

Une "nouvelle musique" pour les masses : entre Adorno et Brecht: les réflexions de Hanns Eisler sur la musique de cinéma

Autor(en): **Guido, Laurent**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 64

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927836>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UNE «NOUVELLE MUSIQUE» POUR LES MASSES

PAR LAURENT GUIDO

Entre Adorno et Brecht: les réflexions de Hanns Eisler sur la musique de cinéma

Signé par Theodor W. Adorno et Hanns Eisler, *Komposition für den Film*¹ constitue l'un des principaux ouvrages dévolus à la question de la musique de cinéma, sur un mode à la fois critique, théorique et pragmatique. Les circonstances d'édition de ce livre sont particulières et ont provoqué de nombreuses interrogations sur les contributions respectives des deux auteurs à sa rédaction. Ce n'est effectivement qu'en 1969, vingt-deux ans après la première parution du texte aux Etats-Unis², et sept ans après la disparition d'Eisler, qu'Adorno a revendiqué sa collaboration à *Komposition für den Film*. Dans la postface de l'édition définitive³, le philosophe allemand motive son retrait de la première publication en 1947 par les menaces qui pesaient alors sur Hanns Eisler, accusé publiquement d'activités anti-américaines et extradé du sol des Etats-Unis au début de l'année 1948⁴. En dépit de certaines allégations⁵, il apparaît aujourd'hui impossible de remettre en question la participation d'Adorno à la rédaction de cet ouvrage.

Adorno et Eisler représentent deux positions différentes dans le rapport critique au capitalisme au XX^e siècle, ainsi que dans les relations entre musique et politique. Dès les années 20, les deux auteurs ont en effet élaboré, indépendamment l'un de l'autre, des analyses différentes du développement et de la crise de la culture musicale bourgeoise. Si Eisler rejoint certaines des thèses d'Adorno – comme son analyse du fonctionnement de l'industrie culturelle – il s'oppose à celui-ci sur de nombreuses questions, comme celle de la place dévolue à l'action politique dans la musique⁶. Ces désaccords se retrouvent dans *Komposition für den Film*, qui ne se révèle pas toujours une œuvre aux contours bien cohérents, marquée selon Eberhardt Klemm par des «ruptures de styles» ou par la «coexistence de spéculation et d'empirisme de théorie et de pratique quotidienne, d'attentes utopiques et de propositions réalistes»⁷. Cette situation découle directement des divergences entre les idées des deux contributeurs qui se voient juxtaposées au sein du livre.

C'est le plus souvent dans le contexte théorique de l'Ecole de Francfort que se situe la réception de *Komposition für den Film*, inscrivant les notions qui y sont développées dans le prolongement des écrits contemporains d'Adorno⁸, qu'il s'agisse de réflexions portant sur la culture de masse (*La dialectique de la Raison*, co-écrit avec Max Horkheimer⁹) ou sur l'esthétique et la sociologie musicales (*Philosophie de la nouvelle musique*¹⁰). Dans ce cadre, l'apport d'Hanns Eisler au livre est le plus souvent considéré comme secondaire, voire superficiel. Notre propos consistera au contraire à insister sur le rôle essentiel joué par Eisler dans l'élaboration

de *Komposition für den Film*, qui s'inspire largement de réflexions et d'expériences pratiques menées par le compositeur dès les années 20. Après un rappel des principales thèses de l'ouvrage, nous tenterons de dégager la participation originale et novatrice d'Eisler à celles-ci. En outre, nous mettrons l'accent sur les rapports entre les conceptions du compositeur et les propositions théoriques de Brecht se rapportant au spectacle de masse et à la musique de film.

MUSIQUE ET IMAGE: MARCHANDISES POUR LA CULTURE DE MASSE

Dans *Komposition für den Film*, la musique de cinéma est effectivement rapportée à l'industrie culturelle, telle qu'elle a été théorisée dans *La dialectique de la Raison*: organisant et monopolisant la culture de masse, le commerce des loisirs a irrémédiablement transformé les œuvres d'art en marchandises. A l'aide de concepts tels que réification et aliénation, Adorno et Horkheimer ont mis l'accent sur les limites imposées à l'accomplissement du *Geist* de Hegel par la pression de la structure sociale sur l'humanité, aboutissant de manière paradoxale à la rationalisation contrôlée de l'existence. A partir de ce constat, Adorno et Eisler, alors installés à Hollywood, se livrent à une critique radicale des pratiques musicales dominantes au sein de l'industrie cinématographique. Le défaut majeur des musiques de films se situe selon eux dans la psychologisation de l'accompagnement musical. Ce principe normatif se traduit en particulier par la prédominance de «fausses associations» et de clichés expressifs découlant de la reprise de formes symphoniques traditionnelles¹¹. Parmi ces «préjugés et mauvaises habitudes»¹² figurent le recours au leitmotiv, emprunté à Wagner et détourné de sa fonction structurelle d'origine, ainsi que le fétichisme de la mélodie, dont les répétitions et les effets de symétrie sont mis au service d'illustrations schématiques et mécaniques. Dans la rationalisation de la production musicale au sein des studios, les compositeurs ne font qu'assumer les rôles de simples employés, des spécialistes qui sélectionnent les procédés corrects à partir d'un catalogue d'effets musicaux stéréotypés. Le public lira automatiquement les énoncés musicaux individuels comme des significations évidentes, sans souci de leur position précise au sein de l'œuvre. Ce rapport immédiat du spectateur au film procède d'une certaine propriété du son, qu'Adorno et Eisler identifient comme marqué d'une plus forte valeur de communion sociale. Contrairement au développement de l'œil, adapté à «l'ordre bourgeois rationnel», l'oreille est demeurée dans une forme

1. Theodor W. Adorno & Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Rogner & Bernhard, München, 1969. Nous nous référerons ici à la réédition parue dans les *Gesammelte Werke* d'Eisler, série III, vol. 4, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1977 [éd. critique d'Eberhardt Klemm]. Nous utiliserons également la traduction française: *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris, 1972. Pour distinguer ces deux références, nous employons désormais les abréviations suivantes : KF et MC.

2. Hanns Eisler, *Composing for the Films*, Oxford University Press, New York, 1947.

3. KF, p.9.

4. Dès la fin de 1946, la Commission du Congrès sur les «activités non-américaines» (HUAC) accuse Gerhart Eisler, qui vit aux USA depuis 1941, d'être le chef du PC américain. Son frère Hanns, qui n'a aucune activité politique sur le sol américain depuis son arrivée en 1938, subit des interrogatoires publics à la fin de septembre 1947 et se voit contraint de quitter le pays le 26 mars 1948. Albrecht Betz, *Musique et politique*, Hanns Eisler, Le Sycomore, 1982, pp. 164-165.

