

Un « divertissement cinématographique » : machine/nature dans la musique de Tibor Harsányi pour le dessin animé *La Joie de vivre* (1934)

Stefano Alba

Volume 39, numéro 2, 2019

Machines et imaginaires musicaux (1900–1950)
Machines and the Musical Imagination (1900-1950)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1091835ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1091835ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Alba, S. (2019). Un « divertissement cinématographique » : machine/nature dans la musique de Tibor Harsányi pour le dessin animé *La Joie de vivre* (1934). *Intersections*, 39(2), 15–29. <https://doi.org/10.7202/1091835ar>

Résumé de l'article

La Joie de vivre d'Anthony Gross et Hector Hoppin est un cas précoce d'animation d'avant-garde qui transpose une esthétique moderniste dans la formule du dessin animé musical des années 1930. Ses décors alternent le machinisme inspiré de la banlieue ouvrière parisienne (usines, une centrale électrique, le chemin de fer) avec un paysage bucolique. Sans être ouvertement critique de l'industrialisation, cette dichotomie pourrait être perçue comme évocation pastorale. La musique originale composée par Tibor Harsányi joue un rôle central dans l'esthétique du film, et son analyse permet de réinterpréter la dualité machine/nature dans une perspective « post-pastorale ».

UN « DIVERTISSEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE » : MACHINE/NATURE DANS LA MUSIQUE DE TIBOR HARSÁNYI POUR LE DESSIN ANIMÉ *LA JOIE DE VIVRE* (1934)

Stefano Alba

L'année 1934 marque une étape importante dans l'histoire de l'animation française, avec la sortie de trois courts-métrages qui en proposent une nouvelle vision sous l'influence du cinéma d'avant-garde : *Une nuit sur le Mont Chauve*, *L'Idée*, et *La Joie de vivre*. Bien que stylistiquement différents, ils sont tous réalisés par des artistes émigrés à Paris et, surtout, la musique y joue un rôle fondamental pour affirmer leur statut de films d'art.

Une nuit sur le Mont Chauve, réalisé par le russe Alexandre Alexeïeff et l'américaine Claire Parker sur un enregistrement de la pièce homonyme de Modeste Moussorgski, est une séquence d'images cauchemardesques proches de la peinture surréaliste, un essai de « gravure animée » obtenu grâce à leur invention, l'« écran d'épingles »¹ (Bendazzi 2016, 140–7). Beaucoup plus sombre est *L'Idée*, allégorie anticapitaliste réalisée par l'artiste tchèque Berthold Bartosch, pour laquelle Arthur Honegger composa une musique originale de 20 minutes (voir Descheneaux 2012 et Tchamkerten 2009). *La Joie de vivre*, par contre, est une tentative de médiation entre le dessin animé américain, qui reste un point de référence technique incontournable, et l'esthétique moderniste. Produit indépendamment par l'anglais Anthony Gross et l'américain Hector Hoppin, deux jeunes artistes sortis de l'Académie Julian à Paris², ce court-métrage de 10 minutes est présenté le 5 octobre 1934 au Studio des

¹ Il s'agissait d'un « écran blanc sur lequel des milliers d'épingles rétractables étaient montées perpendiculairement de manière à former une maille. Si deux sources de lumière étaient placées sur les côtés de l'écran, chaque épingle projetait deux ombres obliques sur celui-ci [...]. De cette façon, l'artiste pouvait [...] utiliser la gamme de gris complète. Un film de gravures animées deviendrait alors possible si l'artiste changeait progressivement les images et les photographiait image par image » (Bendazzi 2016, 142). Toutes les traductions de l'anglais et de l'italien sont les nôtres.

² École d'art privée fondée à Paris en 1868, l'Académie Julian devient vers la fin du siècle une alternative à l'École nationale des beaux-arts, attirant au cours des décennies un grand nombre d'élèves étrangers d'Europe et surtout des États-Unis. Parmi ses élèves, on retrouve des représentants de l'avant-garde parisienne tels que Fernand Léger, Henri Matisse, Léon Bakst et Marcel Duchamp, ainsi que le peintre américain Grant Wood et le québécois Raoul Barré, l'un des pionniers du cinéma d'animation.

Ursulines, salle parisienne spécialisée dans la projection de films d'avant-garde. Il s'agit d'une sorte de « ballet mécanique » qui transpose les atmosphères féériques des *Silly Symphonies* (la série de courts-métrages musicaux que Disney commence à réaliser en 1929 et qui seront distribués en France à partir de 1930) dans le monde industriel contemporain, sur une musique moderniste originale composée par Tibor Harsányi.

Dans le présent article, nous proposerons une interprétation du rapport entre la modernité des machines électriques et le monde naturel qui caractérise le film. Nous verrons comment la musique de Harsányi interagit avec cette dualité. Au lieu d'évoquer une opposition nette entre nature et machine, assimilable au thème traditionnel de l'évasion pastorale, la relation musique-images présente plutôt des affinités avec le concept d'œuvre « post-pastorale ».

Né en 1898 en Hongrie, élève de Kodály et Bartók, Harsányi s'établit à Paris en 1924, où il vit jusqu'à sa mort en 1954. Ici, il participe activement à la promotion de la musique contemporaine (notamment avec la société de musique de chambre Triton) et il établit des liens avec d'autres compositeurs émigrés à Paris, dont Bohuslav Martinů, Marcel Mihalovici et Conrad Beck (Hoérée et Kelly 2001). Dans l'historiographie postérieure, ils sont souvent regroupés sous le nom de « Groupe des quatre » et, avec d'autres compositeurs d'origine étrangère, dont Alexandre Tansman et Alexandre Tcherepnine, ils ont été associés à une prétendue « École de Paris »³.

