

MUSIQUE ET CINEMA

La musique possède une place prédominante au cinéma et elle l'a toujours possédée. Peu après la création des projections en public, des sons, bruitages et musiques accompagnaient la diffusion des films. Le cinéma n'est devenu sonore que progressivement grâce à diverses inventions telles que le **Chronophone**, le **Vitaphone** ou encore l'expérimentation par les **Frères Warner**, d'un nouveau système sonore qui portait le nom de **Vitasound**. On peut même remonter avant les inventions de ces appareils et parler de l'utilisation de piano pour accompagner et rythmer l'action qui se déroule à l'écran. Musiques jouées au piano, souvent accompagnées par un **Bonimenteur**, présent dans la salle pour déclamer en direct les paroles des personnages inscrites sur les panneaux, entrecoupant les plans du film. Le cinéma est par la suite devenu parlant grâce à l'instauration du mixage sonore. **Citizen Kane** et **Le Dictateur** font partie des films, devenus aujourd'hui cultes, qui ont marqué le passage de l'ère du cinéma muet au cinéma parlant.

On généralise et on grossit volontairement le trait. Cependant, la musique de films est un art à part entière et qui mérite que l'on en parle. Le cinéma a toujours été un art global réunissant l'image et le son. Pourtant, mis à part les cinéphiles et musiciens, le grand public porte plus aisément et naturellement attention à l'image qu'au son d'un film. Son mixage sonore ou encore les compositions qui ornent les images sont en retrait et viennent embellir ces dernières. Et non pas l'inverse. C'est la musique qui est au service de l'image et non pas l'image qui est au service de la musique dans la conscience collective. Cependant, sans le son et le travail de compositeurs et mixeurs plus ou moins talentueux, les films ne seraient pas ce qu'ils sont aujourd'hui pour la majorité. Le son embellit l'image et en décuple toutes ses forces par plusieurs procédés.

Musique et Cinéma » : deux mots à la puissance d'évocation irrésistible...

Mais qu'est-ce qu'une bonne musique de film ? Doit-on l'entendre ou l'oublier ? De quelle façon sert-elle l'image ?

De Fantasia à Psychose, des comédies musicales aux westerns italiens, de la Nouvelle Vague aux documentaires rock, de l'accompagnement des films muets aux chansons écrites pour le cinéma et devenues des tubes... il existe autant de rencontres entre musique et cinéma qu'il existe de films.

I. HISTOIRE ET EVOLUTION

Du muet au parlant

La musique pour les films muets

Les premières projections des frères Lumière, à commencer par celle du 28 décembre 1895, se firent sans aucune musique d'accompagnement. Lorsque le cinéma est projeté dans les baraques de foires, l'accompagnement musical est sans doute d'abord destiné à couvrir les bruits de la salle et à renforcer le rythme des premiers films burlesques. Aucun témoignage d'époque n'évoque la nécessité de couvrir le bruit du projecteur (raison qui relève sans doute du mythe).

Jean-François Zygel rappelle qu'il faut se défaire de l'image de l'accompagnateur solitaire au piano devant un film. Dans les grandes salles, il s'agissait le plus souvent d'un groupe de musiciens, jusqu'à 70 au Gaumont Palace, place Clichy avec Paul Fosse à la baguette.

A leur disposition, les musiciens ont un répertoire de brasserie, ou des thèmes connus, *Le clair de lune* de Beethoven, *La méditation de Thaïs* de Massenet, L'ouverture de *Guillaume Tell* pour l'orage. Les cinémas avaient aussi en stock des partitions plus ou moins longues pour chaque situation : pour des scènes de meurtre, de voyage, de départ avec espoir de se revoir ou sans espoir. En 1909, les films Edison éditent *Suggestion for Music*, un catalogue dans lequel chaque action ou émotion est associée

à une ou plusieurs mélodies extraites du répertoire classique. De même, *Playing to Picture* (W.T. George, 1912), *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* (J.S. Zamacki, 1913), *Motion Pictures Moods for Pianists and Organists : A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces* (Ernö Rapee, 1924) sont des ouvrages musicaux qui classent minutieusement les pièces classiques et les compositions originales.

Chaque début de semaine, les musiciens du cinéma avaient trois heures pour choisir et répéter la musique du film de la semaine.

Des musiques spécifiques ont été écrites pour le cinéma muet mais celles-ci ne sont jouées que pour la présentation de gala. Camille Saint-Saëns compose une musique spécialement pour *L'Assassinat du duc de Guise*, d'André Calmettes qui est jouée le 17 novembre 1908. En 1921, Marcel L'Herbier pour *El Dorado* fait jouer la musique de Marius-François Gaillard par 80 musiciens en utilisant un miroir dans lequel le film se reflète afin de coordonner du mieux possible le déroulement de la partition avec celui de la bande cinématographique. En 1924, Henri Rabaud écrit la musique du *Miracle des loups* de Raymond Bernard, souvent présenté comme le premier film français à grand spectacle, en faisant coïncider les morceaux de sa partition avec la durée exacte de chaque bobine de film. Florent Schmitt compose une partition pour *Salamambo* de Pierre Marodon (1925). En 1926, Jean Grémillon réalise *Tour au large*, un moyen-métrage consacré aux pêcheurs pour lequel il écrit la musique sur piano mécanique à rouleaux et reproduit à lui seul l'ensemble de l'orchestre. En 1927, pour *Félix le chat*, Paul Hindemith utilise un appareil, inventé par l'ingénieur allemand Robert Blum, qui permettait les déroulements simultanés de l'image sur l'écran et d'une partition que le chef d'orchestre peut exécuter en parfait accord avec l'image. Une année plus tard, *Mickey Mouse : Steamboat Willie* de Walt Disney sera le premier sound cartoon (dessin animé avec musique synchronisée).

Paul Fosse au Gaumont Palace tient un journal où il énumère ses choix musicaux en face des films. D'ambiances générales avant guerre, les choix de Paul Fosse se font de plus en plus précis, de plus en plus découpés pour "s'adapter" aux thèmes et émotions du film.

En province, il était impossible de rejouer ces partitions. Pendant la projection d'un film, les musiciens sont exposés à de nombreux problèmes : fluctuations de la vitesse de déroulement, détérioration de la copie.

Des dizaines d'expériences de synchronisation disque-film se sont succédées au début du vingtième siècle, avec en tête de file le Cameraphone, en 1908, vite rejoint par nombre d'imitateurs : les Vivaphone, Electrograph, Phoneidograph, Picturephone, Phonoscope, Chronophone (de Gaumont en 1910), Cine-phone (Grande-Bretagne), et enfin Kinetophone (Edison 1913). Ce n'est finalement qu'en 1927, avec la sortie du Chanteur de jazz que le cinéma parlant va réellement faire sa révolution. Le film de la Warner Bros utilise un disque séparé du film lui-même et c'est L'heure suprême de la Fox (procédé Movietone) qui inaugure la lecture optique de la piste son imprimée sur le film, à côté de l'image, ce qui résout d'office tout problème de synchronisation.

(source : Xavier REMIS, Enseignant en cinéma au lycée Henri Poincaré. Nancy)

Trop souvent pourtant, les partitions vont soutenir avec emphase un discours cinématographique parfois insignifiant ce qui conduira Igor Stravinski à considérer la musique de film comme du papier peint pour enjoliver le mur des images.

La musique contre les films muets

Le danger de la musique est en effet bien de phagocyter la mise en scène du film par sa puissance d'émotion et d'évocation.

Maurice Jaubert en défendant une conception exigeante de la musique de film a aussi mis en lumière

la tentation des musiciens ou des producteurs de faire raconter l'action par la musique, la réduisant par là à un rôle de paraphrase, de mot à mot, de pléonasme permanent :

"Un pareil procédé prouve une méconnaissance totale de l'essence même de la musique. Celle-ci se déroule de manière continue, selon un rythme organisé dans le temps. En la contraignant à suivre servilement des faits ou des gestes qui, eux, sont discontinus, n'obéissent pas à un rythme défini, mais à des réactions physiologiques psychologiques, on détruit en elle ce par quoi elle est musique pour la réduire à son élément premier inorganique, le son " (Esprit, 1er avril 1936).

Or l'accompagnement musical permanent des films muets joue souvent ce rôle de papier peint devant le mur des images ce qui est extrêmement dommageable pour les chefs d'œuvre du septième art qui passent ainsi sous les fourches caudines de la musique. Jean-François Zygel n'aimerait certainement pas que l'on réécrive *A la recherche du temps perdu* ou *La symphonie fantastique*, pourtant il ne semble pas avoir le même respect pour le cinéma lorsqu'il déclare :

"Au cinéma muet, le film n'est pas conçu une fois pour toutes comme un objet qui ne bougera plus jamais. Le cinéma muet est un art offert à l'interprétation. Un film muet n'est jamais terminé parce qu'un nouveau musicien peut en proposer une nouvelle lecture".

Jean-François Zygel énumère pourtant les quatre façons d'accompagner un film muet :

- Décor sonore sans suivre la psychologie comme une lumière qui éclaire doucement la scène.
- Interprétation psychologique : on est avec le jaloux ou la dame amoureuse.
- Musique comme moteur rythmique, lent ou rapide, plus ou moins grande mobilité, suspens avec des basses piquées dans le grave avec quelques trémolos (l'assassin n'est pas loin).
- Compléter le film, contrepoint à l'image.

Mais, comme son prédécesseur Paul Fosse, il ne peut s'empêcher de passer du simple décor sonore à l'interprétation excessive.

Pour notre part, nous proposons toujours de regarder les films muets sans musique, ou à défaut avec un niveau sonore très bas. La musique, même si elle a été composée à l'époque et spécialement pour le film, a toujours beaucoup plus vieillesse que celui-ci.

Le cas le plus typique est la musique composée pour *Métrpolis* de Fritz Lang. Gottfried Hupperts compose la musique pendant le tournage. Sur la partition, il indique les correspondances entre les notes et les scènes. La partition comporte ainsi 1 028 points dits de synchronisation qui sont de brèves descriptions de gestes qui permettent de se repérer à tout instant. Frank Strobel qui dirige l'orchestre symphonique de la radio de Berlin à l'occasion de la projection en avant-première mondiale lors du 60ème anniversaire de la Berlinale, de la version intégrale restaurée déclare :

"La musique n'illustre pas seulement le film mais le raconte, elle raconte l'histoire. Dans le film muet, il n'y a pas de dialogue et c'est la musique qui remplace les dialogues."

On retrouve chez Strobel, la même volonté impérialiste que chez Jean-François Zygel de faire raconter le film par la musique. Or, la musique de Hupperts est une musique du XIXe siècle et non du XXe qui conviendrait sans doute mieux à la modernité du film de Fritz Lang. Hupperts n'est pas Schoenberg et sa musique enrobe le film d'un sentimentalisme désuet, excessif et permanent qui en gêne la vision.

Rappelons enfin que les chefs-d'œuvre du muet savent très bien suggérer le son et la musique, et il est extrêmement dommageable de les couvrir par une musique off, remplissage que l'on trouverait par ailleurs insupportable dans un film parlant.

Quant à la prétendue incapacité d'un film à ne pas posséder de dialogues, c'est oublier le soin apporté par les metteurs en scène aux cartons descriptifs ou de dialogues où même la graphie est soignée.