5. Remarqué comme source d'inspiration dans la préface de 1947, Adorno n'est plus mentionné dans celle de la première édition allemande (Verlag Bruno Henschel und Sohn, Berlin, 1949), totalement assumée par Eisler (KF, pp.8 et 29). D'après Eberhardt Klemm, le livre a en fait été rédigé en commun vers 1943-44. Dans une lettre du 27 novembre 1942 adressée par Eisler à l'Ox-

COMPOSING
FOR
THE *Films*

EISLER

This book considers the problems with which the critically-minded artist is confronted when he comes to grips with the requirements of a vast and rigidly standardized medium. The author, who is a composer, has selected the motion picture as the most characteristic medium of contemporary mass culture. In order to deal with his subject in concrete terms, he has confined his investigations to the highly specialized field of motion-picture music. The discussion focuses on the problems of the composer, whose experiences, difficulties, and potentialities serve as a guide to a more general understanding of the whole modern phenomenon of highly mechanized art. The first part of the book outlines the dramaturgical requirements of motion-picture music and suggests how they can be met by utilizing the musical resources that have developed during the last thirty years. This is followed by a theoretical discussion of

(Continued on back flap)

\$3.00

Couverture de la première édition américaine de «*Komposition für den Film*»; Eisler figure comme unique auteur.

d'archaïsme pré-individuel, lui permettant de résister au processus de la civilisation bourgeoise¹³. L'industrie culturelle utilise néanmoins cet aspect de la perception acoustique pour favoriser les mécanismes identificatoires du spectateur au film, renforcés par la perfection des techniques de reproduction qui assurent une certaine illusion de collectivité.

A côté de sa dimension analytique, *Komposition für den Film* propose des solutions pratiques afin de «faire apparaître avec vigueur les idées «critiques» qui permettront de mettre fin à la stagnation des rapports qu'entretiennent aujourd'hui la musique et le cinéma»¹⁴. Cette véritable voie d'opposition insiste sur le refus d'une adéquation directe entre image et musique au travers de conventions musicales naturalisées, automatiques ou quelque autre tentative de *Gesamtkunstwerk*. Dans cette démarche, la notion de «contrepoint dramaturgique»¹⁵ devient centrale : «...la musique, au lieu de s'épuiser dans l'imitation conventionnelle de l'événement représenté ou de l'atmosphère de celui-ci, peut faire ressortir le sens de la scène en se mettant elle-même en contraste avec les faits apparents»¹⁶. La musique moderne – celle de Schoenberg, Berg, Webern ou Eisler – est alors la seule qui puisse offrir les méthodes et les modèles permettant au compositeur de musique de film d'organiser la variété nécessairement large de matériaux musicaux à sa disposition. Evitant les clichés expressifs déjà mentionnés et confrontée à des «exigences particulières», le «nouveau matériau musical» prôné par les auteurs établit des configurations toujours inédites¹⁷. Enfin, ses formes extrêmement brèves s'accordent au cinéma, médium caractérisé par l'assemblage de matériaux hétérogènes, pouvant produire de brusques changements de ton et marqué par des progressions visuelles discontinues et irrégulières.

EISLER ET ADORNO: DES AVIS OPPOSÉS

Cette possibilité d'introduire la «nouvelle musique» dans le cinéma peut surprendre de la part d'Adorno. Dans ses réflexions sur la musique, le philosophe procède à une histoire des différentes logiques de composition qui renvoient à autant de positions du sujet face à l'organisation systématique du social. Le défi de la musique moderne se situe donc dans la construction d'une objectivité musicale qui permettra à nouveau une expression subjective et véritablement rationnelle. L'œuvre d'art dans la société bourgeoise était définie par un rôle social négatif : inutile, coupé du domaine pratique par un cercle magique et sacré. A partir de là, l'art peut constituer pour Adorno une négation progressive de la ratio-

nalisation abstraite du monde contemporain, en produisant une structure d'éléments particuliers définis uniquement par leurs relations réciproques. Dans ses compositions, Schoenberg introduit par exemple une nouvelle objectivité musicale, mais cette fois unique à chaque œuvre d'art.

L'industrie culturelle, dont le cinéma constitue le secteur le plus significatif, ne cesse par contre de produire l'affirmation selon laquelle l'immédiat est universel, puisque les détails d'un objet de consommation sont reconnaissables et permutable. D'une certaine manière, le commerce des loisirs accomplit les buts d'une esthétique bourgeoise en pleine régression par le système de répétitions incessantes d'effets interchangeable. Dans son célèbre essai «The Radio Symphony»¹⁸, Adorno affirme ainsi que les nouveaux modes de reproduction de la musique occidentale participent d'une trivialisement de l'écoute musicale, la diffusion mécanique d'une forme d'expression artistique annulant toute sa prétendue authenticité. Ces considérations reprennent, avec un accent pessimiste, les conceptions de Walter Benjamin, selon lequel l'œuvre d'art perd irrémédiablement sa dimension auratique par le biais de sa transformation en objet culturel reproductible¹⁹.

Chez Eisler, le recours à la «nouvelle musique» dans le cadre des moyens de communication de masse relève par contre d'une véritable démarche esthétique où n'intervient pas la notion de spécificité. Eisler a en effet composé presque 40 musiques de scènes, celles d'autant de films et des centaines de chansons, une musique révolutionnaire, moderne et destinée aux masses qui ne pouvait se contenter de la pratique du concert, considérée comme bourgeoise. Ce choix d'une «musique appliquée» ne doit en rien être confondu avec une musique d'ordre utilitaire. Si la démarche contestataire d'Adorno se situe dans une attitude de rejet et de distance, sceptique et résignée, la musique d'Eisler est tournée au contraire vers le futur, et fait partie intégrale d'un programme d'action révolutionnaire.

Plusieurs passages du livre nous paraissent ainsi relever d'une démarche prospective, nuancée dans son refus des produits standardisés de l'industrie culturelle. Ces pages entrent en contradiction avec les idées d'Adorno. Dans le chapitre III, intitulé «Le cinéma et le nouveau matériau musical»²⁰, on postule ainsi que la nature technologique du film, ainsi que ses origines spectaculaires et mélodramatiques, mettent en relief les potentialités esthétiques d'un art de masse, dans la mesure où elles permettent une forme d'expression nouvelle, capable d'ébranler les fondements traditionnels de l'acte spectaculaire :

ford University Press (dont la teneur exacte n'est pas citée par Klemm), Adorno est cité comme co-auteur du livre. (*Idem*, p.7). Cette information permet de dissiper les doutes formulés par l'éditeur des *Gesammelte Werke* d'Eisler, Gunter Mayer, qui s'interroge sur la participation d'Adorno à l'ouvrage, sur la base d'une première préface datée du 1^{er} septembre 1944, où le nom d'Adorno n'apparaît cette fois que dans la liste de personnes remerciées pour leur collaboration.

6. Gunter Mayer cite par exemple une lettre d'Adorno à Hans Bunge du 11 février 1964, dans laquelle il déclare : «in künstlerischen Fragen der politische Standpunkt nicht in primitiver Unmittelbarkeit sich geltend machen sollte – gerade diese meine Ansicht ist es ja, durch die ich mich von dem armen Hanns Eisler unterscheide». Gunter Mayer, «Adorno und Eisler», in : Otto Kolleritsch (éd.), *Adorno und Musik*, Universal Edition, Graz, 1979, p.152.

7. A l'inverse, dans une lettre à Eberhardt Klemm Adorno va jusqu'à prétendre avoir rédigé 90 % de l'ouvrage, accordant à Eisler le chapitre sur le «Film Musik Project» et l'idée du chapitre sur les préjugés et mauvaises habitudes. *KF*, p.14.