Alors que la musique de film était encore un domaine presque inexploré par Harsányi — il n'avait composé que la partition pour le long-métrage *Le Petit roi* de Julien Duvivier, sorti en novembre 1933 — les témoignages démontrent le sérieux de son approche, basée sur la technique du dessin animé américain. La musique pour *La Joie de vivre* n'est pas une post-sonorisation, car elle est complétée, d'après les *storyboards*, avant l'animation finale, ce qui permet aux animateurs d'utiliser la partition comme référence visuelle pour la synchronisation.

Dans son court-métrage, Gross transpose le graphisme d'influence Art déco de ses gravures: un style proche de l'esthétique hollywoodienne de l'époque (issue, à son tour, du modernisme français), mais encore inédit pour le dessin animé. Andrew et Ungar (2005) ont expliqué l'émergence de ce « modernisme vernaculaire » comme le résultat de la marchandisation du style Art déco, qui commence à apparaître, après l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925 à Paris, dans les films hollywoodiens et dans les magazines féminins à la mode, tels que *Harper's Bazaar*. Même si les films déco « purs » sont rares, notent-ils, « tout comme le cinéma a été crucial pour l'Art déco, l'Art déco a contribué à l'affirmation du cinéma sonore en stabilisant le style visuel des films » (Andrew et Ungar 2005, 252)⁴.

Le modernisme du film se reflète également dans l'importance accordée aux paysages industriels, tout aussi éloignée du style Disney. Si dans les dessins

³ Pour l'étude la plus récente et la plus détaillée à ce sujet, voir Lazzaro (2018).

⁴ « Just as cinema was crucial to Art Deco, so Art Deco helped to push cinema across the sound barrier by stabilizing the look of the movies ».

animés de Mickey les machines sont souvent utilisées pour des trouvailles comiques, ici les machines et les nouveaux trains électriques deviennent parfois des véritables co-protagonistes. Dans le même esprit des premières *Silly Symphonies*, l'intrigue n'est qu'un prétexte pour une série de scènes de danse. *La Joie de vivre* commence avec deux filles dansant autour de quelques usines et dans une centrale électrique. Leur idylle est interrompue lorsque l'une perd une chaussure en dansant; un ouvrier de la centrale électrique tente de la lui rendre, mais les filles, effrayées, commencent à le fuir. De cette intrigue «à la Cendrillon» résulte une poursuite qui passe du paysage urbain initial à la campagne, jusqu'à ce que l'homme les rejoigne enfin près d'une voie ferrée, où les trois dansent le ballet final, auquel participent aussi des trains. Le film est donc composé en guise de triptyque, avec trois «panneaux» où l'industrialisation de la première et troisième section s'oppose à la nature intacte de la section centrale.

Bien que *La Joie de vivre* n'ait pas de message politique sous-jacent, selon Richard Neupert (2011) ce film constitue une critique au monde industriel contemporain plus subtile par rapport à *L'Idée* de Bartosch, explicitement anticapitaliste :

[*La Joie de vivre*] constitue un précurseur de l'art du Front populaire français [...], plein d'optimisme mais craignant la montée du fascisme tout autour. [...] À l'instar de la période grisante des acquis politiques de la gauche dans les années 1930, cette joyeuse escapade s'avère éphémère. Cependant, [...] *La Joie de vivre* n'offrait qu'une notion limitée de progrès et d'évasion, tandis que son style décoratif et sa politique vague et peu profonde lui ont permis d'être ressorti par le gouvernement de Vichy au début des années 1940. (Neupert 2011, 92)⁵

Neupert reprend ici l'interprétation de Florence Mialhe (2007), selon laquelle

les dangers peuvent survenir aussi soudainement que le vent qui se lève. Tout pourrait tourner au drame, mais les filles s'en jouent. Toute cette joie de vivre n'est peut-être que rêve, et comme dans un rêve, on peut voler sans tomber, avec cette sensation de mouvements qui se font presque au ralenti dans un temps suspendu. Pendant ce rêve, elles ne craignent rien, elles peuvent tout. (Mialhe 2007, 74)

Effectivement, cette idée du film comme rêve d'évasion peut être confirmée à la lumière de la scène finale, où les trois personnages s'envolent littéralement sur leur vélo à travers les nuages. Ajoutons que cette interprétation n'est pas limitée aux relectures contemporaines : dans un article pour *La Revue musicale*, Frederick Goldbeck (1934, 100) décrit les trois protagonistes comme des

⁵ « [*La Joie de vivre*] provides a precursor to French Popular Front art [...], full of optimism but wary of the rise of Fascism all around. [...] Much like the heady period of leftist political gains in the 1930s, this joyous romp proves fleeting. Though, [...] *Joie de vivre* offered a rather limited notion of progress and escape, while its decorative style and vague, shallow politics allowed it to be re-released by the Vichy government during the early 1940s ».

« marionnettes hantées, au bout de leurs fils, par le rêve de la vivante féerie comme les vivants rêvent d'être sauvés, ailleurs, de la condition humaine ». Il fait aussi allusion à la coexistence (plutôt que contraposition) de machinisme et pastoral, en résumant *La Joie de vivre* comme « l'après-midi d'un faune à bécane et de deux nymphes ferroviaires » (100). Un autre article de l'époque cite plus directement l'identité ouvrière des deux filles : il s'agit de « deux jeunes filles évadées du travail [qui] prennent une journée de vacances » (Fegdal 1934)⁶. Plus récemment, David Curtis (1992) a retracé l'inspiration visuelle des personnages dans une série de gravures réalisées par Gross en 1931, *Sortie d'usine*, représentant les prolétaires de « la Zone », la banlieue ouvrière parisienne.