On aimerait ainsi que la restauration des films muets évite de perdre son temps à des restaurations musicales immédiatement datées. Les orchestres ont sans doute bien mieux à jouer que des partitions

qui seront vite oubliées.

Restent néanmoins quelques exceptions de musiques ayant été composées dans l'esprit de modernité voulu par le réalisateur, celles de Honegger et Milhaud par exemple.

Des images sur la musique.

Certains réalisateurs ont travaillé l'adéquation image-musique, ainsi Eisenstein avec sa célèbre théorie du contrepoint audiovisuel fondée sur la croyance en la nécessité d'une concordance rigoureuse des effets visuels et des motifs musicaux. Pour lui, le découpage-musique doit précéder le découpage-image et lui servir de schème dynamique. Au cours de la réalisation d'Alexandre Nevsky (1938), il ne fixa définitivement son montage que lorsque Prokofiev eut terminé sa partition. Il voulait que la ligne mélodique fût strictement parallèle aux lignes de forces plastiques de l'image. Ainsi, à la pente abrupte d'un rocher correspond une chute de la mélodie de l'aigu vers le grave.

Il faut bien admettre cependant que cette concordance est purement formelle, car la chute de la mélodie se produit dans le temps alors que la pente du rocher est parfaitement statique. A cette conception analytique, Poudovkine oppose la conception synthétique : "l'asynchronisme est le premier principe du film sonore" dit-il en citant à ce propos l'exemple de son film, *Le déserteur* (1933) pour lequel le compositeur Chaporine écrivit une partition qui essayait d'éviter toute paraphrase de l'image. Ayant ainsi à illustrer la séquence finale, où l'on voit une manifestation ouvrière d'abord brisée par la police puis finalement victorieuse et bousculant les barrages, le compositeur n'écrivit pas un accompagnement d'abord tragique puis triomphant, mais plaça tout au long de la séquence un thème exprimant le courage résolu et la certitude tranquille de la victoire. "Quel est le rôle de la musique ici ?, écrit Poudovkine. De même que l'image est une perception objective d'événements, la musique exprime l'appréciation subjective de cette objectivité. Le son rappelle au spectateur qu'à chaque défaite, l'esprit combattant ne fait que recevoir une nouvelle impulsion à la lutte pour la victoire finale (Film technique p.192-193)"

Au départ l'accompagnement se fait au piano ou à l'orchestre, la création est très réduite car devant assurer le continuum émotif du récit sans aller plus loin

Avec le début du parlant, la musique cherche sa place à tâtons avec plus ou moins de bonheur

Dès les premières projections dans les salles du cinématographe ou dans les fêtes foraines, les musiciens chargés d'accompagner les images animées ont fait preuve d'un éclectisme salubre, Mozart, Chopin ou Beethoven côtoyant les airs populaires ou les chansonniers à la mode. L'arrivée du parlant à la fin des années 1920, avec l'apparition du métier de compositeur de film, n'a pas mis fin à cette belle ouverture d'esprit : les juxtapositions, les mélanges ou les croisements en tous genres nourrissent toujours le potentiel créatif des compositions pour les images, rendant difficile la possible définition d'un langage musical propre au cinéma. Pourtant, à l'écoute de la musique symphonique de bandes originales du cinéma français contemporain, il nous apparaît évident que toutes ces musiques étaient destinées, sans aucun doute, au cinéma, impression due tout autant à l'inventivité de l'écriture qu'au modèle de musique de film dont, manifestement, elles se revendiquent. Cette observation a fortement orienté cette recherche vers l'étude de deux convergences représentatives de la musique symphonique originale qui visent à expliquer en quoi des compositeurs contemporains comme **Bruno Coulais, Alexandre Desplat, Philippe Rombi, Krishna Levy, Pascal Estève** ou

Cyrille Aufort développe un langage spécifique depuis la fin des années 1990

avec, d'une part, la réhabilitation du modèle américain et, d'autre part, l'apparition d'une nouvelle forme de symphonisme dont les qualités en feraient une musique originale inventée pour le cinéma.

La reconnaissance, en France, de la spécificité du métier de compositeur pour le cinéma est bien tardive, associée à l'apprentissage de la musique de film comme discipline indépendante. Si Alexandre Desplat a étudié l'orchestration avec Jack Hayes (orchestrateur de films hollywoodiens) à Los Angeles, Cyrille Aufort a suivi des cours de musique appliquée à l'image au conservatoire de Lyon, Philippe Rombi a pensé rejoindre la section de musique de film de l'UCLA à Los Angeles avant d'intégrer finalement l'École normale de Paris et la nouvelle classe de composition spécialisée dirigée par Antoine Duhamel, Bruno Coulais, quant à lui, se contentant d'un stage de formation à la composition de musiques de films. Pendant longtemps, les compositeurs du cinéma français ont été confrontés au poids d'une histoire de la musique aussi riche qu'encombrante : comment composer pour le cinéma sans renoncer à la musique française de concert avec les exigences que cela implique (innover, se renouveler) ? Comment se situer dans cette histoire tout en développant une écriture qui « rende sensible le rythme interne de l'image sans pour cela s'efforcer d'en traduire le contenu sentimental » ? Ces compositeurs ont ainsi longtemps affirmé des choix qui les éloignaient du symphonisme hollywoodien des années 1930 dans lequel les musiciens s'inspirent sans complexe d'un langage préexistant, mis au service des images animées avec une volonté de synchronisme et de mise en valeur des sentiments représentés à l'écran. Venus d'Europe de l'Est ou de l'Allemagne, ces derniers ont très tôt compris que les propriétés du langage de la musique d'opéra postromantique convenaient à la forme narrative d'un film et accompagnaient idéalement les diverses émotions des personnages. Aujourd'hui les compositeurs du cinéma français semblent ignorer volontairement le clivage historique avec le postromantisme américain issu de la musique allemande du XIX^e siècle en revendiquant leur admiration pour les symphonistes qui ont marqué l'histoire des relations entre musique et images : Max Steiner, Franz Waxman, Bernard Herrmann, Maurice Jarre, Georges Delerue, Michel Legrand, Nino Rota, Ennio Morricone ou encore John Williams, Jerry Goldsmith, Danny Elfman et Howard Shore.

À l'instar de ce cinéma « à grand spectacle » qui s'est développé depuis une dizaine d'années dans le cinéma français (en partie sur le modèle des blockbusters américains), bon nombre de partitions comme celles de *Huit femmes* (François Ozon, Krishna Levy, 2001), *Angel* (François Ozon, Philippe Rombi, 2007), *Les Rivières pourpres* (Mathieu Kassovitz, Bruno Coulais, 2000), *Nid de guêpes* (Florent-Emilio Siri, Alexandre Desplat, 2001), *Joyeux Noël* (Christian Carion, Philippe Rombi, 2004) ou *Jeux d'enfants* (Yann Samuel, Philippe Rombi, 2002) empruntent aux codes issus de la musique hollywoodienne, à la manière de John Williams lui-même qui, à la fin des années 1970, s'était réapproprié certains principes des partitions du cinéma classique américain en travaillant pour des réalisateurs comme Steven Spielberg (*Les Dents de la mer*, 1975) ou Georges Lucas (*Star Wars*, 1977) « qui avaient envie de recréer un cinéma d'émotions collectives ».

Fondée elle aussi en partie sur la réhabilitation de ce modèle hollywoodien, une nouvelle forme de symphonisme apparaît donc dans le cinéma français contem-

porain. Le principe de cette esthétique étant de concilier deux types d'écriture très divergents, sinon opposés, nous avons choisi de la désigner par les termes **« symphonisme intimiste »**, dénomination « en forme d'oxymore [qui] concentre et condense» toutes ses propriétés musicales. Dans le cas présent, « symphonisme » retient des caractéristiques hollywoodiennes son utilisation d'un orchestre symphonique, une écriture harmonique postromantique et une musique qui développe une empathie émotionnelle avec l'action, tandis qu'« intimiste » s'inscrit davantage dans l'héritage de la musique du cinéma français avec une orchestration qui privilégie la « transparence » des timbres, un lyrisme peu expansif et des interventions musicales ponctuelles qui se détachent d'un synchronisme trop descriptif. « Intimiste » évoque également une concision et une forme d'épure qui se manifestent par l'intégration du minimalisme et par une colorisation instrumentale issue des techniques d'écriture impressionnistes. Un autre paradoxe du symphonisme intimiste est de puiser à la fois sa source d'inspiration dans une esthétique du début du xx^e siècle à laquelle les compositeurs du cinéma français ont pendant très longtemps évité de faire référence à partir des musiciens néo-classiques et d'assimiler, par ailleurs, les caractéristiques d'un courant relativement récent. Les partitions majeures du symphonisme intimiste composées entre 1998 et 2005, sont celles de Philippe Rombi pour les films de François Ozon comme *Les Amants criminels* (1998), *Sous le sable* (2000), *Swimming Pool* (2002) ou *Cinq fois deux* (2003), celles d'Alexandre Desplat pour Xavier Giannoli avec *Les Corps impatientes* (2002) ou pour Jacques Audiard avec *Sur mes lèvres* (2001) et *De battre mon cœur s'est arrêté* (2004). Les partitions qui répondent plus ponctuellement à ce symphonisme sont dues à Pascal Estève pour *Confidences trop intimes* de Patrice Leconte (2003), à Cyrille Aufort pour *Hell* de Bruno Chiche (2005), ou encore à Krishna Levy avec le générique de fin de *Huit femmes* (2001) de François Ozon. Si ces films sont loin d'être représentatifs de l'ensemble du cinéma français contemporain, ils renferment un certain nombre de caractéristiques formant une entité singulière. Dans les films associés au symphonisme intimiste, l'intrigue est centrée sur un personnage, son intériorité et ses fantasmes : l'obsession grandissante de Sarah Morton envers sa muse fantasmée dans *Swimming Pool*, la quête d'identité de Tom dans *De battre mon cœur s'est arrêté*, le deuil difficile de Marie face à la disparition de son mari dans *Sous le sable*, la douleur de Charlotte qui perd peu à peu la vie et l'homme dont elle est éprise dans *Les Corps impatientes*, l'intrusion d'Anna qui bouleverse le quotidien bien ordonné de William dans *Confidences trop intimes*, ou encore la descente aux enfers d'Andréa manipulé jusqu'à la mort par la jeune femme qu'il aime dans *Hell*. Introversion, non-dit et inconscient tourmenté sont récurrents ici, mêlés à une dimension de suspense, de mystère qui peut s'exprimer à travers un jeu entre le réel et l'imaginaire. Outre des intrigues voisines, ces films trouvent aussi leur unité grâce à un travail musical très savant qui contribue à en révéler les subtilités.

Reconnaissance du métier de compositeurs de musique de film

le schéma hollywoodien

Hollywood, de Max Steiner à Bernard Herrmann

Avec le parlant, Hollywood crée le poste de chef de compagnie et un département musical, un orchestre pour chaque compagnie, une pléiade d'arrangeurs, d'orchestrateurs. Max Steiner est la grande figure de cette époque, avec des musiques comme : "King Kong" ou "Une nuit à Casablanca". La musique reste alors une succession de thèmes en adéquation avec l'atmosphère où la mélodie écrase tout contrepoint.

