

Introduction

Du concert à l'écran – Stéphane Etcharry et Jérôme Rossi (dir.)
ISBN 978-2-7535-7739-8 — Presses universitaires de Rennes, 2019, www.pur-editions.fr

Stéphan Etcharry et Jérôme Rossi

« Aussi excellents que puissent être nos meilleurs compositeurs de musique de film, ils ne sont ni Beethoven, ni Mozart ou Brahms. Pourquoi utiliser de la musique qui est moins bonne alors qu'il y a une telle profusion de musique symphonique formidable, depuis les origines jusqu'à maintenant ?

Quand vous montez un film, c'est très utile de pouvoir essayer différents morceaux de musique pour voir comment ils marchent avec une scène. Ce n'est pas une pratique si marginale.

Bon, avec un peu d'attention et d'idée, ces pistes temporaires peuvent devenir la partition finale¹. »

« Quand vous aimez quelqu'un, vous devez lui faire confiance. On ne peut pas faire autrement. Vous devez lui donner la clé de tout ce qui est à vous. Sinon, est-ce que cela a un sens ? Et pendant un temps, c'est le genre d'amour que je pense avoir vécu². » Ainsi s'exprime la voix *off* de Sam « Ace » Rothstein (Robert de Niro) dans *Casino* (Martin Scorsese, 1995), juste avant qu'il ne s'installe dans sa voiture, mette le contact... et que le véhicule explose, lançant le générique de début au son du chœur final de *La Passion selon Saint Mathieu* de Jean-Sébastien Bach, « *Wie setzen uns mit Tränen nieder*³ ». La synchronisation d'un des morceaux les plus émouvants du répertoire sacré avec une explosion violente qui semble envoyer le héros dans les airs crée immédiatement un hiatus qui amène le spectateur à s'interroger sur ce qu'il voit et sur ce qu'il entend. Les flammes de l'explosion laissent progressivement la place à des jeux visuels abstraits autour des lumières des casinos de Las Vegas avant de revenir à la fin du générique, tandis qu'une silhouette noire plane comme en apesanteur⁴ – ce type de figures est emblématique de Saul Bass, créateur des génériques d'Alfred Hitchcock pour *Vertigo* et *Psycho*, qui signe ici le générique. Avec ce chœur de Bach qui renvoie aux lamentations des fidèles devant le corps martyrisé du Christ, Martin Scorsese apporte, dès les premières minutes du film, une dimension religieuse⁵ à l'ensemble,

évoquant les flammes du jugement dernier et la fin d'un monde – le « paradis perdu » que représentaient les casinos pour les gangsters⁶ :

« Je pense que Bach est essentiel dans la mesure où il représente l'idée qu'une certaine grandeur a été perdue... il y a quelque chose d'un empire déchu, et il fallait une musique digne de cela. On avait besoin d'une musique qui soit provocatrice. La destruction de cette ville devait exprimer la grandeur de Lucifer chassé du paradis pour avoir été trop orgueilleux⁷. »

L'utilisation des musiques préexistantes au cinéma est une pratique dont l'origine remonte aux temps du cinéma muet, quand un directeur musical choisissait dans les catalogues d'illustration sonore (appelés également *cue sheets*, *mood music* ou *kinothèque*), les musiques susceptibles d'accompagner telle ou telle scène⁸ ; ce choix pouvait être laissé au seul pianiste – ou à l'organiste, notamment aux États-Unis⁹ – quand le cinéma n'avait pas les moyens de rémunérer un orchestre. Les musiciens accompagnaient en direct les images en mouvement projetées sur l'écran, chaque « sonorisation » de séance étant unique, tant par le choix des morceaux, que par la diversité des interprétations – voire des improvisations. Les raisons du recours massif aux musiques du répertoire classique tenaient autant à leur faible coût¹⁰, à la bonne connaissance de ces musiques par les interprètes – permettant une « musicalisation » rapide du film – et à ce que l'on pourrait appeler leur « univocité sémantique » : leurs récurrences dans des contextes identiques garantissaient leur bonne compréhension de la part du spectateur. Il reste de cette époque des témoignages assez peu glorieux sur l'usage cinématographique des airs du répertoire classique, comme celui de Max Winkler, l'un des artisans des compilations à usage des orchestres de cinémas, qui confesse :

« Cela a viré au crime. Nous avons commencé à démanteler les grands maîtres. Nous avons assassiné Beethoven, Mozart, Grieg, J.-S. Bach, Verdi, Bizet, Tchaïkovski, et Wagner – tout

ce qui n'était pas protégé par le copyright de notre pillage. Aujourd'hui, je regarde avec un mélange de honte et de crainte les copies imprimées de ces chefs-d'œuvre mutilés. J'espère que cette confession tardive m'apportera le pardon pour ce que j'ai fait¹¹. »

Ricciotto Canudo se montre également sévère avec cette pratique :

« Là, sans transition, et sans penser à mal faire, on traîne dans la succession de l'écran la *Marche funèbre* de Chopin pour la couper avec la valse *C'est mon homme*, et l'on suspend froidement le "Prélude" de *Parsifal* devant l'alanguissement du dernier tango. Je puis affirmer avoir entendu, et non point chez les derniers Peaux-Rouges, mais dans tout l'éclat de la civilisation boulevardière, la *Symphonie héroïque* adaptée à je ne sais quelle ignominie en épisodes¹². »

Le compositeur Arthur Honegger va encore dans ce sens lorsqu'il s'insurge dans *La Gazette des sept arts* de janvier 1923 :

« En principe, je le déclare, je suis contre les adaptations musicales au Cinéma. Il est impossible de retrouver les éléments musicaux qui suivent fidèlement un film d'un bout à l'autre, sans obliger la musique à des arrêts et à des interruptions fâcheuses. La seule forme admissible est celle d'une composition spéciale faite pour tout un film. [...] Rien n'est plus choquant que de se servir, par exemple, d'une symphonie de Beethoven pour illustrer un film conçu manifestement dans [un] tout autre esprit. La *Symphonie Héroïque*, adaptée à un film policier de poursuites en auto, n'est même pas cocasse, et heurte le public le moins averti, frappé par le sens disparate de la partition et du film¹³. »

Lorsqu'il fut possible de synchroniser la musique avec l'image – même si les essais de synchronisation remontent au début du xx^e siècle, la date

prise pour référence est 1927 avec *Le chanteur de jazz* (Alan Crosland) –, la pratique compilatoire tomba assez rapidement en désuétude, apparaissant rétrospectivement comme une forme de « préhistoire » de la musique de film ; Kurt London écrit ainsi que « le système d'illustration des films par compilation musicale restait, même dans sa plus grande perfection, seulement un pis-aller¹⁴. » À l'instar d'Honegger, les compositeurs plaident désormais pour une musique originale composée spécifiquement pour l'image :

« Je souhaite que le principe de la partition synchroniquement composée avec le film devienne bientôt une nécessité sentie par le public, autant qu'elle l'est par les artistes, et encouragée par les grandes maisons d'éditions cinématographiques qui ne paraissent pas encore s'en rendre compte¹⁵. »

Si la pratique compilatoire de musique classique perdure dans les dessins animés (productions des studios Disney, de Warner Bros et de la MGM) et dans des films surréalistes (*L'Âge d'or*, Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1930) ou d'avant-garde (*Disque 957*, Germaine Dulac, 1928), elle est impitoyablement condamnée dans les films de fiction où elle est frappée du même anathème que la « stock music » (« musique toute faite¹⁶») :

« L'une des pires habitudes consiste à utiliser, inlassablement, un nombre restreint de morceaux de musique en quelque sorte estampillés, dont le titre, véritable ou traditionnel, est associé à un certain type de situations qu'ils sont conduits à accompagner dans les films. Ainsi, pour une nuit baignée de lune, le premier mouvement de la *Sonate au clair de lune*, orchestrée à contre-sens : la mélodie que Beethoven ne faisait que suggérer au piano est soulignée par les cordes avec insistance et lourdeur. Pour un orage, ce sera l'ouverture de *Guillaume Tell* ; pour des noces, la *Marche nuptiale* de Mendelssohn ou de *Lohengrin*. Cette pratique, qui d'ailleurs semble en régression et ne continue de prévaloir

que dans les films à bon marché, correspond dans le domaine de la musique “noble” à la popularité dont jouissent les morceaux de musique nantis d’un label de qualité comme, par exemple, le concerto de Beethoven en *mi* bémol majeur, qui a accédé à une fâcheuse popularité sous le titre apocryphe de *Concerto de l'empereur*, ou encore la *Symphonie inachevée* de Schubert, dont le succès actuel est associé à la croyance selon laquelle le compositeur serait mort en l’écrivant, alors qu’en fait il l’a laissée de côté plusieurs années avant de disparaître. L’utilisation de titres à valeur de “marque déposée” est une aberration barbare, quoiqu’il nous faille reconnaître ici que la confiance accordée à l’éternel pouvoir évocateur des chœurs nuptiaux et des marches funèbres se trouve justifiée dès lors qu’on les compare aux partitions originales composées *ad hoc*¹⁷. »

Avec une composition originale, la musique devient solidaire du processus de création du film et l’idée d’une unicité musicale – unicité dans la composition comme dans l’interprétation – s’affirme très vite, renforcée par une croyance tenace, celle consistant à penser qu’une musique déjà connue est susceptible de distraire l’auditeur. On retrouve cette idée tout autant chez l’historien de l’art John Huntley, le producteur David O. Selznick ou le compositeur Franz Waxman¹⁸.

« Les associations que les spectateurs peuvent individuellement produire avec des morceaux de musique connus vont bien au-delà du contrôle du réalisateur du film dans lequel ils sont utilisés ; cela peut effectivement produire sur ces spectateurs un effet totalement différent de celui qu’il souhaitait, ou alors générer une distraction (qui peut arriver à un moment vital de l’histoire et détruire tout l’effet du film) à cause de ces réminiscences individuelles qui sont conviées par la musique¹⁹. »

« Toute musique, qu'elle soit classique ou populaire, qui est connue... est gênante²⁰. »

« Si je devais adapter le *Hollandais Volant* de Wagner à *Captains Courageous* (Victor Fleming, 1937), les deux étant des histoires célèbres autour de la mer, les spectateurs qui connaîtraient la musique l'associeraient immédiatement avec quelque chose d'autre que le film²¹. »

À partir de 1930, d'innombrables partitions sont composées pour l'écran, conférant aux films une forte identité sonore, au point parfois d'éclipser en notoriété l'objet cinématographique qui leur avait donné naissance. Trente ans plus tard, cette pratique est remise en question avec le retour des musiques préexistantes pour l'accompagnement des films. Notons une différence majeure avec la pratique au temps du muet : on ne fait plus appel à des partitions jouées en direct mais à des enregistrements. Si un réalisateur comme Billy Wilder s'abreuvait dès les années 1940 à des sources de natures très différentes – allant du standard de jazz au thème de musique classique, en passant par la chanson pop, la romance langoureuse italienne, le tube de rock, etc.²² –, la compilation musicale se généralise dans les années 1960. Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce regain d'intérêt pour la pratique compilatoire. Nous nous contenterons d'en avancer trois particulièrement importantes, respectivement d'ordre économique, social et artistique.