8. Philip Rosen, «Adorno and Film Music : Theoretical Notes on Composing for the Films», *Yale French Studies*, n° 60, 1980, pp.157-182.

9. Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische

«Que les moyens modernes, insolites, soient adéquats, on peut s'en rendre compte en partant du cinéma lui-même. Il porte encore aujourd'hui la marque de ses origines : la baraque foraine et la pièce d'épouvante ; son élément vital, c'est la sensation. Et il ne faut plus prendre cela uniquement dans un sens négatif, comme un manque de goût et de discrimination esthétique : ce n'est qu'en créant un effet de choc que le cinéma qui tend à représenter la vie empirique, en raison même des conditions techniques de son élaboration, peut la montrer réellement dans ce qu'elle a d'insolite et faire percevoir ce qui se déroule d'essentiel derrière la copie d'apparence réaliste fournie par l'image. [...] Les abominations que l'on trouve dans les navets à sensation mettent au jour une partie des fondements barbares de la culture. C'est dans la mesure où par le sensationnel il reste l'héritier de l'art populaire de la ballade macabre et du roman de quatre sous, à un niveau inférieur aux normes établies par l'art bourgeois, que le cinéma peut ébranler ces normes, précisément par le sensationnel, et trouver accès à des énergies collectives, ce que ne sont en mesure de faire ni la littérature, ni la peinture de bonne tenue.»²¹

Deux aspects essentiels du film se trouvent ici mis en relation. D'une part, la persistance de structures et d'effets mélodramatiques maintient le cinéma en dessous des idéaux artistiques de la classe moyenne bourgeoise. D'autre part, le sensationnalisme peut dans certains cas élever un film au-dessus de l'idéal de reproduction de la vie quotidienne. Un rapprochement inattendu est alors établi entre ce «cinéma d'attractions»²² et la musique d'Arnold Schoenberg, envisagée comme expression de l'angoisse contemporaine du sujet²³ :

«La peur exprimée dans les dissonances de la période la plus radicale de Schoenberg dépasse de beaucoup le degré de peur que l'individu bourgeois moyen est capable de jamais ressentir : c'est une peur historique, celle de l'aube de la catastrophe sociale. Il y a quelque chose de cette peur dans les grands films à sensation : quand dans *San Francisco* le plafond du «night club» s'effondre, et quand dans *King Kong* le gorille précipite dans la rue le métro aérien de New York. L'accompagnement musical traditionnel n'a jamais atteint, même de loin, à de tels effets. Les chocs produits par la musique moderne qui ne sont pas issus par hasard de sa technicité [...] pourraient fort bien produire ces effets. La musique que Schoenberg a composée pour un film imaginaire : «Danger menaçant, peur, catastrophe» [*Musique d'accompagnement pour une scène de cinéma* Op.34, ndlr] a défini avec une sûreté infaillible l'endroit précis où les nouveaux moyens musicaux sont en mesure d'intervenir.»²⁴

Ces effets de «choc» s'inscrivent dans une démarche de mise à distance du son par rapport aux actions représentées à l'image : «...la musique ne doit pas, en principe, s'identifier avec l'événement ou avec l'atmosphère de celui-ci, mais [...] elle peut prendre ses distances par rapport à lui et renvoyer au sens général»²⁵. La perte d'aura de la musique prend ici un sens nouveau : «...c'est en cela aussi qu'elle [la musique de film] supprime, en même temps, l'exigence d'immédiateté physique du *hic et nunc* qui serait incompatible avec sa situation technologique. En se tenant à distance d'elle-même, elle se tient à distance de son lieu et de son moment»²⁶. La musique de cinéma doit ainsi s'apparenter à un commentaire d'ordre ironique et ne peut pas «se prendre au sérieux de la même manière que si elle était autonome»²⁷. Ce sont alors,

de façon paradoxale, les genres cinématographiques les plus standardisés qui se voient le moins critiqués dans *Komposition für den Film*. Par exemple, les dessins animés, «où l'idée de technique interpénètre le plus la fonction de la musique», jouent de cette mise à distance ironique, par l'intermédiaire des «effets de bruitage»²⁸. Quant aux comédies musicales, ou «films de revue», elles se rapprochent fortement de «l'idéal du montage», car «la musique y remplit sa fonction avec beaucoup de précision»²⁹. Tout en insistant sur leur sentimentalisme ou leur conformisme idéologique, on rappelle que «beaucoup de films légers, de divertissement et sans niveau artistique, eu égard aux critères prétentieux de l'industrie, apparaissent bien plus valables que tout ce qui au cinéma fait la cour à l'art autonome»³⁰. La priorité semble ainsi être accordée à la liquidation de l'art traditionnel bourgeois et de sa revendication d'unicité :

«...comme pour beaucoup de problèmes du cinéma actuel, notre objection ne vise pas la standardisation en soi, car des productions telles que les films de gangsters, les westerns, les films d'horreur, qui ne font pas mystère de leur modèle, ont fréquemment un pouvoir distrayant supérieur à celui des productions prétentieuses dites de première classe. Seule est mauvaise la standardisation de ce qui se prétend unique, ou, inversement, le schéma que l'on déguise pour lui conférer un caractère unique.»³¹

Ces idées, tout comme de nombreux passages de *Komposition für den Film* s'inscrivent dans la continuité des réflexions développées par Hanns Eisler durant ses années de formation intellectuelle et de pratique musicale.

ENTRE MUSIQUE DE MASSE ET ESTHÉTIQUE BOURGEOISE

Eisler s'est rapidement élevé contre le fossé extrême qui s'est édifié entre la musique moderne et le public, cet isolement se trouvant perçu par lui comme un trait bourgeois. Ce refus d'autonomie est à l'origine de la brouille avec Arnold Schoenberg (effective dès mars 1926), dont il a été l'étudiant appliqué et apprécié³² entre 1919 et 1923, au moment où le compositeur viennois passe de l'atonalisme au dodécaphonisme³³. C'est en effet sur le plan de l'utilité sociale de la musique qu'Eisler se distingue des positions de Schoenberg, en contestant le prix de la spécialisation payé par l'émancipation de la musique moderne :

«La critique politique qu'Eisler adresse à la nouvelle musique est d'abord suscitée par l'isolement de cette dernière, par le fait que son hermétisme et son accès difficile sont présentés comme les signes de sa qualité, alors qu'elle est manifestement privée de tout contenu. Elle est suscitée aussi par le climat élitiste où cette musique baigne, enfin par le genre de public qu'elle attire et qui ne tarde pas à l'inquiéter. Bref, la musique ne prête pas l'oreille aux contradictions de l'époque, à ses conflits sociaux : c'est ce qui lui fait peur et qu'il ne veut plus cautionner.»³⁴

Dans les années vingt, Eisler quitte Vienne pour s'installer à Berlin, centre d'attraction culturel et politique d'importance où il peut se rapprocher du mouvement ouvrier allemand³⁵. Confronté à plusieurs bouleversements contemporains, comme les conséquences socio-économiques de la Première Guerre Mondiale, la Révolution Soviétique de 1917 et l'introduction de nouveaux modes de communications de masse (disque, radio, cinéma sonore), Eisler propose un art inscrit dans des combats d'ordres social, politique et esthétique. Dans son travail, qui vise à une mobilisation consciente des

Fragmente, Fischer Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1969 [1^{ère} édition : Social Studies Association, New York, 1944].

10. Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Europäische Verlaganstalt, Köln, 1958 [rédigé entre 1941 et 1948 en Californie]. Trad. française : *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962.

11. *MC*, p.26.

12. Titre du premier chapitre. *MC*, pp.12-29.

13. Pour Tom Levin, cette réflexion se situe dans le prolongement des théories de Walter Benjamin sur la déperdition de l'aura d'une œuvre d'art au moment de sa reproduction mécanique, la musique se voyant ici dotée, à l'ère industrielle, de la dimension auratique perdue par l'image. Tom Levin, «The Acoustic Dimension», *Screen*, Vol.25, N° 3, May-June 1984, pp.60-61.

14. *MC*, p.33.

15. La notion de contrepoint pour signifier un contraste entre l'image et le son est devenue un lieu commun du discours sur le cinéma dès son utilisation par Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov dans leur manifeste sur le film sonore de 1926. «Statement on Sound», in : S.M. Eisenstein, *Selected Works, vol. 1, Writings, 1922-34*, BFI Publishing, London/Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1988, pp.113-114 [Ed. et trad. de Richard Taylor].

16. *MC*, pp.36-37.

17. *Idem*, p.45.

18. «The Radio Symphony : An Experiment in Theory», *Radio Research 1941*, Duell, Sloane and Pearce, New York, 1941. Lors de son exil aux Etats-Unis, Adorno élabore un projet de réflexion et d'expériences consacré à la Radio et soutenu par la Fondation Rockefeller : le «Princeton-Radio-Research Project».

19. Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», *Essais français*, Gallimard, Paris, 1991. Sur l'esthétique musicale d'Adorno, voir Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, 1993 et Robert W. Witkin, *Adorno on Music*, Routledge, Londres, 1998.

20. *MC*, pp.42-54.

21. *Idem*, p.46.

Eisler dirige une séance d'enregistrement de disque dans les studios Homocord (automne 1930)



auditeurs, Eisler tente de recourir aux techniques les plus développées de composition (atonalisme et dodécaphonisme) avec lesquelles il a pu se familiariser lors de ses années d'apprentissage avec Arnold Schoenberg. Le contexte berlinois est favorable : marqués par l'influence de l'avant-garde soviétique, les artistes allemands liés au mouvement ouvrier n'hésitent pas à recourir aux nouveaux médias tels que la radio, la photographie et le film. Citons par exemple le travail de l'éditeur Wili Münzenberg, dont les publications tiennent compte de l'attention accordée par les masses populaires «au sport, au cinéma, au divertissement et à la vie quotidienne»³⁶. De son côté, Eisler collabore avec *Le Porte-voix rouge*, première troupe des Jeunesses communistes allemandes, en tant que compositeur, pianiste et chef d'orchestre. Les chansons d'Eisler privilégient une fonction musicale d'ordre argumentatif dans son rapport aux mots : la musique «interprète le texte, s'y oppose ponctuellement, crée des rugosités qui interdisent une réception trop «unie», évite le doublage et l'illustration»³⁷. Ces pratiques portent en germe le concept du *contrepoint dramaturgique* qu'Eisler mettra en pratique dans ses compositions pour le cinéma et pour la scène : «les unités musicales brèves, dans des situations de tension très calculées, entretiennent une relation complémentaire (et non parallèle) avec la dramaturgie du texte ou de l'image»³⁸. Le sens protestataire et critique des paroles des chansons de Eisler doit néanmoins se trouver au sein de la composition musicale, en se servant de caractères musicaux individuels dont la structure est inspirée par le texte. Cette démarche procède d'une volonté générale d'antiromantisme visant à «fournir à la conscience transformée des habitants des grandes métropoles un nouveau style contemporain universel, dans lequel le présent, tout frémissant de contradictions sociales, n'apparaît plus réduit à la psychologie individuelle de personnages»³⁹.

Prenant acte de la situation sociale de la musique au milieu des années vingt, et constatant en particulier le développement du secteur de la musique légère, lié à l'économie du disque et de la radio, Eisler n'hésite pas à s'en inspirer dans ses compositions, par exemple par la reprise d'éléments de jazz. Betz rappelle qu'au «flot de stimulants neutralisants» véhiculés par l'industrie culturelle, Eisler «oppose des formes lapidaires et frappantes, des formes concentrées» qui «rivalisent nécessairement avec la nouvelle musique de

divertissement, mais également avec les vieilles chansons ouvrières dont l'expression a sombré dans la sentimentalité»⁴⁰. Sur la question des bouleversements techniques contemporains, Eisler propose d'ailleurs en 1929 – c'est-à-dire en même temps que le fameux *Vol du Lindbergh* de Brecht/Weill/Hindemith – une cantate radiophonique (*Rythme du Temps op.16*). Cette œuvre proclame que les progrès techniques doivent être employés pour la collectivité et adopte une posture méfiante à l'égard de toute forme d'enthousiasme naïf pour les nouvelles techniques, qui ne doivent absolument pas profiter à la classe dominante.

La rencontre avec Brecht correspond à un moment (la grande crise de 1929-1930) où l'écrivain radicalise ses positions idéologiques. Se détournant de sa coopération avec Kurt Weill (*L'Opéra de quat'sous, Mahagonny*), Brecht cherche à communiquer avec la classe ouvrière. Sur ce terrain, Eisler avait pris de l'avance, par le biais de son travail avec les chœurs ouvriers. Leur collaboration durera trente ans, produisant de nombreuses pièces comme *La décision, La mère, Têtes rondes et têtes pointues* et *La vie de Galilée*. Il faut également mentionner les cantates et oratorios composés par Eisler sur des textes de Brecht ou encore toutes sortes d'adaptations de poèmes. Dans ce travail en commun, les procédés de distanciation s'étendent à la musique qui insiste sur les contrastes et l'ironie dans son rapport avec les textes. Signalons que dans leurs propositions d'un art politique, Brecht et Eisler s'opposent à la ligne «officielle» défendue par Moscou dès l'introduction du premier plan quinquennal de 1932, celle d'un socialisme réaliste où l'on prône l'identification avec les personnages et l'élévation par leurs idéaux. Ils s'inscrivent donc dans le camp de ceux qui sont alors, par leur maintien de positions d'avant-garde, considérés comme des «formalistes».

EISLER ET BRECHT: DE LA THÉORIE DE LA RADIO À CELLE DU FILM

Sur la question des médias de masse, les positions de Brecht se rapprochent de celles d'Eisler, dans leur ton empreint d'un fort enthousiasme prospectif. Dans sa «théorie de la radio», formulée entre 1927 et 1932, Brecht esquisse une forme d'expression nouvelle avec des accents quasi utopiques: «La radio pourrait être le plus formidable appareil

22. Cette insistance sur le recours au sensationnalisme dans le but contrôlé de provoquer certaines réactions spectatoriennes possède de nombreux points communs avec le fameux concept développé par Eisenstein. «The Montage of Attractions» [1923] et «The Montage of Film Attractions» [1924], in : S.M. Eisenstein, *op. cit.*, pp. 33-58.

