

Jérôme Rossi

***L'Analyse
de la musique de film
histoire, concepts, méthodes***

*Cet ouvrage est publié avec le soutien
du Centre national du livre, de la SACEM,
de la Région Auvergne-Rhône-Alpes
et du laboratoire CAPHI de l'université de Nantes*

collection Symétrie Recherche, série 20-21, 2021

La série « 20-21 » de la collection Symétrie Recherche est consacrée à la musique occidentale du début du xx^e siècle à nos jours. Elle propose des ouvrages de fond sur les répertoires, les acteurs, les théories, les pratiques, les médias qui ont transformé (et parfois rompu avec) l'héritage de la vie musicale européenne du xix^e siècle. La série accueille plusieurs types d'ouvrages : des monographies consacrées à un auteur ou une question ; des ouvrages collectifs, de référence ou bien reflétant l'actualité d'un domaine de recherche ; enfin, l'édition scientifique d'écrits de musiciens. Ouverte à la diversité des genres musicaux et de leur géographie, « 20-21 » vise à faire progresser la connaissance, enrichir la perception, et suggérer des pistes inédites à la recherche.

Comment se fait-il que les recherches sur la musique de film n'aient pris leur essor que tout récemment ? Ingrédient omniprésent et crucial dans tant de nos expériences esthétiques, la musique de film a plus d'un siècle : elle a pris sa part dans toutes les grandes mutations stylistiques et technologiques qui ont transformé nos définitions mêmes de la musique. Après avoir été négligé aussi bien par les études cinématographiques que par la musicologie, l'objet « musique de film » prend enfin la place stratégique qui est la sienne au carrefour des savoirs et des sensibilités. L'analyser dans toute sa diversité et sa complexité comme le fait Jérôme Rossi, c'est se placer au cœur des questions qui agitent la pensée musicale contemporaine : comment traiter de la dimension multimédiale de la plupart des musiques ? Comment faire cas des expériences esthétiques ordinaires lorsque nos outils critiques ont été forgés pour un art réservé, voire élitaire ? Comment se frayer un chemin dans notre univers sonore où s'entremêlent des domaines autrefois séparés, du répertoire symphonique classique à la chanson, de l'électroacoustique au sound design ? Rossi nous guide, sans jamais céder au jargon, dans une littérature scientifique très mal connue (essentiellement de langues allemande, anglaise et italienne), dont il résume et réarticule les paradigmes, les concepts, les partis-pris musicofilmiques privilégiés. Ainsi, ce livre est d'abord une synthèse, vraiment unique au monde, de tout un domaine de recherche. C'est aussi, l'air de rien, le témoignage d'une oreille et d'un œil attentifs – ceux d'un musicien qui s'est confronté à la pratique autant qu'à la théorie. C'est, enfin, une boîte à outils pour les prochaines générations d'étudiant·e·s, professeur·e·s, passionné·e·s, qui en feront, par leurs usages, un ouvrage de référence.

Nicolas DONIN

Introduction

Auteurs d'un ouvrage de référence sur l'analyse des films, Jacques Aumont et Michel Marie posent comme préalable :

l'analyse de film ne saurait être considérée comme une vraie discipline, mais, selon les cas, comme application, développement, invention de théories et de disciplines. C'est dire que, pas plus qu'il n'existe une théorie unifiée du cinéma, il n'existe aucune méthode universelle d'analyse des films. Malgré sa forme négative, cet énoncé me semble essentiel à garder à l'esprit : c'est lui en tout cas qui, pour la plus grande partie, fonde la démarche de ce livre. Je renonce, en effet, d'emblée, à constituer une méthode (une « grille » comme on dit parfois de façon assez leurrante), pour tenter au contraire de recenser, de commenter, de classer les analyses les plus importantes réalisées à ce jour, afin d'en faire ressortir les acquis méthodologiques, et d'acquiescer la possibilité d'une application de ces acquis au-delà de l'objet premier¹.

On ne saurait faire plus intelligemment preuve de prudence et d'humilité ; c'est une telle démarche qui caractérisera également mon approche de l'analyse de la musique de film, avec une limite supplémentaire : celle de garder à l'esprit que la musique de film n'est qu'un élément d'un tout, qu'elle participe – au même titre que les acteurs, les décors, les bruits, les voix, etc. – à l'élaboration d'une œuvre qui n'est pas réductible à une seule de ses composantes. Comme l'écrit André Souris :

Le caractère morphologique essentiel du film réside probablement dans son pouvoir d'unification. Sur la bande visuelle et sonore, les éléments, pourtant si multiples et disparates au studio, s'organisent spontanément, s'agglutinent jusqu'à former un tout irréductible, une « Gestalt » inédite. Cette fusion parfaite est au départ du cinéma, elle est sa donnée première, naturelle, physique².

Dès ces propos liminaires, on se trouve déjà au cœur de la spécificité de la « musique de film » et des discours analytiques qui ont cherché à en caractériser la nature : c'est une musique solidaire avec l'image (sur la pellicule filmique ou sur V.H.S.³ jusqu'à l'arrivée de la copie numérique à la fin des années 2000), mais qui peut posséder une existence en dehors, soit parce qu'elle est lui est préexistante, soit parce qu'elle figure sur ce que l'on appelle assez improprement – j'y reviendrai – une *original soundtrack* (traduit en français par « bande originale », abrégé B.O.). Cette situation ontologique de la musique de film,

1. Jacques AUMONT & Michel MARIE, *L'Analyse des films*, Paris : Nathan, 1988, p. 5.

2. André SOURIS, « Musique d'opéra et musique de film », *Polyphonie*, 1 (1947-1948) ; repris dans André SOURIS, *La Lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, présentés et commentés par Robert WANGERMÉE, Sprimont : Mardaga, 2000, p. 265.

3. *Video Home System*, support commercialisé à la fin des années 1970.

Ontologie de la musique de film

Après d'indispensables prolégomènes consacrés à définir ce que j'entends par l'expression « musique de film », j'en passerai en revue les différentes facettes sous la forme d'une liste de cinq caractéristiques qui peuvent paraître comme autant de défis, de *challenges*, posés à la musicologie et plus spécifiquement à l'analyse musicale. Ces éléments seront approfondis dans la suite de l'ouvrage.