En 1940, Bernard Herrmann, écrit la musique de Citizen Kane en étant responsable non seulement de l'écriture et l'orchestration, mais aussi en participant au montage. Il travaillera de nouveau avec Welles pour La splendeur des Amberson et sera le compositeur attitré d'Hitchcock ou de Truffaut pour La mariée était en noir.

Exemple de bande sonore originale et pas des moindres, qui revient généralement assez aisément dans la conscience des spectateurs, va être celui de la score composée par **Howard Shore** pour la trilogie du **Seigneur des Anneaux** réalisée par **Peter Jackson**. **Howard Shore** fait parti des compositeurs qui ont réussi à faire entrer un thème musicale dans la mémoire des cinéphiles et du grand public. A l'image de ce qu'on pu faire **Ennio Morricone** ou encore **John Williams**, les deux monstres sacrés de la musique au cinéma. **Le Seigneur des Anneaux** c'est une trilogie de légende, mais également un thème musical prédominant. Un thème va être utilisé par un compositeur pour marquer un film, pour lui donner un ton, une ambiance. A cela, il va ajouter des thèmes sous jacents, ne serait-ce que le thème du Mordor, ou encore, les thèmes de la lumière et de la nuit.

Avec sa trilogie du **Seigneur des Anneaux**, ou ne serait-ce que la score composée pour le film **La Communauté de l'Anneau**, **Howard Shore** a réalisé une bande sonore d'une extrême richesse. Il a la fois offert à la trilogie un thème qui va devenir récurant, pouvant donner des frissons aux spectateurs avec ses premières notes, mais également des compositions qui donnent aux séquences du film une toute autre ambiance. Tout en conservant un aspect orchestral dans l'entièreté de sa bande sonore, il réussi à mettre en place une ambiance. Ambiance qui va différée suivant les séquences, suivant ce qui est voulu et fait d'un comme un accord (ou non, suivant la façon de procéder) entre le réalisateur et le compositeurs. Certains compositeurs se contentent et c'est tout à leur honneur, de réaliser des musiques d'ambiance. A l'inverse d'un thème qui va être utilisé tel une réminiscence pour le spectateur afin de le ramener vers quelque chose qu'il connaît et qu'il va pouvoir affilié à des événement passé d'un même film (voire d'un autre film dans le cadre d'une suite, trilogie, saga), une musique d'ambiance va chercher à donner à un plan ou une séquence une ambiance particulière.

Créer, voire décupler une tension amoureuse ou horrifique, comme créer un moment comique. **Hans Zimmer** ou encore **Alexandre Desplat** et **Thomas Newman** sont de bons, voire de très bon compositeurs de musique d'ambiance. Ils arrivent à décupler une force dramatique par leurs compositions et vont aller piocher au sein des spectateurs leurs cordes sensibles pour les émouvoir. A l'inverse, le contrepoint, affiliation entre une musique et un plan qui semble être à l'opposé (personnage qui tombe sur une musique joyeuse) va être utilisé comme ressort comique. Réussir à faire rire ou sourire d'un événement dramatique ou à orientation dramatique (on conserve l'exemple de la chute) n'est pas uniquement réalisable grâce à la force de la mise en scène. Le ton de la musique qui sera superposée à la séquence aura son importance. Si **Charlie Chaplin** ou encore **Buster Keaton** faisaient rire de leurs chutes plus ou moins exagéré, c'était grâce aux bruitages eux-même souvent exagérés et aux musiques utilisées.

Création d'un poste de chef de compagnie et d'un département musical, un orchestre pour chaque compagnie, des arrangeurs, des orchestrateurs naissent dans les studios d'Hollywood

Inaudibilité (pas d'écoute consciente) principe très fort du cinéma hollywoodien

Expositions répétées de stimuli réguliers, c'est-à-dire connus par ailleurs dans le vécu du spectateur, qui reconnaîtra et sera disposé à reconnaître les émotions que l'on veut lui faire ressentir. Succession de thèmes en adéquation avec l'atmosphère où la mélodie écrase tout contrepoint

La musique de film s'est imposée dès l'enfance du cinéma.

En effet, au temps du muet, un musicien improvisait au piano. Cela s'appelait "illustration de film".

Le pianiste "créait", au fur et à mesure, de la musique de film.

Il fallait que le mouvement, l'intensité, correspondît au rythme et à la puissance des images.

Il va sans dire que ces "mariages" amenaient souvent des alliances bizarres. Mais bientôt, on s'avisa et on tenta d'éviter des expériences désagréables.

On en vint alors à éditer des recueils de morceaux. C'est là que les musiciens dépourvus d'imagination allaient chercher des mélodies préfabriquées propres à toutes les situations cinématographiques.

Les titres de ces fragments portaient

les noms suggestifs de "désert", "eau", "tempête", "bataille", "fuite". Telle fut l'origine de la musique de film. Telle est encore souvent, hélas ! La fonction de la musique dans de nombreux films.

C'est pourquoi, il sera bon de nous demander quel rôle doit jouer la musique dans un film et, en conséquence, comment juger la musique dans un film.

II. LES DIFFERENTS ROLES DE LA MUSIQUE DE ET AU CINEMA

Il y a des films où la musique est l'élément primordial. Son rôle se manifeste dès l'écriture du scénario, et parfois même avant !

Pourquoi faire le choix d'une composition originale plutôt que d'une oeuvre musicale existante ?

Ce n'est pas tant la qualité propre de la musique qui compte, mais la façon dont elle se marie avec l'image. Si elle est déjà connue du spectateur, une musique préexistante peut donner un sens particulier aux images, en leur servant de référence (« La Chevauchée des Walkyries » et la violence conquérante) ou de contrepoint (Marie-Antoinette sur de la musique rock).

L'effet de reconnaissance est parfois lié au style musical : la « grande musique » pour que le film soit pris au sérieux, la musique « contemporaine » pour provoquer un effet inquiétant, le rock pour faire « moderne », une musique du monde pour dépayser, etc. Le choix d'une musique préexistante peut aussi répondre à la volonté expresse du cinéaste, liée à ses goûts musicaux, à ses souvenirs, ou simplement à la crainte d'être confronté à un autre créateur : le compositeur de musique originale !

Le morceau préexistant, généralement arrangé pour le film et rarement utilisé dans son intégralité, redevient à sa façon une oeuvre singulière. Il est également fréquent de placer des musiques temporaires (« temp tracks » en anglais) pour donner une tonalité ou indiquer où se trouvera la musique avant que le compositeur n'entame son travail. Parfois ces musiques deviennent « définitives »!

Le terme de « score », emprunté à la langue anglaise, désigne la musique de film, traduit en français

par « bande originale », même si la musique est préexistante.

Généralement, le compositeur entre en scène une fois le montage-image terminé. On lui indique la liste des séquences musicales qu'il doit composer, avec leur durée exacte, calée à l'image.

Le compositeur doit saisir ce que le réalisateur et le producteur attendent de son travail. Il doit savoir (ou pressentir) quel rôle sa partition va jouer dans le film.

Le pouvoir du score musical sur la perception d'une scène est à la fois immense et largement inconscient : la musique de film est faite pour être entendue, même si on ne l'écoute pas. Grâce à elle, l'image sort de son cadre : le spectateur croit voir ce qu'il entend.

La musique peut accompagner et magnifier une action, mais aussi la contrarier volontairement, lui donner un sens inattendu, un rythme différent. Elle peut accentuer une émotion présente à l'image, ou en révéler une autre, sous-jacente. Elle peut aussi, paradoxalement, affaiblir l'impact d'une séquence.

A découvrir

- **Martin Scorsese, la boxe et l'opéra *Raging Bull*, 1980**
- ***Melancholia*, Lars Von Trier. Musique de Wagner enregistrée pour le film, 2011**
- ***Mauvais Sang*, Leo Carax. Chanson de David Bowie incluse dans une séquence, 1986**
- ***Manhattan*, Woody Allen. Musique de George Gershwin enregistrée pour le film, 1979**
- **Une musique, plusieurs films. Toccata et Fugue en ré mineur de Bach, dans *L'Île mystérieuse*, *Le Chat noir*, *20 000 Lieues sous les mers*, *Monty Python*, *le sens de la vie...***
- ***The Artist*, Michel Hazanavicius, musique Ludovic Bource, 2011**
- **Les tandems réalisateurs-compositeurs, entretiens croisés : Lean / Jarre, Lynch / Badalamenti, Spielberg / Williams, Audiard / Desplat**
- **La parole des compositeurs sur grand écran avec des interviews de : Lalo Schifrin, Miklós Rózsa, David Raskin, Georges Delerue, Michel Magne, Claude Bolling, Vladimir Cosma, Pierre Jansen, Philippe Sarde...**
- **Nombreux documents originaux évoquant l'histoire de la musique de film à travers le parcours des compositeurs**
- **Hollywood, les origines (Steiner, Korngold, Tiomkin...)**
- **Un maître européen : Nino Rota**
- **Les thèmes signatures : *James Bond*, *Stars Wars*, *Indiana Jones*, *La Panthère rose***
- **Un triomphe de soliste à travers l'exemple du *Troisième Homme*, Carol Reed, 1949, musique de Anton Karas.**

« Il est capital que de jeunes compositeurs et de jeunes réalisateurs s'intéressent mutuellement à leurs formes d'art respectives. Ainsi se transmettra l'idée que le cinéma est bien le septième art, qu'avec lui la musique évolue, qu'elle cherche et qu'elle trouve de nouveaux rapports fusionnels. »
Alexandre Desplat

Ainsi, la complicité de Jacques Demy avec Michel Legrand était essentielle à la mise en oeuvre des *Parapluies de Cherbourg* ; Catherine Deneuve se souvient du film hors normes qui fit d'elle une star : « C'était vraiment comme un opéra, entièrement chanté, et cela posait des problèmes *a priori* insurmontables. Ce qui est étonnant, c'est la magie avec laquelle tout cela s'est fait, puisque le film est entièrement tourné en play-back... La mise en scène était donc établie sur un minutage prévu d'avance, sans savoir dans quel décor et dans quel lieu nous allions tourner à ce moment-là. Toute la musique était enregistrée. Le film existait sur disque avant même d'être tourné. C'était très étrange ».

Rôles de la musique de film dans les films sonores

Petit à petit, la musique d'abord utilisée pour surligner l'émotion dans les films sonores va dépasser son rôle d'illustration pour apporter une dimension supplémentaire chargée de sens. Elle devient un moyen de mise en scène qui participe au récit.

a) Musique de scène et musique en scène

On distinguera la musique de scène, lorsqu'elle remplit un rôle identique à celui de la musique de scène au 19^e siècle de la musique en scène lorsqu'elle se fait entendre à l'initiative d'un des personnages du film.

C'est au XIX^e siècle que la musique de scène connaît son essor. Il s'agit d'une succession de pièces symphoniques (ouverture, interludes, final) destinées à s'intercaler entre les différentes scènes du drame ou jouées en même temps que la représentation par des musiciens placés sur scènes ou cachés du public (en fosse). Le songe d'une nuit d'été de Félix Mendelssohn est un exemple du genre.