En raison de la récession économique de la fin des années 1960 qui touche l'industrie cinématographique, les studios de cinéma cherchent de nouveaux marchés, en tentant de diversifier leurs sources de revenus : l'intégration des musiques classiques ou des musiques populaires – particulièrement la musique rock – que les studios vont enregistrer et sortir sous leur label (ou des labels qu'ils ont rachetés), va leur permettre de générer de très larges revenus²³.

Pendant les années soixante, la consommation musicale a aussi connu un véritable bouleversement. Selon Jonathan Sterne, « la forme elle-même

et la fonction des technologies de reproduction du son reflètent, en partie, l'évolution de la compréhension et des relations à la nature et à la fonction de l'écoute. [...] Dans une certaine mesure, les technologies de reproduction sonore, incluant les radios, les phonographes, les disques, et les appareils stéréo en hi-fi, ont changé non seulement ce qu'on entend, mais la manière de l'entendre²⁴ ». Pour Julie Hubert, l'éclosion des supermarchés du disque (*megastore* comme Tower Records) a encouragé une consommation massive de la musique, une évolution des mœurs qui a naturellement modifié également l'attitude des réalisateurs vis-à-vis de la musique : « Pour certains réalisateurs, c'était simplement un nouveau mode d'accès à la musique – le *megastore* avec sa variété stylistique sans précédent et sa disponibilité de près de vingt-quatre heures sur vingt-quatre – ce fut à l'origine de la nouvelle compilation post-classique²⁵. » Citons ce témoignage du réalisateur William Friedkin qui ne se sert finalement pas de la partition de Lalo Schifrin commandée pour *The Exorcist* (1973) et se contente de quelques achats au magasin de disques : « Je suis sorti et me suis procuré les disques que je souhaitais, Penderecki, Henze et Anton Webern ; j'ai encore trouvé des petites choses de-ci de-là, et c'est vraiment une partition musicale de Tower Records²⁶. » Remarquons que les réalisateurs – Stanley Kubrick en tête – qui utilisent de la musique préexistante à la fin des années soixante étaient surtout intéressés par le répertoire de la musique contemporaine (voir *infra* notre remarque sur la spécificité de cette musique).

Dernier facteur, et peut-être le plus décisif : en choisissant – et donc en contrôlant – la musique (forcément préexistante dans ce cas), le réalisateur vient renforcer la marque de sa personnalité sur le film. Il renforce son statut d'« auteur » au sens de la « politique des auteurs » décrite pour la première fois par André Bazin :

« La "politique des auteurs" consiste, en somme, à élire dans la création artistique le facteur personnel comme critère de référence, puis à postuler sa permanence et même son progrès d'une œuvre à la suivante. On reconnaît bien qu'il existe des films

“importants” ou de “qualité” qui échappent à cette grille, mais justement on leur préférera systématiquement ceux, fussent-ils sur le pire scénario de circonstance, où l’on peut lire, en filigrane, le blason de l’auteur²⁷. »

Si les réalisateurs de la nouvelle vague ont eux-mêmes rarement pratiqué la compilation musicale dans les années soixante et soixante-dix – ils ont fait plutôt le choix de commander des partitions à de jeunes compositeurs, renouvelant en profondeur le métier par un phénomène générationnel –, la pratique d’un Jean-Luc Godard en anticipe les futurs développements. Le réalisateur a souvent demandé à ses compositeurs de travailler à partir du scénario ; une fois l’enregistrement des musiques achevé, il peut en disposer au montage avec une liberté comparable aux manipulations des musiques préexistantes. C’est le cas, par exemple, des musiques de *Vivre sa vie* (1962), du *Mépris* (1963) ou de *Pierrot le fou* (1965). Après *Sauve qui peut (la vie)* en 1979, il est logique que Godard décide de travailler exclusivement à partir de musiques préexistantes, souvent classiques. En s’appropriant les musiques et en les manipulant librement, Godard a montré qu’il peut exister une conception auctoriale de la musique de film : avec l’utilisation de musiques préexistantes, le réalisateur ne délègue plus la partie musicale à un tiers créateur, mais conserve jusqu’au bout l’intégrité de sa vision. Cette conception a eu un fort impact sur la nouvelle génération de réalisateurs hollywoodiens, les *movies bratts*, qui émerge dans les années soixante-dix : utiliser des musiques issues d’un choix personnel permettait à des réalisateurs comme Francis Ford Coppola, George Lucas, Brian De Palma ou Martin Scorsese d’ajouter une part personnelle supplémentaire à leur film²⁸.

Venons-en maintenant à la particularité de notre ouvrage, consacré aux musiques préexistantes de type « classique ». Notre objectif n’est pas d’opposer « musique classique » à « musique populaire », ni « musique sérieuse » à « musique légère ». Dans leur ouvrage sur les musiques préexistantes au cinéma, articulé en deux parties « *Pre-existing Classical*

Film Scores » et « *Popular Music and Film* », Phil Powrie et Robynn Stilwell établissent dès l'introduction :

« Alors que la seconde section de ce volume est dévolue à la musique populaire au cinéma, la découverte la plus utile et la plus surprenante, au moins pour certains, est de constater à quel point les fonctions de la musique populaire au cinéma sont similaires à celles de la musique plus "élitiste" et de l'opéra. La dichotomie culturelle entre haut et bas [...] est le vestige d'une division qui semble beaucoup plus insurmontable vue d'en haut ou de l'extérieur (théorie) que de l'intérieur (théorisation)²⁹. »

Les études de cas présentées ici relèvent pourtant bien des spécificités bien réelles, propres à ces musiques dont l'histoire et la tradition interprétative comptent parfois plusieurs siècles. Comme le montreront les textes de notre recueil, les utilisations au cinéma de ces deux répertoires ne recouvrent pas toujours les mêmes usages et objectifs, notamment lorsqu'il s'agit d'acclimater des images à un univers historique plus ou moins éloigné dans le passé, ou encore de récupérer les enjeux esthétiques ou identitaires liés à certaines œuvres canoniques de l'histoire de la musique savante pour les réintroduire dans une trame filmique afin d'en décupler l'impact sémantique. Cela explique sans doute que le livre de Powrie et Stilwell avait regroupé les articles en deux grandes parties, avec d'un côté la « musique classique », et de l'autre la « musique populaire », sans d'ailleurs livrer d'explications sur les raisons de cette articulation.

Dans le chapitre « *Actions/Interactions: Classical Music* » de son ouvrage *Overtones and Undertones*³⁰, Royal S. Brown consacre une dizaine de pages à définir la musique classique. À la question « Qu'est-ce que la musique classique? », il répond :

« Le terme "classique" délimite une certaine période musicalement dominée par Mozart, Haydn, et Beethoven, une période qui partage certains principes esthétiques avec d'autres

arts classiques, qu'il s'agisse de peinture, sculpture, architecture ou littérature. Toutefois, le terme tel qu'il est couramment employé connote ce que l'on peut appeler la musique "de haut niveau", type de musique qui s'oppose à des formes artistiques plus populaires, comme les chansons, les musiques de danse, le jazz, ou autres. Mais même avec cette définition, des distinctions claires sont difficiles à opérer. De nombreux compositeurs de musique classique ont non seulement composé de la musique sur des formes populaires – les *Contredanses* de Beethoven ou les valse, mazurkas et polkas de Chopin –, mais ont également emprunté des matériaux populaires qu'ils ont utilisés dans des œuvres de grandes dimensions ou en ont produit divers arrangements. En réalité, lorsque l'on considère l'ensemble des matériaux thématiques non originaux qui apparaissent dans les œuvres des compositeurs de Bach à Bartók, on commence à avoir une meilleure appréhension du sens littéral du verbe "composer"; loin d'évoquer un acte de pure créativité, le mot suggère un art de "mettre ensemble", de prendre des éléments variés – en musique, cela inclut l'harmonie, le rythme, la forme, la mélodie, la texture, l'instrumentation – et de les assembler de manière à former un tout cohérent³¹. »

Royal S. Brown montre ainsi que « musique classique » ne s'oppose pas à « musique populaire » mais que l'expression désigne une certaine manière « savante » d'élaborer une œuvre en se servant d'un matériau. Dans l'unique ouvrage consacré entièrement à l'utilisation de la « musique classique » au cinéma, Dean Duncan a une approche historique :

« J'utilise le terme de "musique classique" dans son sens le plus général et le plus partagé. C'est de la musique d'art qui a, soit au moment de sa composition soit à la suite d'un processus évolutif, été reconnue comme "sérieuse", et qui a été composée par des experts pour être jouée par des experts, avec quelques exceptions.

Cela inclut les musiques des périodes baroque, classique et romantique. C'est ce qui a généralement été composé et canonisé bien avant que n'apparaisse la production des films³². »

L'exclusion de la musique contemporaine dans le corpus de Dean Duncan est compréhensible car l'auteur se propose de traiter la présence de la « musique classique » à la fois en tant que citation, mais également en tant que langage historiquement constitué. Ainsi, son corpus inclut-il par exemple l'utilisation du clavecin par le compositeur John Addison dans sa partition originale pour *Tom Jones* (Tony Richardson, 1963) ; si cette référence à un instrument – lui-même représentant d'un répertoire en particulier – du xviii^e siècle semble aller de soi si l'on considère qu'il s'agit de l'adaptation d'une nouvelle de Henry Fielding de 1749, elle se pare d'une nouvelle signification au contact du film qui, lui, est représentatif du vent de liberté qui souffle sur le Londres des années 1960. Dans ce nouveau contexte, l'utilisation du clavecin nous met

« en contact avec d'autres discours et d'autres stratégies discursives de la période originelle, établissant une forme d'unité interdisciplinaire incluant la littérature, la musique, et le film, sans mentionner Hogarth et les autres influences de l'époque. [...] Depuis que les arts, en plus de fournir un aperçu critique et de favoriser le débat, éclairent aussi des choses qui nous sont chères tout en montrant leurs points communs, de même l'amalgame musical d'Addison révèle plus que deux mises en scène de Londres. En comparant les deux *Tom Jones* ensemble, nous ne voyons pas seulement de la méchanceté, mais aussi de la gentillesse, pas seulement de la transgression mais aussi de la réconciliation, affirmant la continuité culturelle et la noblesse humaine. Encore une fois, dans le film, c'est la juxtaposition simple et élégante d'idiomes musicaux qui permet d'exprimer cela³³. »

