

*Chabadabada... Qui ne se souvient pas de cette rengaine de Francis Lai ? Qui ne s'est pas entendu la fredonner ? Cet air s'est échappé du film *Un homme et une femme*. Les quelques notes de *Jeux interdits* ont connu le même succès, se sont accrochées à toutes les guitares. Des générations de musiciens en herbe les ont égrenées.*

La musique de film

Par Elian JOUGLA

De la valse de Quatorze juillet qui fit danser nos grands-mères, à la musique de Il était une fois dans l'Ouest, froide et obsédante, de Jean Grémillon à Ennio Morricone, la musique de film a conquis un public de plus en plus nombreux et fidèle. Si, être plébiscité par le public est une chose, être reconnu par ses pairs en est une autre. Ces derniers n'ont pas toujours été tendres à l'égard des musiciens liés au cinéma. Certains compositeurs se sont abstenus de figurer aux génériques (musicien «dit sérieux» s'entend). Préjugés, opinions fondées ou pas, force est de constater l'évolution de la musique de film, sans cesse croissante, tant sur un plan économique que médiatique. Une curiosité nouvelle se manifeste pour cette forme d'expression musicale. Des recherches fort savantes aboutissent à la réévaluation de musiques longtemps dénigrées parce qu'elles n'appartiennent pas à la tradition de nos élites ; mais surtout il est devenu habituel d'entendre la musique de film hors des salles de projection : au concert et aussi chez soi grâce à la radio ou

aux CD. Cet engouement pour la musique de cinéma s'explique par l'intérêt du public pour l'imaginaire du film, ce monde énigmatique et passionnant, mais aussi par l'étonnante diversité des collaborations depuis les années 1920 qui se sont instaurées entre compositeur et metteur en scène

Au temps du cinéma muet

«Le seul intérêt de la musique de film est de nourrir son compositeur» disait Stravinsky. Pourtant depuis la naissance du muet, de grands compositeurs ont prouvé le contraire.

Techniquement, le cinématographe d'antan ne vaut pas le ciné d'aujourd'hui. La musique lui est indispensable : il fallait masquer le bruit du projecteur qui trônait au milieu des spectateurs. Dès ces débuts, la musique de film apporte des effets stimulateurs à certaines séquences et les musiciens puisent dans les catalogues de théâtre, car les mises en scènes de cette époque s'en

rapprochaient énormément, et de cette façon sont exploitées les scènes de pluie, d'orages, de pleurs, etc. Jusqu'aux années 1920, l'animation musicale est confiée principalement à un piano ; voire un orchestre, si l'on voulait obtenir des effets plus saisissants. La plupart des musiques secrétées devant les écrans du muet sont des schémas d'improvisation. Tantôt burlesque ou dramatique, l'instrumentiste choisissait des tempos et une ligne rythmique générale. Chaque rupture du dialogue que l'on devinait sur les lèvres des acteurs, chaque carton était l'occasion pour le musicien de réexposer la tonalité de l'œuvre.

Souvent, le pianiste se contentait d'images stéréotypées telles que gammes descendantes quand une personne descend un escalier, gammes ascendantes quand celle-ci monte un escalier, accords plaqués pour la fermeture d'une porte, etc.

En 1910, Erik Satie écrit la musique du film *Relâche*, adapté d'une pièce de théâtre en un acte du même nom et *Entracte* de René Clair

en 1924. Satie sera d'ailleurs le premier à adapter la musique classique à l'écran avec Camille Saint-Saëns. Par la suite, en 1930, Prokofiev sera sollicité à son tour pour écrire de la musique de film.

Le rythme des images apporte aux compositeurs de l'époque dits «sérieux», une autre façon de s'inspirer du réel. Même si la musique de film est dans sa construction encore liée à des principes issus de la musique classique, on remarque des combinaisons instrumentales et des durées inhabituelles. La véritable intrusion de la musique, de son écriture techniquement argumentée pour le cinéma sera pour plus tard.

Pendant toute la période du cinéma muet, on ne peut s'imaginer une seconde de silence. Les musiciens s'échinent à poursuivre le film de la première à la dernière image. Il y a des ratés, aussi cherche-t-on à perfectionner le système. En 1921, Henri Rabaud écrit la musique du film *Le miracle des loups*. Il fait coïncider les morceaux de sa partition avec la durée exacte de chaque bobine de film ; beaucoup de contraintes mais peu de résultats. Cette même année, Marcel L'Herbier compose une partition exécutée par 80 musiciens en utilisant un miroir dans lequel le film se reflète afin de coordonner du mieux possible le déroulement de la partition avec celui de la bande cinématographique. En 1926, Jean Grémillon réalise *Tour au large*, un film consacré aux pêcheurs. Il écrit la musique sur piano mécanique à rouleaux qui reproduit à lui seul l'ensemble de l'orchestre.