Musique de film, musique pour film, musique du film, musique préexistante

Commençons par remarquer combien la notion de film est large. Lorsque l'on parle de « film », on a généralement à l'esprit un long-métrage narratif destiné prioritairement au cinéma d'une durée comprise entre 90 et 120 minutes. Or, au moins depuis les années cinquante, notre expérience des films s'est autant forgée dans les salles obscures que devant le poste de télévision – le préachat d'un film par la télévision est d'ailleurs intégré au modèle économique de l'industrie cinématographique. L'adaptation réussie d'un film comme *Fargo* (réal. J. et E. Coen, comp. C. Burwell, 1996) en une série télévisée, ou le contraire, l'adaptation cinématographique d'une série télévisée au cinéma, comme *Twin Peaks* (réal. D. Lynch, comp. A. Badalamenti, 1992) montre l'interchangeabilité des deux médias et l'obsolescence d'une distinction nette entre cinéma et télévision. Avec l'apparition de nouveaux écrans, il faudrait élargir ces supports à l'ordinateur, au téléphone portable ou à la tablette numérique. La notion même de film va toutefois bien au-delà du long-métrage narratif auquel cet ouvrage se limite, et regroupe des genres plus ou moins explorés par la littérature musicofilmique universitaire :

- courts-métrages ;
- films expérimentaux ;
- films d'animation¹ ;

1. Voir Daniel GOLDMARK, *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*, Berkeley-Los Angeles : University of California Press, 2005 ; Daniel GOLDMARK & Yuval TAYLOR (dir.), *The Cartoon Music Book*, Chicago (IL) : A Cappella, 2002 ; Daniel GOLDMARK & Charlie KEIL, *Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-Era Hollywood*, Berkeley-Los Angeles : University of California Press, 2011 ; Saskia JASZOLTOWSKI, *Animierte Musik – Beseelte Zeichen, Tonspuren anthropomorpher Tiere in Animated Cartoons*, Stuttgart : Franz Steiner, 2013.

Si l'idée d'une inaudibilité de la musique de film a longtemps prévalu – entre autres chez Bernard Brunius, Kurt London, Iouri Tynianov, Boris Eikhenbaum ou Rudolph Arnheim⁴ – elle a été de plus en plus combattue tout au long du xx^e siècle. Theodor Adorno et Hanns Eisler stigmatisent cette pensée dominante dans le cinéma hollywoodien bien après l'arrivée du parlant :

L'un des préjugés les plus répandus dans l'industrie cinématographique est que la musique n'est pas faite pour être entendue. L'idéologie de ce préjugé est fournie par l'idée un peu vague selon laquelle le film comme ensemble organisé modifie la fonction de la musique en la subordonnant exclusivement à l'image. [...] On tolère la musique comme un *outsider*, auquel on ne peut cependant renoncer, en partie du fait d'un besoin véritable, en partie à cause de cette croyance fétichiste, selon laquelle toutes les possibilités techniques doivent être exploitées. [...] Il reste que le genre de musique qu'on ne doit pas entendre et que la production cinématographique considère comme typique ne représente en fait que l'une des possibilités de la musique et à vrai dire la plus élémentaire d'entre elles⁵.

Adorno et Eisler préconisent que « la question de savoir si [la musique] doit être ou non dans le champ de la conscience devrait dans chaque cas être résolue en fonction des exigences dramatiques concrètes dudit scénario⁶ ». Une vingtaine d'années après, Zofia Lissa peut écrire : « Bien que beaucoup de personnes aiment encore répéter le paradoxe superficiel selon lequel la musique de film est la meilleure quand elle n'est pas du tout entendue dans le film, elle est à jamais entrée dans l'imagination des spectateurs des films d'aujourd'hui⁷. »

Retracer la généalogie des discours sur les fonctions de la musique de film dans le cinéma parlant revient à essayer de séparer les couches d'un millefeuille où les théoriciens n'ont eu de cesse de développer leur terminologie propre en s'inspirant plus ou moins des écrits de leurs prédécesseurs sans jamais les citer (ou rarement). Souvent donnée en exemple, la classification de Claudia Gorbman⁸ est elle-même pour l'essentiel issue de propositions antérieures.

Quelques précisions et précautions autour de l'usage du terme de « fonction » me semblent importantes en préambule. Dès 1935, Spottiswoode présente le contraste comme une des fonctions de la musique ; plus tard, Hansjörg Pauli classe le *contrepoint* comme l'une

4. « La musique de film était seulement bonne si vous ne l'aviez pas remarquée, et la bonne musique était trop belle pour passer inaperçue ! » [« *Filmmusik war immer nur dann gut, wenn man sie nicht bemerkte, und gute Musik ist zuschade zum Nichtbemerktwerden!* »] (Rudolf ARNHEIM, *Film als Kunst* [1931], München : Hanser, 1974, p. 305).

5. ADORNO & EISLER, *Musique de cinéma*, p. 18 et 20.

6. Même référence, p. 19-20.

7. « Obwohl viele Menschen immer noch gern das seichte Paradoxon wiederholen, daß die Filmmusik dann am besten ist, wenn man sie im Film überhaupt nicht hört, ist sie für immer in die Vorstellung des heutigen Filmbesuchers eingezogen. » (LISSA, *Ästhetik der Filmmusik*, p. 24).