Le recours au clavecin apparaît donc, dans la perspective de Duncan, comme une citation musicale classique – citation d'un timbre instrumental « classique » –, alors même qu'il s'agit d'une composition nouvelle. Ce n'est pas le cas des musiques retenues ici qui, elles, sont toutes des enregistrements de « musiques classiques » préexistantes au film. La définition de Duncan d'une « musique classique » « composée par des experts pour être jouée par des experts » reste néanmoins opératoire, à condition de lui adjoindre, en ce qui concerne notre ouvrage, les musiques modernes et contemporaines, qui s'inscrivent dans cette tradition classique à la fois « savante » et écrite, le recours à la partition ayant permis d'atteindre une complexité de la pensée musicale. L'approche plus « relâchée » que propose Michel Sineux va d'ailleurs dans cette direction et semble finalement résumer de façon plutôt convaincante le sens que nous souhaitons donner à « musique classique » dans notre livre :

« Il faut d'abord s'entendre sur le terme. "Classique" ne fait pas référence ici à une période ou un style bien circonscrits de l'histoire de la musique, mais à un concept plus flou, celui de "musique sérieuse occidentale" ou encore de "grande musique", comme on disait naguère, avant que les autres musiques ne gagnent leurs lettres de noblesse dans les panthéons de la culture. Dans ce sens, le "classique" a vite conquis une position dominante dans la musique pour le cinéma, qu'elle soit filmée dans ses rituels (concerts, récitals, opéras) ou seulement empruntée comme soutien dramatique invisible³⁴. »

Dans cette perspective « savante », la musique classique sert souvent à renforcer de manière diégétique un milieu bourgeois ou aristocratique³⁵ – nous le constatons par exemple au début du film *Io sono l'Amore* (Luca Guadagnino, 2009) ou pendant le film *Matchpoint* (Woody Allen, 2005) dans lequel une dizaine d'airs d'opéra sert de bande-son à une histoire qui se déroule au sein de la noblesse anglaise. Le cas de la musique contemporaine est plus singulier : étant le plus généralement conçue

dans un geste de *tabula rasa*, cette musique cherche volontairement à se démarquer de la culture populaire ; elle représente alors un territoire sonore inouï propice à l'expression de l'horreur (*The Exorcist* et *The Shining*)³⁶. Restons toutefois prudents avec une telle généralité : le meurtrier dans *M le Maudit* (Fritz Lang, 1931) ne siffle pas une série dodécaphonique mais une mélodie de Grieg, tandis que le film cauchemardesque de Dario Argento, *Inferno* (1980), fait bon usage du chœur « Va pensiero » de *Nabucco* de Verdi.

L'argument historique pousse souvent les réalisateurs à recourir au répertoire classique afin de renforcer l'aspect authentique de leurs reconstitutions. De ce point de vue, la musique classique a d'ailleurs constitué un modèle pour la musique de film et l'on ne compte pas les innombrables pastiches de Bach, Vivaldi, Mozart, Rachmaninov, etc³⁷. Georges Van Parys raconte son travail pour le générique des *Belles de nuit* (René Clair, 1952) :

« René souhaitait pour le générique du film un concerto de Mozart qui ne dure qu'une minute et demie. Je lui ai expliqué qu'il ne me paraissait pas convenable de faire des coupures dans un concerto de Mozart pour le réduire à un tel minutage, et qu'à mon avis, il était préférable d'écrire une sorte d'ouverture pour piano et orchestre "à la manière de Mozart". C'est ce que j'ai fait... j'ai joué moi-même la partie d'un piano, tout en dirigeant l'orchestre. Après l'enregistrement, René, tout content, m'a fait cette réflexion :

Je suis sûr que beaucoup de musicologues et de critiques se creuseront la tête pour savoir quelle est l'œuvre de Mozart qu'on a utilisée pour le générique de *Belles de Nuit*³⁸. »

Le biopic de compositeur ou d'interprète constitue une terre d'élection pour mettre en scène la musique classique, depuis *Whom the Gods Love* (Basil Dean, 1936), *The Great Mr. Handel* (Norman Walker, 1942) ou *La Belle meunière* (Marcel Pagnol, 1948) à *The Devil's Violinist* (Bernard Rose, 2013) en passant par ces grands classiques que sont *Amadeus* (Milos Forman, 1984),

Tous les matins du monde (Alain Corneau, 1991) ou *Farinelli* (Gérard Corbiau, 1994). Mervyn Cooke résume le fonctionnement général de ce type de film, que l'on peut considérer comme un genre à part entière du point de vue du traitement musical :

« Les partitions non-diégétiques [de *Shine* (réal. S. Hicks, comp. David Hirschfelder, 1996) et *Hilary and Jackie* (réal. A. Tucker, 1998)] mettent en valeur l'instrument solo joué par le protagoniste ; les deux bandes originales se concentrent ensuite sur une seule musique préexistante qui acquiert divers niveaux de signification extra-musicale ; elles incluent également d'autres pièces préexistantes pour l'instrument concerné en tant que musiques non-diégétiques ; toutes deux traitent de relations familiales rendues difficiles par des génies excentriques, ce qui leur confère un attrait universel au-delà des milieux musicaux spécifiques ; et les deux utilisent des effets sonores déformés et des filmages au ralenti pendant les séquences d'interprétation en direct pour indiquer une dépression nerveuse³⁹. »

Remarquons que depuis *Prova d'Orchestra* (Federico Fellini, 1978) jusqu'au *Concert* (Radu Mihaileanu, 2009), les musiciens de l'orchestre symphonique sont parfois eux-mêmes des sujets de films.

La mélomanie des compositeurs peut aussi être en cause. Le réalisateur Michel Deville raconte ainsi qu'il écoute beaucoup de musique classique, tant à la radio qu'en concert ; abonné à la revue *Diapason*, il note dans de petits carnets les références d'extraits qu'il découvre et qui lui plaisent, assortis de petites notes, de brefs commentaires et de petites étoiles pour les classer en quelque sorte par ordre d'importance. À tel point qu'il part souvent d'une musique qu'il a en tête pour le guider dans l'atmosphère particulière d'un film et souhaite ainsi, dans ses longs-métrages, faire écouter la musique : « Je veux que les gens écoutent. Il faut respecter la musique⁴⁰. » Non content de jouir de ces extraits sonores et de les faire partager à son public, une profonde réflexion préside à l'association de ces

musiques à l'écran : « J'ai toujours voulu donner un vrai rôle à la musique. Il ne faut pas qu'elle serve juste à enjoliver, à donner un peu de tension à une scène dramatique, de l'émotion à une scène d'amour, ou du rythme à une poursuite de comédie⁴¹. »

Tout comme nous avons précédemment noté la permanence de la pratique compilatoire, le répertoire classique n'a jamais vraiment disparu du cinéma :

« Mais sans même parler des “citations” de musique classique ou populaire dans des scores dits “originaux”, de nombreux exemples existaient déjà avant Kubrick [l'auteur vient de citer 2001, *L'odyssée de l'espace*, de 1968], notamment la fameuse utilisation du *Concerto pour piano n° 2* de Rachmaninov dans *Brève rencontre* de David Lean (1946), ou de la *Septième Symphonie* de Bruckner par Luchino Visconti dans *Senso* (1954), qui “récidivera” de façon mémorable avec César Franck (*Sandra*) et Mahler (*Mort à Venise*)⁴². »

On constate ainsi, avant Kubrick, une tendance à utiliser la musique classique sans qu'aucun argument social, historique ou narratif ne le justifie expressément : la *Messe en do mineur* de Mozart dans *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) de Robert Bresson, la seconde suite de Bach dans *Through a Glass Darkly* (1961) d'Ingmar Bergman, le *Premier Concerto* de Brahms dans *The L-Shaped Room* (1963) de Bryan Forbes. Loin de constituer une régression⁴³, l'attrait pour la musique classique au cinéma a ouvert la voie aux citations extradiégétiques de musiques *pop* à partir de *The Graduate* (Mike Nichols, 1967) – et, par-delà, au cinéma moderne des *movies bratts* – car, comme l'a bien saisi Royal S. Brown, c'est l'utilisation même qui est faite de la musique qui a évolué :

« Les extraits de compositions de musique classique qui replacent la partition originale du film ne fonctionnent plus

comme l'expression pure des émotions liées aux situations, mais existent plutôt comme une sorte d'univers émotionnel/esthétique parallèle. [...] Exprimé différemment, la musique, plutôt que de soutenir et/ou de colorer l'image visuelle et les situations narratives, s'affirme comme une image à part entière, aidant les spectateurs à interpréter les autres images du film en elles-mêmes plutôt que comme une substitution ou une imitation d'une réalité objective⁴⁴. »

Dans *Doctor Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), Kubrick s'essaie pour la première fois à la musique préexistante en provoquant un décalage avec ce qui est montré (effet de « contrepoint didactique⁴⁵ ») avec la chanson *We'll meet again* interprétée par Laurie Johnson tandis que l'on voit une bombe larguée par un B52 puis des images d'explosions nucléaires. Pour son long-métrage suivant, *2001: A Space Odyssey* (1968), les musiques retenues par Kubrick – qui a rejeté la partition originale composée par Alex North⁴⁶ – appartiennent en grande majorité au répertoire musical occidental « savant »... qui s'avère très éclectique : le poème symphonique *Also Sprach Zarathoustra* de Richard Strauss, philosophiquement bienvenu pour parler de l'évolution de l'espèce humaine⁴⁷, la valse du *Beau Danube bleu* de Johann Strauss, plus incongrue – Kubrick avait un temps prévu *A Midsummer Night's Dream* de Mendelssohn – que l'on peut relier à la grâce des engins spatiaux qui se meuvent dans l'espace avec une élégance que l'on peut rapprocher d'une chorégraphie⁴⁸, la lente mélodie de *Gayaneh* de Khatchaturian pour mettre en valeur la majesté du vaisseau qui se dirige vers Jupiter et le pathétisme de cette immense nécropole avec ses containers de cosmonautes cryogénisés (Kubrick avait initialement prévu une valse de Chopin à ce moment), et des extraits de partitions de Ligeti (*Atmosphères*, *Lux Aeterna* et le *Requiem*) qui encouragent une écoute et une lecture plus personnelles, par exemple pendant l'alignement entre le monolithe, le soleil et la lune⁴⁹. Ces irruptions d'« univers émotionnels parallèles » sonores, caractérisés généralement par l'absence – ou l'atténuation – des bruits diégétiques⁵⁰,