À partir de cette connotation plus ou moins explicite, on pourrait voir l'opposition entre modernité et nature dans le cadre d'une pastorale d'évasion *stricto sensu*. Pourtant, ici le monde mécanisé n'est ni critiqué, ni célébré dans un sens proprement « futuriste »⁷. Est-il possible d'interpréter cette ambiguïté simplement comme ironique ? L'étude de la musique de Harsányi nous révèle une perspective qui est consciente de l'interrelation des machines et de la nature dans le monde contemporain façonné par la présence de l'homme. Nous verrons comment cette relation est souvent traitée par Harsányi avec une certaine fluidité, en superposant les deux niveaux dans un contrepoint audiovisuel.

« POST-PASTORAL » ?

Dans l'analyse proposée par Epstein (2014) du cycle de chansons pastorales *Machines agricoles* de Milhaud (1919), nous trouvons un parallèle interprétatif particulièrement pertinent. Ces six mélodies — sur des textes tirés d'un catalogue agricole — ont souvent été considérées comme une fumisterie ou une blague dadaïste, une interprétation refusée par le compositeur lui-même (Epstein 2014, 1–2). Pourtant, l'analyse d'Epstein en offre une relecture sérieuse, basée sur le concept de littérature « post-pastorale » introduit par Terry Gifford en 1999, selon lequel ce genre d'œuvres célèbre la nature sans l'idéaliser, et la montre comme irrévocablement intégrée au monde humain (5).

Il s'agit là d'une clé de lecture que nous pouvons effectivement appliquer à l'esthétique de *La Joie de vivre* et à sa relation entre la musique et les images : si, d'un côté, les auteurs ne semblent prendre trop au sérieux leur « poésie des machines », de l'autre, la nature n'est qu'un refuge temporaire pour les deux filles. Bien que la musique de Harsányi suive rigoureusement la tripartition du film (machine, nature, machine) avec une structure symétrique en trois mouvements, librement adaptée de la forme lied (Harsányi 1934b, 94), son écriture

⁶ Comme l'article de Fegdal est basé sur un entretien avec Gross et Hoppin avant la sortie du film, il est probable que cette caractérisation soit attribuable directement aux deux réalisateurs, même si elle n'est pas présentée comme une citation directe.

⁷ Notons que même dans la littérature futuriste ne manquent pas les exemples où les machines sont représentées de manière menaçante : dans le drame *L'angoscia delle macchine* (*L'angoisse des machines*), Ruggero Vasari « revisite le mythe du monde des machines, cher à l'esthétique futuriste, dans une clé ouvertement polémique. "Alors que d'un côté j'exalte la machine — écrit l'auteur — de l'autre j'en ai horreur ! Et pourquoi ? Parce que la mécanisation tue l'esprit" » (Bianchi 2002, 280).

alterne toujours entre modernité et tradition dans chaque mouvement. Dans l'Andante d'inspiration « pastorale », notamment, la musique n'est pas archaïsante, ni proprement « néoclassique » ; on retrouve dans la même partition soit des passages répétitifs, mécaniques et post-tonals associés aux danses des humains et aux atmosphères pastorales, soit une longue section dans laquelle le retour à la tonalité accompagne une esthétisation des machines électriques.

Après les 18 mesures du générique, la première partie, dans le cadre industriel, est un Allegro (120 à la noire) en trois sous-sections : A, l'introduction des deux filles qui courent à côté d'une série d'usines ; B, une valse qui accompagne leur « danse au ralenti »⁸ sur les câbles à haute tension d'une centrale électrique ; C, où le troisième personnage, l'ouvrier de la centrale électrique, est introduit et la poursuite commence. Le deuxième mouvement, Andante (96 à la noire), correspondant à la section « pastorale » dans la campagne, est un Trio avec une structure plus libre — une « variation chorégraphique », selon le compositeur — adaptée aux changements visuels rapides du montage. Selon une construction symétrique de la partition, le troisième mouvement reprend le tempo Allegro (120 à la noire) du premier, avec une variation de ses trois sous-sections, en miroir (C, B, A). Ce mouvement accompagne le retour au monde industriel, terminant avec la séquence emblématique de la voie ferrée, où des trains électriques participent à une sorte de ballet avec les trois personnages, qui se retrouvent dans un poste d'aiguillage. Enfin, une Coda avec un tutti orchestral de 10 mesures (reprenant le tempo « pastoral » du deuxième mouvement, 96 à la noire) accompagne l'épilogue onirique.

Bien que les sources à notre disposition ne contiennent aucun détail concernant la première rencontre entre Gross et Hoppin et le compositeur⁹, les fonds du département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France conservent plusieurs documents qui nous permettent de retracer les étapes de leur collaboration. Un recueil de versions préliminaires du scénario montre comment les animateurs ont fourni à Harsányi des schémas très détaillés précisant le nombre de mesures et la durée en seconds prévus pour chaque section ainsi que les points de synchronisation de musique et animation. Le seul manuscrit autographe du compositeur est attribuable aux étapes finales, délinéant le plan définitif de la partition¹⁰.

Une description du processus compositionnel est également proposée par Harsányi lui-même dans l'article « Sur la musique du dessin animé » qu'il écrit pour le numéro spécial « Le film sonore » de *La Revue musicale*. Ici, il théorise, en avance sur son temps, la nécessité de concevoir la musique du dessin

⁸ Ainsi identifiée dans les notes manuscrites de Gross et Hoppin (cf. *infra*, note 10).

⁹ Le premier document disponible, une lettre de Hoppin à Harsányi du 30 août 1933, précise les conditions de l'engagement du compositeur, dont celle de « ne pas [...] jouer en public la musique de *Joie de vivre* avant la parition [sic] du dit film », sauf dans le cas où « le film n'est pas paru un an après l'enregistrement » (recueil *Lettres à Tibor Harsányi et copies de réponses*, VM-BOB-21331. Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France). Toutefois, pour des raisons inconnues, cela ne fut pas respectée, car après six mois, le 11 mars 1934, la musique pour *La Joie de vivre* eut sa création lors d'un concert de l'Orchestre symphonique de Paris à la Salle Pleyel, avant la sortie du film.