8. Voir GORBMAN, *Unheard Melodies*, p. 73-91.

Sémiologie de la musique de film :

1. Musique et signification

Tout projet analytique d'une musique de film s'appuie nécessairement sur une sémantique musicale. Comme le résume Yves Baudrier, « le compositeur de film se trouve obligé de penser, avant toute chose, à quelque signification générale de la musique, aux significations particulières de chacune des formes qu'il lui donne¹. » Serge Cardinal n'hésite pas à affirmer que

[l'étude de la musique de film] permet [...] de repenser des problèmes de musique, ou de relancer des débats que la musicologie croit ou voudrait croire épuisés, à commencer par celui portant sur l'expression musicale des passions humaines. L'histoire du cinéma n'est pas différente de celle des autres arts ; si l'histoire de la peinture, par exemple, comprend son épisode cinématographique, l'histoire du cinéma réécrit celle de la musique : le cinéma n'hérite pas seulement et simplement des formules d'expressivité des musiques d'application, il en reprend et rejoue aussi le caractère problématique. Ceux et celles qui s'intéressent à la musique de film devraient se réjouir : un chantier s'ouvre à peine, qui réinscrira les usages de la musique de film dans une longue histoire partant de la notion d'*ethos* musical chez Platon et Aristote pour rejoindre les conventions musicales du mélodrame, du mimodrame ou du théâtre symboliste, en passant par la « théorie » des *affetti* de Burmeister et le *pathos* du drame musical wagnérien².

Mais que doit-on entendre par « signification » ? Jean-Jacques Nattiez propose la définition suivante de la signification : « Un objet quelconque (une phrase du langage, un tableau, une conduite sociale, une œuvre musicale, etc.) prend, pour un individu qui le perçoit, une signification, quand cet objet entre en relation avec le vécu du sujet, c'est-à-dire avec l'ensemble des autres objets, concepts et données du monde qui font partie de son expérience³. » Pour Nattiez, la sémiologie – ou sémiotique selon que l'on considère tel ou tel fondateur (F. de Saussure pour la sémiologie, C. W. Peirce et L. Hjelmslev pour la sémiotique) – rejoint l'analyse dans « une tentative de mise en rapport systématique entre signifiants musicaux et signifiés⁴. » Naomi Cummings considère « que le fait de ne pas entendre le son seulement comme une composante continue, mais comme un vecteur d'informations

1. Yves BAUDRIER, « Image et Musique », *Polyphonie*, 6^e cahier (1950) « La musique mécanisée », p. 78.

2. Serge CARDINAL, « Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma ?) du film ? », *Intersections*, 33/1 (2012), p. 43-44.

3. Jean-Jacques NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : Union générale d'éditions, 1975, p. 158.

4. Jean-Jacques NATTIEZ, *La Musique, la recherche et la vie : un dialogue et quelques dérives*, Montréal : Leméac, 1999, p. 55.

Exemple 8. Henri Tomasi, *Récif de corail*, Thème du récif du corail, 00:19:18-00:19:38.

Issu du même film, un thème d'amour sera réutilisé plus tard dans les opéras *Don Juan de Mañana* (1944) et *Ulysse ou le beau périple* (1961), conservant son rôle de figure musicale renvoyant au sentiment amoureux.

Exemple 9. Henri Tomasi, *Le Récif de corail*, Thème d'amour, 00:00:19-00:00:32.

Intramusicalité filmique

Des compositeurs à l'importante carrière filmographique comme Bernard Herrmann ont pu développer un réseau d'intramusicalités filmiques extrêmement dense :

L'intertextualité [intramusicalité filmique] des partitions de Herrmann est [...] évidente dans la récurrence de certains fragments thématiques. Une figure descendante de quatre notes associées à un enlèvement lie des situations similaires dans *The Man Who Knew Too Much*, *North by Northwest*, et *Obsession*, et se produit une fois au cours du cauchemar de *Vertigo*. Une figure de *moto perpetuo* entendue lors d'une poursuite en voiture dangereuse dans *On Dangerous Ground* revient lors de la poursuite sur le toit de *Vertigo*. Une autre partie de la musique d'*On Dangerous Ground* est répétée dans *North by Northwest*, reliant les débuts de deux voyages à la découverte de soi : Wilson lorsqu'il se rend à la campagne et Thornhill lorsqu'il est amené à rencontrer Van Dam après son enlèvement. Enfin, nous pouvons signaler le retour du motif de folie psychologique à la fin de la partition de *Taxi Driver* comme une déclaration sans équivoque de Herrmann concernant l'état mental de Travis Bickles. Les relations intertextuelles s'étendent en dehors de l'œuvre de Herrmann, comme l'indique la référence à Wagner [intermusicalité extra-filmique], à d'autres compositeurs, un processus d'influence qui ne compromet en aucun cas l'individualité de Herrmann¹⁹⁴.

194. « The intertextuality of Herrmann's scores is [...] evident in the recurrence of certain thematic segment. A four-note descending figure associated with kidnapping links similar situations in *The Man Who Knew Too Much*, *North by Northwest*, and *Obsession*, and occurs once during the nightmare of *Vertigo*. A *moto perpetuo* figure heard during a hazardous car chase in *On Dangerous Ground* returns during the rooftop chase in *Vertigo*. Another section of music from *On Dangerous Ground* is repeated in *North by Northwest*, linking the beginnings of two journeys of self-discovery: Wilson's as he drives to the country, and Thornhill's as he is taken to meet Van Dam after his kidnap. Finally, we may point to the return of the Psycho madness motif at the end of the *Taxi Driver* score as Herrmann's unequivocal statement about Travis Bickles mental state. The intertextual relations extend outside Herrmann's œuvre, as the reference to Wagner have indicated, to other composers, a process of influence which does not in any case compromise Herrmann's individuality. » (GRAHAM, Bernard Herrmann, p. 218).

Présentation de la tripartition

L'originalité historique de la proposition de Molino et Nattiez par rapport à des auteurs comme Roman Ingarden⁴ ou Roman Jakobson⁵ est d'avoir considéré que la réception a une influence sur l'œuvre, ce qui se traduit par une flèche inversée qui part de l'esthétique⁶ :



Figure 27. La tripartition sémiologique.

Dans le cas des musiques « ethniques », il n'y a plus de différenciation entre la partition et le résultat musical, et Nattiez a pu proposer le schéma alternatif suivant⁷, le « résultat musical » – c'est-à-dire l'interprétation de la musique – constituant le seul niveau neutre :



Figure 28. La tripartition sémiologique dans les « musiques ethniques ».