sont encore très largement utilisés dans *Orange mécanique* (1971) : l'ouverture de *La Pie voleuse* de Rossini accompagne une scène de viol et de combat de rue dans une forme de violence chorégraphiée, le scherzo de la *Neuvième Symphonie* sert de bande-son aux fantasmes apocalyptiques d'Alex (Malcolm McDowell), une version électronique (par Wendy Carlos) de l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini tourne en dérision les ébats sexuels d'un trio, tandis qu'une version électronique des *Funeral for the Queen Mary* de Purcell émane du *milk bar*, endroit glauque où une journaliste entonne le début de *l'Ode à la joie* de Beethoven dans une version *a cappella*. Cette même musique de *l'Ode à la joie* sera plus tard l'objet d'une version électronique lorsqu'elle accompagnera des vidéos montrant des actes de barbarie dans le cadre du traitement *Ludovico* – traitement qui, couplé avec un vomitif, doit guérir Alex de ses instincts violents. Comment comprendre une telle bande-son ? La musique classique y représente la part instinctive de violence chez Alex, tandis que les manipulations électroniques montrent l'individu « mécanisé » par la civilisation⁵¹ ; Kubrick opère ici une inversion des valeurs, puisque la « part civilisatrice » de la musique est du côté de la musique électronique et non de la musique classique. Projetée ainsi au cœur de la mise en scène du film, la musique classique subit un renversement moral qui correspond bien au propos nihiliste de l'œuvre kubrickienne. Après les incursions baroque et classique (voire pré-romantique avec le *trio* de Schubert⁵²) de *Barry Lindon*, Kubrick renoue avec la musique moderne et contemporaine pour *The Shining* (1980) pour lequel il fait appel aux musiques de Bartók, Penderecki et Ligeti. Servant à merveille l'histoire de Stephen King, l'atmosphère torturée de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* est encore amplifiée par les tons angoissants des pièces des deux autres compositeurs. Remarquons que la musique, si elle moins « mutilée » qu'aux temps du muet (voir *supra*), n'en connaît pas moins quelques manipulations afin d'être parfaitement synchronisée à l'image. Gordon Stainforth, évoque le travail de montage à partir du troisième mouvement de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* dans *Shining* (séquence à partir de 36:45) :

« J'ai d'abord coupé la musique (simplement en réduisant un ABA à partir d'une structure ABABA), mais c'était encore un peu trop long pour la scène, et cela a demandé toutes sortes de tours de passe-passe pour que ça marche vraiment bien... Si ma mémoire est correcte... j'ai dû enlever un temps de musique correspondant à 15-20 images, peut-être plus, avec deux coupures très subtiles, et nous avons ralenti au moins deux plans de Jack et Danny, et je pense aussi le dernier plan afin que l'accord final arrive exactement sur le titre "Mercredi"... Tailler la musique classique pour une scène comme celle-ci exige toujours des compromis, mais quelques séquences doivent absolument être précises⁵³. »

Le cas inverse peut aussi se produire, soit un film « taillé » pour accueillir une musique préexistante. Ce fut le cas, bien entendu, du film d'animation *Fantasia* (1946), mais on peut penser à un réalisateur comme Kenneth Branagh (*The Magic Flute*, 2006) ou Claude Lelouch. Pour son film *Partir Revenir* (1985), ce dernier a conçu tout son scénario autour du *Second concerto* de Rachmaninov :

« La musique est la colonne vertébrale du film. Le concerto est intégré dans son intégralité. On ne touche pas à Rachmaninov! [...] Chaque séquence était chronométrée. Le film est conçu comme un long scopitone, avec des ponctuations musicales. J'ai travaillé avec la scripte pour lui indiquer les moments où se situe l'action par rapport à la musique. Tout le film a été tourné en play-back. Les comédiens jouaient avec Rachmaninov dans les oreilles. Notamment pendant la séquence du retour d'Evelyne Bouix, ou encore pendant les scènes qui lui succèdent dans le château, avec Trintignant et Girardot⁵⁴. »

La valorisation particulière de la citation provenant du répertoire classique dans les films est toujours d'actualité, comme en témoignent

les premiers accords du *Cinquième concerto pour piano* de Beethoven dans *Le Gamin au vélo* (Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2011) ou le « *Lacrimosa* » du *Requiem* de Mozart dans la séquence cosmique de *The Tree of Life* (Terrence Malick, 2011), parfaits représentants de cette forme de parenthèse dans la narration que représente le moment de musique classique, qui fonctionne à la manière d'une séquence clipée que Chion qualifie d'« exhibition musicale⁵⁵ ».

Qu'en est-il ensuite de la *réception* de ces musiques d'emprunt à l'écran⁵⁶ ? Le compositeur Alexandre Desplat s'exprime de la sorte : « Quand on me demande ce que je pense de l'emploi de musique préexistante au cinéma, je réponds volontiers que n'importe quelle bonne musique fonctionne sur des images. Et même, dans une certaine mesure, n'importe quelle mauvaise musique⁵⁷ ! » Toutes ces musiques seraient-elles donc interchangeables, et le spectateur-auditeur les mettrait-il au même plan que les musiques originalement composées pour l'image ? À la question « Y a-t-il une différence fondamentale, quant au résultat, entre musique originale et musique préexistante ? », Michel Chion répond pour sa part par la négative :

« Pour le sens d'un film, il n'y en a aucune fondamentalement. Nous n'avons affaire qu'à des cas d'espèce, selon que la musique "empruntée" est connue ou non de tel ou tel lieu et à telle époque. C'est la même situation que pour les autres aspects du film qui "préexistent" à celui-ci : les acteurs, les lieux de l'action, l'œuvre qui a servi de source, etc. Selon votre âge, votre culture, la vie que vous avez menée, les endroits où vous êtes passé, etc., ils prennent pour vous un sens différent⁵⁸. »

Se pose en effet, ainsi que le souligne Chion, une question primordiale : celle de la connaissance préalable du spectateur de l'œuvre musicale citée afin qu'il puisse comprendre les intertextes et les interpréter le plus efficacement possible, en suivant la direction sémantique où veut

le mener le réalisateur. Les musiques préexistantes ont une autonomie, une identité qui leur est propre *avant* la nouvelle vie qui leur est offerte à l'écran. Elles portent donc en elles toute une histoire : celle du contexte de leur composition, du sens qu'elles peuvent délivrer en tant que telles ou en fonction justement de ce contexte dans lequel elles baignent⁵⁹. Comme le préconise Michel Chion, il faut opérer une différenciation entre celui qui connaît (et reconnaît) les musiques réutilisées et celui qui, par méconnaissance, ne peut en identifier la provenance. Tandis que ce dernier recevra et vivra finalement ces musiques comme une bande-son originalement et spécifiquement composée pour tel ou tel film, les extraits musicaux préexistants fonctionneront au contraire pour le premier comme un réseau référentiel riche de potentialités sémantiques ayant le pouvoir de transporter son imaginaire vers un univers dans lequel résonnent les échos de sa propre expérience, de son savoir, de sa culture, de ses sensations les plus intimes, de son propre rapport au monde. D'une certaine manière, ce sont bien les contours d'une véritable métaphysique de l'image filmique que peuvent dessiner les musiques qui ont été composées pour elles-mêmes, loin de toute préoccupation de type cinématographique, et qui ont d'abord été reçues et vécues de façon auditive, que cette audition soit liée ou non à une dimension émotionnelle, intellectuelle ou culturelle.

Afin d'appréhender au mieux cette distinction entre musiques préexistantes et musiques originales, il convient donc de se placer plutôt du point de vue de l'émetteur – en l'occurrence ici du réalisateur et/ou du directeur musical et/ou du compositeur de la bande originale – et de prendre en compte les raisons qui ont motivé son (leur) choix de recourir à des musiques de tradition savante initialement destinées à la salle de concert⁶⁰. Loin d'être anodine, la réutilisation de ces musiques à l'écran de la part d'un réalisateur – éventuellement d'un superviseur musical – procède bien d'un geste revendiqué qui participe pleinement du projet filmique qui fonctionne comme un « processus créatif global⁶¹ ».

En guise d'ouverture, la première partie de notre ouvrage propose trois exemples particulièrement significatifs de *topoi* véhiculés par la musique classique réutilisée au cinéma. C'est à l'opéra que nous invite tout d'abord **Delphine Vincent**. Son article balaie un large pan du corpus du cinéma américain contemporain, s'inscrivant entre *The Bonfire of the Vanities* (Brian De Palma), *The Godfather Part III* (Francis Ford Coppola) et *Pretty Woman* (Garry Marshall) – tous trois de 1990 – et *Mission: Impossible – Rogue Nation* (Christopher McQuarrie) de 2015, en passant par *The Age of Innocence* (Martin Scorsese), *The Talented Mr. Ripley* (Anthony Minghella), *Marie Antoinette* (Sofia Coppola), *Lincoln* (Steven Spielberg) ou encore *To Rome with Love* (Woody Allen). Si son étude panoramique met clairement de côté les films d'opéra ou ceux qui intègrent en leur sein des extraits lyriques, l'auteure se concentre en revanche sur les scènes dans lesquelles les personnages se rendent à l'opéra. Marquage sociologique et lieu de socialisation, l'opéra est aussi très souvent le théâtre de plans diaboliques dans les films d'espionnage ou d'aventure. Émergent alors de nombreuses questions concernant les relations et les échos intertextuels entre la trame narrative du livret d'opéra et celle du film, ce qui débouche inévitablement sur le problème que pose la connaissance préalable de l'œuvre opératique par le spectateur pour qu'il soit en mesure de déchiffrer les moindres subtilités de certains renvois sémantiques⁶². Les répertoires ici à l'honneur font la part belle aux compositeurs italiens canoniques (Donizetti, Verdi, Leoncavallo, Mascagni, Puccini) mais Mozart, Wagner et Tchaïkovski ne sont pas en reste, tout comme les Français Bizet, Gounod et même Rameau.

Gérard Dastugue reste, d'une certaine manière, dans le domaine opératique puisqu'il propose d'observer comment circule, d'un film à un autre, l'illustre « Chevauchée des Walkyries » empruntée à l'opéra *Die Walküre* de Wagner. Au-delà de son association aux images désormais mythiques de l'attaque d'un village vietnamien par les hélicoptères américains dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979), l'auteur reconstitue les maillons – souvent oubliés – d'une chaîne presque infinie dans la réutilisation de cet « air » au cinéma, depuis *The Birth of a*

Nation de David Wark Griffith (1915) aux *Minions* de Pierre Coffin et Kyle Balda (2015) et aux *Tuche d'Olivier Baroux* (2015), en passant par *Psycho* d'Alfred Hitchcock (1960), *Huit et demi* de Federico Fellini (1963), *Mon Nom est Personne* de Tonino Valerii (1973), *The Blues Brothers* de John Landis (1980), *Tango* de Patrice Leconte (1993), *Die Hard With a Vengeance* de John McTiernan (1995), *Ponyo sur la falaise* de Hayao Miyazaki (2008), *Walkyrie* de Bryan Singer (2008), *The Watchmen* de Zack Snyder (2009) ou encore *La Vénus à la fourrure* de Roman Polanski (2013). Adoptant une approche sémiotique et nous invitant à une passionnante lecture palimpsestique, Gérard Dastugue étudie cette stratification complexe des différentes couches de renvois sémantiques, selon que le spectateur-auditeur se réfère au seul original musical de Wagner – et, avec lui, à tout le contexte auquel il peut renvoyer –, à l'association de cette musique aux images de Coppola ou aux seules images du film.