La musique de scène commente la dramaturgie et souligne discrètement l'action. Il s'agit alors le plus souvent de quelques notes destinées à soutenir l'image présentée et à lui conférer tel ou tel caractère. A chaque fois, le caractère extra-diégétique de la musique permet au spectateur de comprendre clairement ce que l'écran lui donne à voir, de rendre plus percutants les caractères de l'action présentée. La musique décrypte ainsi souvent une situation avant l'image, elle lui donne une "profondeur du champ sonore". La musique peut exprimer l'importance et la densité dramatique d'un moment ou d'un acte filmé objectivement : l'ouverture d'une fenêtre accompagnée d'une musique peut ainsi facilement devenir un symbole du bonheur, où chez Bresson, une promenade dans une cour de prison sur la messe en ut de Mozart devenir le symbole d'une liberté inaliénable.

Autre facette de la musique de scène, le procédé du leitmotiv si cher à Richard Wagner. Les personnages se trouvent alors souvent décrits musicalement dès leur apparition à l'écran. Un thème, une mélodie, lui est associé qui retranscrit en musique toutes ses caractéristiques humaines, livrant même parfois des indices sur la suite de son aventure dans l'action.

Enfin, la musique de scène peut être dansée lors de ballets. C'est cette fois toute une séquence qui peut être décrite musicalement. Ainsi le jazz dans les films policiers ou l'utilisation de combinaisons instrumentales inattendues qui donne une couleur absolument inimitable aux films de Fellini et aux westerns de Sergio Leone

La musique en scène peut être in ou off. Choisie par le personnage, elle définit sa psychologie ou l'action qu'il veut mettre en oeuvre. Gilles Mouëllic souligne l'importance des chansons entonnées, au début du parlant, par les personnages dans *Hallelujah* (King Vidor, 1929) *L'ange bleu* (Joseph von Sternberg, 1930) ou *Parade d'amour* (Ernst Lubitsch, 1929). Dans *Scarface* (1931) Hawks fait siffler un air d'opéra italien à son héros avant ses meurtres. Cette opposition de la douceur, de la décontraction avant la violence de la mitrailleuse semble dire que Scarface tue comme il respire. Dans *M le maudit* (Fritz Lang, 1931), le sifflement de Peer Gynt est une menace qui envahit l'écran mais l'accélération de la mélodie décrit aussi la montée de la crise de la folie.

Dans *La chienne* (1931), Renoir utilise un phonographe à l'écran ce qui lui évite la musique de scène, procédé qu'il reprendra dans *La grande illusion* ou *La règle du jeu*. La chanson des rues "Sois bonne, ma belle inconnue" d'Eugénie Buffet offre un contrepoint ironique à l'assassinat de Lulu.

Dans la plupart des films, la musique n'intervient que par intermittence, et le cinéaste doit « mettre en scène » ces interventions. Les procédés d'entrée ou de sortie de la musique sont plus ou moins subtils : l'entrée d'un personnage, la création d'une ambiance, un changement de plan... L'héritage hollywoodien a imposé l'utilisation d'une musique à la fois très présente et discrète, passant insensiblement du premier au second plan en fonction du récit. Depuis, des cinéastes ont remis en cause cette « transparence » de la musique, imposant des apparitions brutales ou inattendues, qui paradoxalement la signalent à l'attention du spectateur. Quand le compositeur livre sa musique, elle

est en principe parfaitement calée aux images.

Au montage son, la musique se mêle aux dialogues, effets, ambiances, bruitages... aujourd'hui des centaines de pistes sonores !

Puis c'est au mixage que la relation avec l'image est scellée : musique plus ou moins forte, sous les dialogues, en compétition ou en harmonie avec les sons et les ambiances... Depuis l'apparition du son stéréo, puis l'évolution du Dolby et de la technologie numérique, la spatialisation de la musique transforme l'expérience sensorielle du spectateur. La musique est aujourd'hui bien plus qu'une « petite flamme placée sous l'écran pour l'aider à s'embraser », selon les termes du compositeur américain Aaron Copland. La formule rappelle cependant que la musique doit rester au service du film.

CE QU'IL N'EST PAS [le rôle de la musique au cinéma]

— Plusieurs auteurs de musique de film continuent à copier les pionniers du cinéma.

En effet, ils ont la même conception simpliste de la musique de film. Pour eux, la musique doit dire par les sons exactement ce que le cinéma exprime par les images.

En somme, la musique ne fait que commenter le film à sa façon.

Qui ne connaît la musique descriptive qui consiste à imiter une scène?

Voyons-nous sur l'écran une course de chevaux, eh bien ! La musique se met à galoper à son tour. Elle devient servilement imitative.

Or, tout le monde sait que la musique imitative est la forme inférieure de la musique. Aussi quand elle accompagne les images, elle est tout simplement indiscreète ou inutile.

Reprenons notre exemple de tout à l'heure.

Nous voyons sur l'écran des chevaux au galop. En plus de leurs bruits naturels, une musique traduit une cavalcade. En conséquence, l'idée du cheval qui court est doublement exprimée : par l'image et par la musique. N'est-ce pas une erreur de dire la même chose en même temps par deux langages différents ?

Cela ne signifie-t-il pas que l'un comme l'autre sont impuissants à s'exprimer tout seuls ?

Sinon, on commet ce que les stylistes appellent communément un pléonasme. Dans les deux cas, on pêche soit par insuffisance, soit par indiscretion.

Là ne peut être le rôle de la musique de film.

CE QU'IL DOIT ÊTRE

La musique a une place plus noble dans un film. Elle vient créer une ambiance. Comme le dit si bien Henri de Carsalade, "elle s'insinue dans l'oreille sans qu'on la remarque; elle facilite le jeu des acteurs, donnant plus de sens à une expression, à un regard; si elle n'existait pas, on sentirait un vide."

En somme, la musique vient disposer le spectateur à mieux recevoir le film qu'il voit. C'est pourquoi le meilleur témoignage qu'on puisse rendre de la musique est le suivant : si on ne doit pas remarquer sa présence, on doit déplorer son absence.

Alors, comment joindre de la musique à une galopade de chevaux ? D'abord, le musicien doit se demander de quoi est constituée une galopade de chevaux : mouvement, vitesse, poursuite.

Or, ces idées correspondent à un certain état psychologique d'exaltation chez le spectateur.

Par conséquent, la musique qui conviendra à une telle séquence sera celle qui contribuera à passionner le spectateur.

Toutefois, si la course prend un caractère parodique, le musicien cherche à créer chez le spectateur un état d'esprit favorable au rire. C'est alors qu'une sorte de contrepoint obtenu, par exemple, par une musique lente ou émoulliente suscitera un effet comique. Ainsi donc

la musique de film apporte au cinéma une sorte de pouvoir qu'elle seule peut lui conférer. Ceux qui ont vu le film de Melville et de Cocteau, *Les enfants terribles* se souviennent de la musique de Vivaldi qui jouait le rôle de contrepoint dans l'univers baroque des jeunes gens. Cependant, ici, les auteurs sont allés chercher une musique déjà existante, mais quelle réussite !

On pourrait en dire autant de la magnifique musique de Mozart dans le film *Un condamné à mort s'est échappé*. Cette musique vient humaniser et, disons-le, magnifier ces robots qui défilent pitoyablement dans cette cour sinistre. On peut donc dire que la musique de film, loin de nuire aux images ou de les doubler crée une atmosphère dramatique ou lyrique ou comique qui s'harmonise avec le film.

Ainsi, le spectateur est disposé à une meilleure participation au film.

Comment juger la musique de film

a) Une bonne musique de film est composée en fonction des images. C'est affirmer qu'elle ne se juge pas exactement comme une musique de concert. Elle ne s'apprécie pas dans l'absolu comme une figure de Bach ou un concerto de Mozart.

Elle se juge selon la fonction qu'elle prend dans un film donné. "Le cinéma, nous rappelle encore Henri de Carsalade, veut exercer sur le spectateur une emprise totale. Le pouvoir fascinateur des images n'y suffirait pas sans l'apport de la musique.

Tout au long du film, elle est présente. On ne la sent pas venir, on ne s'aperçoit pas qu'elle s'arrête, mais quand on sort de la salle, avec l'impression d'avoir vraiment participé au drame, on peut être certain que la partition était bonne. Les compositeurs aimant le paradoxe soutiennent volontiers que la valeur de leur oeuvre se juge à la façon dont le spectateur l'oublie. Si quelqu'un leur déclare : "J'étais tellement subjugué par les images que je ne puis me souvenir des scènes que vous avez illustrées"; le compositeur paraîtra faussement vexé, mais en réalité il sera très satisfait.

Cependant, la musique, parfois, a un rôle primordial dans un film. Qu'on pense à *A nous la liberté* et au *Million* de René Clair. Dans les deux cas, l'auteur a illustré de manière chorégraphique le cinéma pour le transformer en ballet. Or, le ballet étant un art construit sur la musique, cette dernière tient une place primordiale dans ces deux films.

Elle offre une sorte de figure sonore du mouvement, qui, par ailleurs, est représentée visuellement par les images.

b) De plus, une bonne musique de film doit être une transposition dans l'ordre musical des mouvements qui sont d'ordre visuel. Il ne s'agit pas d'imitation qui n'a rien de véritablement artistique. Il s'agit plutôt de transformation dans la continuité temporelle de ce qui apparaît dans la réalité plastique. Réfléchissons. Une image offre deux dimensions qui appartiennent à l'espace; la musique nous projette dans un développement temporel. C'est dire que la véritable musique de film saura s'adapter aux exigences des images. C'est dire aussi qu'il doit y avoir correspondance par transformation entre l'ordre des mouvements visuels et celui des mouvements rythmiques.

c) Enfin, la musique de film doit se fondre avec les images. Elle doit nous satisfaire au même titre que les images. Le spectateur ne doit pas dissocier les deux. S'il déclare qu'il a aimé le film et non la musique ou vice-versa, c'est que l'oeuvre est déficiente. Un film est une unité et la musique ne doit pas être qu'un ornement. Citons l'oeuvre incomparable de Eisenstein-Prokofiev, *Alexandre Nevski*. Nous avons là une réussite exceptionnelle. Si nous faisons jouer la musique de Prokofiev, aussitôt surgissent à notre esprit les admirables images d'Eisenstein; si nous faisons tourner le film en muet aussitôt chantent dans notre tête les mélodies inoubliables de Prokofiev. Vraiment, jamais le cinéma n'a produit un mariage aussi indissoluble entre la musique et les images.

Une musique de film ne sera d'autant plus parfaite qu'il y aura unité de création. Nous connais-

sons des auteurs qui sont à la fois réalisateur et musicien : citons Chaplin, Grémillon. . . Mais des rencontres aussi brillantes que Fellini-Rota, Clair- Von Parys, Clément-Auric. . . produisent des oeuvres de première valeur. Cela nous amène à établir que toute insuffisance musicale du cinéma est une insuffisance cinématographique et, au contraire, toute croissance musicale du cinéma est une croissance cinématographique.

LES RELATIONS ENTRE SON ET IMAGE

- Au cinéma, il existe trois éléments constituant l'expression sonore :
- les VOIX (parlées, chantées, onomatopées, rires...)
- les BRUITS
- les MUSIQUES

Pour le cinéma muet, seuls la musique -et parfois les bruits- sont utilisés.

- On peut définir trois types de rapports entre le SON et l'IMAGE:

- le son IN: ... la source du son est visible à l'écran = son synchrone
- le son HORS-CHAMP: ... la source du son n'est pas visible à l'image, mais elle peut être imaginativement située dans l'espace-temps de la fiction montrée = son diégétique (la diégèse est le "monde" montré et suggéré par le film.)