¹⁰ Dossier « *Joie de vivre* », recueil *Livrets, scénarios et synopsis d'œuvres de Tibor Harsányi*, RES TH B-140 (5). Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France.

animé comme un nouveau genre musical avec ses propres spécificités, liées au découpage :

Comme le théâtre s'oppose au cinéma par son cadre unique et sans mouvement, [la musique du dessin animé] doit s'opposer à des œuvres conçues symphoniquement, où dans le même cadre [...] s'édifie l'architecture sonore. Ici, tout doit être en mouvement. Ce doit être une matière musicale, dont tous les éléments avec le cadre même sont en mouvement perpétuel, tout en faisant leurs fonctions de développement musical, même selon les règles « symphoniques », sans que cette matière ne subisse, musicalement parlant, la moindre perte [...]. Cette structure sonore [...] ouvre la voie d'un nouveau style musical dont l'horizon est le plus vaste. (Harsányi 1934b, 98)

Harsányi explique également comment son écriture est pensée en fonction des techniques d'enregistrement¹¹ :

Les grands fonds orchestraux ne rendent pas dans le microphone. Les notes ou les accords de « pédale » brouillent la sonorité. Un travail horizontal est indispensable. Plusieurs voix, horizontalement superposées, en mouvement perpétuel et correspondant avec les mouvements plastiques, [...] ne doivent qu'effleurer l'harmonie, qui se produira nécessairement par leurs relations verticales et constituera un décor sonore continuellement mouvant. (Harsányi 1934b, 97)

L'idée de *mouvement perpétuel*, évoquée à plusieurs reprises dans l'article, se traduit dans *La Joie de vivre* comme juxtaposition continue d'événements musicaux parallèles et complémentaires au montage, souvent basés sur la répétition d'ostinatos et de cellules rythmiques, en alternance constante entre temps binaire et ternaire. Dans l'introduction de l'édition imprimée de la partition, le compositeur¹² précise que « [l]e sous-titre "Divertissement cinématographique" ne veut pas seulement signifier que cette pièce a été écrite pour un film. Il veut souligner sa structure musicale spéciale, qui correspond à celle des œuvres cinématographiques » (Harsányi 1934a). On retrouve ici un parallèle de ce que Finocchiaro a identifié comme le « paradigme cinématique » au sein du modernisme musical allemand entre 1913 et 1933. Selon l'auteur, le recours à certains principes cinématographiques, tels que le montage, dans la création musicale de cette période reflètent une volonté de « saboter » les fondements de discursivité musicale et d'intégration formelle dérivés de la tradition classicoromantique (Finocchiaro 2017, 6).

Toutefois, Harsányi recourt rarement au *mickey mousing*, c'est-à-dire la synchronisation métronomique du rythme des images sur chaque temps de la musique, typique de la première phase du dessin animé sonore. Il se limite à fournir sporadiquement des bruits synchronisés à des actions spécifiques, avec

¹¹ Cf. Éric Sarnette, « Musique et électricité », *La Revue Musicale. Le film sonore: L'écran et la musique en 1935*, n° 151 (décembre) : 80–7.

¹² Cette note n'est pas signée par Harsányi, mais il en est presque certainement l'auteur, car elle contient des passages qui seront repris presque littéralement dans son article « Sur la musique du dessin animé ».

quelques concessions aux *topoi* de la musique de film (un glissando descendant accompagne les deux filles qui descendent rapidement d'un arbre) ou des interventions onomatopéiques (un trille dans le registre grave joué par basson, altos et violoncelles imite le ronflement de l'homme endormi alors qu'il fait une pause dans sa poursuite). Effectivement, le *mickey mousing* était devenu progressivement moins fréquent même dans les productions de plus en plus raffinées de Disney¹³. Par exemple, la partition de *Playful Pluto* (1934) est composée en grande partie de longues sections d'ostinatos et de gammes chromatiques rapides, où l'animation est synchronisée sur une ou plusieurs mesures, au lieu d'avoir des points de synchronisation réguliers sur chaque temps certains effets de synchronisation sont obtenus par une combinaison de musique, bruits et rythme visuel, ce qui donne une majeure liberté aux animateurs dans l'organisation du mouvement (Jacobs 2015, 93).

Cette description se révèle assez pertinente pour illustrer les procédés principaux employés par Harsányi, lequel connaissait certainement l'esthétique — et les limites — de la musique des *cartoons* d'outre-Atlantique (voir Harsányi 1934b, 93). Du reste, la répétitivité quasi-mécanique d'ostinatos et la prééminence des jeux d'accents rythmiques, souvent dans une forme d'inspiration classique, caractérisaient déjà son style à cette époque. Une critique de son *Trio* (1934) souligne que :

le dernier mouvement *Presto* est conçu dans la forme habituelle du *Rondo* [...]. Bien que le thème ainsi que la forme [...] soient d'une conception musicale «classique», l'écriture musicale est traitée ici avec un certain *machinisme*, où il n'y a aucun arrêt. («Études musicales analytiques» 1935. Nous soulignons.)

Ce procédé trouve son expression la plus exemplaire dans un morceau pour piano d'inspiration explicitement machiniste, *Le Tourbillon mécanique*, qu'il compose pour le recueil *Parc d'attractions Expo 1937*. Ici, l'évocation d'un mécanisme d'horloge est confiée à un ostinato en mouvement perpétuel, marqué par «une succession d'accents mettant le rythme au premier plan» (Lazzaro 2018, 319)¹⁴.