De son côté, **Grégoire Tosser** retrace les vicissitudes cinématographiques du « Cold Song » de Purcell, montrant combien les reprises de l'air du Génie du froid de Henry Purcell (1691) ont été nombreuses au cinéma, du *Molière d'Ariane Mnouchkine* (1978) au *Saint Laurent* de Bertrand Bonello (2014) et au *Baccalauréat* de Cristian Mungiu (2016), en passant par *À nos amours* de Maurice Pialat (1983), *Victoria – les jeunes années d'une reine* de Jean-Marc Vallée (2009), ou encore *The Wolf of Wall Street* de Martin Scorsese (2013). Dépassant la connotation historiciste renvoyant chez certains réalisateurs à une époque et à une esthétique baroques, le sentiment d'étrangeté rendu par cette voix tremblante emblématique permet notamment de rattacher l'utilisation de cet air, dans bien des cas, à l'évocation de la drogue et de ses effets ou, plus communément, à la mort. La célèbre reprise *new wave* de cet air en 1981 par l'icône gay Klaus Nomi, mort du sida en 1983, explique encore l'impact émotionnel de cette musique lorsqu'elle s'associe aux images de *House of Boys* de Jean-Claude Schlim (2009) ou de *San Francisco 1985 (Test, pour le titre original)* de Chris Mason Johnson (2013), « deux films qui évoquent le début de la pandémie de sida au début des années 1980 dans le milieu homosexuel ». C'est cette même figure de Klaus Nomi, plus ou moins

stylisée, qui représente en quelque sorte le prisme à travers lequel passe la musique de Purcell dans *Akoibon* d'Édouard Baer (2005), *Victoria – les jeunes années d'une reine* de Jean-Marc Vallée (2009) ou encore *Saint Laurent* de Bertrand Bonello (2014).

Tous les autres chapitres de notre ouvrage représentent autant d'études de cas qui viennent approfondir les thématiques et problématiques soulevées dans les trois panoramas liminaires. Il est question, dans la deuxième partie, de vérité et de vraisemblance dans le processus de reconstitutions historiques à l'écran. Les réalisateurs et leurs équipes en charge de la bande-son se documentent-ils auprès de musicologues spécialistes de telle ou telle période historique afin d'immerger le spectateur-auditeur dans le passé et qu'il puisse se retrouver dans une temporalité qui lui est étrangère? Ont-ils recours à des musiques « historiquement informées », selon l'expression désormais consacrée, pour donner une plus grande crédibilité à leurs images? Ces questionnements sont au cœur même de l'enquête minutieuse menée par **Thierry Grandemange** qui retrace l'épopée de Jeanne d'Arc (xv^e siècle) à travers deux films représentatifs : *Jeanne la Pucelle* (1994) de Jacques Rivette et *Jeanne captive* (2011) de Philippe Ramos. Après une mise au point sur les événements historiques relatés, la chronologie retenue par les réalisateurs, les personnages et les lieux évoqués, l'auteur appréhende les musiques utilisées à l'image en étudiant leurs sources puis leurs fonctions cinématographiques.

Isabelle Ragnard s'inscrit dans une démarche similaire en pénétrant quant à elle au cœur du xvi^e siècle, dans l'Angleterre de la Renaissance. Son objet d'étude est le film *The Private Life of Henry VIII* (1933) d'Alexander Korda qui se concentre sur la vie amoureuse du « sanguinaire roi d'Angleterre » plutôt que sur l'exactitude des événements historiques relatés. Isabelle Ragnard passe au crible trois séquences qui font intervenir des musiques diégétiques – moments de performance musicale dans le scénario du film lui-même (bal, banquet) – pour sonder leurs origines et

leurs sources, analyser la façon dont elles sont utilisées et enquêter sur l'*instrumentarium* en présence en le comparant aux consorts de l'époque.

Enfin, remontant le cours de l'Histoire, **Bertrand Porot** assiste à la leçon de musique baroque donnée par Alain Corneau et Jordi Savall dans *Tous les matins du monde* (1991), film qui repose sur une utilisation revendiquée de la musique française des xvii^e et xviii^e siècles. Là encore, l'auteur prend soin de nous commenter, avec force détails, cette leçon historiquement informée mettant en scène Jean de Sainte-Colombe et Marin Marais, deux musiciens français, violistes et compositeurs, sous le règne de Louis XIV. Des mises au point d'ordre historique et musicologique sur les carrières de ces deux musiciens et sur leur instrument de prédilection – la basse de viole – s'enrichissent de considérations sur la formation des musiciens et musiciennes au xvii^e siècle et, plus généralement, sur la vie musicale en France à cette époque. Mais, au-delà des questions de fidélité à l'Histoire, c'est sur le « schéma actantiel du film qui porte sur le rôle moral de la musique » que débouche la réflexion de Bertrand Porot en s'attachant, à travers l'évocation de la musique et des arts baroques, à dénouer tous les nœuds d'un remarquable maillage sémantique d'un point de vue dramaturgique.

Le recours au cinéma à des musiques préexistantes classiques – au même titre, d'ailleurs, que les chansons⁶³ ou les musiques pop-rock – permet aussi à certains réalisateurs de travailler, avec cet outil des plus efficaces lorsqu'il est utilisé à bon escient, les évolutions psychologiques et dramaturgiques de leurs personnages et de leurs scénarios. C'est ce que tentent de démontrer, dans notre troisième partie, les trois auteurs suivants qui s'attellent à des musiques classiques *instrumentales* ou *orchestrales*, pour la plupart, c'est-à-dire dénuées de paroles qui auraient permis d'accompagner le film d'un contrepoint sémantique déchiffrable avec bien plus d'évidence : le dialogue des images avec ces musiques « pures » nous permet ainsi de mesurer combien les choix musicaux – et *uniquement* musicaux – s'avèrent subtils et mûrement réfléchis pour étendre la portée du propos filmique. Ainsi, **Lionel Pons** traque-t-il

les interpolations de musiques classiques dans la bande-son de *A Room with a view* réalisé en 1985 par James Ivory, interpolations qui font écho aux citations musicales intervenant, à des endroits clés, dans le roman éponyme d'Edward Morgan Forster. À des fins éminemment signifiantes dans le déroulement de l'action dramatique et l'évolution psychologique de l'héroïne, le film convoque, en les articulant avec beaucoup de finesse, des extraits musicaux de *La Rondine* et de *Gianni Schicchi* de Puccini, ainsi que des extraits de sonates de Beethoven, Schubert et Mozart.

Dans son texte portant sur ce « labyrinthe psychologique » que représente *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese, **Chloé Huvet** se penche sur des répertoires musicaux beaucoup plus tardifs d'un point de vue chronologique. Elle s'attache à montrer comment les choix de musiques préexistantes et leur traitement participent pleinement à cette « distorsion du réel » et à la hantise du personnage principal (Leonardo DiCaprio). L'auteure focalise son étude sur le *Quatuor pour piano et cordes en la mineur* de Mahler, *Root of an Unfocus* pour piano préparé de Cage ainsi que le quatrième mouvement de la *Symphonie n° 3* de Penderecki, autant d'extraits qui permettent au réalisateur de travailler sur « l'altération extrême des souvenirs et des perceptions du protagoniste, produite par la culpabilité, le déni et le basculement dans la folie ».

Quant à **Jérôme Rossi**, il dédie son article à la « poétique de la musique répétitive au cinéma » en étudiant le recours aux œuvres de John Adams dans *Io sono l'Amore* (2009) de Luca Guadagnino. L'auteur distingue trois utilisations dramaturgiques particulièrement associées à son corpus musical d'étude : le dérèglement (« la répétition insistante de l'identique engendre une sensation de vertige qui confine à une forme de folie »), les jeux temporels (« le sentiment de giration que génère la musique répétitive est ainsi propice à une perte des repères temporels ») et l'introspection (la « douce hypnose de la musique répétitive » conduit en effet le spectateur à pénétrer dans l'intériorité des personnages – pensées, rêves, fantasmes, peurs, etc.).

La quatrième partie envisage cette fois les musiques classiques préexistantes comme des marqueurs identitaires et esthétiques qui permettent de définir, au même titre que les lieux de tournage, les costumes ou les éléments du décor, une véritable cartographie de l'appartenance nationale ou régionale – au sens le plus large du mot « région » –, communautaire, politique et/ou artistique⁶⁴. Ces musiques peuvent ainsi transporter le spectateur vers un ailleurs géographique – que ce dernier soit plus ou moins lointain – et, au-delà de l'évocation musicale des lieux et des paysages, dessiner les contours de territoires esthétiques, culturels et identitaires qui peuvent parfois s'influencer, s'interpénétrer voire se métisser au sein d'un même film ou, tout au contraire, s'opposer de façon radicale. En suivant la piste de la *Toccata et fugue en ré mineur* BWV 565 de J.-S. Bach dans son rapport à l'image, de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931) à *Fantasia* (Walt Disney, 1940) ou encore de *20 000 lieues sous les mers* (Richard Fleischer, 1954) à *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), **Laurent Olivier Marty** dégage de passionnantes pistes de réflexion concernant tout à la fois la présence de l'orgue et de l'organiste au cinéma, mais aussi de la musique de Bach. Il fait notamment une incursion aux États-Unis pour nous rappeler que l'instrument y fait son entrée, au début du xx^e siècle, dans les salles de cinéma afin de sonoriser les images à l'écran, avant de devenir lui-même un personnage à part entière de plusieurs films. Il revient à la sphère austro-allemande originelle lorsque la *Toccata* de Bach résonne à l'orgue dans *Le Juif éternel* (*Der Ewige Jude*, 1940), film commandé à Fritz Hippler par Joseph Goebbels, l'un des protagonistes les plus influents du régime nazi : l'œuvre de Bach devient ainsi, de façon glaçante, « le symbole d'un régime totalitaire et mégalomane ».

Laurence Le Diagon-Jacquín creuse ce dernier sillon en s'intéressant à *The Great Dictator* (1940) de Chaplin, premier film américain comique consacré à la montée du totalitarisme nazi. À la lumière des considérations esthétiques qui animaient le romantisme musical et qui opposaient notamment la figure tutélaire de Brahms – représentant un monde révolu, un xix^e siècle tirant vers le passé – et celle de Wagner – emblématique

d'un XIX^e siècle de l'avenir –, l'auteure revient sur trois scènes d'anthologie du film : celle du globe terrestre, celle du barbier juif, celle enfin du discours humaniste du barbier confondu avec le Führer. Elle interroge les choix musicaux du réalisateur (Prélude de *Lohengrin* de Wagner et *Cinquième Danse hongroise* de Brahms) à l'aune de son projet filmique, étudie le synchronisme entre la musique de Brahms et l'image (gestes du barbier) ainsi que la portée symbolique et politique de la musique wagnérienne⁶⁵.

