une grande humanité. Il m'a dit alors : « On ne va pas fixer de date mais voilà, si jamais vous pouviez être prêt à telle saison, dites-le moi. » Or, à ce moment-là, j'avais beaucoup de commandes dont mon quatuor à cordes, et je voulais avant tout me libérer de cela, d'autant que Liebermann ne semblait pas particulièrement pressé : il me laissait le temps. D'ailleurs, lui, il a tout de suite trouvé un sujet de livret tandis que moi, non, je ne voyais pas. J'ai cherché, dans des sujets littéraires, des nouvelles d'auteurs étrangers, dans toute une série d'ouvrages ; je cherchais un scénario possible mais sans jamais m'arrêter sur un thème qui m'aurait inspiré. À l'époque, je m'en souviens, j'étais parti pour Belle-Isle-en-Mer et j'avais emporté avec moi plusieurs ouvrages. Mais mon quatuor à cordes occupait toutes mes pensées.
- 56 Liebermann m'avait ouvert toutes grandes les portes de l'Opéra afin que j'assiste aux répétitions des ouvrages qu'il montait. Il m'a présenté plusieurs librettistes

susceptibles de me proposer un sujet, parfois trop à la fois ! Mais je n'ai ressenti aucune attirance profonde pour aucun, sinon je me serais sûrement lancé dans cette composition d'un opéra : si un sujet m'avait vraiment enthousiasmé, je me serais débrouillé pour retarder certains de mes travaux. Quand j'ai vu que rien ne m'accrochait, j'ai repris mon travail et j'ai dit à Liebermann que ça ne se ferait pas. Pour lui, ça a été une déception...

57 Il y a aussi une question d'âge. L'opéra est une telle aventure qu'on peut la commencer à quarante ans, cinquante ans, soixante ans à la rigueur. Certains auteurs, comme Bizet, n'ont d'ailleurs pas réécrit tout de suite après une telle aventure. Et encore, Bizet n'a pas fait *Carmen* d'un seul coup. Et il n'est pas le seul !

58 J'ai également très peu écrit pour la voix : il aurait fallu que je commence par là, que je m'attelle à ce type d'écriture, d'autant que, comme je l'avais confié alors à Liebermann, je me heurtais au problème de la conversation chantée qui est toute une convention : il me fallait trouver musicalement mon système de déclamation. Bref, aujourd'hui, j'ai vraiment renoncé totalement. Je crois même que si l'on me proposait le plus beau sujet du monde, je dirais non. D'autant plus que j'ai encore d'autres commandes en train ! Pourtant, j'ai un grand collègue américain, Elliott Carter, que je connais bien, qui, à près de quatre-vingt-quatorze ans, s'est lancé dans l'écriture d'un opéra ! Pas très long, mais tout de même, sur des thèmes de Paul Griffith ; et je crois que cela a été très réussi. Il n'a pas voulu faire un opéra ambitieux, mais il l'a fait et je trouve ça admirable.

59 Mais, pour moi, non, c'est exclu. Je voudrais déjà arriver à faire ce que j'ai à faire ! Même si l'on n'a plus de l'opéra la conception que l'on pouvait en avoir au XIX<sup>e</sup> ou au début du XX<sup>e</sup> siècle, que cela a évolué et qu'on peut imaginer une œuvre qui serait polyvalente, dont l'exécution pourrait se faire aussi bien dans une salle d'opéra que dans une salle de concert. Je pensais récemment à *la Damnation de Faust* de Berlioz qui est une œuvre merveilleuse et qui, je pense, rend mieux au concert qu'au théâtre, malgré les mises en scène. Je l'ai réentendue dernièrement sous la direction d'Osawa – que j'aime beaucoup – et qui avait choisi son metteur en scène. Pourtant, ça me gêne un peu dans la mesure où les yeux sont tellement sollicités que ça vous empêche d'écouter la musique telle qu'elle doit être, de la vivre totalement : il faudrait, pour la représenter, quelque chose de plus sobre. *la Damnation* c'est un grand chef-d'œuvre.

60 **Vous rejoignez entièrement, là, l'admiration que portait Darius Milhaud à Berlioz !**

Oui. Et Darius Milhaud c'était aussi par réaction contre Wagner. Il n'aimait pas la conception musicale de Wagner..., ni ses idées. Et je comprends très bien cela. Je trouve aussi que Berlioz c'est autrement original. C'est pour ça que je préfère Berlioz au concert : sa musique y est plus présente. Cependant, il ne faut pas oublier non plus les Troyens ! Berlioz... ce sont des moments extrêmement beaux !

61 **Quelques mots pour conclure ?**

Je voudrais revenir sur votre analyse de *Fille du diable* qui m'a beaucoup touché et dont je vous remercie. Peut-être êtes-vous un peu trop laudatif parce que je n'ai pas du tout la prétention, par cette œuvre, d'avoir vraiment contribué à faire avancer les choses. Mais, c'est vrai que lorsque j'ai écouté, réécouté tout cela, j'ai été frappé par des passages forts, intéressants. C'est peut être la conception générale que je trouve encore trop « classique ». Je repense à Michel Fano qui dit, justement, à propos de la partition de cinéma qu'il ne veut pas avoir la prétention d'écrire une partition de musique de

film : pour lui, c'est la bande son et, en musicien qu'il est, en compositeur, il organise la bande son. C'est une conception très modeste mais, en même temps, très intéressante, et, peut-être, pas si mauvaise que cela finalement. Si vous voulez, c'est un peu comme avec l'usage de la musique concrète. C'est une nouvelle conception, peut-être plus intéressante que celle d'une musique qui consistait à commenter l'action. On se rapproche d'ailleurs plus de l'idée que s'en faisait Jaubert. Les années à venir nous le diront, peut-être.

*Paris, Île Saint-Louis - 1<sup>er</sup> juillet 2001*