Exemple: on entend la course d'un cheval avant de voir l'animal apparaître à l'écran, alors qu'on se trouve au milieu d'un pré.

- le son OFF: ... il émane d'une source invisible située dans un autre espace-temps que celui qui est représenté à l'écran = son hétéro ou extra-diégétique.
- Exemple: toutes les musiques dont les interprètes n'appartiennent pas à l'histoire.

Un son HORS-CHAMP peut devenir IN et réciproquement, de même pour le son OFF.

Qu'en est-il pour le cinéma muet?

On pourrait en débattre avec les élèves pour constater que cette notion peut paraître ambiguë.

En ce qui concerne le cinéma muet, à l'origine, lors de la diffusion en salle, musique et bruitages étaient toujours donnés en même temps que les images défilaient (peut-on réellement parler de son IN?).

Pour les films diffusés actuellement, la musique (et les bruitages quand il y en a) font partie du son OFF.

- L'enregistrement des sons peut se faire :

- en prise de son directe au moment du tournage.
- en postsynchronisation, en studio, après le tournage.
- par le mixage des sons, en studio, combinant ou non les deux formules précédentes et réalisant, en outre, des combinaisons variables de sons et

d'images :

-synchronisme

= son synchronisé avec l'image

-a-synchronisme

=non correspondance, totale ou partielle, entre sons et images.

-décalages et chevauchements

= retards ou anticipations des uns sur les autres...

Pour les films d'animation les trois éléments de la bande son sont entièrement postsynchronisés et/ou mixés.

1. écoute inconsciente

a. donc plus efficace

b.le leitmotiv

c.

2. Créer une ambiance

a. Facilite le jeu des acteurs

b. Renforce la diégèse de l'intérieur et de l'extérieur

c.

La musique peut avoir plusieurs utilités au cinéma. Créer ou décupler l'atmosphère d'une séquence par des compositions originales, se servir de la musique et de bruitages pour faire contrepoint et faire d'une situation dramatique un moment sympathique, presque joyeux, mais également se faire plaisir. Beaucoup de réalisateurs vont orner leurs films de musiques pré-existantes. Des musiques connues du grand public, qui passeront une nouvelle fois par la case mixage sonore afin de correspondre à au ton du film ou de la séquence du film. **Quentin Tarantino** est un adepte de cette technique. Les bandes sonores de ses sept premiers films comportent majoritairement des musiques non originales. Ce sont des musiques qu'il a pioché à droite et à gauche. Autant dans des films qu'il apprécie et auquel il souhaite faire référence, autant dans des albums d'artistes qu'il apprécie tout simplement.

Alors que s'ouvre aujourd'hui la 69ème édition du festival de Cannes, France musique revient sur le lien entre musique classique et musique de film, partenaires parfois indissociables.

©PascalLeSegretain/Getty

La musique classique a toujours eu sa place dans l'univers cinématographique. Si le morceau « *Aquarium* » de **Saint Saëns** est utilisé comme thème d'ouverture du Festival de Cannes, il fait également part intégrante du chef d'œuvre de **Terrence Malick**, *Les Moissons du ciel*.

« *L'intérêt de la musique classique est de nous donner beaucoup de rigueur dans l'émotion* », disait **Renoir** qui n'hésitait pas à utiliser ce registre dans nombre de ses films.

L'intérêt d'une musique de film réside dans son épaisseur, sa sonorité. L'utilisation de la bonne musique au bon moment permet de créer un climat, d'installer une atmosphère et d'ainsi évoquer un ressenti chez le spectateur de façon inconsciente. De ce fait, certaines musiques classiques restent étroitement identifiées au cinéma.

Clarifier le contenu du film - 2001 l'Odyssée de l'espace - de Stanley Kubrick

S'il est difficile d'aborder toutes les composantes musicales du chef d'œuvre de Kubrick, *2001 : l'Odyssée de l'espace*, ce film marque cependant une rupture. Le réalisateur américain procède lui-même à la sélection d'extraits musicaux qui se devaient d'être à la hauteur du scénario. Contrairement à de nombreuses musiques de films de l'époque, les œuvres choisies par **Stanley Kubrick** n'ont aucun rapport entre elles, que ce soit dans le style ou la forme. De cet anachronisme va naître une relation singulière entre le film et la musique. Cette dernière ne sera plus là pour servir le film, mais au contraire, pour le clarifier et l'expliquer.

En témoignent le ballet des stations au son du *Beau Danube bleu*, la puissante introduction de *Ainsi parlait Zarathoustra* et l'énigmatique apparition du monolithe accompagné des voix du *Lux Aeterna* de **Gyorgy Ligeti**. Pour l'écrivain et critique de cinéma **Michel Ciment**, l'utilisation par Kubrick des premières mesures de *Ainsi parlait Zarathoustra* de **Richard Strauss** nous renseigne sur les intentions profondes du réalisateur. Stanley Kubrick se réapproprie ici le poème symphonique du compositeur allemand en même temps que la vision de **Nietzsche** défendant l'idée que la destinée de l'homme est de devenir un surhomme. Le passage du singe à l'homme, puis celui de l'homme au surhomme est ainsi clarifié par l'utilisation de cette musique.

« *Dans 2001, j'ai utilisé Ligeti, compositeur contemporain. Mais si on veut utiliser de la musique symphonique, pourquoi le demander à un compositeur qui de toute évidence ne peut rivaliser avec les grands musiciens du passé ? Et c'est un tel pari que de commander une partition originale. Elle est toujours faite au dernier moment, et si elle ne vous convient pas, vous n'avez plus le temps d'en changer. Mais quand la musique convient à un film, elle lui ajoute une dimension que rien d'autre ne pourrait lui donner. Elle est de toute première importance* », explique le réalisateur américain.

La réussite musicale de *2001 : L'Odyssée de l'Espace* est telle que ces airs resteront longtemps liés à cette œuvre culte du cinéma

Créer un effet tragique – L'incompris - de Luigi Comencini

En tant que réalisateur, **Luigi Comencini** disait : « *La chose qui me passionne le plus est le rapport affectif, qui laisse de côté le raisonnement. Le miracle de la vie est le fait d'avoir des sensations, une compréhension inconsciente pour l'autre dont nul ne peut expliquer les raisons.* » Réalisé par **Luigi Comencini**, *L'incompris* révèle des difficultés de communication entre un père et son fils et explore les souffrances et le désarroi des enfants dans un univers gouverné par les adultes. Le sentiment de solitude et la recherche de l'émotion propres au film sont soutenus par l'utilisation répétitive du *Concerto pour piano en la majeur* de **Mozart**. En effet, le concerto vient accentuer le caractère mélodramatique du film, que **Comencini** qualifie lui-même de « *machine à faire pleurer* ». Le réalisateur Italien parvient, grâce à cette utilisation musicale, à faire résonner chez le public une corde intérieure sensible dont naissent des sensations inoubliables.

Accentuer un effet épique – Apocalypse now – de Francis Ford Coppola

Film incontournable sur la guerre du Viêtnam et parabole sur la morale et l'humanité, *Apocalypse now* est un objet cinématographique hors temps. Le film est déterminé par l'irrationnel et recèle d'une dimension épique. Avec **Coppola**, la guerre devient un voyage physique et initiatique mais ouvre également une réflexion sur la folie propre à cette guerre. *La chevauchée de Walkyries* de **Richard Wagner** sera employée dans le but d'illustrer la démesure et l'injustice la plus flagrante : une superpuissance qui attaque un village paysan. Le thème joué par des trompettes et des trombones apportent

une signature auditive particulièrement forte. Une grande puissance et une forte assurance s'en dégagent, renforcées par la partition des cors faisant écho à une marche militaire. **Coppola**, de cette manière, théâtralise le caractère obscène de la guerre et nous fait pénétrer dans l'ambiance onirique et cauchemardesque dans laquelle baignera le film tout entier.

Apporter de l'ampleur - Mort à Venise – de Luchino Visconti

Adaptation de la nouvelle de **Thomas Mann**, *Mort à Venise* de **Luchino Visconti** met en image Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), un compositeur allemand en convalescence à Venise, fasciné par un adolescent androgyne croisé au Lido, le Polonais Tadzio. Dans ce film, le cinéaste italien réussit à durablement marquer les esprits en signant une des plus belles histoires d'amour du septième art et en rendant célèbre l'*Adagietto* de la *Cinquième symphonie* de **Gustav Mahler**. En y apposant ce fameux air, le réalisateur parvient à mettre en scène la passion amoureuse du compositeur. De plus, il se dégage un lien entre Gustav Mahler et le personnage principal d'Aschenbach : l'auteur de la nouvelle, Thomas Mann, était un grand admirateur de Mahler. En faisant de la mélodie de **Mahler** le thème principal de son film, **Visconti** cherche à accentuer le mimétisme entre son personnage et le compositeur autrichien.

La fragilité qui ressort de cette symphonie ne fait plus qu'un avec le mal-être du personnage vieillissant. Visconti saisit l'ampleur de la musique classique en imaginant l'art musical en étroite fusion avec l'art cinématographique. L'image du réalisateur devient le prolongement du son et le son permet de donner sa raison d'être à l'image. La musique de **Mahler** permet ici de révéler une peine profonde et un sentiment intense de nostalgie qui resteront marquées dans l'esprit des spectateurs.

Alors que de nombreux festivals de cinéma récompensent les musiques de films, (Césars, Golden Globes, Oscars...) le Festival de Cannes a longtemps fait figure d'exception. Afin de pallier l'absence de récompense officielle à destination de ce type de musique, l'événement **Cannes Soundtrack** remet depuis 2012, un « *coup de cœur de la meilleure musique originale* », décerné par un jury de 16 journalistes.

De nombreux films ont pour sujet la musique classique. Si certains, comme *Amadeus*, sont mondialement connus, d'autres n'ont pas eu le même succès..

Humour ou film d'animation-concert : la musique classique dans les dessins animés

Entre le divertissement des *Bugs Bunny* et autres *Tom et Jerry*, et l'ambition du poème dessiné dans *Fantasia* de Walt Disney, la musique classique a été un thème dominant dans le monde du dessin animé. [Panorama en vidéo.](#)

Mickey Mouse dans l'Apprenti Sorcier, sur la musique de Paul Dukas - Extrait de *Fantasia*, de Walt Disney.

Des années 1930 aux années 1950, puis de manière très décroissante, la musique classique a très souvent été un sujet de prédilection pour les auteurs de dessins animés. Si l'on pense aisément à *Fantasia*, de **Walt Disney** (1940), force est de constater qu'il existe un répertoire prolixe de *cartoons* dont le sujet lui-même est la musique, et ses interprètes.

Aux Etats-Unis, c'est toute une génération née entre 1930 et 1950 qui a grandi en compagnie de *Bugs Bunny*, de *Mickey*, ou encore de *Tom and Jerry* lorsque ceux-ci se faisaient musiciens, compositeurs, chefs d'orchestre, ou chanteurs. Toute une génération qui a lié intimement le divertissement et la musique en regardant *Woody Woodpecker* jouer Chopin, *Tom and Jerry* multiplier les pitreries au *Metropolitan Opera* de New York pendant une représentation de *Carmen* de Bizet...