À travers l'analyse d'une scène dansante de la comédie *Alexandrie... New York* de Youssef Chahine (2004), **Amal Guermazi** met enfin en lumière le métissage culturel résultant de la juxtaposition et du croisement de trois sources musicales de provenances et d'époques différentes : la *Carmen* de Bizet (1875), *Carmen suite* (1967), ballet en un acte du compositeur russe Rodion Shchedrin (aussi orthographié Chtchedrine) – qui consiste lui-même en une relecture de l'opéra français –, et des phrases musicales arabisantes empruntées à la bande originale d'un film antérieur de Chahine, *Le Destin* (1997), avec une musique de Kamal el Tawîl et Yéhia el Mougy. Il résulte de cette confrontation intermusicale la création d'une véritable « *Carmen* égyptianisée » qui interroge toute la richesse et la complexité du concept d'identité.

Enfin, tout en prenant toujours en compte l'ouverture du champ sémantique des images grâce à cette profondeur de sens qu'apportent les musiques préexistantes, notre cinquième et dernière partie s'intéresse plus particulièrement aux structures filmiques – qui semblent inspirées des architectures musicales voire de l'organisation du spectre harmonique du son – ou encore au travail du synchronisme de la musique à l'image. **Stéphane Etcharry** montre ainsi combien les compositions de Benjamin Britten hantent littéralement les images de *Moonrise Kingdom* (2012) de Wes Anderson, baignant le film dans une évocation du monde de l'enfance des plus réussies. Les musiques choisies renvoient d'ailleurs à l'univers du compositeur anglais lui-même, que ses compositions soient délibérément dédiées à un jeune public ou à de jeunes interprètes ou qu'elles nous ramènent directement à sa propre enfance – comme certaines peuvent

renvoyer aussi à celle du réalisateur, dans une véritable mise en abyme. L'auteur décèle de nombreuses relations entre les structures musicales de certaines œuvres (le thème et variations ou encore la fugue) et la conduite dramaturgique du scénario. L'architecture générale du film s'échafaude selon une grande forme en arche qui permet au compositeur Alexandre Desplat de rendre hommage à Britten dans le générique de fin, faisant ainsi écho aux premières notes de musique de *The Young Person's Guide to the Orchestra* au tout début du film.

Après avoir retracé le contexte du travail musical à l'image de 2001, *l'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick, **Benjamin Lassauzet** tente de démontrer pourquoi les œuvres préexistantes sélectionnées – notamment celles de Strauss, de Khatchatourian ou encore de Ligeti, parmi les plus emblématiques du film – ont finalement été préférées à celles d'Alex North pour des raisons très profondes, allant bien au-delà de la simple polémique des rapports entre le réalisateur et le compositeur et répondant à des nécessités d'ordre symbolique et structurel, notamment par le biais du spectre harmonique du son, reprenant en l'approfondissant la thèse de David W. Patterson⁶⁶ (2004). L'auteur s'interroge sur la signification même de cette configuration structurelle, convoquant un écrit musicologique de Jacques Chailley exactement contemporain à la conception du film. C'est encore à une véritable « odyssée nietzschéenne » à laquelle nous convie Kubrick lorsqu'il introduit à trois reprises dans son film le début du *Ainsi parlait Zarathoustra* straussien pour signifier les trois étapes sur le chemin de l'avènement du Surhomme à partir de trois concepts : le nihilisme, la volonté de puissance et l'éternel retour.

Enfin, à travers le travail de George Bruns dans *Sleeping Beauty* (*La Belle au bois dormant*, 1959) des studios Disney, **Florian Guilloux** questionne avec une remarquable acuité la notion d'arrangement, depuis la simple sélection d'extraits issus du ballet éponyme de Tchaïkovski à leur réécriture la plus audacieuse, en passant par leur réorchestration, mais aussi par l'adaptation, le remaniement, la transformation voire le « détournement », dans un constant souci de faire correspondre au plus juste la musique et les images, notamment en termes de synchronismes. Ainsi, Bruns se

transforme-t-il tour à tour en directeur musical, orchestrateur, arrangeur et même compositeur – dans ses propres inserts au sein de la trame musicale empruntée. La richesse de l'orchestration ainsi que l'essence chorégraphique du ballet de Tchaïkovski sont autant de potentialités qui permettent à Bruns de rebondir à partir de ce tissu musical préexistant, tout en le respectant, pour sublimer les images, les animer et les faire danser au son de la bande audio.

Ainsi, toutes ces études sur les musiques classiques à l'écran – quels que soient les périodes ou les angles d'attaque envisagés – nous permettent-elles de mesurer le haut degré de conscience et d'intentionnalité des réalisateurs et de leurs équipes dans l'association de ces répertoires préexistants à leur geste créatif, ne faisant par là même que conforter l'assertion du compositeur Maurice Jaubert qui soulignait déjà, en 1936 : « Nous ne venons pas au cinéma pour entendre de la musique. Nous demandons à la musique d'approfondir en nous une impression visuelle⁶⁷. » Car cette nécessaire participation de la musique au projet filmique, interartistique par nature – notamment par le recours à des œuvres empruntées à la tradition savante pour les multiples interprétations qu'elles sont en mesure de délivrer –, donne à l'image une profondeur qui s'ouvre inévitablement, au-delà d'elle-même, sur de nouveaux horizons sémantiques, reculant toujours plus loin et avec une grande richesse les frontières des territoires de l'imaginaire.

Notes

1. « However good our best film composers may be, they are not a Beethoven, a Mozart or a Brahms. Why use music which is less good when there is such a multitude of great orchestral music available from the past and from our own time? When you're editing a film, it's very helpful to be able to try out different pieces of music to see how they work with the scene. This is not at all an uncommon practice. Well, with a little more care and thought, these temporary music tracks can become the final score. » Michel CIMENT, Kubrick, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1983, p. 177.

2. « When you love someone, you've gotta trust them. There's no other way. You've gotta give them the key to everything that's yours. Otherwise, what's the point? And for a while, that's the kind of love I thought I had. »

3. Auparavant, Pier Paolo Pasolini avait utilisé ce même chœur pour ses images de bidonvilles romains dans *Accatone* (1961).

4. Voir couverture de l'ouvrage.

5. Cette dimension religieuse est rendue plus explicite lorsque le même morceau de Bach revient à la fin du film (le début est un *flashforward*) et que l'on voit une image du lion du casino MGM Grand à Las Vegas : le lion est l'un des symboles du Christ dans l'imagerie chrétienne.

6. À la fin du film, Rothstein se plaint qu'« aujourd'hui, tout cela ressemble à Disneyland » (« *It looks like Disneyland* ») tandis que l'on voit à l'écran des personnes âgées et des familles à l'assaut des casinos.

7. « *I guess for me the Bach is essential to the sense of something grand having been lost... there was a sense of an empire being lost, and it needed music worthy of that. It needed music which would be provocative. The destruction of that city has to have the grandeur of Lucifer*

being expelled from Heaven for being too proud. » Martin SCORSESE, in David THOMPSON et Ian CHRISTIE (éd.), *Scorsese on Scorsese*, Londres, Faber & Faber, 1996, p. 206-207.

8. Voir, par exemple, Giusy PISANO, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », in François ALBERA et Giusy PISANO (dir.), *1895, (Musique!)*, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n° 38, octobre 2002, p. 15-36.

9. Voir, dans le présent ouvrage, l'article de Laurent Olivier MARTY, « Bach au cinéma : la Toccata de l'hubris ». On pourra également consulter l'article de Jean-Jacques MEUSY, « Lorsque l'orgue s'invita au cinéma », in François ALBERA et Giusy PISANO (dir.), *1895, (Musique!)*, op. cit., p. 37-66.

10. Charles Berg remarque que la décision de la cour Suprême des États-Unis, en 1917, de garantir des droits d'auteur aux compositeurs pour des représentations publiques, a provoqué un grand engouement pour le répertoire « tombé » dans le domaine public. Charles Merrel BERG, *An Investigation of the Motive for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*, New York, Arno Press, 1976, p. 124-125.

11. « *We turned to crime. We began to dismember the great masters. We murdered the works of Beethoven, Mozart, Grieg, J. S. Bach, Verdi, Bizet, Tchaïkovsky, and Wagner – everything that wasn't protected by copyright from our pilfering. Today I look in shame and awe at the printed copies of these mutilated masterpieces. I hope this belated confession will grant me forgiveness for what I've done.* » Tony THOMAS, *Music for the Movies*, South Brunswick, A. S. Barnes, 1973, p. 37-38.

12. Ricciotto CANUDO, « Musique et cinéma. Langues universels », *Comœdia* n° 3176, 26 août 1921, p. 1, in Jean-Paul MOREL (dir.),

L'usine aux images, Paris, Séguier/Arte, 1995, p. 72.

13. Arthur HONEGGER, « Adaptations musicales », *Gazette des sept arts*, n° 2, 25 janvier 1923, p. 4.

14. « *The system of compiled film illustrations remained, even in its greatest perfection, only a makeshift.* » Kurt LONDON, *Film Music*, Londres, Faber & Faber, 1936, p. 78-79.

15. Arthur HONEGGER, art. cité, p. 4.

16. Les professionnels utilisent le terme de « librairie musicale ».

17. Theodor W. ADORNO et Hanns EISLER, *Musique de Cinéma*, Paris, L'Arche, 1972 (1^{re} éd. 1947), p. 25-26.

18. Côté français, cet argument est exprimé par Alain Resnais : « La seule chose que je ne supporte pas, c'est cette utilisation de la musique classique, surtout des morceaux déjà enregistrés sur disques, cette méthode qui consiste à ouvrir le potentiomètre au début de la séquence puis à le fermer quand cette séquence s'achève. Je n'ai pas une culture musicale extraordinaire, mais elle est suffisante pour que je sois distrait de l'action et de l'histoire d'un film quand j'entends Chopin, Mahler, Mozart, Bach surtout. Malgré moi, j'écoute la musique. [...] Beaucoup de metteurs en scène sont satisfaits d'utiliser la musique comme cela. Pour ma part, cette manière de procéder me distrait de l'action du film, parce que j'ai l'impression de voir double. Cela crée quelque chose de schizophrénique. Je préfère le choix d'une musique de qualité moyenne dans un film, parce que je sais qu'elle a été écrite par un contemporain du réalisateur, des comédiens et des techniciens, qui était donc au diapason de l'œuvre. » Entretien avec Thierry Jousse, *Les Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Musiques au Cinéma », 1995, p. 9 (les deux parties de la citation, de part et d'autre de la coupure, ont été

inversées par rapport à l'entretien original).

19.