Dans une description plus fine des différents niveaux, Nattiez distingue six aspects :

- l'analyse du niveau neutre : concerne l'analyse factuelle des traits propres à l'objet musical lui-même ;
- l'analyse poïétique inductive : la déduction, à partir de l'analyse du niveau neutre, des stratégies et des intentions du compositeur ;
- l'analyse poïétique externe : analyse génétique, analyse du contexte de la composition à partir de documents extérieurs à l'œuvre elle-même ;
- l'analyse esthétique inductive : déduction, à partir de l'analyse du niveau neutre, des stratégies perceptives ;
- l'analyse esthétique externe : enquête auprès des auditeurs, psychologie expérimentale ;
- l'analyse « communicationnelle » : synthèse sémiologique des analyses précédentes pour déterminer s'il y a eu communication⁸.

4. Voir Roman INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, collection Musique, passé, présent, Paris : Christian Bourgois, 1989.

5. Voir Roman JAKOBSON, « Closing statements: Linguistics and Poetics », *Style in language*, sous la direction de Thomas A. SEBEOK, Cambridge (MA) : MIT Press, 1960, p. 350-377.

6. Voir Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie générale et Sémiologie*, collection Musique passé-présent, Paris : Christian Bourgois, 1987, p. 101.

7. Même référence, p. 101.

8. Voir NATTIEZ, *La Musique, la recherche et la vie*, p. 60.

d'orchestre⁴⁰ » (*orchestra breakdown*), les feuilles d'émargement des musiciens, les partitions ou les esquisses de partition annotées, les « feuilles de timbres⁴¹ », les maquettes (stade pré-phonographique), les orchestrations, les enregistrements rejetés, les éventuelles corrections à l'occasion des sessions d'enregistrement sont autant de « traces » de la démarche compositionnelle. Karlin et Wright (fig. 34, colonne de gauche) ont dressé un plan chronologique des étapes qui jalonnent le parcours de la composition d'une musique de film ; le plan établi par Ian Sapiro et David Cooper (fig. 34, colonne de droite) pour le film *Sea of Love* (réal. H. Becker, comp. T. Jones, 1989) semble toutefois plus proche de la pratique commune⁴², avec des enregistrements réalisés pendant toute la phase compositionnelle et au moins deux sessions de *spotting*. On ne dira jamais assez l'importance du *spotting* et, plus particulièrement, du choix du point d'entrée de la musique : un morceau démarré un peu en avance (de l'ordre d'une seconde) d'une séquence provoquera une sensation d'anticipation, d'aimantation ; à l'inverse, si la musique entre une fois que la séquence est installée, cela donnera une impression de conséquence, tels une réaction ou un prolongement émotionnel par rapport à ce que vient de proposer l'écran.

Karlin et Wright, <i>On the Track</i> ⁴³	Cooper et Sapiro, analyse de <i>Sea of Love</i> ⁴⁴
Rencontres avec les créateurs du film <i>Spotting</i> Budget et agenda Conceptualisation Minutage et synchronisation Composition Orchestration Enregistrement Mixage	Rencontres avec les créateurs du film <i>Spotting</i> initial Budget et agenda Minutage et synchronisation Conceptualisation Composition (<i>toolkits</i> ⁴⁵ , premières idées) Enregistrement (pour un mixage à huit voies) Deuxième <i>spotting</i> Composition (reste de la partition) Orchestration Deuxième enregistrement Mixage

Figure 34. Comparaison de deux plannings pour l'élaboration d'une musique de film.

Les paragraphes ci-dessous présentent quelques-unes des sources particulièrement utiles à l'analyse poétique : le plan de séquence, la « partition préparée », la partition manuscrite annotée, la partition-logiciel ou encore la *temp track*.

40. Ce document consigne la formation de l'orchestre, la durée des *cues*, les dates et lieux des enregistrements.

41. En France, il s'agit d'un document déposé à la SACEM qui recense tous les thèmes (timbres) d'un film.

42. Voir David COOPER & Ian SAPIRO, « Spotting, Scoring, Soundtrack: The Evolution of Trevor Jones' Score for *Sea of Love* », *CineMusic?: constructing the film score*, sous la direction de David COOPER & Christopher FOX & Ian SAPIRO, Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 31.

43. KARLIN & WRIGHT, *On the Track*, p. 11.

44. COOPER & SAPIRO, « Spotting, Scoring, Soundtrack », p. 31.

45. L'expression *toolskit* désigne une série de sons réutilisés tout au long la composition. COOPER & SAPIRO, « Spotting, Scoring, Soundtrack », p. 22.

Chapitre 5

Musique et narration

Dans le premier volet d'Harry Potter (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, réal. C. Columbus, comp. J. Williams, 2001), les interventions du thème de Voldemort, en-dehors d'associations contextuelles (lorsque Hagrid explique à Harry qu'il est le seul à avoir survécu à l'attaque de Voldemort à 29:47 ou, plus loin, lorsque Voldemort parle à Harry en empruntant le corps de Quirrell) apportent des informations non présentes dans le visuel : ses chromatismes renseignent le spectateur sur la nature torturée du personnage tout en signalant sa présence fantomatique à de nombreux endroits dans le film (lorsque le balai de quidditch de Harry est l'objet d'un sort à 01:20:42, qu'une ombre noire fait face à Harry à 01:47:03, ou que Harry devine qu'il a été en présence de Voldemort à 01:48:15). Le narrateur a ici souhaité transmettre des informations au spectateur spécialement par le canal musical : lors de ses occurrences extradiégétiques, la musique exprime l'idée de menace et de mort, en une configuration liant l'histoire (la menace mortelle que représente Voldemort) et le récit (le leitmotiv de Voldemort).

David Bordwell et Kristin Thompson résumant ainsi les rapports entre histoire (*story*) et récit (*discourse*) :

L'histoire [*story*] est la chaîne des événements dans leur ordre chronologique. [...] elle peut être présentée de nombreuses manières : selon que l'on emploie des *flashbacks* ou la linéarité temporelle, que l'on concentre les événements autour d'un personnage ou d'un autre, nous créons des récits [*discourse*] différents. Une même histoire peut donc produire différents récits, qui auront chacun des effets différents sur les spectateurs. [...] En général, les concepteurs d'un film élaborent le récit à partir d'une histoire, tandis que les spectateurs déduisent l'histoire à partir du récit¹.