23. Adorno considère également que la musique de Schoenberg, dans sa première période atonale, peut remplir une fonction similaire: «Chez lui, l'aspect véritablement nouveau, c'est le changement de fonction de l'expression musicale. Il ne s'agit plus de passions feintes, mais on enregistre dans le médium de la musique des mouvements de l'inconscient réels et non déguisés, des chocs, des traumas» ou encore «dans l'expression de l'angoisse, comme «pressentiment», la musique de la phase expressionniste de Schoenberg rend compte de l'impuissance». T.W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique, op.cit.*, pp.50 et 52.

24. *MC*, pp. 46-47.

25. *Idem*, p.154.

26. *Idem*, pp. 165-166.

27. *Idem*, p.164.

28. *Idem*, p. 165.

29. *Idem*, p.83.

30. *Ibidem*.

31. *Idem*, pp.26-27.

de communication qu'on puisse imaginer pour la vie publique, un énorme système de canalisation, ou plutôt elle pourrait l'être si elle savait non seulement émettre, mais recevoir, non seulement faire écouter l'auditeur, mais le faire parler, ne pas l'isoler, mais le mettre en relation avec les autres»⁴¹. Contrairement à l'opéra traditionnel ou au théâtre shakespearien, le théâtre épique, avec ses «numéros», avec sa mise en évidence de différents niveaux séparés et contrastés (image/parole/musique) permettrait à la radio de se développer et de se dégager de la médiocrité dans laquelle elle demeure pour l'instant réduite. Face à l'inertie et la pauvreté de l'industrie culturelle, Brecht adopte l'attitude du combattant proclamée par Eisler⁴² : «Nous devons, en répétant continuellement et inlassablement les propositions que nous faisons, ébranler la base sociale de ces appareils, contester leur utilisation pour les intérêts d'une minorité»⁴³. Les mêmes aspirations guident le rapport de Brecht au film. Lors du fameux «procès de l'Opéra de quat'sous», il s'élève en effet contre les esthètes qui affirment que l'art peut se passer du cinéma :

«On nous enlève donc *a priori* toute possibilité d'utiliser ces appareils dont nous avons besoin pour notre production ; en effet, de plus en plus, cette forme de production remplacera la forme actuelle, et nous, nous serons contraints de parler par des intermédiaires de plus en plus denses, nous ne pourrons plus dire ce que nous avons à dire qu'avec des moyens qui s'avèreront de plus en plus insuffisants. Les anciennes formes d'expression ne demeurent

pas inchangées dès lors que surgissent des formes nouvelles, elles ne subsistent pas parallèlement à celles-ci.»⁴⁴

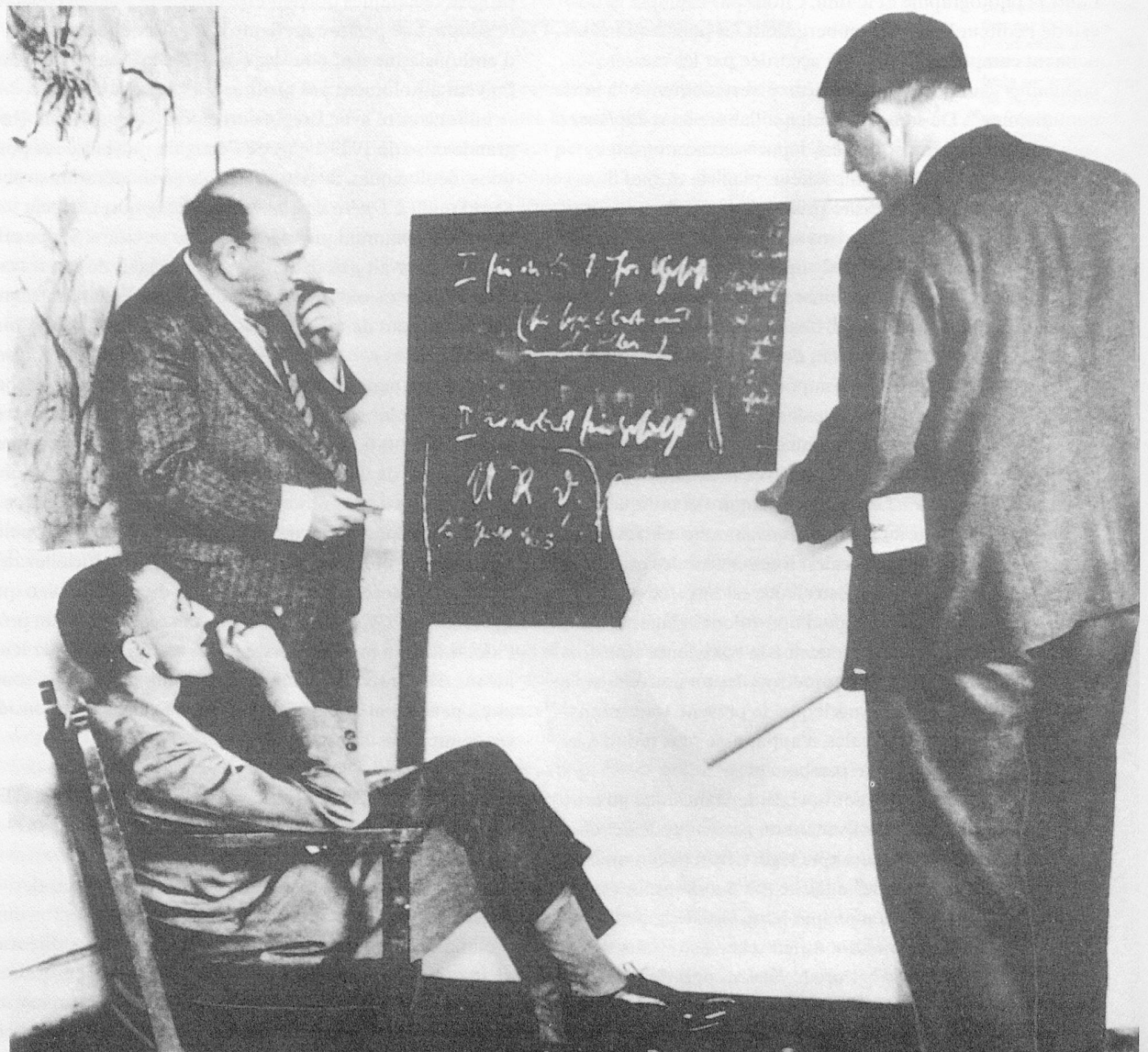
Dans l'esprit de Brecht, l'irruption de l'industrie culturelle a effectivement procédé à la liquidation irréversible de l'art bourgeois et de ses présupposés idéologiques :

«En réalité, le cinéma a besoin d'action extérieure et non de psychologie introspective. Et c'est dans ce sens que le capitalisme, en provoquant, en organisant et en automatisant certains besoins à l'échelle des masses, agit de façon tout simplement révolutionnaire. En se concentrant uniquement sur l'action «extérieure», en réduisant tout à des processus, en ne reconnaissant plus dans le héros un médiateur, ni en l'homme la mesure de toute chose, il démolit la psychologie introspective du roman bourgeois ; il ravage de grandes étendues idéologiques. Ce point de vue extérieur est adéquat au cinéma et en fait quelque chose d'important. Le cinéma peut tout à fait admettre les principes d'une dramaturgie non aristotélicienne (c'est-à-dire ne reposant pas sur un phénomène d'identification, de *mimesis*)»⁴⁵.