Le divertissement est un point central du succès de cette thématique, et un vecteur très efficace pour habituer les oreilles du plus grand nombre à la musique. Sans le divertissement, l'accessibilité à la musique par le dessin animé est foncièrement contrariée. En témoigne l'échec, lors de sa sortie en salle, de *Fantasia*. Voulu comme un « *spectacle cinématographique-musical évolutif* » par Walt Disney et **Leopold Stokowski**, *Fantasia* s'est immédiatement éloigné des canons associant musique et dessin humoristique, comme en témoigne particulièrement *Une nuit sur le mont Chauve* de Mousorgski.

Alors que la plupart des courts *cartoons* utilisent des thèmes très connus, et entraînants (*Carmen*, par exemple, ou un nombre très important de *Rhapsodie hongroise n°2* de Liszt), *Fantasia* proposait l'*Ave Maria* de Schubert, ou encore la *Danse des heures* de Ponchielli. D'autres musiques ont aussi été évoquées : la *Clair de lune* tiré de la *Suite bergamasque* de Debussy, le *Cygne de Tuonela* de Sibelius...

Dès les années 1950, la place de la musique classique s'estompe dans les *cartoons*, à mesure que le Rock entre dans les ménages. Il faut attendre 1999, et la sortie de *Fantasia 2000*, produit par **Roy Edward Disney** selon le souhait de son oncle Walt, pour que la musique classique, et la musique classique seule, reprenne une place importante dans un cinéma. Le format de *Fantasia 2000* respecte celui de 1940, mais en privilégie les évocations picturales et chromatiques. L'humour y est accentué, et rythme, bien plus que dans la version de 1940, le fil du film. Les évocations poétiques (sur la 5e de Beethoven, ou *Les Pins de Rome* de Respighi), sont ponctuées de passages divertissants très narratifs (*Rhapsody in Blue* de Gershwin, *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns...).

Terrifiante pour de nombreux enfants, l'illustration dans *Fantasia* de l'œuvre *Une nuit sur le mont chauve* reste un objet très isolé et unique. Jamais un court métrage dessiné ne s'en approcha par la suite.

*

Jean-François Zygel⁽¹⁾ rappelle qu'il faut se défaire de l'image de l'accompagnateur solitaire au piano devant un film. Dans les grandes salles, il s'agissait le plus souvent d'un groupe de musiciens, jusqu'à 70 au Gaumont Palace, place Clichy avec Paul Fosse à la baguette.

Le danger de la musique est en effet bien de phagocyter la mise en scène du film par sa puissance d'émotion et d'évocation.

passent ainsi sous les fourches caudines de la musique. Jean-François Zygel n'aimerait certainement pas que l'on réécrive *A la recherche du temps perdu* ou *La symphonie fantastique*, pourtant il ne semble pas avoir le même respect pour le cinéma lorsqu'il déclare :

"Au cinéma muet, le film n'est pas conçu une fois pour toutes comme un objet qui ne bougera plus jamais. Le cinéma muet est un art offert à l'interprétation. Un film muet n'est jamais terminé parce qu'un nouveau musicien peut en proposer une nouvelle lecture".

Jean-François Zygel énumère pourtant les quatre façons d'accompagner un film muet :

- Décor sonore sans suivre la psychologie comme une lumière qui éclaire doucement la scène.
- Interprétation psychologique : on est avec le jaloux ou la dame amoureuse.

Musique comme moteur rythmique, lent ou rapide, plus ou moins grande mobilité, suspens

- avec des basses piquées dans le grave avec quelques trémolos (l'assassin n'est pas loin).
- Compléter le film, contrepoint à l'image.

Mais, comme son prédécesseur Paul Fosse, il ne peut s'empêcher de passer du simple décor sonore à l'interprétation excessive.

Pour notre part, nous proposons toujours de regarder les films muets sans musique, ou à défaut avec un niveau sonore très bas. La musique, même si elle a été composée à l'époque et spécialement pour

le film, a toujours beaucoup plus vieillie que celui-ci.

Le cas le plus typique est la musique composée pour *Métropolis* de Fritz Lang. Gottfried Hupperts compose la musique pendant le tournage. Sur la partition, il indique les correspondances entre les notes et les scènes. La partition comporte ainsi 1 028 points dits de synchronisation qui sont de brèves descriptions de gestes qui permettent de se repérer à tout instant. Frank Strobel qui dirige l'orchestre symphonique de la radio de Berlin à l'occasion de la projection en avant-première mondiale lors du 60ème anniversaire de la Berlinale, de la version intégrale restaurée déclare :

"La musique n'illustre pas seulement le film mais le raconte, elle raconte l'histoire. Dans le film muet, il n'y a pas de dialogue et c'est la musique qui remplace les dialogues."

On retrouve chez Strobel, la même volonté impérialiste que chez Jean-François Zygel de faire raconter le film par la musique. Or, la musique de Hupperts est une musique du XIXe siècle et non du XXe qui conviendrait sans doute mieux à la modernité du film de Fritz Lang. Hupperts n'est pas Schoenberg et sa musique enrobe le film d'un sentimentalisme désuet, excessif et permanent qui en gêne la vision.

3. Dit quelque chose de plus

a. En évitant le pléonasme

b. En jouant avec les attentes émotives, l'état psychologique du spectateur

Certains réalisateurs ont travaillé l'adéquation image-musique, ainsi Eisenstein avec sa célèbre théorie du contrepoint audiovisuel fondée sur la croyance en la nécessité d'une concordance rigoureuse des effets visuels et des motifs musicaux. Pour lui, le découpage-musique doit précéder le découpage-image et lui servir de schème dynamique. Au cours de la réalisation d'*Alexandre Nevsky* (1938), il ne fixa définitivement son montage que lorsque Prokofiev eut terminé sa partition ; il voulait que la ligne mélodique fût strictement parallèle aux lignes de forces plastiques de l'image. Ainsi, à la pente abrupte d'un rocher correspond une chute de la mélodie de l'aigu vers le grave.

Il faut bien admettre cependant que cette concordance est purement formelle, car la chute de la mélodie se produit dans le temps alors que la pente du rocher est parfaitement statique. A cette conception analytique, Poudovkine oppose la conception synthétique : "l'asynchronisme est le premier principe du film sonore" dit-il en citant à ce propos l'exemple de son film, *Le déserteur* (1933) pour lequel le compositeur Chaporine écrivit une partition qui essayait d'éviter toute paraphrase de l'image. Ayant ainsi à illustrer la séquence finale, où l'on voit une manifestation ouvrière d'abord brisée par la police puis finalement victorieuse et bousculant les barrages, le compositeur n'écrivit pas un accompagnement d'abord tragique puis triomphant, mais plaça tout au long de la séquence un thème exprimant le courage résolu et la certitude tranquille de la victoire. "Quel est le rôle de la musique ici ?, écrit Poudovkine. De même que l'image est une perception objective d'événements, la musique exprime l'appréciation subjective de cette objectivité. Le son rappelle au spectateur qu'à chaque défaite, l'esprit combattant ne fait que recevoir une nouvelle impulsion à la lutte pour la victoire finale (Film technique p.192-193)"

Jean Mitry dans *Images pour Debussy* (1952) utilise des images d'eau pour faire entendre les arabesques en Mi et en sol.

3 - Rôles de la musique de film dans les films sonores

Petit à petit, la musique d'abord utilisée pour surligner l'émotion dans les films sonores va dépasser son rôle d'illustration pour apporter une dimension supplémentaire chargée de sens. Elle devient un moyen de mise en scène qui participe au récit.

a) Musique de scène et musique en scène

On distinguera la musique de scène, lorsqu'elle remplit un rôle identique à celui de la musique de scène au 19^e siècle de la musique en scène lorsqu'elle se fait entendre à l'initiative d'un des personnages du film.

C'est au XIX^e siècle que la musique de scène connaît son essor. Il s'agit d'une succession de pièces symphoniques (ouverture, interludes, final) destinées à s'intercaler entre les différentes scènes du drame ou jouées en même temps que la représentation par des musiciens placés sur scènes ou cachés du public (en fosse). Le songe d'une nuit d'été de Félix Mendelssohn est un exemple du genre.

La musique de scène commente la dramaturgie et souligne discrètement l'action. Il s'agit alors le plus souvent de quelques notes destinées à soutenir l'image présentée et à lui conférer tel ou tel caractère. A chaque fois, le caractère extra-diégétique de la musique permet au spectateur de comprendre clairement ce que l'écran lui donne à voir, de rendre plus percutants les caractères de l'action présentée. La musique décrypte ainsi souvent une situation avant l'image, elle lui donne une "profondeur du champ sonore". La musique peut exprimer l'importance et la densité dramatique d'un moment ou d'un acte filmé objectivement : l'ouverture d'une fenêtre accompagnée d'une musique peut ainsi facilement devenir un symbole du bonheur, où chez Bresson, une promenade dans une cour de prison sur la messe en ut de Mozart devenir le symbole d'une liberté inaliénable.

Autre facette de la musique de scène, le procédé du leitmotiv si cher à Richard Wagner. Les personnages se trouvent alors souvent décrits musicalement dès leur apparition à l'écran. Un thème, une mélodie, lui est associé qui retranscrit en musique toutes ses caractéristiques humaines, livrant même parfois des indices sur la suite de son aventure dans l'action.

Enfin, la musique de scène peut être dansée lors de ballets. C'est cette fois toute une séquence qui peut être décrite musicalement. Ainsi le jazz dans les films policiers ou l'utilisation de combinaisons instrumentales inattendues qui donne une couleur absolument inimitable aux films de Fellini et aux westerns de Sergio Leone

La musique en scène peut être in ou off. Choisie par le personnage, elle définit sa psychologie ou l'action qu'il veut mettre en oeuvre. Gilles Mouëllic souligne l'importance des chansons entonnées, au début du parlant, par les personnages dans *Hallelujah* (King Vidor, 1929) *L'ange bleu* (Joseph von Sternberg, 1930) ou *Parade d'amour* (Ernst Lubitsch, 1929). Dans *Scarface* (1931) Hawks fait siffler un air d'opéra italien à son héros avant ses meurtres. Cette opposition de la douceur, de la décontraction avant la violence de la mitrailleuse semble dire que Scarface tue comme il respire. Dans *M le maudit* (Fritz Lang, 1931), le sifflement de Peer Gynt est une menace qui envahit l'écran mais l'accélération de la mélodie décrit aussi la montée de la crise de la folie.

Dans *La chienne* (1931), Renoir utilise un phonographe à l'écran ce qui lui évite la musique de scène, procédé qu'il reprendra dans *La grande illusion* ou *La règle du jeu*. La chanson des rues "Sois bonne, ma belle inconnue" d'Eugénie Buffet offre un contrepoint ironique à l'assassinat de Lulu.

Au début des années 40, le genre connaît une mutation. Fred Astaire et Hermes Pan passent à la MGM où ce dernier chorégraphiera *La belle de Moscou*, *Can-can* et *My fair Lady*. Chantons sous la pluie et Tous en scène posent un regard tout particulier sur le métier d'acteur empruntant des plans et chansons à des classiques du passé. Les autres studios, moins prolifiques, s'en tiendront au star system. La Paramount mise tout sur le duo comique Dean Martin/Jerry Lewis. La Fox, s'étant émancipée de Shirley Temple, fait signer des actrices blondes à la plastique irréprochable (Marilyn Monroe, Betty Grable ou Alice Faye) dans des comédies musicales aux couleurs chatoyantes. La firme aura son heure de gloire en 1954 avec *Une étoile est née*, qui signait le retour de Judy Garland.