Pour les auteurs, un troisième élément est encore à prendre en compte dans la manière de conduire le récit, c'est le style cinématographique :

Tout comme il orchestre la construction d'une histoire en fonction de l'expérience qu'il veut procurer au spectateur, un cinéaste fait des choix techniques parmi les possibilités relatives à la mise en scène, à la prise de vue, au montage, au son et organise ces choix. Cette organisation des procédés techniques constitue ce que nous appellerons le *style* d'un film².

1. David BORDWELL & Kristin THOMPSON, *L'Art du film : une introduction*, traduit de l'américain par Cyril BEGHIN, Louvain-la-Neuve : De Boeck, 2014, p. 134.
2. Même référence, p. 483.

Depuis ce premier schéma proposé dès 1985⁹, Michel Chion a parfait son tri-cercle et proposé plusieurs concepts qui sont venus enrichir la description des phénomènes sonores et leur place dans l'espace du film :

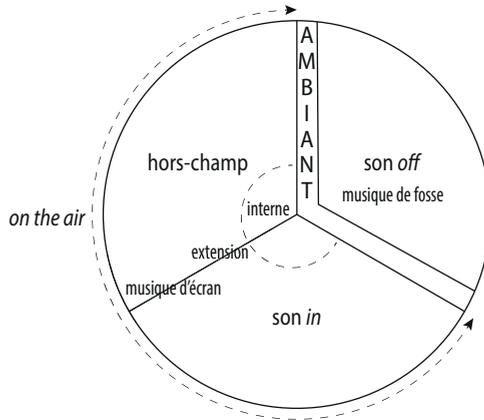


Figure 39. Michel Chion, Le tri-cercle complexifié¹⁰.

Chion divise le hors-champ en hors-champ actif – celui qui pose des questions (qui parle ? qui joue ?) – et hors-champ passif – son « ambiant » qui enveloppe le spectateur sans le questionner. Ce son « ambiant » est le « son d'ambiance englobante qui enveloppe une scène et habite son espace sans soulever la question obsédante de la localisation et de la visualisation de sa source : gazouillis d'oiseaux qui chantent, stridulation collective d'insectes, battement de cloches, animation de ville. On peut le dire aussi un son-territoire, parce qu'il sert à marquer un lieu, un espace particulier de sa présence continue et partout épandue¹¹. »

Le hors-champ peut donner plus ou moins de perspective aux oreilles des spectateurs par son plus ou moins fort degré d'extension, c'est-à-dire l'espace plus ou moins large et ouvert « que les sons évoquent et font sentir autour du champ visuel du film, et aussi à l'intérieur de ce champ autour des personnages¹² ». L'extension peut être nulle quand on entend, par exemple, uniquement les bruits en rapport avec un seul personnage ; elle peut être vaste lorsque les ambiances sont très travaillées et que l'on entend d'innombrables détails. Présentes sur le nouveau tri-cercle (fig. 39), les musiques « *on the air* » et les sons « internes » constituent deux cas particuliers que j'étudie plus bas dans la catégorie « ambidiégétique ».

C'est le passage de la musique de fosse (*off*) à la musique d'écran (*in*, hors-champ) qui a donné lieu à des terminologies extrêmement variées dont le tableau suivant – qui ne vise pas à l'exhaustivité – ne donne qu'un aperçu.

9. Voir CHION, *Le Son au cinéma*, p. 33.

10. CHION, *L'Audio-vision*, p. 80.

11. CHION, *Un art sonore, le cinéma*, p. 412.

12. CHION, *L'Audio-vision*, p. 35. Cette perception est celle du « super-champ » (voir p. 47).

Chapitre 6

La musique dans la mise en scène audiovisuelle

L'intégration de la musique dans l'œuvre audiovisuelle la propulse au cœur d'interactions complexes que l'on peut regrouper sous le nom de « scène audiovisuelle¹ ». La musique devient alors l'un des cinq canaux de communication d'une narration, aux côtés d'images en mouvement, de textes, de discours verbaux (dialogues et voix acousmatiques) et de sons². Les deux premiers canaux appartiennent au champ visuel, les trois autres à la bande-son.

Le principe unificateur – ce qu'on pourrait considérer comme le plus petit dénominateur commun de ces canaux – est le rythme : rythmes de l'image, rythme des caractères typographiques (essentiellement dans les génériques), rythme de la parole, rythme des bruits et rythmes musicaux. Cet aspect a été précocement observé par le courant du musicalisme, dont les réflexions constituent une grille de lecture musicofilmique encore valable aujourd'hui³. Ce courant, dont je présente les thèses dans une première partie, se concentre sur les aspects musicaux et graphiques du film, invitant à poser l'existence d'un régime non narratif de l'image que j'appelle « régime plastique » et dont je détaillerai les rapports avec la musique dans une seconde partie. La dernière partie de ce chapitre sera consacrée aux relations entretenues par la musique avec les autres composantes de la bande-son : les bruits et les voix.

1. M. Chion parle d'une « scène audiovisuelle » dans CHION, *L'Audio-vision*, p. 59.

2. Christian METZ, *Langage et cinéma*, collection Langue et langage, Paris : Larousse, 1971.

3. Voir Danijela KULEZIC-WILSON, *The Musicality of Narrative Film*, collection Palgrave studies in audio-visual culture, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015. Selon Serge Cardinal, étudier la musicalité du cinéma revient à « interpréter le film comme on interprète la musique. [...] Analyser un film, ce sera donc parler son langage, le jouer, le mimer. » (Serge CARDINAL, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : cinéma, radio, musique*, collection Formes cinématographiques, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2018, p. 10).

dans l'image. Faisant corps avec les mouvements, la musique donnait l'impression d'émaner de l'image même : « Le *mickeymousing* est un dispositif structurel qui autorise la musique non diégétique. Sa synchronicité parfaite avec l'action masque sa présence afin que la musique puisse créer certains effets à un niveau semi-conscient sans pour autant perturber la crédibilité narrative à un niveau conscient⁸⁹. » Le *mickeymousing* peut également avoir un rôle narratif (fonction informative) comme le note Kalinak :

Dans *The Informer*, par exemple, la synchronisation directe entre les pas de Gypo et le rythme distinctif de son leitmotiv dicte sa marche singulière. Les annotations dans les esquisses de Steiner, telles que « lourdement », « très lourdement » et « *marcato* » (marqué) suggèrent la manière dont Steiner a délibérément créé la démarche de Gypo⁹⁰.