Dans la même veine, l'écriture «machiniste», privilégiant les accents rythmiques, souvent syncopés, à la mélodie, devient le moteur même qui anime les personnages dans *La Joie de vivre*. Dans la séquence d'ouverture (section A du premier mouvement), plusieurs rythmes se trouvent superposés horizontalement, selon le schéma proposé par Harsányi dans son article pour *La Revue musicale* (Fig. 1).

¹³ C'est notamment après l'arrivée en 1933 au studio Disney de Leigh Harline, son premier compositeur ayant une formation classique, que les partitions deviennent plus articulées et cohésives, cf. Barrier (1999, 100–1).

¹⁴ «Harsányi exploite le timbre pour souligner les accents (un élément sans doute dérivé de Stravinski); dans son "Tourbillon mécanique", l'accord initial sfz de quatre *si* étalés sur cinq octaves revient régulièrement (sur des notes différentes) afin de marquer les césures formelles, en plus d'être l'élément fondateur d'un épisode rythmique basé sur un jeu d'accents» (Lazzaro 2018, 318).

♩ = 120

Figure 1. *La Joie de vivre*, réduction graphique du début du premier mouvement (d'après Harsányi 1934b, 95).

Pour la première partie de 7 mesures, chaque pas des deux filles suit régulièrement la succession des noires dans la mesure à 4/4 (quatrième portée, ligne A). Selon une structure ABA, après un « développement » de 12 mesures, cette partie est ensuite reprise, avec une variation visuelle: ici, la danse des protagonistes est synchronisée à la mélodie syncopée du thème principal (première portée du système), joué par les flûtes et la trompette avec sourdine. Ou encore, le motif cyclique d'une mesure associé à la poursuite (Fig. 2), introduit dans la section C du premier mouvement, semble générer la rotation des roues du vélo de l'ouvrier, car il anticipe le début de l'animation correspondante.

Figure 2. *La Joie de vivre*, poursuite (réduction) (d'après Harsányi 1934a, 22).

Toutefois, au milieu du premier mouvement, entre le machinisme de l'introduction (section A) et de la péripétie (section C), on retrouve la « danse au ralenti » dans la centrale électrique. Cette séquence représente le moment le plus plastique du film, un jeu graphique où les lignes de contour des deux protagonistes se mêlent à celles des câbles et des pylônes électriques. Ici, Harsányi suspend temporairement la fragmentation rythmique et les dissonances qui caractérisent la partition, avec une valse, tonale, de 66 mesures régulières en 3/4. La musique la plus « classique » n'est donc pas réservée au mouvement « pastoral », mais à l'une des séquences emblématiques du machinisme du court-métrage.

Cette discordance apparente entre musique et images a pour résultat une représentation quelque peu romantique, quoique ironique, de l'électricité qui est très distante de l'exaltation plus instinctive et véhémence de la modernité typique du Futurisme. Au contraire, cette séquence est plus proche des atmosphères de *La Fée Électricité*, la peinture monumentale réalisée par Raoul Dufy pour l'Exposition universelle de 1937 à Paris — en accord avec Neupert, selon lequel ce film semble préfigurer l'esprit du Front Populaire (cf. *supra*). La représentation positive de l'énergie électrique, combinée avec sa proximité de la campagne où les deux filles se réfugient quelques minutes après, pourrait être en corrélation — même si inconsciemment du côté de Gross et Hoppin — avec la rencontre entre le monde rural et l'électricité représentée par l'électrification des zones de campagne en cours dans la France de l'entre-deux-guerres (Berthonnet 2003, 194), dont l'œuvre de Dufy est l'expression artistique officielle la plus représentative¹⁵.

En somme, c'est précisément à partir de cette séquence que nous pouvons tirer un parallèle avec l'interprétation « post-pastorale » de *Machines agricoles* :

Au lieu de critiquer les machines agricoles ou de célébrer leur puissance, leur vitesse et leur violence comme le feraient les futuristes, Milhaud a coopté la pastorale pour donner une âme à six machines agricoles. Il les a rendues organiques, permettant à ces « grands et colorés insectes de fer » de voler de manière productive et non menaçante. En cours de route, Milhaud a également réussi à moderniser le rustique, en faisant entrer dans l'enclos pastoral un élément artificiel, longtemps présent et de plus en plus nécessaire, des petites exploitations agricoles. (Epstein 2014, 27)¹⁶

Si les machines de Milhaud représentaient une étape antérieure du machinisme agricole, ici l'idée est poussée plus loin, en célébrant la « fée électricité » qui se rapproche des campagnes. Dans un des plusieurs articles consacrés par le critique musical et cinématographique Émile Vuillermoz à *La Joie de vivre* — qu'il accueille comme « une création saisissante qui marque une date dans l'histoire du cinéma universel » — le critique en propose une vision où le rapport entre machine et nature est conçu en sens « post-pastoral ». N'y voyant aucune critique de la modernité, il interprète l'idée à la base du film, dans son exaltation du « lyrisme ferroviaire » et du « pathétique du machinisme » comme celle d'un « panthéisme universel » :

Nos auteurs [...] ont voulu également exalter les éléments de beauté qui flottent, invisibles, autour des hommes d'aujourd'hui. Ils n'ont donc pas hésité à prendre pour décors et pour architectures des notations empruntées à notre vie industrielle. C'est ainsi qu'ils ont utilisé la féerie électrique

¹⁵ Pour une étude de l'œuvre dans le cadre du « mécénat électrique », voir Buffat (2006).

¹⁶ « Rather than criticizing farm machinery or celebrating its power, speed, and violence as the Futurists would, Milhaud co-opted the pastoral to imbue six *machines agricoles* with a soul. He rendered them organic, allowing these “great, colorful, iron insects” to flit about productively and unthreateningly. Along the way, Milhaud also managed to modernize the rustic, bringing a long-present and increasingly necessary man-made agent of small farms into the pastoral fold ».

que représentent les grandes stations transformatrices qui tendent, çà et là, le long des voies électrifiées, leur magique toile d'araignée. [...]