Dans les années 60, les nouvelles tendances musicales, l'émergence de la contre-culture et la guerre du Vietnam vont pousser la comédie musicale hollywoodienne à effectuer un virage radical qui marquera progressivement la fin du genre. Les stars de la danse sont peu à peu mises de côté, laissant

la place à des acteurs "à voix" comme Julie Andrews ou des chanteurs confirmés comme Elvis Presley (sur grand écran dès 1956) ou Barbara Streisand (à partir de 1968). Les intrigues deviennent des fresques chorales mettant en avant les valeurs familiales. On retiendra notamment dans ce registre les deux films de gouvernante de Julie Andrews *Mary Poppins* (1964) et *La Mélodie du bonheur* (1965) qui en profite pour dénoncer les actes de guerre.

La décennie est également marquée par l'ébranlement des majors laissant ainsi plus de place aux productions isolées. Ce sera le cas de *West Side Story* (1961), première grande fresque musicale estampillée sixties. Le film joue sur tous les registres alliant scènes de groupes à l'énergie remarquable, duos sirupeux et lancinants, combats stylisés finement chorégraphiés. Sur fond de *Romeo et Juliette* il souligne les écueils du rêve américain.

Une émancipation dont Bob Fosse se fait le fer de lance en portant à l'écran en 1972 l'un des show cultes de Broadway, *Cabaret*. Le film insiste sur le sordide du Berlin des années 30, tourne en dérision le nazisme et s'attaque aux tabous de l'identité sexuelle. Il impose Liza Minnelli sur le devant de la scène et rafle la mise aux Oscars. Jouant sur cette veine et sur la vague de films de science-fiction musicaux comme *Tomorrow* (1970), vont naître quelques productions mélangeant musique, sexe et horreur dont notamment *Le fantôme du paradis* (1974) de Brian De Palma ou *Le Rocky Horror Picture Show* (1975) adapté de la pièce anglaise de Richard O'Brien.

A la fin des années 70, les majors en mauvaise posture ferment les portes de leurs départements musicaux, laissant chaque résurgence devenir un nouveau prototype du genre. En 1978, tablant sur le succès que John Travolta a acquis avec *La fièvre du samedi soir*, Randal Kleiser adapte *Grease*. Délicieusement rétro avec des chansons entraînantes, le film devient rapidement culte, en faisant oublier au public sa version scénique créée dix ans plus tôt. L'année suivante, c'est Milos Forman qui se lance dans la réappropriation d'un show à succès : *Hair*.

A partir des années 80, le genre passe quasiment aux oubliettes, voyant ça et là éclore quelques essais en marge de la production cinématographique à la mode qui privilégie les films de gros bras et d'aventure. On retiendra *The Blues Brothers* (1980), hommage au rhythm'n blues

Woody Allen donne un nouveau coup de pouce au genre en proposant son hommage *Tout le monde dit I love you*. Si le film fait un petit score au box-office américain, il bénéficie de l'aura de son réalisateur à l'international et notamment en France. Il marque également le retour en tête d'affiche de stars non spécialisées en danse ou en chant comme c'était le cas lors des débuts du genre. Il faudra cependant attendre *Moulin Rouge!* de Baz Luhrmann en 2001 pour que ce dernier connaisse un réel sursaut. Sélectionné à Cannes, bardé de nominations aux Oscars et à leurs équivalents australiens, le film joue sur des standards de la chanson moderne et redore par la même occasion le blason des grands mélodistes musicaux. L'année suivante *Chicago* de Rob Marshall tente de renouveler ce succès en adaptant le show de Bob Fosse et remporte, entre autres récompenses, six Oscars (sur treize nominations) dont celui du meilleur film.

Si la comédie musicale survit aux USA comme en France dans des réussites isolées, elle est massivement présente dans le dessin animé et les productions de Bollywood.

5/ Morceaux musicaux ou chansons célèbres

a) La musique classique à l'écran

Des morceaux de musique classiques sont devenus des tubes grâce aux films qui les ont utilisés et auxquels ils ont fait partager leur atmosphère

Brève rencontre (David Lean, 1945) rend célèbre Le 1er concerto de Rachmaninov ; Un condamné à mort s'est échappé (Robert Bresson, 1954), La messe en ut de Mozart ; Lola (Jacques Demy, 1961) La 7e symphonie de Beethoven, Le Clavier bien tempéré de Bach et le Concerto pour flûte en ré majeur de Mozart ; Viridiana (Bunuel, 1961), L'alléluia du Messie de Haendel; Mort à Venise (Luchino Visconti, 1971); L'Adagietto de la Cinquième symphonie Gustav Mahler ; Apocalypse now

(Francis Ford Coppola, 1979) La chevauchée des Walkyries.

Mort à Venise (Luchino Visconti, 1971) et Apocalypse now (Francis Ford Coppola, 1979) et La chevauchée des Walkyries.
L'Adagietto de la Cinquième symphonie de Gustav Mahler.

Dans, Senso (1954), Visconti, utilise la Septième symphonie d'Anton Bruckner, en contrepoint au Trouvère de Verdi lorsqu'il désire passer d'une atmosphère romantique au tragique.

Stanley Kubrick dans 2001 l'Odyssée de l'espace (1968) ouvre sur Ainsi parlait Zarathustra, de Richard Strauss avant de rendre inoubliable l'os s'élevant dans le ciel et se transformant en vaisseau sur l'air du Beau Danube bleu. Dans Orange Mécanique (1971), c'est La neuvième symphonie de Beethoven réarrangée par Walter Carlos qu'il fait redécouvrir avant de rendre archi-célèbre la Sarabande de la Suite pour clavecin n°4 de Georg Friedrich Händel avec son Barry Lyndon (1975).

Dans 2001 l'Odyssée de l'espace (1968) le Ainsi (1971), La neuvième Sarabande de la Suite pour parlait Zarathustra de symphonie de Beethoven clavecin n°4 de Georg Richard Strauss réarrangée par Walter Carlos Friedrich Händel.

Le prélude de Tristan et Isolde de Wagner est utilisé par Bunuel dans Les hauts de Hurlevent, par John Boorman dans Excalibur et par Lars von trier dans Melancholia.

Le rythme musical est souvent utilisé pour renforcer l'aspect dramatique d'une séquence. Nous souhaiterions recenser ici des séquences où la musique est écoutée pour elle-même sans être liée à la dramaturgie du film. Nous nous contenterons d'indiquer les films où l'on peut retrouver les atmosphères : Country Folk , Rock , Pop , Jazz , divers .

Thèmes musicaux obsédants : The Harry Lime Theme composé par Anton Karas pour Le Troisième homme ; le thème de Narcisso Yepes Jeux interdits pour le film de René Clément 1952 ; Le thème de Ry Cooder pour Paris-Texas .

Anton Karas, The Harry Lime Theme pour le troisième homme
Ry Cooder, Brothers pour Paris-Texas

Sources :

Jean-François Zygel, *Accompagner le cinéma muet*, Supplément au DVD L'Argent de Carlotta-Films
Conférence de Gilles Mouëllic, Professeur à l'université de Rennes 2.

Quelques «recettes» Pour faire peur :

- Notes longues
- (très aiguës ou très graves),
- chromatismes
- (déplacement par demi-tons),
- dissonances
- (notes qui «sonnent faux»),
- clusters
- («grappes» de notes), sons grinçants,
- stridents, voix étranges...

On en trouve de nombreux exemples dans les films d'Hitchcock (la scène de la douche dans *Psychose* !) et dans les films d'horreur et de suspense (*Shining*, *L'exorciste*, *Scream*, *Sixième sens*...)

Pour faire monter la tension :

Crescendo

(de plus en plus fort),

ostinato

(cellule rythmique ou mélodique qui se répète obstinément), superposition progressive de plusieurs

plans sonores...

Le duel d'Il était une fois dans l'Ouest, la scène de la gare dans *Les incorruptibles*, les poursuites de *La mort aux trousses*...

Les scènes d'actions:

Le «mickey-mousing»: dans les scènes d'action, la musique ponctue et accompagne l'action, un peu comme dans un dessin animé :

Indiana Jones, *Retour vers le futur*, le duel dans la forge de *Pirates des Caraïbes*, *Robin des bois*... et n'importe quelle scène d'action «classique»...

Utilisation de certains instruments :

Violons, flûtes, piano, harpe...pour le romantisme et l'amour.

Caisse claire, tambour, trompette...pour les films militaires.

Guitare, banjo, guimbarde, imitation du galop du cheval...

dans les westerns.

Cornemuse, flûte irlandaise, tambours africains, instruments traditionnels...pour évoquer différents pays ou paysages.

Clavecin, «vieux» instruments...pour une époque ancienne.

Synthétiseur, instruments électroniques...pour la science fiction

III. QUELQUES COUPLES CELEBRES DE REALISATEURS / COMPOSITEURS

A découvrir

Le disque d'abord, le film après :

- *Un Américain à Paris*, V. Minnelli, 1951
- *Le Sous-Marin jaune*, G. Dunning, 1968
- *Pink Floyd The Wall*, A. Parker, 1982
- *Les Chansons d'amour*, C. Honoré, 2007

Fantasia ou la grande musique en dessin animé

- **Illustrations préparatoires pour *Fantasia*, W. Disney productions, 1940**
(Œuvres exposées grâce au concours de l'Animation Research Library, Walt Disney Animation Studios (Burbank, Californie, États-Unis))

L'adaptation d'une oeuvre : raconter en musique

- *Amadeus*, M. Forman, 1984
- *West Side Story*, R. Wise et J. Robbins, 1961 : **présentation des story-boards originaux**
- *Autour de minuit*, B. Tavernier, 1986

Terence Davies, ou l'importance des souvenirs musicaux

- *Distant Voices, Still Lives*, T. Davies, 1988

Sergio Leone et Ennio Morricone : la partition avant le scénario

- *Le Bon, la Brute et le Truand*, 1966

La musique dans le scénario

- *Les Parapluies de Cherbourg*, J. Demy, 1964

La musique dicte sa loi

- **Un coup de cymbales meurtrier : *L'homme qui en savait trop (The Man who Knew Too Much)*, A. Hitchcock, 1956**
- **Georges Van Parys, l'écriture d'une chanson pour un film : *La Maison Bonnadieu*, C. Rim, 1951**

Que serait "Les dents de la mer" sans ses violons prévenant du danger ? Certains compositeurs de bande originale vont jusqu'à devenir les alter ego musicaux des réalisateurs. Portrait de cinq de ces couples harmonieux alors qu'une exposition ouvre à la Cité de la musique.

« Une partition originale pour mes films ? C'est hors de question ! L'idée de laisser autant de pouvoir à quelqu'un d'autre sur mon œuvre est impensable. Je préfère travailler avec un éditeur et des morceaux qui existent déjà plutôt qu'avec un compositeur ! » Ainsi parlait Quentin Tarantino lors de la sortie d'*Inglorious Bastards*, en 2009. S'il a depuis mis de l'eau dans son vin en ouvrant la BO de *Django Unchained* à quelques œuvres de commande, cette défiance vis-à-vis de la musique originale est aujourd'hui partagée par nombre de cinéastes.