Des principes similaires animent les premières expériences de Eisler dans le champ cinématographique. En 1927, la firme Triergon présente au festival de musique de Baden-Baden le film *Opus III* de Walter Ruttmann et demande à Eisler d'en composer un accompagnement musical. Cette commande le pousse à examiner la question du synchronisme entre la musique et le film ainsi que celle de l'imi-

32. Schoenberg recommande Eisler à l'éditeur de musique Hertzka et favorise l'interprétation publique de la première œuvre du jeune homme, la *Sonate pour piano opus 1*. A. Betz, *op.cit.*, pp.14-15.

33. Dans un article de 1948, «Les grandes questions sociales de la musique moderne», Eisler précisera son rapport à ceux qu'il considère comme les deux grands musiciens du XX^e siècle, et qui incarnent pour lui deux formes distinctes d'esthétique bourgeoise: «La technique dodécaphonique de Schoenberg d'une part, le néo-classicisme de Stravinski d'autre part, ainsi que l'influence qu'ils exercent, représentent le véritable style bourgeois avancé». Hanns Eisler, *Musique et société*, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1988, p.179. [Essais choisis et présentés par Albrecht Betz. Désormais : MS]. Chez Schoenberg, Eisler met en avant la valeur novatrice de la période s'étendant environ de 1909-1924, débuts de



Eisler, Brecht et le régisseur Slatan Dudow lors de la préparation du film «Kuhle Wampe»

tation musicale des «rythmes visuels»⁴⁶. Il poursuit sa démarche expérimentale dans d'autres musiques de film, en particulier celle de *Kuhle Wampe* (1932 fruit d'un effort collectif avec Slatan Dudow et Brecht) où il joue des effets de contraste⁴⁷. Dans un article rédigé à Londres en 1936, «Leçons tirées de ma pratique. Sur l'utilisation de la musique dans le film sonore», Eisler dressera le bilan de cette première période de réflexion et de travail :

«L'expérience de ma pratique cinématographique [...] m'a amené à conclure que la méthode naïve d'illustration convient essentiellement aux films humoristiques ou grotesques. Walt Disney, dans les «Silly Symphonies», a porté cette méthode à sa perfection. Mais dans la plupart des longs métrages «sérieux», elle ne peut guère qu'échouer, et ravalé la musique au rang d'accessoire secondaire et inefficace. Un nouvel emploi de la musique vocale et instrumentale au cinéma consisterait avant tout à opposer la musique aux événements représentés à l'image. C'est-à-dire que la musique ne devrait pas servir d'arrière-plan à l'image, mais l'expliquer et la commenter»⁴⁸.

SON ET IMAGE: PREMIÈRES EXPÉRIENCES

La période d'exil qui commence en 1933 lance Eisler dans diverses expérimentations du montage entre le son et l'image, notamment avec les cinéastes Joris Ivens⁴⁹ et Victor Trivas⁵⁰. Un premier voyage aux Etats-Unis au printemps 1935 lui permet de décrocher un enseignement de professeur invité à la *New School of Social Research* de New York, où il revient en automne pour une série de concerts et de conférences. Durant l'hiver 1935-36, il rédige l'article «Quelques mots sur la condition du compositeur moderne». Dans ce texte, il constate l'«état de barbarie musicale»⁵¹ dans lequel le monde se trouve, la liquidation effective de formes traditionnelles de musique instrumentales comme la symphonie et le «nouvel épanouissement» de la musique vocale⁵². Il rappelle également le changement d'orientation nécessaire de la musique de l'esthétique vers le social: «Les concepts de «beau» et de «laid», qui jouaient un tel rôle il y a cinquante ans encore, sont périmés. Ils ne disent plus rien sur la valeur et doivent donc être remplacés par les nouveaux concepts d'utile et d'inutile»⁵³. Pour Eisler, cette nouvelle situation musicale découle directement de l'évolution des moyens techniques (il cite la TSF, la radio, le gramophone et le film sonore). Eisler s'intéresse même aux possibilités de création synthétique de la musique, comme l'inscription directe de l'accompagnement musical sur la bande-son du film. Il va jusqu'à imaginer que le travail effectué par la machine permettra au compositeur de «se rendre complètement indépendant de l'imperfection des instruments et des musiciens»⁵⁴. Les nouvelles techniques ont également irrémédiablement transformé les formes d'audition traditionnelles, en particulier l'usage social du concert, qui est considéré comme «tout aussi périmé par rapport au film sonore que la diligence par rapport à l'aéroplane»⁵⁵. L'auditeur «idéaliste» des concerts doit laisser sa place à une réception différente des œuvres musicales :

«La musique classique exige un auditeur passif, qui soit émotionnellement réceptif et puisse suivre le cours de ses pensées. La technique de composition de la musique classique est tributaire et lui doit son origine. Écoutés à la radio ou sur la bande-son d'un film, bien des moyens formels apparaissent périmés. Ainsi par exemple le principe de la reprise, du développement, voire toute la forme-sonate elle-même.»⁵⁶

L'irruption de l'industrie culturelle a donc fait disparaître certaines conceptions relevant d'une esthétique «bourgeoise» de l'art. La critique de la culture de masse ne porte donc pas sur les moyens technologiques, mais sur les milieux économiques et sociaux qui les dirigent : «le fait que l'industrie cinématographique produise un état de barbarie culturelle et soit un moyen d'abrutir les masses sous un rapport politique et moral ne change rien à l'affaire. Quant à savoir si le cinéma deviendra pour l'homme un fabuleux moyen artistique ou une solide marchandise, c'est une question de pouvoir, c'est-à-dire une question politique, et non point esthétique et culturelle»⁵⁷. Eisler prolonge ces réflexions dans deux nouveaux essais écrits avec Ernst Bloch et publiés en décembre 1937 et janvier 1938 à Prague. Dans le premier texte, le compositeur insiste sur le fait qu'au lieu de «se comporter en fataliste face au nivellement culturel produit par le capitalisme», l'artiste doit «prendre conscience des conditions sociales de cette situation et en faire le contenu de son art»⁵⁸. Dans le second article, il retrace les modifications importantes introduites par le «film parlant, le disque, l'émission radiophonique»⁵⁹.

Dès 1938, Eisler s'installe aux Etats-Unis, où il commence par donner des cours sur la «théorie sociale de la musique» à la *New School*. Il restera dix ans dans ce pays où s'exileront les principaux intellectuels et artistes allemands de l'époque fuyant le nazisme, comme Adorno, Bloch, Brecht, Thomas Mann ou Arnold Schoenberg. Là, Eisler va d'abord tenter de mettre en évidence le lien existant entre les procédés les plus poussés de composition musicale et de nouvelles conditions techniques. Il écrit par exemple la musique d'un dessin animé publicitaire, *Pete Roleum and his Cousins* de Joseph Losey et Helen van Dongen, présenté à la grande exposition universelle de New-York en 1939. Tournée en Technicolor, cette œuvre bénéficie également d'une nouvelle méthode d'enregistrement sonore proche de la stéréo⁶⁰.