« The association which individual members of the audience may have in relation to a certain piece of well-known music are quite beyond the control of the director of a film in which it is used; indeed it may produce an effect on the individual entirely different to the one he wants, or it will almost certainly produce a distraction (which may occur at a vital moment in the plot and spoil the whole effect of the film), because of these private reminiscences which are evoked by the music. » John HUNTLEY, *British Film Music*, New York, Arno Press/New York Times, 1972 (1^{re} éd. 1947), p. 53-54.

20.

« Any music, whether classical or popular, that is known... is distracting. » Propos de David O. SELZNICK rapportés par Max STEINER et cités par James WIERZBICKI, *Film Music: A History*, New York, Routledge, 2009, p. 129.

21.

« If I were to adapt Wagner's Flying Dutchman score to Captains Courageous, though both are famous stories of the sea, audiences with a knowledge of music would immediately associate the music with something other than the film. » Propos de Franz WAXMAN cités par James WIERZBICKI, *Film Music: A History*, op. cit., p. 150.

22.

Sur Wilder, voir l'ouvrage récent de Julie Michot, *Billy Wilder et la musique d'écran : filmer l'invisible*, Reims, Épure, coll. « Studi Remensia », n° 5, 2017.

23.

Jeff SMITH, *The Sounds of Commerce*, New York, Columbia University Press, 1998.

24.

« The very shape and function in technologies of sound reproduction reflect, in part, changing understanding of and relations to the nature and function of hearing. [...] To some extent, sound reproduction technologies, including radios, phonographs, records, and hi-fi stereos, have facilitated not only what we hear but how we hear it. » Jonathan STERNE, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound*

Reproduction, Durham, Duke University Press, 2003, p. 12.

25.

« For some directors, it was simply the new mode of access to music—the megastore with its unprecedented stylistic variety and nearly twenty-four hours availability—that was responsible for the new, postclassical compilation. » Julie HUBBERT, « The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present », in David NEUMEYER (éd.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 301.

26.

« I went out and got the music off the records that I wanted, Penderecki and Henze and Anton Webern and I found a few little things along the way and it really is Music Score by Tower Records. » Elmer BERNSTEIN, « The Annotated Friedkin », *Film Music Notebook*, vol. 1, n° 2, 1974-1975, p. 10-16.

27.

André BAZIN, « De la politique des auteurs », *Cahiers du cinéma*, n° 70, 1957, p. 10.

28.

Le cas de David Lynch montre toutefois que l'on peut avoir une forte implication dans la conception de la bande-son sans pour autant en composer la partie musicale.

29.

« While the second section of the volume is devoted to popular music in film, perhaps the most useful and surprising finding, at least for some, is how very similar the functions of popular music in film are to the supposedly more "elite" music and opera. The cultural dichotomy of high and low [...] is the remnant of a division which seems so much more insurmountable when viewed from above or outside (Theory) than from within (theorizing). » Phil POWRIE et Robynn SNILWELL (éd.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2006, p. xvi.

30.

Royal S. BROWN, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley, University of California Press, 1994.

31.

« The term "classical" should delimit a certain period

dominated in music by Mozart, Haydn, and Beethoven, a period that shares certain aesthetic principles with other classical art, whether painting, sculpture, architecture, or literature. The term as it is commonly used, however, connotes what some might refer to as "highbrow" music, music that stands in opposition to the more popular forms of the art, whether songs, dance tunes, jazz, or whatever. Even here clear distinctions are difficult to make. Numerous classical composers not only have written music set to popular dance forms, whether Beethoven's Contredanses or Chopin's Waltzes, mazurkas, and polkas, they have actually taken popular material and either used it in larger scale works or else have made various arrangements of it. In fact, one considers the amount of nonoriginal thematic material that pops up in works by composers from Bach to Bartók, one begins to have a greater appreciation for the literal meaning of the verb "compose"; far from implying an act of pure creativity, the word suggests an art of "putting together", of taking various elements—in music these include harmony, rhythm, form, melody, texture, instrumentation—and combining them in such a way as to produce a coherent whole. » Royal S. BROWN, op. cit., p. 39.

32.

« For "classical music" I will use the term in its generally, popularly accepted sense. It is art music which has, either in its time of composition or by some evolutionary process, come to be accepted as "serious", and that has been composed by the formally trained to be played by the formally trained, with a few exceptions. It includes that which usually falls within the standard concert hall repertory, comprising the Baroque, Classical, and Romantic periods. In relation, it is generally that which has been composed and canonized long before the production of the film in which it appears. » Dean DUNCAN, *Charms that Soothe, Classical Music and the Narrative Film*, New York, Fordham University Press, 2003, p. 8.

33.

« it brings us into contact with other discourses and other discursive strategies of the originating period, effecting a kind of interdisciplinary unity, including literature, music, and

film, not to mention Hogarth and other influences of the era. [...] Since the arts, in addition to providing critical insight and fostering debate, also illuminate things we hold dear and have in common, then Addison's musical conflation reveals more than just two Londons swinging. Comparing the two Tom Joneses together we see that not only naughtiness, but kindness, not just transgression but reconciliation too, affirm cultural continuity and human nobility. Again, in the film, it is the simple, elegant juxtaposition of musical idioms by which all this is accomplished. » Dean DUNCAN, *op. cit.*, p. 135.

34. Michel SINEUX, « Filmer la musique classique », in N. T. [Nguyen Trong] BINH (dir.), *Musique & cinéma. Le mariage du siècle?*, Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 2013, p. 67.

35. La musique classique est majoritairement associée à ce que Bourdieu appelle la logique de « distinction ». Voir Pierre BOURDIEU, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

36. Adorno et Eisler avaient déjà repéré cette possibilité : « La peur exprimée dans les dissonances de la période la plus radicale de Schönberg dépasse de beaucoup le degré de peur que l'individu bourgeois moyen est capable de jamais ressentir : c'est une peur historique, celle de l'aube de la catastrophe sociale. Il y a quelque chose de cette peur dans les grands films à sensation [...]. Les chocs produits par la musique moderne qui ne sont pas issus par hasard de sa technicité, et qui n'ont pas encore été assimilés depuis trente ans, pourraient fort bien produire de tels effets. » Theodor ADORNO et Hanns EISLER, *op. cit.*, p. 46-47.

37. Au-delà des idiomes stylistiques, la musique classique a également influencé en profondeur les formes mêmes de la musique de film ; si l'on songe généralement à Wagner pour la technique du leitmotiv,

le cinéma hollywoodien s'est aussi appuyé sur Debussy et son opéra *Pelléas et Mélisande* pour sa prosodie proche de la parole parlée. Cécile Carayol a pu montrer, par l'analyse d'une scène de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, comp. Franz Waxman, 1940), comment le musicien français préfigure l'*underscoring*, une écriture musicale spécifiquement cinématographique consistant à épouser les contours du langage parlé pour offrir un écran musical empathique aux dialogues. Voir Cécile CARAYOL, « Le potentiel cinématographique de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy », in Aude AMEILLE, Pascal LÉCROART, Timothée PICARD et Emmanuel REIBEL (éd.), *Opéra et cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 357-376.

38. Georges VAN PARYS, *Les jours comme ils viennent*, Paris, Plon, 1969, p. 393-394.

39. « *The non-diegetic scoring highlights the solo instrument played by the protagonist; both soundtracks later focus on a single pre-existing work that acquires various levels of extra-musical meaning, and also include other pre-existing pieces for the relevant instrument as non-diegetic cues; both are about family relationships strained by eccentric geniuses and therefore acquire a universal appeal outside their specific musical milieu; and both use distorted sound effects and slow motion during live-performance sequences to indicate mental breakdown.* » Mervyn COOKE, *A History of Film Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 432.

40. N. T. [Nguyen Trong] BINH, « Entretien avec Michel Deville : "Il faut respecter la musique" », in N. T. BINH (dir.), *Musique & cinéma. Le mariage du siècle?*, *op. cit.*, p. 115.

41. *Ibid.*, p. 117.

42. N. T. [Nguyen Trong] BINH, « La musique préexistante : risque ou facilité? », art. cité.

43. Manvell et Huntley s'interrogent sur l'aspect rétrograde du retour de la musique classique au cinéma : « Est-ce qu'il s'agit d'un pas en arrière, d'un retour, en fait, au film muet? » (« *Is this a retrograde step, a return, in fact, to the silent film?* »); Roger MANVELL et John HUNTLEY, *The Technique of Film Music*, Londres, Focal Press, 1975 (1^{re} éd. 1957), p. 253.

44. « *The excerpts of classical music compositions that replace the original film score no longer function purely as backing for key emotional situations, but rather exist as a kind of parallel emotional/aesthetic universe. [...] Put another way, the music, rather than supporting and/or coloring the visual images and narrative situations stands as an image in its own right, helping the audience read the film's other images as such rather than as a replacement for or imitation of objective reality.* » Royal S. BROWN, *op. cit.*, p. 239-240.

45. « Nous appellerons musique de contrepoint didactique les cas où l'indifférence de la musique à la situation qu'elle accompagne correspond plutôt à la volonté de signifier un concept, une idée complémentaire, où elle est donc à lire, à interpréter, sans effet émotionnel. » Michel CHIRON, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2003, p. 383.

46. Voir dans ce recueil l'article de Jérôme ROSSI, « Poétique de la musique répétitive au cinéma... ».

47. Il s'agit toutefois plus d'une inspiration que d'une illustration. Michel CIMENT remarque à ce sujet : « Le poème symphonique de Richard Strauss n'est pas plus une illustration de la vision de Nietzsche que ne l'est le film de Kubrick, lui-même un poème symphonique. Chacun d'eux développe et retravaille cette vision en une œuvre d'art complètement indépendante. La mort de Dieu pose à l'homme le défi de se dépasser, et 2001 offre la même progression que chez Nietzsche, du singe à l'homme, de l'homme au

surhomme. » («Richard Strauss's symphonic poem is no more an illustration of Nietzsche's vision than is Kubrick's film, itself a symphonic poem. Each of them develops and reworks that vision into a completely independent work of art. The death of God challenges man to rise above himself, and 2001 offers the same progression as in Nietzsche, from ape to man and from man to superman.») Michel CIMENT, «The Odyssey of Stanley Kubrick: Part 3: Towards the Infinite–2001», in William JOHNSON (éd.), *Focus on the Science Fiction Film*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972, p. 137.

48.

