

# *La Musique de film en France courants, spécificités, évolutions*

Ouvrage coordonné par  
Jérôme Rossi  
préface de  
Gilles MOUËLLIC

Séverine ABHERVÉ – Michaël ANDRIEU – Cécile CARAYOL – Stéphane CHANUDAUD  
Arnaud DAMIAN – Gérard DASTUGUE – Audrée DESCHENEUX – Alain GAREL  
Frédéric GIMELLO-MESPLOMB – Philippe GONIN – Chloé HUVET – Nicolas KANNENGIESSER  
Mara LACCHÈ – Orlene McMAHON – Michela NICCOLAI – Alexandre PONCET  
Jérôme ROSSI – Alexandre TYLSKI – Nicolas VIEL – Cédrine ZWEIN-CHOUARD

*Cet ouvrage est publié avec le soutien  
de la Région Rhône-Alpes et de la Fondation Francis et Mica Salabert*

**collection Symétrie recherche, série 20-21, 2016**

**Symétrie Recherche** est une collection à vocation scientifique accueillant des ouvrages de fond sur la musique. Dirigée par un comité scientifique présidé par Patrick Taïeb, elle se décline en plusieurs séries thématiques.

La **série 20-21**, dédiée aux musiques contemporaines, des années 1920 à nos jours, est dirigée par Nicolas Donin (IRCAM-Centre Pompidou, Paris).

## Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say  
69001 Lyon, France  
contact@symetrie.com  
www.symetrie.com

## Symétrie recherche. Série 20-21

ISSN 2270-2466  
ISBN 978-2-914373-53-1  
dépôt légal : juillet 2016  
© Symétrie, 2016

## Crédits

illustration de couverture : François Truffaut, *La Nuit américaine* (1973) © droits réservés  
partition de Georges Delerue pour *La Nuit américaine* de François Truffaut ©  
cliché Jean-Maxime Joassin et Marilène Faure – avec l'aimable autorisation de  
Colette Delerue.

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Standartų spaustuvė, Vilnius, Lituanie  
www.standart.lt, info@standart.lt

comme « œuvre cinématographique européenne » les films qui obtiennent un total de quinze points sur dix-neuf dans le cadre d'une grille présentant divers « éléments européens » auxquels on affecte un certain nombre de points en fonction de l'importance des postes<sup>108</sup>.

	éléments européens	points d'évaluation
<b>groupe création auteur</b>	réalisateur	3
	scénariste	3
	compositeur	1
	total	7
<b>groupe création acteur</b>	premier rôle	3
	deuxième rôle	2
	troisième rôle	1
	total	6
<b>groupe création technique et de tournage</b>	image	1
	son et mixage	1
	montage	1
	décors et costumes	1
	studio ou lieu de tournage	1
	lieu de la postproduction	1
	total	6

Convention européenne sur la coproduction cinématographique, Strasbourg, 1992, p. 10 (annexe II).

Pour notre part, nous considérons comme « français » tout film européen<sup>109</sup> (c'est-à-dire répondant aux critères évoqués ci-dessus) réalisé par un réalisateur français.

En étudiant les relations tissées entre la musique et le cinéma français au cours de plus d'un siècle de compagnonnage, nous nous interrogerons au cours de ce livre sur l'existence d'une « musique française de film<sup>110</sup> » au sens où l'on parle couramment d'une « musique française » de Rameau à Boulez, en passant par Berlioz et Debussy, et dont le musicologue et critique Henri Hell, dans son ouvrage *Francis Poulenc, musicien français*, a dressé un vibrant portrait :

Non que l'imagination et le lyrisme en [de la musique française] soient absents, ni la passion. Mais ils demeurent toujours soumis à la raison ordonnatrice. À d'autres les épanchements incontrôlés, les rêveries métaphysiques, les épopées légendaires et mythiques. À d'autres les entraînements irraisonnés du sentiment, les plongées dans les régions obscures et troubles

108. Une telle grille, s'appuyant sur les nationalités des collaborateurs, prévaut officiellement à l'échelle européenne depuis 1992, à travers la Convention européenne sur les coproductions cinématographiques (<http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/html/147.htm>, consulté le 15 mars 2016).