Buhler et Neumeyer remarquent enfin que le *mickeymousing* peut jouer le rôle d'un « adoucisseur de bruits⁹¹ » (*effects sweetener*) permettant de déconstruire la vision réaliste du monde. On relira à ce propos les pages que Michel Chion consacre à la réhabilitation de la musique de Steiner pour *The Informer* (réal. John Ford, 1935)⁹². Pour Lea Jacobs, « l'inventivité du *mickeymousing* repose sur une intelligente synthèse de la musique et du mouvement, non sur l'imitation musicale du mouvement à l'image⁹³. » Un *cue* comme « The Fathiers » (*Star Wars VIII*, réal. R. Johnson, comp. J. Williams, 2017) montre comment John Williams parvient à concilier thématisme et *mickeymousing* intensif.

Les Américains ne sont pas les seuls à avoir eu recours à ce procédé qui est devenu un outil courant utilisé ponctuellement par de nombreux réalisateurs et compositeurs. Lorsque Arthur Honegger et Arthur Hoérée écrivent qu'ils ont chargé la musique, pour *Rapt* (réal. D. Kirsanoff, 1934), de « remplacer le document banal par une sorte de synthèse sonore teintée de psychologie », ils sont bien dans un esprit proche du *mickeymousing*, même si la synchronisation n'est pas poussée aussi loin que chez Steiner :

[L]e colporteur à la jambe de bois, personnage symbolique, hors du temps, est accompagné d'une musique étrange, au rythme désarticulé, certes plus évocatrice que le bruit du pilon sur le sol. Le glouglou du lavoir est transposé au moyen de trilles aux cordes et de traits rapides au piano. Le colporteur s'annonce en soufflant dans une corne. L'écho de sa sonnerie se répercute grâce aux sons harmoniques des « cordes » au timbre lointain. Les cloches mêmes ont subi une transposition et ce sont piano et harpe qui leur donnent une « surréalité »⁹⁴.

On retrouve les origines humoristiques du *mickeymousing* dans une scène du second *Topaze* de Marcel Pagnol (comp. R. Legrand, 1951), lorsque Topaze s'avance vers Mademoiselle

89. « *Mickeymousing is a structural device which authorizes nondiegetic music. Its perfect synchronicity with narrative action masks its presence so that the music can create certain effects on a semiconscious level without disrupting narrative credibility on a conscious level.* » (KALINAK, *Settling The Score*, p. 116).

90. « *In The Informer, for instance, the direct synchronization between Gypo's footsteps and the distinctive rhythm in his leitmotif dictates his singular walk. Annotations in Steiner sketches, such as "heavily", "very heavily", and "marcato" (marked), suggest how deliberately Steiner created Gypo's gait.* » (Même référence, p. 116).

91. BUHLER & NEUMEYER, *Hearing the Movies*, p. 72.

92. CHION, *La Musique au cinéma*, p. 123-126.

93. « *The inventiveness of mickeymousing rests on a clever synthesis of music and movement, not the musical mimesis of music of the depicted action.* » (Lea JACOBS, *Film Rhythm After Sound: Technology, Music, and Performance*, Oakland (CA) : University of California Press, 2015, p. 66).

94. HOÉRÉE & HONEGGER, « Particularités sonores du film *Rapt* ».

Analyse musicale de niveau 1 : la séquence

Après avoir observé comment la musique participait à la narration filmique (chapitre 5) et quelles étaient ses interactions avec les composantes du film (chapitre 6), il reste à décomposer la musique elle-même en ses principaux paramètres. Tout en n'ignorant pas ce que cette démarche peut avoir d'artificiel – après avoir isolé la musique dans le film, on en isole désormais les constituants –, elle paraît néanmoins la plus susceptible de parvenir à un examen en profondeur des phénomènes analysés ; charge ensuite à l'analyste de recomposer son objet en rassemblant les paramètres afin de repérer des figurations musicales, des thèmes ou des topiques musicofilmiques. Je reprends ici les paramètres tels qu'exposés par LaRue dans *Guidelines for Style Analysis*, qui sont au nombre de quatre¹ :

- la mélodie : toutes les lignes qui ressortent de la matière musicale ;
- l'harmonie, dans ses dimensions verticale (accords) et horizontale (arpégiation, sérialisme, relations tonales) ;
- le rythme : catégorie la plus large, qui inclut tous les phénomènes liés au temps musical ;
- le son, incluant l'orchestration, le timbre, le registre, les dynamiques et la densité sonore – en fait, tout ce qui ne concerne ni les hauteurs ni les durées.

Ces quatre « éléments de contribution » que LaRue résume par le sigle « S.H.M.R. » – le son (S), l'harmonie (H), la mélodie (M) et le rythme (R) – recourent l'ensemble des aspects distingués par Tagg pour déterminer ses musèmes (chapitre 3) si l'on rassemble les aspects orchestraux, dynamiques, acoustiques et électro-musicaux sous la seule catégorie générale du « son² » :

- aspects mélodiques : registre, hauteurs, motifs rythmiques, vocabulaire tonal, contour, timbre ;
- aspects de tonalité et de texture : centre tonal et type de tonalité, idiome harmonique, rythme harmonique, type de progression harmonique, altération des accords,

1. LARUE, *Guidelines*.

2. TAGG, « Analysing Popular Music », p. 47-48.

Analyse musicale de niveau 2 : le film

Le postulat de la conception néo-formaliste (David Bordwell, Kristin Thompson) tient en ce que chaque film est un système formel dans lequel les éléments utilisés – plans, costumes, mise en scène, montage, personnages, allusion intratextuelle, idées philosophiques, musique – doivent tous être « motivés¹ » :

[Lorsque] toutes les relations entre ce qui est perçu dans le film sont intelligibles et tissées avec économie, on dit de ce film qu'il est cohérent. On dira aussi d'un tel film qu'il est « achevé » ou « maîtrisé » parce qu'il ne laisse rien au hasard dans son système formel : il n'y a aucun élément en trop, chacun d'eux a un ensemble de fonctions spécifiques, les ressemblances et les différences sont déterminables et la forme obéit à un développement logique².