Faut-il donc enfoncer une porte ouverte, en exaltant les merveilleuses ressources de poésie et de rêve dont nous sommes redevables à la « Fée Électricité » ? [...]

La Joie de vivre se poursuit dans une ambiance de panthéisme universel qui va de la fleur, de l'arbre et du ruisseau jusqu'aux usines métallurgiques, aux voies ferrées et aux modernes stations d'aiguillage. (Vuillermoz 1934)

Cependant, il faut noter que c'est précisément sur la musique que Vuillermoz exprime quelques réserves, bien qu'il la considère globalement une réussite. En effet, le critique regrette que Harsányi :

ait sacrifié à la mode actuelle de la stridence inutile, et qu'il ait abusé de cette orchestration nasillarde et corrosive qu'affectionnent nos jeunes auteurs et dont la reproduction mécanique augmente impitoyablement le caractère agressif. (*Ibid.*)

Alors que les deux mouvements « machinistes » sont les plus structurés du point de vue formel, le deuxième mouvement Andante (la campagne) est traité de façon plus libre et « cinématographique », dans une succession d'épisodes de caractère plus humoristique. La séquence d'ouverture est un ballet de papillons et d'insectes : dans l'espace de quelques mesures, c'est comme si les deux filles, se réfugiant dans la nature, entraient enfin dans le monde du dessin animé des *Silly Symphonies*. Effectivement, il s'agit du seul moment où les personnages ne sont pas uniquement des humains — ou des machines — mais aussi des animaux, dont certains anthropomorphes.

Dans la musique, conformément à une interprétation en sens « post-pastoral », il n'y a pourtant pas de démarcation nette entre les sons de la modernité et ceux de la campagne. On retrouve ici les mêmes procédés « mécaniques », et aucune musique d'influence strictement pastorale n'est employée par le compositeur — qui identifie néanmoins cet Andante comme « genre pastoral » (Harsányi 1934b, 94). Effectivement, Harsányi avait déjà essayé une réinterprétation moderniste du genre : ses quatre *Pastorales* pour piano (1934), ont le même traitement « machiniste », où les formes classiques sont détournées, non sans une certaine ironie. Dans le deuxième morceau, « Élégie » (marqué Allegretto quasi Andantino) une cellule rythmique d'une mesure est répétée cycliquement, avec des variations harmoniques, presque sans interruption dans le troisième, « Musette », une mélodie de danse se déroule sur un ostinato de style pastoral, mais dans une mesure irrégulière à 5/8 au lieu du 6/8 traditionnel.

Dans *La Joie de vivre*, la section centrale de l'Andante constitue le parallèle pastoral à la « danse au ralenti » dans la centrale électrique du premier mouvement. Ici, dans un cadre naturel exotisant, au lieu que sur des câbles à haute tension, les deux filles sautent d'un arbre à l'autre au moyen de lianes. Si la « valse électrique » superposait une forme musicale classique au paysage industriel contemporain, ici le contraste est inversé, en employant une progression inspirée du jazz et du timbre orchestral du swing *big band* pour une séquence

dans un paysage naturel hors du temps et de France. Or, si le jazz faisait déjà partie des influences de Harsányi, nous pouvons aussi lire son usage dans cette séquence « exotique » comme expression ultérieure d’ambiguïté entre exaltation de la modernité et évasion : rappelons que les débats esthétiques de l’entre-deux-guerres autour du jazz y voyaient également tant l’expression du machinisme des rythmes industriels que des éléments de primitivisme (cf. Lane 2007).

MUSIQUE DE BRUITAGE

L’esprit « cinématographique », en mouvement perpétuel, du machinisme musical de Harsányi trouve une expression plus singulière par l’intégration des bruits dans la texture orchestrale. Dans deux séquences, en particulier, ce procédé est mis au premier plan sur le reste de la musique. Dans l’Andante « pastoral », il est associé aux protagonistes faces à l’imprévisibilité des phénomènes naturels : le son des rafales de vent qui les surprennent est obtenu à l’aide d’un instrument mécanique, une machine à vent — un niveau ultérieur de brouillage de machine et nature. Non seulement la présence orchestrale de la machine à vent remonte aux tragédies lyriques de l’époque baroque, mais aussi l’un de ses usages chronologiquement les plus proches de Harsányi a une connotation explicitement pastorale et liée au surnaturel, car elle est employée (sous le nom d’éoliphone) par Maurice Ravel dans *Daphnis et Chloé* (1912) comme manifestation sonore du dieu Pan.

Dans le « ballet des trains » à la fin du troisième mouvement, le bruit des trains, intégré au rythme musical, est imité par le roulement du tambour frappé avec un balai métallique. Ici, l’écriture cinématographique de Harsányi trouve son accomplissement : la musique est parfaitement synchronisée au montage alterné qui juxtapose les trains hors de contrôle et les personnages qui tentent de les ramener en manœuvrant les leviers d’aiguillage¹⁷. Le montage musical alterné associe aux plans à l’intérieur du poste d’aiguillage une reprise variée du thème principal (section A du premier mouvement), tandis que les plans des trains à l’extérieur utilisent les bruits du tambour accompagnés par des échelles chromatiques ascendantes et descendantes des vents, sur des pédales aux cordes en trémolo. Tous les plans qui composaient, alternés, la séquence jusqu’à ce point, sont enfin superposés simultanément ; la musique incorpore au même temps le thème « humain » et les sons des trains, dans un rythme de plus en plus serré, jusqu’à un arrêt soudain, avec la restitution de la chaussure perdue qui marque la conclusion effective du troisième mouvement.