La « musique de source » – chansons, musique classique ou même extraits de musique de film (!) – s'invite de plus en plus fréquemment sur les bandes-son au détriment de la musique originale, le « score ». Le vieux tandem réalisateur-compositeur sera-t-il bientôt obsolète ? Les « music coordinators » vont-ils définitivement mettre la main sur les bandes originales ? Le pire cauchemar des musiciens de cinéma est encore loin d'être une réalité. Dans ce domaine, qui n'a jamais cessé d'évoluer depuis le jour où des pianistes se mirent à accompagner les premiers films muets, tout est possible.

La BO peut être écrite avant ou après le scénario, avec ou sans les images, en totale indépendance ou sous haute surveillance. Si Fellini laissait totale carte blanche à Nino Rota qui composait sans voir le film, Charlie Chaplin, lui, écrivait la plupart de ses musiques et allait jusqu'à diriger l'orchestre pendant l'enregistrement ! Quant à Jean-Luc Godard, aucun des compositeurs qui l'ont accompagné n'a jamais su quel usage il ferait de leur partition... Pas de règle donc, pas de recette, mais - presque - toujours une rencontre : celle de deux créateurs embarqués dans un projet commun.

Bien souvent ces unions ne durent que le temps d'un film, brèves étreintes qui engendrent parfois des partitions mémorables, comme celle du film *Le Mépris*. Certaines en revanche s'étirent sur des décennies, voire sur une vie. Le compositeur devient l'allié, le confident, le partenaire particulier du cinéaste, son alter ego musical. Jacques Demy/Michel Legrand, David Lean/Maurice Jarre, Sergio Leone/Ennio Morricone : les vieux couples abondent dans les annales du septième art. En voici cinq, très dissemblables, mais toujours fidèles. Et, pour une fois, les compositeurs prennent la parole.

Steve, Spielberg et John Williams

C'est le couple de tous les records. En plus de quatre décennies, ce tandem a signé vingt-cinq longs métrages et explosé le nombre d'oscar et de nominations. Quarante-troisième citation pour Williams (!) avec la musique de *Lincoln*... « *J'ai rencontré Steven en 1972, à son initiative.*

Il avait 26 ans, moi 40. Nous sommes allés dans un restaurant très chic. C'était sans doute la première fois qu'il mettait les pieds dans ce genre d'endroit et qu'il servait du vin. Il a rempli nos verres à ras bord, mais nous n'y avons pas touché [Spielberg a récupéré cette scène dans Les Dents de la mer]. J'ai été bluffé par ce gamin à peine plus âgé que mes enfants et qui connaissait ma filmographie mieux que moi ! » L'entente est immédiate et jamais démentie.

Rencontres du troisième type. Cinq petites notes entêtantes et une performance.

A l'exception de *La Couleur pourpre*, que Quincy Jones, le producteur du film, a tenu à composer, Williams est derrière toutes les BO du « surdoué ». Le ciment de cette union ? Une grande connaissance de la musique (la mère de Spielberg était pianiste concertiste) et surtout une même conception de ce qu'elle doit apporter à l'image. Excellent mélodiste, universellement connu pour ses partitions flamboyantes, les thèmes des *Dents de la mer*, d'*E.T.* ou d'*Indiana Jones* (sans parler de *Star Wars* ou de *Harry Potter*, composés pour d'autres), le doyen américain de 81 ans est également un musicien subtil. L'un des premiers à inscrire la musique au cœur de l'histoire et à l'intégrer de manière parfois subliminale à la bande-son. Spielberg, qui n'hésite pas à déclarer que Williams a « littéralement transcendé et transformé » chacun de ses films, le considère comme un membre de sa famille.

Jacques Audiard et Alexandre Desplat

« Jacques est un homme secret, réservé, il n'aime pas montrer l'émotion à l'image. C'est à moi de la porter, d'injecter du lyrisme ou parfois un peu d'espoir. » Lorsqu'ils se rencontrent, en 1993, Alexandre Desplat et Jacques Audiard débutent tous deux leurs carrières. Le cinéaste travaille sur son premier long métrage, *Regarde les hommes tomber*. Réunis par les bons offices de la production, les deux hommes sympathisent rapidement. Même génération, même goût pour la musique répétitive de Steve Reich et de Terry Riley et surtout la volonté commune de tracer un sillon singulier.

Vingt ans plus tard, le réalisateur est, à 60 ans, l'un des cinéastes français les plus en vue, et Desplat (51 ans), un compositeur abonné aux blockbusters (*Twilight*, *Argo*, *Zero Dark Thirty*) et régulièrement nommé aux Oscars. Mais leur complicité est intacte et pas seulement professionnelle. Desplat a composé toutes les musiques des films d'Audiard, en se pliant à ses contraintes (pédale douce sur la mélodie, importance des chansons et morceaux extérieurs) sans jamais renoncer à sa mission.

Précis, savant, passionné d'orchestration, ce disciple de Georges Delerue cherche par tous les moyens à « entrer en vibration avec l'image » et y parvient souvent. De son côté, le réalisateur, qui a longtemps considéré ses films comme des « théorèmes », se veut moins dogmatique. *« Pendant la première projection de travail d'Un prophète, j'ai eu le sentiment d'étouffer, tout était contracté, ramassé, j'ai demandé à Alex d'écrire une musique pour détendre tout ça, pour ralentir l'action, le contraire de ce que je fais d'ordinaire... Aujourd'hui, j'ai envie d'"instrumentaliser" la musique, de l'utiliser de différentes façons. »* A suivre...

Pedro Almodovar et Alberto Iglesias

« Avec Almodóvar, tout est affaire de mots. Ses films sont très parlés, en apparence ça part dans tous les sens, mais rien n'est jamais dit à la légère. Il choisit tous les mots avec soin, tant pour

leur sens que pour leur sonorité ou le rythme qu'ils apportent. En fait, la musique est déjà là, à moi de la capter et de m'en faire l'écho. » Discret, timide, Alberto Iglesias reste volontiers dans l'ombre du cinéaste madrilène. Si, avant lui, Almodóvar (63 ans) a papillonné, travaillant notamment avec Ennio Morricone et Ryuichi Sakamoto, depuis *La fleur de mon secret*, en 1995, leur relation est apparemment sans nuages.

Dix-huit ans et neuf films plus tard, Almodóvar s'enthousiasme toujours autant. *« Alberto est un caméléon. Il s'adapte incroyablement vite. J'adore l'aisance avec laquelle il a assimilé les cordes tremblantes de Bernard Herrmann pour Les Amants passagers. »*

Si travailler avec un mélomane obsessionnel qui parsème ses films de variété rétro, de pop psychédélique péruvienne et autres ovnis musicaux ne doit pas couler de source, Iglesias n'en laisse rien paraître. *« Pour Almodóvar, ce sont des points de repère, et pour moi des pièces que je m'efforce d'intégrer dans une architecture globale et qui nourrissent aussi mon inspiration. »*

Pianiste de formation classique, grand admirateur du compositeur catalan Federico Mompou, Iglesias (57 ans) considère que la bonne musique de film doit être comme l'eau. *« Fluide, vive, changeante, dense à certains moments, et légère comme de la buée sur un carreau à d'autres. »* Avec le cinéma d'Almodóvar, ce musicien subtil ne pouvait pas mieux tomber.

Tim Burton et Danny Elfman

Fans de cinéma d'horreur et de série B, gamins des faubourgs de Los Angeles, Tim Burton (54 ans) et Danny Elfman (59 ans) partagent les mêmes codes humoristico-macabres. *« Nous avons grandi avec les mêmes films, dit le compositeur. Lors de notre première rencontre, Tim m'a parlé de son idole, Vincent Price, moi de la mienne, Peter Lorre. Le premier s'est illustré dans des rôles de bourreau, le second a souvent joué des rôles de victime. Cela a défini nos relations pour les vingt-huit années suivantes. »*

Depuis *Pee-Wee*, en 1985, les compères ont signé quinze films ensemble. Une collaboration quasi exclusive teintée parfois de rivalité. Les deux hommes se sont même brouillés l'espace d'un film, *Ed Wood* en 1994, dont Howard Shore a finalement écrit la musique. Burton n'est pas simple, et Elfman n'a pas exactement un ego de poche. Avant le cinéma, le musicien a fait partie du Grand Magic Circus de Jérôme Savary et surtout s'est fait connaître avec Oingo Boingo, un groupe rock bien déjanté, dont il était le leader.

Son énorme reconnaissance hollywoodienne (*Men in black*, *Spider-Man*) a depuis aplani bien des problèmes. *« On parle peu de musique ensemble, explique Elfman. On ne se force pas non plus à intellectualiser, ce qui nous va bien à tous les deux. Tim a beaucoup de mal à me donner des directions. Du coup, je tâtonne, j'enregistre énormément de musique, trois à quatre thèmes différents par scène (!) et je les lui soumets. Là encore, peu de paroles, mais son corps est éloquent. S'il tripote ses cheveux ou se plie en deux comme si on l'avait poignardé à mort, c'est râpé ; si son regard se fige et qu'il hoche doucement la tête, c'est plutôt bon signe. »*

Hayao Miyazaki et Joe Hisaishi

« Lorsque j'ai rencontré M. Miyazaki, j'étais déjà musicien, mais ne travaillais pas pour le cinéma. Il m'a montré des dessins du film qu'il préparait, Nausicaä de la vallée du vent (1984), et je m'en suis inspiré pour composer une musique. Cela lui a tellement plu qu'il m'a demandé d'écrire toute la partition. C'est devenu notre manière de travailler. Il me montre des esquisses,

me glisse quelques mots-clés ou des bouts de poème, et ensuite à moi de jouer. » Entre le cinéaste de 72 ans et ses collaborateurs, les relations sont souvent « spéciales », mais avec Joe Hisaishi, son compositeur fétiche, de dix ans son cadet, on atteint des sommets.

Pour chaque long métrage de Miyazaki, le musicien, issu de la pop et de la musique électronique, doit écrire deux partitions distinctes ! La première donne forme aux vagues intentions du maître, nourrit son inspiration et tourne en boucle dans le studio pendant la réalisation du film. Rebelote un an et demi plus tard, où Hisaishi doit s'atteler - souvent dans l'urgence - à la BO finale. Evidemment, Miyazaki lui demande de remanier la plupart des thèmes et d'en composer de nouveaux.

S'il dit en riant que, « *question travail, c'est épouvantable !* », on n'imagine pas un seul instant le compositeur décliner un jour la proposition de son aîné. Après trente ans de vie commune, l'univers merveilleux de Miyazaki et le lyrisme inspiré de Hisaishi, sa puissance mélodique, sont devenus indissociables.

Pour les 25 ans du Studio Ghibli en 2008, Joe Hisaishi a joué tous les thèmes des films de Miyazaki.

- **Joseph Kosma et Marcel Carné**
- **Georges Delerue et François Truffaut (**
- **Philippe Sarde et Claude Sautet**
- **Nino Rota et Federico Fellini**
- **Ennio Morricone et Sergio Leone**
- **Alberto Iglesias et Pedro Almodóvar**
- **Bernard Herrmann et Alfred Hitchcock (écouter thèmes de Vertigo ou Psychose.**
- **John Williams et Steven Spielberg**
- **Danny Elfman et Tim Burton**
- **Angelo Badalamenti et David Lynch**
- **Howard Shore et David Cronenberg**
- **Joe Hisaishi et Hayao Miyazaki**