Dans le film, la musique n'est qu'un élément « motivé », parmi d'autres, pour produire le récit filmique à laquelle elle est subordonnée³ et qu'elle suit⁴, ce qui, comme c'est le cas de toute musique dramatique, a des conséquences sur sa forme :

Contrairement à la forme sonate ou à la forme rondo pour lesquelles l'auditeur a des attentes préconçues en ce qui concerne la musique, il ne peut y avoir, dans la musique de film, aucune attente formelle véritable au sens traditionnel du mot car il n'y a pas de forme musicale. Chaque film a sa propre forme, chaque scène est unique dans sa manière de souligner le rythme, et ce sont ces éléments que le compositeur sensible essaie de capturer avec sa musique⁵.

1. Ces motivations sont de quatre ordres : motivation narrative, motivation réaliste (relation avec le monde réel), motivation transtextuelle (liée au genre du film) et motivation artistique. (Emilio AUDISSINO, « Preface on Methodology », *John Williams's Film Music*, collection Wisconsin Film Studies, Madison : University of Wisconsin Press, 2014, p. XX).

2. BORDWELL & THOMPSON, *L'Art du film*, p. 125.

3. « La raison pour laquelle la musique doit être subordonnée à la narration cinématographique [...] tient précisément au fait que le public vient au cinéma pour regarder une histoire, non pour y entendre un concert. » [« *The reason that music must be subordinate to the film narrative in this way is exactly because audiences attend the cinema to watch a story, not hear a concert.* »] (GORBMAN, *Unheard Melodies*, p. 76).

4. « La forme musicale suit la forme filmique » [« *Musical form follows narrative form.* »] (GORBMAN, *Unheard Melodies*, p. 76).

5. « *Unlike sonata or rondo form where the listener has certain preconceived formal expectations concerning the music, with film music there cannot be any real formal expectations in the traditional sense of the word simply because there are none. Each film has a unique form, each scene has its unique underlying rhythm, and it is these elements that a sensitive film composer tries to capture in his music.* » (PRENDERGAST, *Film music, a neglected art*, p. 244-245).

Systemes de representation analytique

Si les évolutions technologiques ont grandement façonné le cinéma¹, elles ont eu également un impact décisif sur l'analyse des films et, par conséquent, l'analyse de la musique de film. Dans son analyse pionnière de 1947, Louis Applebaum déplorait les conditions dans lesquelles devait travailler l'analyste de musique de film :

Il est regrettable que l'utilisation actuelle de matériel de musique de film ne permette aucune distribution de la musique elle-même. Certes, dans de rares cas, des extraits de partitions de film sont enregistrés sur des disques commerciaux... mais ceux qui s'intéressent à [cette] partition ont uniquement recours à des critiques comme celle-ci. La seule alternative est d'aller voir le film à plusieurs reprises afin de mieux connaître sa musique².

La commercialisation de plus en plus systématique des bandes originales depuis les années soixante, puis l'apparition et la popularisation très rapide de la cassette V.H.S. (*Video Home System*) au début des années 1980 sont venus progressivement soulager la mémoire des analystes et leur permettre des écoutes et des visionnages illimités du film et de sa musique, gages d'une meilleure observation et d'une plus grande précision. On peut sans doute attribuer au format V.H.S.³ le bouquet d'ouvrages théoriques consacrés

1. Voir le « régime cinématographique » (chapitre 1). On peut s'amuser de cette remarque de Boris de Schloezer qui lance la pique suivante : « Si l'on veut qu'un congrès du cinéma ait des résultats pratiques, ce sont des financiers et des ingénieurs qu'il y faut réunir et non des artistes. » (BORIS DE SCHLOEZER, « Musique et cinéma », *La Nouvelle Revue française*, 262 (1^{er} juillet 1935), p. 138-141, reproduit dans BORIS DE SCHLOEZER, *Comprendre la musique : contributions à « La Nouvelle Revue française » et à « La Revue musicale »*, 1921-1956, sous la direction de Timothée PICARD, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 175).
2. « *It is sad that present utilisation of film music material does not allow for any kind of distribution of the music itself. True, in rare cases, excerpts from film scores are recorded on commercial discs... but those interested in [this] score have recourse only to reviews such as this one. The only alternative is to go repeatedly to see the film in order to become more familiar with its music.* » (APPLEBAUM, « The Best Years of Our Lives », p. 15).
3. David Neumeyer témoigne en 1991 : « La vidéocassette, omniprésente, nous offre pour la première fois un moyen pratique d'examiner de près les films et leur musique. De nombreux films classiques sont disponibles, notamment au format V.H.S., et grâce aux chaînes câblées, de nombreux films de toutes les époques et de tous les genres sont, plus que jamais, diffusés à la télévision. La musique ayant été un élément important du média dès ses débuts, il s'ensuit que nous avons à présent la possibilité de considérer systématiquement des partitions de films comme supports audiovisuels à l'enseignement de la musique et de les traiter comme un autre répertoire de la musique du xx^e siècle, objet d'études universitaires. » [« *The ubiquitous videocassette gives us, for the first time, a convenient way to examine films and their music closely. Many classic films are available, especially in VHS format, and, thanks to cable stations, more films of all eras and genres are being shown on television than ever. Since music has been an important element in the medium from its earliest days, it follows that now we have the opportunity to invoke film scores routinely as audio-visual aids in the teaching of music and to treat them as another repertoire of twentieth-century music subject to scholarly study.* »] (NEUMEYER, « Film Music Analysis and Pedagogy », p. 1).