EISLER ET ROCKEFELLER: LE «FILM MUSIC PROJECT»

Mais c'est avec un grand projet soutenu par la Fondation Rockefeller, sur la base d'un contrat de publication avec l'Oxford University Press, qu'Eisler va pouvoir confronter ses aspirations à une série d'expérimentations systématiques. Ce «Film Music Project», qui s'engage le 1^{er} février 1940 pour une durée de deux ans, vise à démontrer l'importance de la nouvelle musique pour le cinéma. Son principe consiste à prendre pour base des extraits de films (fictions et documentaires) pour lesquels Eisler écrit une série d'accompagnements musicaux adéquats. Retenons à ce propos le travail effectué sur le court métrage *Regen (La Pluie)* de Joris Ivens, tourné à Amsterdam en 1929, pour lequel Eisler compose une de ses œuvres les plus célèbres : *Quatorze manières de décrire la pluie*. Cette pièce rend hommage à Arnold Schoenberg, par la reprise de l'instrumentation du *Pierrot Lunaire*. Selon Eisler, celle-ci convient mieux à l'enregistrement du son par le microphone – pratique nivelant les intensités de couleur et provoquant une perte de relief et de profondeur – que les grands orchestres de cordes prisés par les studios hollywoodiens.

Tirant un bilan négatif de la musique de film telle qu'elle a été pratiquée jusqu'alors, Eisler rappelle dans son article «La musique contemporaine et le cinéma» (qui sert de présentation à son projet pour la Fondation Rockefeller) que «la musique de cinéma ne suit aucune loi esthétique ou théorique», qu'elle repose sur un ensemble de procédés empiriques, sur toute une série de «préjugés et de mauvaises manières»⁶¹. Le terme se retrouve précisément dans le titre

l'atonalisme libre (Op. 11, 15 et 16) aux premières compositions ayant recours à la technique dodécaphonique (Op. 23-25). Cet étape du travail du compositeur viennois a connu selon Eisler une influence restée «minime», surtout en regard du succès international de la technique dodécaphonique, qu'il considère comme produisant un «matériau artistique [...] mécaniquement imposé, de manière non dialectique» (Idem, p.183).

34. A. Betz, *op. cit.*, p.48.

35. Son frère Gerhardt et surtout sa sœur Ruth font partie des instances dirigeantes du PC allemand vers 1924-25. A. Betz, *op. cit.*, p.41. Ruth sera exclue du bureau politique du PC en novembre 1925. Exilée dès 1941 aux Etats-Unis, elle participera par de nombreux articles à la lutte anti-communiste et collaborera activement à la campagne de 1947 contre ses deux frères. Idem, pp.166-167. Hanns Eisler n'a jamais fait partie officiellement du PC, sa demande d'adhésion en 1926 demeurant sans suite.

36. A. Betz, *op. cit.*, p.64.

37. MS, p.9.

38. Idem, pp.9-10.

39. Idem, p.6-7.

40. A. Betz, *op. cit.*, p.82.

41. Bertolt Brecht, «Théorie de la Radio 1927-1932», *Écrits sur la littérature et l'art 1*, Paris, L'Arche, 1970, p.137.

42. «Le compositeur moderne doit passer du statut de parasite à celui de combattant». Cette formule célèbre d'Eisler est tirée de «Quelques mots sur la condition du compositeur moderne» [1935], MS, p.96.

43. B. Brecht, *op. cit.*, p.141.

44. Idem, p.165.

45. Idem, pp.180-181.

46. MS, p.139-140.

47. «On voyait des logements de pauvres gens. Un compositeur de musique de film conventionnel aurait écrit à cet effet une musique triste, et certainement très pauvre elle aussi. A ces images très statiques, j'opposai une musique pleine d'énergie et de fraîcheur, qui ne se contentait pas

d'un chapitre de *Komposition für den Film*, dont cet essai constitue indéniablement la source. Les mêmes critiques, présentées dans un ordre similaire dans l'ouvrage de 1947, se voient adressées à la musique de cinéma standardisée. Celle-ci doit impérativement se débarrasser de lieux communs tels que le recours au leitmotiv, le primat accordé à la mélodie («il est absurde de faire en sorte que notre nouvelle forme et notre nouveau média soient uniquement gouvernés par le modèle des structures métriques de la musique du XIX^e siècle»⁶²), ou encore le fait que la musique ne doive pas être entendue⁶³. Quant à «l'imitation (*mickeymousing*) d'actions rythmiques visuelles», procédé potentiellement «valable quand il est contrôlé», il repose sur de tels «clichés expressifs» qu'il en perd tout intérêt⁶⁴. Le cinéma ne fait ici que reprendre des formes périmées d'association automatique : «c'est la somme et la qualité de la musique écrite par les grands maîtres au cours des deux cent cinquante dernières années qui nous imposent ces associations. Nos oreilles et nos sens ne sont plus libres. Aujourd'hui ce processus s'accroît encore sous l'influence de la musique de cinéma conventionnelle»⁶⁵. En conclusion, Eisler précise les avantages de la nouvelle musique : «asymétrie», «souplesse», «enrichissement et différenciation de l'harmonie», «nouveaux tempos et nouvelle dynamique», «variété accrue de l'instrumentation», cet ensemble de traits se trouvant capable de «produire de nouvelles atmosphères musicales,

de nouveaux caractères musicaux, de nouveaux attraits sensoriels et intellectuels dont le film a besoin»⁶⁶.

Le rapport final du «Film Music Project» est rendu en octobre 1942, à l'issue d'une période de prolongation accordée en janvier. Parmi les noms des personnes consultées se détachent les noms d'Adorno, Brecht, Charlie Chaplin, Clifford Odets, Fritz Lang, et Schoenberg (la rupture n'était donc que temporaire). Engagé pour composer la musique de *Hangmen Also Die*, le film anti-nazi réalisé par Fritz Lang sur un scénario de Brecht, Eisler s'installe aussitôt à Hollywood où il travaille pour l'industrie cinématographique jusqu'à son départ des Etats-Unis en 1948. Durant cette période, Eisler écrit huit musiques de films, qui n'ont pas frappé l'attention des critiques musicaux⁶⁷. Ceux-ci signalent par contre l'extraordinaire fécondité de cette période pour son travail de compositeur de musique de chambre ou d'œuvres vocales telles que le *Livre des Chants Hollywoodiens*, élaboré en partie à partir de textes de Brecht. En fait, Eisler n'a jamais cessé de réutiliser sa musique de films dans le cadre de ses pièces «sérieuses». L'accompagnement des *Quatre cent millions* de Joris Ivens, réalisé à l'arrivée aux Etats-Unis en 1938, se retrouve sous la forme de deux pièces de musique de chambre : *Variations sur un thème de marche* et *Cinq pièces pour orchestre*. Des compositions du «Film Music Project» sont issues le *Septuor n° 1 op. 92a* (Variations sur des chansons enfantines américaines) et la *Symphonie de*

d'inspirer de la pitié au spectateur, mais tentait aussi de provoquer sa révolte contre un tel état de choses». *Idem*, p.142.

48. *MS*, pp.143-144

49. Le documentaire *Nouvelle Terre* (1933). En 1932, Eisler avait déjà composé, sur des textes de Tretiakov, les chansons d'un autre film d'Ivens, *La parole est à la Jeunesse*, tourné en Union Soviétique.