CONCLUSION

À l’aide de quelques exemples emblématiques des relations entre musique et images dans *La Joie de vivre*, nous pouvons intégrer les réflexions sur ses

¹⁷ L’étude des manuscrits nous révèle une idée abandonnée pour un « gag » musical prévu dans cette séquence : « trois secondes de musique qui ressemblera à un gramophone qui tourne toujours sur le même endroit. Pendant ce temps un train tournera toujours sur le même cercle, avant de trouver le bon chemin ».

ambiguïtés thématiques mises en évidence dans la littérature précédente. À partir des considérations autour du « post-pastoral » en musique proposées par Epstein, notre relecture de l'œuvre confirme sa vision optimiste, voire idéalisée, du progrès, mais toujours liée au côté « humain » du machinisme industriel contemporain plutôt qu'une critique du monde mécanisé, c'est donc le désir d'évasion, même si éphémère, de la classe ouvrière qui est mis en exergue au cours de ce qui ne peut être, ultimement, qu'un rêve.

Harsányi se montre à l'aise dans cette dichotomie, en recourant à son vocabulaire moderniste — rythmes machinistes, détournement plus ou moins ironique des formes classiques, sonorités empruntées au jazz contemporain — pour aboutir à une écriture « cinématographique » qui ne sacrifie rien du style de ses œuvres « sérieuses » ; au contraire, il exploite les contraintes du découpage pour définir sa vision de l'esthétique musicale du dessin animé.

Toutefois, contrairement aux prémonitions enthousiastes de Vuillermoz (1934), selon lequel « [d]ans dix ans cette formule nous aura certainement donné des chefs-d'œuvre », *La Joie de vivre* reste un cas singulier dans l'histoire de l'animation, loué par les critiques même après plusieurs années, mais dont l'impact sur le grand public est assez limité. Quant à Harsányi, sa deuxième collaboration avec Gross et Hoppin (un projet de long-métrage d'animation d'après *Le Tour du monde en 80 jours*) sera interrompue par la guerre, et le compositeur ne retournera au dessin animé qu'assez tardivement, pour le court-métrage *Ballade atomique* de Jean Image (1948).

Le court-métrage de Gross et Hoppin ne peut pas rivaliser avec la qualité technique du dessin animé aux États-Unis, où il obtient néanmoins une distribution commerciale limitée, ainsi que l'inclusion dans les collections du Museum of Modern Art à New York. Si, après une décennie, l'influence visuelle du modernisme trouvera graduellement sa place dans l'animation commerciale américaine, son langage musical sera plus souvent associé au pastiche et à la juxtaposition de motifs du répertoire populaire et classique occidental, une évolution des pratiques d'accompagnement du cinéma muet (Goldmark 2005, 107–11). L'animateur Shamus Culhane, pionnier du *cartoon* américain, nous laisse un témoignage assez caustique des impressions d'outre-Atlantique lors d'une projection privée de *La Joie de vivre* en 1935 :

Lorsque Gillett¹⁸ a annoncé que nous allions voir un dessin animé français, nous sommes entrés dans la salle de projection dans un état d'excitation. [...] Nous avons tous trouvé le film épouvantablement brut parce que c'était la première fois que nous voyions de l'animation stylisée. [...] Non seulement le style de dessin était complètement inacceptable, mais l'esprit n'était pas drôle pour nos esprits peu sophistiqués. Tout le monde était d'accord pour dire que le film était nul et ne faisait pas concurrence à l'animation américaine. [...]

¹⁸ Burt Gillett (réalisateur du court-métrage *Les Trois petits cochons*, premier grand succès de Disney) avait organisé la séance en espérant qu'elle aurait pu inspirer les animateurs du studio Van Beuren à New York, où il travaillait à l'époque.

[C]ertainement aucun d'entre nous ne connaissait l'art moderne [...] et nous aurions été horrifiés à l'idée que des tordus comme Picasso, Braque et Matisse puissent un jour influencer le style de l'animation. Nous nous sommes tous remis au travail, sereins en sachant que les animateurs étrangers étaient à des années-lumière derrière nous. (Culhane 1986, 104)¹⁹

RÉFÉRENCES

- Andrew, Dudley et Steven Ungar. 2005. *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge et Londres: Harvard University Press.
- Barrier, Michael. 1999. *Hollywood Cartoons: American Animation in its Golden Age*. New York: Oxford University Press.
- Beltran, Alain. 2004. «Quelle approche “culturelle” de l'histoire de l'électricité?». *Annales historiques de l'électricité* 2 (1): 139–45.
- Bendazzi, Giannalberto. 2016. *Animation: A World History*, vol. 1. Boca Raton: CRC Press.
- Berthonnet, Arnaud. 2003. «L'électrification rurale ou le développement de la “fée électricité” au cœur des campagnes françaises dans le premier XX^e siècle». *Histoire & Sociétés rurales* 19 (1): 193–219.
- Bianchi, Stefano. 2002. «Silvio Mix e L'angoscia delle macchine». *Il corpo del mostro: metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità*, sous la dir. de Emanuela Ettorre, Rosalba Gasparro et Gabriella Micks, 279–282. Napoli: Liguori Editore.
- Buffat, Cécile. 2006. «La Fée Électricité et le mécénat électrique: La Fée Électricité de Dufy et le mécénat électrique dans l'entre-deux-guerres». *Annales historiques de l'électricité* 4: 49–74.
- Culhane, Shamus. 1986. *Talking Animals and Other People: The Autobiography of one of Animation's Legendary Figures*. New York: St. Martin's Press.
- Curtis, David. 1992. «The Animated Films». *Anthony Gross*, sous la dir. de Mary Gross et Peter Gross, 129–40. Aldershot: Scholar Press.
- Descheneaux, Audrée. 2012. «Idées, espoir et grande illusion: Quand le compositeur s'engage». Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Epstein, Louis K. 2014. «Darius Milhaud's *Machines Agricoles* as Post-Pastoral». *Music & Politics* 8 (2) [en ligne]. Consulté le 5 avril 2019 à l'adresse <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0008.204>
- «Études musicales analytiques: *Trio*. Tibor Harsányi». 1935 (8 mars). *Le Guide du concert* 21 (23): 635.
- Fegdal, Charles. 1934 (juillet). «Un studio parisien de dessins animés». *L'Art Vivant* 186: 296.