Pour Kubrick : « Ne sous-estimez pas le charme du *Danube bleu*, joué par Herbert von Karajan [remarquons que Kubrick cite Karajan plutôt que Strauss, l'interprète plutôt que le compositeur, l'enregistrement plutôt que la partition]. La plupart des gens de moins de trente-cinq ans le considèrent objectivement comme une belle composition. Les gens plus âgés l'associent à un orchestre d'opérette, ou ont une autre association malheureuse, et généralement, pour cela, critiquent son utilisation dans le film. C'est difficile de trouver quoi que ce soit de meilleur que le *Danube bleu* pour décrire la grâce et la beauté qui valsent. Cela vous éloigne aussi autant que possible du cliché de la musique de l'espace. » («Don't underestimate the charm of "the Blue Danube", played by Herbert von Karajan. Most people under 35 can think of it in an objective way, as a beautiful composition. Older people somehow associate it with a Palm Court orchestra, or have another unfortunate association, and generally, therefore, criticize its use in the film. It's hard to find anything much better than "The Blue Danube" for depicting grace and beauty in turning. It also gets about as far away as you can get from the cliché of space music.») Jerome AGEL (éd.), *The Making of Kubrick's 2001*, New York, Signet, 1970, p. 6-7.

49.

Voir dans ce recueil l'article de Benjamin LASSAUZER, « 2001 : l'Odyssée du spectre ».

50.

La scène des singes devant le monolithe au début de 2001 devient initialement contenir les grognements des primates; ceux-ci ont finalement été retirés du mixage

final pour concentrer l'attention du spectateur sur ce qui se passe dans leurs esprits.

51.

Cette interprétation satisfaisante a été proposée par Michel SINEUX (« Maestro, musique!... Image et son dans le cinéma de Stanley Kubrick », *Positif*, n° 186, octobre 1974, p. 36-41) et, contrairement à ce qu'en dit Michel Chion (« La théorie de Michel Sineux, qui a l'avantage de donner une cohérence au "système des musiques" dans *Orange mécanique*, est malheureusement plus séduisante que justifiée par le film puisque nous entendons du Beethoven au synthétiseur bien avant qu'Alex ne subisse le traitement – notamment dans la scène du magasin de musique avec les deux lolitas », Michel CHION, *Stanley Kubrick, L'humain ni plus ni moins*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 317), elle ne nous paraît pas devoir être remise en question par l'épisode du triolisme sexuel, accompagné par la musique électronique : à ce moment-là, Alex agit finalement en « homme mécanique » – c'est en tout cas la vision qui nous est proposée par le couplage de la musique synthétique et du défilement accéléré des images –, préfiguration de sa future transformation après le traitement *Ludovico*. Voir également sur ce sujet la conférence de Jérôme Rossi, écoutable à l'adresse : [http://philonema.fr/Orange-Mecanique-1971].

52.

« Je crois bien que j'ai chez moi toute la musique du XVIII^e siècle enregistrée sur microsillons. J'ai tout écouté avec beaucoup d'attention. Malheureusement, on n'y trouve nulle passion, rien qui, même lointainement, puisse évoquer un thème d'amour; il n'y a rien dans la musique du XVIII^e siècle qui ait le sentiment tragique du *Trio* de Schubert. J'ai donc fini par tricher de quelques années en choisissant un morceau écrit vers 1814. » Entretien avec Michel Ciment, in Michel CIMENT, *Stanley Kubrick*, Paris, Calmann-Lévy, 2004, p. 172.

53.

« At first I cut [the music] (simply reduced to ABA from an ABABA structure), it was still a bit too long for the scene, and it took all sorts of jiggery-pokery to make it fit really well... If my memory is correct... I had to cut out about 15-20 frames of the music, maybe more, with two very

subtle cuts, and then we had to lengthen at least two of the cuts of Jack and Danny, and I think the very last cut to get the final chord to come right on the title "Wednesday"... Fitting classical music to a scene like this always involves many compromises, but a few cues had to be absolutely right. » Cité par Jeremy BARHAM, « Incorporating Monsters, Music as Context, Character and Construction in Kubrick's *The Shining* », in Philip HAYWARD (éd.), *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*, Londres, Equinox, 2009, p. 156.

54.

Claude LÉLOUCH cité par Yves ALLON et Jean OLLÉ-LAPRUNE, *Claude Lelouch, mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 2005, p. 215. Le concerto de Rachmaninov, en deux mouvements, étant cependant trop court pour supporter l'ensemble, Lelouch a demandé à Michel Legrand d'en écrire un troisième mouvement.

55.

Michel CHION, *Kubrick's Cinema Odyssey*, trad. C. Gorbman, Londres, British Film Institute, 2001, p. 71.

56.

Molino parle de « niveau esthétique » dans sa théorie sémiologique de la tripartition : voir Jean MOLINO, *Le singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Arles/Paris, Actes Sud/INA, 2009, p. 73-118.

57.

Alexandre DESPLAT, « Préface. Éloge de l'inattendu », in N. T. BINH (dir.), *Musique & cinéma. Le mariage du siècle?*, op. cit., p. 24.

58.

Michel CHION, « Dix questions que l'on peut se poser sur l'emploi de musique préexistante au cinéma », in N. T. BINH (dir.), *Musique & cinéma. Le mariage du siècle?*, op. cit., p. 98.

59.

Pour Roger Hillman, « *Melodies as instantly recognizable as the Ode to Joy theme from the fourth movement of The Ninth Symphony or the "Deutschlandlied", the national German anthem, instantly evoke a world beyond the film we are watching. It is a world with a history that is likely to have an impact on the story being told and a world independent of narrative control by either the direc-*

tor or the person responsible for the film's soundtrack. » Roger HILLMAN, *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2005, p. 3.

60.

Les « stratégies poétiques » de la théorie sémiologique de la tripartition de Molino : voir Jean MOLINO, *Le singe musicien...*, op. cit.

61.

Voir notamment Sergio LASUÉN HERNÁNDEZ, *La armonía como elemento de comunicación en procesos creativos globales: evidencias empíricas e interpretación valorativa en el cine español de los noventa*, thèse de doctorat sous la direction de Christiane Heine, Xosé Aviñoa Pérez et Josep Lluís i Falcó, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2016, p. 27 : « On pourrait définir un processus créatif global (PCG) comme étant la somme de plusieurs processus créatifs individuels de disciplines artistiques distinctes, qui interagissent entre eux dans le but ultime d'obtenir un objet unique » (« *Se podría definir un proceso creativo global (PCG) como aquel que se constituye como el sumatorio de varios procesos creativos individuales de distintas disciplinas artísticas, que interactúan entre sí con la finalidad última de conseguir un único objeto.* ») L'auteur a déjà donné une définition semblable dans un article précédent : Sergio LASUÉN HERNÁNDEZ, « Análisis musical en procesos creativos globales. Aplicación práctica a la obra de Alberto Iglesias en los largometrajes de Julio Medem », *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*, Lisbonne, Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2012, p. 1034-1045.

62.

Paru dans la même collection que le présent ouvrage, le récent collectif *Opéra et cinéma* (Aude AMEILLE, Pascal LÉCROART, Timothée PICARD et Emmanuel REIBEL [dir.], Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017) est entièrement consacré aux rapports entre cinéma et opéra, questionnant et croisant les

notions d'« opératique » et de « cinématique » à travers les thèmes les plus divers comme le wagnérisme, les trucages, les techniques d'adaptation ou encore les genres filmiques. Dans leur introduction, après avoir montré comment l'opéra et le cinéma avaient pu avoir besoin l'un de l'autre – le cinéma pour se donner une légitimité artistique, l'opéra pour offrir une alternative intéressante aux compositeurs alors qu'ils traversaient une crise artistique profonde (à la fois esthétique, idéologique et morale) –, les auteurs proposent une typologie de la présence opératique au cinéma : utilisation de l'opéra à titre de citation (« La chevauchée des Walkyries » dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, 1979), filmage d'une grande scène d'opéra intégrée à l'intrigue (*Matchpoint* de Woody Allen), intervention de personnages fictifs de chanteurs et de divas (*Diva* de Jean-Jacques Beineix, 1980) et *biopics* de chanteurs d'opéras (*Callas Forever*, Franco Zeffirelli, 2002), films d'opéras – genre hybride au sein duquel les auteurs distinguent l'opéra en prose (reprise de la trame d'un opéra dans un film entièrement parlé), le film *paraphrase* (qui suit l'intrigue de l'opéra source de près, et lui adjoint ses airs les plus célèbres) et le film-opéra proprement dit, qui suit de près la partition de l'œuvre source (donc entièrement chanté).

63.

Voir par exemple à ce sujet l'article de Phil POWRIE, « The Haptic Moment: Sparring with Paolo Conte in Ozon's *5x2* », *Paragraph*, vol. 31, n° 2, *Cinema and Senses* (July 2008), Edinburgh University Press, p. 206-222.

64.

Sur les implications culturelles et politiques de ces emprunts, on lira *Unsettling Scores, German Film, Music and Ideology* de Roger Hillman, dont le titre – vraisemblablement une allusion à l'ouvrage *Settling the Score* de Kathryn Kalinak (Madison, University of Wisconsin Press, 1992) – est à comprendre dans le sens de « partitions dérangeantes ». L'auteur explore les utilisations d'œuvres de Wagner, Liszt, Bruckner ou Mahler dans

le « nouveau cinéma allemand » de Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge et Hans-Jürgen Syberberg, en mettant en résonance trois temporalités : la création au XIX^e siècle, l'appropriation nazie et la citation contemporaine. Nous citons ici la typologie, proposée au premier chapitre, concernant l'utilisation des musiques classiques : musique classique comme illustration dramatique/humeur sans allusion nationale (*Classical Music as Drama/Mood, without National Overtones*), musique classique comme humeur et comme signifiant national (*Classical Music as Mood and as National Signifier*), musique comme marqueur de l'altérité (*Music as a marker of the Other*) et musique classique comme mémoire de la culture occidentale (*Classical Music as Western Music Cultural Memory*). Roger HILLMAN, *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*, op. cit., p. 7-23.

65.

Dans cette même dynamique du recours aux musiques préexistantes pour signifier des identités culturelles fortement marquées, on pourra lire les irrésistibles lignes consacrées à *Five Graves to Cairo* (*Les Cinq secrets du désert*, 1943) de Billy Wilder où « le rapport des personnages à la musique est révélateur de la rivalité entre Italiens et Allemands », et dans lequel Rommel ordonne « qu'on lui fasse couler un bain tiède, et qu'à lieu, le soir, une représentation de gala d'Aïda [de Verdi], mais en allemand et "sans le deuxième acte, qui est trop long et pas très bon" »! (Julie MICHOT, *Billy Wilder et la musique d'écran : filmer l'invisible*, op. cit., p. 37-40).

66.

David W. PATTERSON, « Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey" », *American Music*, vol. 22, n° 3, automne 2004, p. 444-474.

67.

Cité par N. T. [Nguyen Trong] BINH, « Le film et sa musique : inséparables ? », in N. T. BINH (dir.), *Musique & cinéma. Le mariage du siècle?*, op. cit., p. 27.

Du concert à l'écran – Stéphane Etcharry et Jérôme Rossi (dir.)
ISBN 978-2-7535-7739-8 — Presses universitaires de Rennes, 2019, www.pur-editions.fr