109. Ceci afin de « filtrer » des films de réalisateurs français tournés à Hollywood – donc assimilables à des films américains – tels *Alien: Resurrection* (Jean-Pierre Jeunet, 1997), *Gothika* (Mathieu Kassovitz, 2003) ou *L'Incroyable Hulk* (Louis Leterrier, 2008).

110. François Porcile évoque une « musique française de cinéma » qui correspondrait, selon lui, à « une esthétique des contraires et des contraintes ». (LACOMBE & PORCILE, *Musiques du cinéma français*, p. 211).

# Jacques Rivette : un cinéaste à la sensibilité musicale moderne

Orlene McMAHON<sup>1</sup>

*Music is, along with colour, the other concession Rivette made to brilliance and to the twentieth century.*

Claire Clouzot<sup>2</sup>

Jacques Rivette fut une figure fondatrice des films de la Nouvelle Vague et eut une immense influence en tant qu'éditeur et collaborateur de la revue *Les Cahiers du cinéma* dans les années 1960. Son œuvre reste cependant peu connue comparée à celle de ses contemporains. Dans leur étude sur l'œuvre complète de Jacques Rivette, Douglas Morrey et Alison Smith, spécialistes du cinéma, décrivent celle-ci comme étant le « secret le mieux gardé du cinéma français<sup>3</sup> ». Il n'est donc pas surprenant de constater qu'il n'y a eu que très peu d'études consacrées à la musique dans les films de Rivette. Dans ce domaine, celui-ci se distingue parmi ses contemporains par l'intérêt singulier qu'il a manifesté pour la musique contemporaine dans les années 1960 – une période d'expérimentation à la fois dans la musique et le cinéma. Alors que Godard fut salué pour ses innovations liées à ses manipulations du matériau musical, il s'agira de montrer que seul Rivette, parmi les critiques des *Cahiers* devenu réalisateur, a démontré, à travers ses écrits et ses films, l'intérêt le plus passionné et le plus activement engagé dans la recherche musicale contemporaine. Les trois films de Rivette réalisés dans les années 1960, *Paris nous appartient* (1961), *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot* (1966) et *L'Amour fou* (1969) peuvent être considérés comme les longs-métrages les plus intéressants de la Nouvelle Vague au point de vue du langage audiovisuel. Né à Rouen en 1928, Rivette arrive à Paris après la guerre en 1949. Ayant déjà produit un court-métrage muet en 16 mm intitulé *Aux quatre coins*, il espère y poursuivre une carrière

---

1. Article traduit de l'anglais par Jérôme Rossi.

2. « Avec la couleur, la musique est l'autre concession de Rivette à l'éclat et au xx<sup>e</sup> siècle. » (Claire Clouzot, « *La Religieuse* », *Film Quarterly*, XXII/3 (printemps 1969), p. 44-47).

3. Douglas MORREY & ALISON SMITH, *Jacques Rivette*, Manchester : Manchester University Press, 2010, p. 1.

la première et la deuxième partie ainsi que la présence et l'état du matériel d'orchestre laissent penser que la musique a bien été enregistrée mais nous ne possédons aucune trace de cet enregistrement et l'œuvre n'a pas été déposée à la SACEM. Enfin, le montage révèle des durées différentes entre les séquences musicales et les plans : des coupures significatives ont été pratiquées au montage, comme dans la séquence n° 4 où les passages musicaux accompagnant les plans concernant la « bigotte » ne figurent pas dans la version finale du film.