¹⁹ «When Gillett announced that we were going to see a French animated cartoon, we went into the projection room in a state of excitement. [...] We all found the film appallingly crude because it was the first time we had ever seen stylized animation [...]. Not only was the drawing style completely unacceptable but the wit was not funny to our unsophisticated minds. Everybody agreed that the picture was a dud and posed no competition to American animation. [...] [C]ertainly none of us knew anything about modern art [...] and we would have been horrified at the suggestion that freaks like Picasso, Braque, and Matisse might some day influence the appearance of animation. We all filed back to work, serene in the knowledge that foreign animators were light years behind us».

- Finocchiaro, Francesco. 2017. *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Gifford, Terry. 1999. *Pastoral*. New York: Routledge.
- Goldbeck, Frederick. 1934 (décembre). «“La joie de vivre”». *La Revue Musicale. Le film sonore: L'écran et la musique en 1935* 151: 98–100.
- Goldmark, Daniel. 2005. *Tunes for 'Toons*. Berkeley et Los Angeles: University of California Press.
- Harsányi, Tibor. 1934a. *La Joie de vivre: Divertissement cinématographique composé originalement pour un dessin animé du même titre de Hector Hoppin et Anthony Gross*. Paris: Maurice Sénart.
- . 1934b (décembre). «Sur la musique du dessin animé». *La Revue Musicale. Le film sonore: L'écran et la musique en 1935* 151: 92–7.
- Hoérée, Arthur et Barbara L. Kelly. 2001. «Harsányi, Tibor». *Grove Music Online* [en ligne]. Consulté le 16 novembre 2018 à l'adresse <http://www.oxford-musiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/12457>
- Jacobs, Lea. 2015. *Film Rhythm after Sound: Technology, Music, and Performance*. Oakland: University of California Press.
- Lane, Jeremy F. 2007. «Rythme de travail, rythme de jazz: Jazz, Primitivism, and *Machinisme* in Inter-War France». *Atlantic Studies* 4 (1): 103–16.
- Lazzaro, Federico. 2018. *Écoles de Paris en musique, 1920–1950: Identités, nationalisme, cosmopolitisme*. Paris: Vrin.
- Miaillhe, Florence. 2007. «Joie de vivre». *Du praxinoscope au cellulo: Un demi-siècle de cinéma d'animation en France (1892–1948)*, sous la dir. de Jacques Kermabon, 72–7. Paris: Centre National de la Cinématographie.
- Neupert, Richard. 2011. *French Animation History*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Tchamkerten, Jacques. 2009. «De Frans Masereel à Arthur Honegger, ou comment *L'Idée* devient musique». *Arthur Honegger: Werk und Rezeption / L'œuvre et sa réception*, sous la dir. de Peter Jost, 229–51. Bern: Peter Lang.
- Vuillermoz, Émile. 1934 (octobre). «Chronique cinématographique: Une formule nouvelle de dessin animé — L'influence russe à Hollywood — Un comique français». *Le Temps* 27: 5.

ABSTRACT

Anthony Gross and Hector Hoppin's *La Joie de vivre* is an early example of animated avant-garde cinema that transposes a modernist aesthetic into the musical cartoon formula of the 1930s. Its setting alternates the *machinisme* inspired by the Parisian working-class suburbs (factories, a power station, a railway) to a bucolic idyll. Though not overtly critical of industrialization, this dichotomy could be seen to represent an escapist pastoral. The original music composed by Tibor Harsányi plays a central role in the film's aesthetic and its analysis can offer a better understanding of the machine/nature duality from a “post-pastoral” perspective.

Keywords: musical modernism; film music; animation; Anthony Gross

RÉSUMÉ

La Joie de vivre d'Anthony Gross et Hector Hoppin est un cas précoce d'animation d'avant-garde qui transpose une esthétique moderniste dans la formule du dessin animé musical des années 1930. Ses décors alternent le machinisme inspiré de la banlieue ouvrière parisienne (usines, une centrale électrique, le chemin de fer) avec un paysage bucolique. Sans être ouvertement critique de l'industrialisation, cette dichotomie pourrait être perçue comme évasion pastorale. La musique originale composée par Tibor Harsányi joue un rôle central dans l'esthétique du film, et son analyse permet de réinterpréter la dualité machine/nature dans une perspective « post-pastorale ».

Mots-clés : modernisme musical; musique de film; animation; Anthony Gross

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Stefano Alba est doctorant en musicologie à l'Université de Montréal. Son projet porte sur la musique du cinéma d'animation français (1930–1950). Il a complété une maîtrise en musicologie à l'Université de Milan, où il a étudié notamment la musique de scène des compositeurs italiens de la *generazione dell'Ottanta*. Boursier de l'OICRM, Stefano collabore au projet *Histoire de l'esthétique musicale en France, 1900–1950* du Laboratoire Musique, histoire et société de l'OICRM.

BIOGRAPHY

Stefano Alba is a PhD student in Musicology at Université de Montréal. His project focuses on the music of French animated cinema (1930–1950). He has completed a master's degree in Musicology at the University of Milan, where he studied in particular the stage music of Italian *generazione dell'Ottanta* composers. Recipient of an OICRM doctoral scholarship, he is also participating in the project *Esthétique musicale en France, 1900–1950* at the Laboratoire musique, histoire et société of the OICRM.