Conclusion

Vers la notion de style

Bien qu'il puisse être inférieur à l'homme qui écrit un quatuor à cordes ou un oratorio lorsqu'il s'agit de rêver de grandeur, le compositeur hollywoodien sait que, au moins sur un plan, il les battra à plate couture : il sait qu'il écrit pour le plus grand public auquel un compositeur ait jamais rêvé depuis que l'homme des cavernes s'est taillé un morceau de bambou, y a percé quelques trous et est devenu le premier compositeur flûtiste du monde¹.

C'est le moment, à nouveau, de revenir sur l'importance de la distinction entre les musiques préexistantes dont la responsabilité artistique relève entièrement du réalisateur, et les musiques *pour* films, qui relèvent de l'auteur de la musique placé sous l'autorité du réalisateur. Certains réalisateurs s'approprient en effet la musique avec une suprême maîtrise – Luchino Visconti avec la musique de Mahler dans *Mort à Venise* (1971), Nanni Moretti avec celle du concert à Cologne de Keith Jarrett dans *Caro Diaro* (1994), Luca Guadagnino avec celle de John Adams dans *Io Sono l'Amore*² (2009) – et certains, comme Martin Scorsese ou Quentin Tarantino, ont même fait du choix des musiques préexistantes le cœur de leur démarche créatrice :

Une des premières choses que je fais quand j'ai une idée de film, quand j'écris un film ou quand j'en commence un, c'est que je plonge dans ma collection de disques et j'écoute des chansons, j'essaie de trouver la personnalité du film, son esprit. Cette musique que je cherche, c'est le rythme du film. Les musiques de génériques sont particulièrement importantes : j'essaie toujours de les trouver très tôt, quand j'en suis seulement au stade où je réfléchis à l'histoire. Je ne peux pas avancer tant que je n'ai pas trouvé la couleur musicale du début du film. J'ai toujours pensé que si mes B.O. marchent aussi bien c'est parce qu'elles sont simplement l'équivalent professionnel d'une mixtape que j'aurais faite pour vous à la maison³.

1. « *While he might be inferior to the man who writes a string quartet or an oratorio, when it comes to dreams of greatness, in one respect the Hollywood composer knows he will beat them all: he knows that he is writing for the biggest audience any composer ever dreamed of since the cave man cut himself a piece of bamboo, drilled a few holes in it, and became the world's first flute-playing composer.* » (Hans W. HEINSHEIMER, *Menagerie in F sharp*, Garden City (NY) : Doubleday, 1947, p. 212-213).
2. Voir Jérôme Rossi, « Poétique de la musique répétitive au cinéma : les œuvres de John Adams dans *Io Sono l'Amore* (Luca Guadagnino, 2009) », *Du concert à l'écran, La musique classique à l'épreuve du cinéma*, sous la direction de Stephan ETCHARRY & Jérôme Rossi, collection PUR-Cinéma, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 256-277.
3. Quentin TARANTINO cité par Stéphane DESCHAMPS, « La Tarantino tape : bandes originales », *Télérama*, août 2009.

Table des matières

Notes rédactionnelles.....	1
Avant-propos	5
Introduction	7
Musique de film et musicologie.....	9
Analyse musicale, analyse de film.....	15
Musicologie filmique et analyse de la musique de film	17
But de l'analyse et plan de l'ouvrage	31
Chapitre 1 – Ontologie de la musique de film	35
Musique <i>de</i> film, musique <i>pour</i> film, musique <i>du</i> film, musique préexistante	35
Trois régimes de l'œuvre	41
Une œuvre collaborative	63
Une œuvre hétérogène	71
Une œuvre dramatique	75
Une œuvre fragmentaire	81
Chapitre 2 – Fonctions de la musique dans le film	85
Présentations au fil d'une démonstration	89
Présentations en listes	95
Présentations en graphiques et tableaux	111
Synthèse et proposition d'un modèle fonctionnaliste	121
Chapitre 3 – Sémiologie de la musique de film :	
1. Musique et signification	137
Spécificité de la sémiologie musicale dans l'œuvre audiovisuelle	140
Mécanismes associatifs entre le film et la musique	150
Sémantiques de la musique dans le film	159
Phénomènes d'intertextualités musicofilmiques	184
Chapitre 4 – Sémiologie de la musique de film :	
2. Musique et communication	201
La musique de film au regard de la tripartition sémiologique.....	201
Analyses poétiques	210
Analyses esthétiques.....	230

Chapitre 5 – Musique et narration	241
Problèmes terminologiques.....	243
Zones d'ambiguïtés autour de la diégèse.....	253
Le cas particulier de la chanson.....	272
Positionnement dramatique de la musique de film.....	283
Le continuum musique-image de décalage dramatique.....	298
Chapitre 6 – La musique dans la mise en scène audiovisuelle	307
Mouvement et rythme, régulateurs de la scène audiovisuelle.....	308
Musique et images.....	320
Musique et bande-son.....	352
Chapitre 7 – Analyse musicale de niveau 1 : la séquence	405
Procédés formels structurants.....	408
Organisation des hauteurs et aspects mélodiques.....	429
Aspects harmoniques.....	447
Aspects timbriques et texturaux.....	475
Aspects rythmiques.....	495
Chapitre 8 – Analyse musicale de niveau 2 : le film	517
Absence et présences musicales : le « rythme musicofilmique ».....	519
Unité des génériques.....	523
Déploiement du matériau thématique et formes musicofilmiques.....	528
Organisation tonale.....	569
Structurations timbriques et idiomatiques.....	585
Chapitre 9 – Systèmes de représentation analytique	589
Représentations analytiques au niveau de la séquence.....	590
Représentations analytiques au niveau du film.....	641
Conclusion – Vers la notion de style	659
Aide-mémoire analytique	672
Bibliographie	681
Index des personnes	696
Index des œuvres	712