Le premier plan montre deux enfants jouant sur une plage. Les cailloux qu'ils manipulent sur le sable s'animent comme par magie et l'histoire commence (voir illustration 3, p. 195). Dans un enclos, deux chevaux (désignés par les noms « Plouc » et « Royal » sur la partition) sont séparés par un directeur de cirque qui achète le second au fermier malgré les hennissements de tristesse du premier. Tandis que Royal, admis dans la troupe, subit le dressage particulier des animaux de cirque, son ami se sauve. Apercevant une affiche représentant Royal, il décide de le rejoindre et d'assister à la représentation. Suivent des scènes burlesques de numéros de cirque qui se terminent par celui de Royal. Plouc rejoint son ami sur la scène et fait montre de son talent spontané. Pourtant, rebutés par la rudesse du dompteur, les deux amis s'enfuient à la nuit tombée. Le film s'achève sur l'image des deux enfants quittant la plage après avoir effacé les reliefs de leur terrain de jeu.

Dans le tableau qui suit sont mentionnés le titre ou le numéro de chaque séquence, le tempo (la vitesse) et la durée ainsi que les instruments requis. Des indications relatives aux images y sont reportées ainsi que les moments auxquels elles correspondent. Il faut noter qu'à partir de la troisième séquence (Prologue), une portée supplémentaire nommée « Image » donne l'unité de temps (la seconde) sous la forme d'une valeur rythmique (noire ou noire pointée), comme c'est l'habitude pour mettre en relation la temporalité de la musique et celle du film.

séquence	tempo	durée	instruments	commentaires – indications sur la partition
générique 0	♩ = 100	43 s	wood-block, tambour chinois, 2 toms (aigu, grave), tambour de basque, piano, xylophone	
Conte sur le sable	♩ = 60	2 min 14 s	non mentionnés, 10 portées	cette partie correspond à l'encart
prologue 0,5	♩ = 60	1 min 6 s	<i>tutti</i>	
1	♩ = 60	12 s	<i>tutti</i>	Plouc et Royal dans un pré (0 s)
	♩ = 120	50 s	<i>tutti</i>	ils lèvent la tête (12 s). Paysan et directeur se saluent (27 s). Plouc hennit (41,25 s). Plouc pleure (52 s)
2	♩ = 60	23 s	<i>tutti</i>	<i>dolce</i>
3	♩ = 60	20 s	<i>tutti</i> sauf les percussions	Plouc dans un pré

du compositeur d'une pierre blanche que seule la musique de *Pierrot le fou* parvient sans doute à égaler.

C'est dans cette partition qu'une bonne part de l'esthétique duhamélienne prend forme. Les divers aspects, les différentes voies musicales que le compositeur se plaira ensuite à explorer, et que nous développerons brièvement dans la suite de cet article, sont presque tous là : symphonisme, avant-garde, musique populaire ou traditionnelle. Ce voyage en méditerranée est aussi un voyage en pays duhamélien.

[Pollet] voulait suivre une logique strictement poétique, sans voix *off*, sans commentaire explicatif. À Lumifilm, on a passé l'été 1963 à monter des kilomètres de rushes. Progressivement, je lui ai fait des propositions qui ont aidé à structurer le montage. Notamment avec trois grands motifs : le thème de la mer qui évoque le désespoir étroitement lié de la jeunesse et de la mort ; la ballade, inspirée par un disque 25 cm de bouzouki, rapporté de Grèce par Pollet. J'ai essayé d'en retrouver le climat méditerranéen, mais avec une pulsion de modernité : dans ma musique, la guitare électrique de Barthélémy Rosso s'est substituée au bouzouki. Et puis le grand thème grave et sombre, issu de ma culture « schoenberguienne », qui contient le passé de l'Histoire. Pour être précis, ce thème était issu d'une œuvre de concert écrite en 1955, *Duo pour violon et violoncelle*, qui n'avait jamais été jouée<sup>42</sup>.

Duhamel sortit pourtant déçu de l'expérience. Le projet initial devait ne s'appuyer que sur les images, la musique et les bruits. Le commentaire en voix *off*, dû à la plume de Philippe Sollers, ne vint se greffer que plus tard dans la conception du film. Cet ajout final déplut à Duhamel qui y voyait une sorte de recherche de « caution intellectuelle ». Le film demeure pourtant à ses yeux un chef-d'œuvre, « un des plus beaux films de la Nouvelle Vague, un monument trop méconnu par les nouvelles générations, un film culte, appellation que Pollet exérait<sup>43</sup> ».