50. Dans les rues (1933). Eisler avait déjà collaboré avec Trivas pour *No man's Land*, tourné en 1931 à Berlin.

51. *MS*, p.88.

52. *Idem*, p.91.

53. *Idem*, p.92.

54. Eisler se réfère aux expériences conduites à la fois par Rudolf Pfnninger et par Oscar Fischinger. *MS*, n.1, pp.94-95.

55. *Idem*, p.94.



Hanns Eisler (assis) et Ernst Bloch (fumant la pipe) ainsi que Curt Adler, Harry Robin et Louise Eisler (d.g.à.d.)

Chambre op. 69. D'un film de 1940 (*The Forgotten Village* d'après Steinbeck, où Eisler fait un remplacement au pied levé) est né le *Nonette* n° 2.

MUSIQUE ET ACTION: L'INFLUENCE DE BRECHT

Durant son exil américain, Brecht s'est également penché sur la question de la musique de cinéma⁶⁸. Ses notes sur la question, méconnues des spécialistes – elles n'ont pas été reprises dans son recueil *Sur le cinéma* –, permettent d'éclairer les théories d'Eisler sur l'accompagnement musical des films.

Tout d'abord, Brecht pense que le cinéma peut tirer profit de certaines des expériences menées au sein du théâtre allemand avant l'arrivée de Hitler au pouvoir. Il récuse le lieu commun selon lequel le cinéma devrait se détacher de toute influence provenant du champ théâtral, perçu comme antinaturaliste⁶⁹. Brecht part d'un constat similaire à celui d'Eisler, celui d'une «inflation et dévaluation complète de la musique» au cinéma, situation paradoxale découlant d'une utilisation à la fois débordante et subordonnée de la musique. Il s'oppose en particulier à la fonction de transparence attribuée à la musique dans le film : «Lorsqu'on essaie de plonger quelqu'un dans un sommeil hypnotique, on s'arrange pour faire en sorte que les manipulations nécessaires passent quasiment inaperçues, au moins dès que l'hypnose a commencé. L'hypnotiseur évite alors tout ce qui pourrait attirer l'attention sur lui»⁷⁰. Ces remarques s'accordent avec le passage précité de *Komposition für den Film*, où l'on marquait une préférence pour les productions cinématographiques ne faisant pas «mystère de leur modèle».

Ensuite, et contrairement à une opinion répandue, l'émotion n'est pas absente des théories de Brecht⁷¹. S'exprimant à propos du théâtre allemand des années 20, l'auteur de «La décision» signale que «l'émotion [...] y avait sa place», mais qu'«elle ressemblait plus à l'émotion de gens qui découvrent un gisement de pétrole [...] qu'à celle d'enfants montés sur un manège», que «la tâche de la musique était d'empêcher le public d'entrer en transes»⁷². On rejoint ici les effets de «choc» mentionnés dans *Komposition für den Film*, et provoqués par l'introduction d'éléments discontinus au sein du film, soit par le biais de séquences à sensations fortes, soit par celui de la «nouvelle musique».

Enfin, la place réservée aux artistes au sein de l'industrie culturelle est très mince. Elle doit profiter d'une contradiction interne à la production des produits culturels, entre standardisation et invention : «Des calculs purement mercantiles contraignent l'industrie à promouvoir des innovations et à veiller en même temps à ce que tout reste comme avant; à acheter du progrès et en même temps des méthodes pour liquider les progrès. Les *teams* en souffrent et peuvent aussi en tirer profit»⁷³. Dans sa description des pratiques musicales véritablement novatrices, Brecht se réfère encore aux tentatives, réalisées dans l'Allemagne de Weimar, où «la musique et l'action étaient traitées comme des composantes totalement autonomes de l'œuvre»⁷⁴. Une théorie du contraste en découle : «Appliqué avec prudence, le principe de la séparation des éléments *musique* et *action* devrait permettre au cinéma de nouveaux effets. Toutefois, la condition préalable serait qu'au contraire de ce qui se passe habituellement, on ne fit pas appel après coup au compositeur, mais que celui-ci participât dès le début à l'élaboration des effets»⁷⁵. Eisler est cité, en compagnie de Hindemith et Weill, pour sa collaboration à ces essais⁷⁶.

Les conceptions essentielles d'Eisler se retrouvent donc dans les considérations de Brecht sur la musique de cinéma,

Bertolt Brecht,
Charlie Chaplin
et Hanns Eisler à
Hollywood
(vers 1945)



s'articulant en fin de compte autour du triple refus de la transparence, de la continuité et du synchronisme.

Même si son travail pour le cinéma reste encore largement à découvrir, il paraît évident que Hanns Eisler n'aura jamais vraiment pu mettre en pratique ses projets théoriques et expérimentaux⁷⁷. Tant au sein des modes de production standardisés de Hollywood qu'en RDA⁷⁸, Eisler n'aura cessé de se confronter à des structures trop contraignantes pour ses positions d'avant-garde, généralement considérées comme trop audacieuses ou élitistes. Parvenir à toucher un large public sans se conformer aux standards périmés de l'industrie culturelle, utiliser d'une manière nouvelle les bouleversements technologiques sans renoncer aux formes d'expression artistiques les plus exigeantes : ces préoccupations centrales d'Eisler se posent toujours aujourd'hui, au moment où s'effectue une mutation d'envergure des modes de communication audiovisuels. Les propositions d'Hanns Eisler pourraient alors offrir des pistes de réflexion très stimulantes, à condition d'être reformulées et adaptées à un autre contexte esthétique et politique.

56. *Ibidem*.

57. *MS*, pp.93-94

58. Ernst Bloch & Hanns Eisler, «Avantgarde Kunst und Volksfront» [1937], Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1973, p.397 [*Gesammelte Werke*, Serie III, vol.1, éd. critique de Gunter Mayer].

59. Ernst Bloch & Hanns Eisler, «Die Kunst zu erben» [1938], *Idem*, p.409.

60. A. Betz, *op.cit.*, p.147.

61. *MS*, p.146.

62. *Idem*, p.148.

63. *Ibidem*.

64. *Idem*, p.149.

65. *Idem*, p.153.

66. *Idem*, p.150.

67. Une seule exception : Claudia Gorbman, «Hanns Eisler in Hollywood», *Screen*, 32, n° 3, Autumn 1991, pp.272-285.

68. Ces notes sont reprises dans B. Brecht, «Sur l'architecture scénique et la musique du théâtre épique», *Écrits sur le Théâtre 1*, L'Arche, Paris, 1972 [1963].

69. *Idem*, p.467.

70. *Idem*, p.468.

71. Voir à ce propos Carl Plantiga, «Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism», in : Richard Allen & Murray Smith, *Film Theory and Philosophy*, Clarendon Press, Oxford; New York [etc.], 1997, pp. 372-393.

72. B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p.470.

73. *Idem*, p.472.

74. *Idem*, p.474.

75. *Idem*, p.475.

76. *Idem*, p.473.

77. Signalons néanmoins ces «réussites» à la fois conformes aux principes du compositeur et largement diffusées que sont les musiques de *Hangmen Also Die* (Fritz Lang, 1943, Oscar du meilleur score) et de *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1956).

78. Eisler s'établit définitivement en RDA en 1950 et y travaille jusqu'à sa mort en 1962.