Tout aussi important dans l'œuvre du cinéaste, mais peut-être moins « fondateur » pour Duhamel, est *L'Acrobate*. Exercice de style, la musique tout entière retrouve l'esprit du tango, musique prétexte à la narration du réalisateur qui retrouve le personnage de Léon, sorte de double de Pollet, incarné par Claude Melki.

### Jean-Luc Godard

Autre acte fondateur : Godard et *Pierrot le fou*. Les deux hommes ne collaboreront en tout et pour tout que deux fois, mais, si *Week-end* est une partition importante, c'est avec *Pierrot le fou* que Duhamel semble inscrire définitivement son nom au panthéon des compositeurs de musiques de film. *Pierrot* est, au même titre que *Méditerranée*, une autre œuvre matricielle. La collaboration avec Godard (initiée par l'entremise d'Anna Karina, qui voulait chanter une chanson du couple Duhamel-Forlani) fut une occasion rêvée pour le compositeur de laisser libre cours à ses propres idées musicales. On sait que le réalisateur

42. LEROUGE, *Conversations avec Antoine Duhamel*, p. 51.

43. Même référence, p. 52. Un coffret D.V.D., intitulé *Tours d'horizon* a été publié en 2005. Il regroupait *Méditerranée*, *Bassã*, *L'Ordre*, *Dieu sait quoi*, *Ceux d'en face* ainsi que des entretiens avec Pierre-André Boutang, Jean Douchet, Antoine Duhamel, Jean-Paul Fargier, Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, Michael Lonsdale et Philippe Sollers.

# Ennio Morricone et le cinéma français (1969-1985)

Mara LACCHÈ

Un examen même superficiel du vaste catalogue d'Ennio Morricone nous révèle une fréquentation du cinéma français se concentrant entre la fin des années 1960 (plus précisément 1969, avec *Le Clan des Siciliens*) et la première moitié des années 1980. Il s'agit d'une période créative plutôt courte, mais très intense, et liée, mises à part quelques comédies (les trois épisodes de *La Cage aux folles*), en particulier au genre policier, le polar, dont le climat s'adaptait probablement à la prédilection de Morricone pour des blocs stylistiques par accumulation et pour les répétitions obsessionnelles de cellules mélodiques – éléments caractéristiques de son langage pendant cette période.

Cet aspect plutôt négligé de la production morriconienne a été le sujet d'une conversation avec le compositeur romain<sup>1</sup> qui a accepté d'évoquer pour nous ses rapports créatifs avec le cinéma français et des réalisateurs comme Henri Verneuil, Yves Boisset ou Francis Girod.

« Dans ma carrière, j'ai collaboré avec au moins huit réalisateurs français. Ensuite, je ne pouvais plus travailler en France, car je m'étais engagé avec le cinéma américain.

J'ai été amené à refuser des projets importants : l'un de ces projets fut celui proposé par le producteur Alexandre Mnouchkine<sup>2</sup> pour la série télé *La Révolution française*. Je me suis senti honoré par cette proposition : imaginez... un Italien appelé à composer la musique pour un tel sujet !

Toutefois, mon histoire avec le cinéma français n'a pas été que celle des refus.

La collaboration la plus longue a été celle avec Henri Verneuil. J'ai commencé à travailler avec lui pour son premier film américain, *The Guns for San Sebastian (La Bataille de San Sebastian, 1968)*, dont nous enregistraâmes la musique à Rome. Ensuite, j'ai composé la

---

1. Le 22 août 2009, Ennio Morricone nous a gentiment accueillis dans sa belle maison romaine et nous a permis la réalisation d'une interview filmée.

2. Producteur de cinéma français, il a créé la société Les films ariane en 1945.