L'année 1927 voit les expériences se multiplier. Pour *Félix le chat*, le dessin animé, le compositeur Hindemith utilise pour la première fois un appareil fort savant de synchronisation : pendant la projection, le chef d'orchestre voit se dérouler sur son pupitre la partition musicale qu'il peut exécuter en parfait accord avec l'image. Aujourd'hui, c'est un procédé similaire qui est utilisé pour le doublage des œuvres étrangères (procédé bande rythme). Toutes ces tentatives ne se doublèrent pas obligatoirement d'un dialogue entre le compositeur et le réalisateur. Le film était une façon commode pour le compositeur de doter leur musique d'un potentiel de visualisation. Jusqu'à la fin des années 1930, de nombreuses illustrations musicales émanaient du répertoire classique : Mozart, Beethoven, Wagner, etc. C'était pour cet art nouveau, une façon de lui apporter de la respectabilité.

Avant la grande mutation du parlant, le cinéma forain a vécu. Des salles se développent, le cinématographe itinérant devient sédentaire. Selon les moyens, les directeurs de salles offrent au public une présence musi-

cale qui va de l'instrumentiste unique, le plus souvent un pianiste, jusqu'au petit orchestre, placé sous la direction d'un des musiciens. A la fin des années 1920, le cinématographe se met à bruir et à parler et il découvre une autre manière de paraître. Les auteurs pour le cinéma font parler leurs personnages et les réalisateurs trouvent dans l'insertion possible de la musique sur la bande son, une possibilité de dramatiser, de galvaniser et d'exprimer, d'une manière tout autre, ce que le cadre de l'image et le montage ne peut traduire. Le cinématographe est un art né sans passé. Il s'impose en foudroyant les influences tout en se les accaparant toutes. S'évadant dans les domaines de l'émerveillement naïf, il institutionnalise des formes de liberté. Il n'a d'autre fonction que d'assurer la continuité d'un art illusoire, conforté dans cette pérennité par l'acceptation ou le refus de ses spectateurs.

Les premiers pas du cinéma parlant

On considère *Le chanteur de jazz* (1927) comme premier film parlant. C'est par le truchement d'un disque que le chanteur Al Johnson fait entendre sa voix. Des encoches sur la pellicule déclenchent automatiquement le bras du pick-up. Il n'y a plus de piano, ni d'orchestre. Mais il reste encore un problème : les disques utilisés à cette époque étaient des 78 tours et ils ne duraient en moyenne qu'environ quatre minutes par face. Il faudra attendre 1930, pour qu'une piste sonore soit incorporée



Caricature de Al Johnson

à la pellicule. Le «parlant» est né. Parallèlement le projecteur quitte la salle de spectacle, l'insonorisation réalise des progrès. Devant l'essor foudroyant du cinéma parlant, la musique n'est plus indispensable... elle triomphe. Deux camps naissent rapidement, les compagnies qui s'intéressent au cinéma et les autres qui s'y intéressent pour l'argent. L'industrie du cinéma s'est fortifiée et la musique ne peut plus s'exprimer avec la même insistance. La voix et les bruits viennent concurrencer la musique. La collaboration avec le musicien est obligatoire, il devient un interlocuteur, parfois sublimé ou bafoué, et le dialogue avec le réalisateur implique une intrusion dans le domaine de l'autre. On assiste à la naissance du «film d'art et essais». Le cinéma devient autre chose qu'une simple attraction et le spectateur est prié d'investir dans un peu plus que de l'étonnement. Le cinéma spectacle explose pour laisser place à un cinéma doté d'une complexité nouvelle, développant des thèmes plus élaborés et diversifiés. Une aristocratie de la mise en scène est née et les musiciens composent des partitions originales, uniquement liées à l'esprit et au rythme de l'œuvre donnée. La forme de musique de concert disparaît. La musique ne se présente plus dans son expression académique et Abel Gance, en France, devient un des premiers metteurs en scène à concevoir le cinématographe en terme de musique, en élaborant un film comme une symphonie dans le temps et l'espace. C'est au début des années 1930, qu'apparaissent les grands précurseurs, les premiers noms de la musique de film : Maurice Jaubert en France, Prokofiev en Union Soviétique ou Britten en Grande-Bretagne. Si en France, le contexte est plutôt individualiste ou constitué d'équipes éphémères, aux Etats-Unis, la machine Hollywoodienne est déjà en place et prête à fonctionner.

Hollywood et la musique classique

1 - Le parlant et la place de la musique

Au début du parlant, on dote les films d'une musique qui assure le continuum émotif du récit. Là où les mots ont une certaine audace et les situations une originalité, la musique apporte une paternité et une émotivité au film. Après avoir eu peur du cinéma parlant, les cinéastes trouvent dans cette possibilité, une originalité et une énergie nouvelle. La musique voit sa place diminuer dans la durée. Elle devient peu à peu une enclave sérieuse et réfléchie.

Une réflexion et un discours s'amorcent. Le compositeur donne une mémoire à son travail, une sorte de viatique qui peut le protéger dans un certain sens de l'aspect aléatoire de la musique au service du film. Happés par le rythme de la production de l'époque, les compositeurs travaillaient vite. Précipitation qui est encore de mise aujourd'hui.

Le voisinage de thèmes, de durées, de genres facilite la constitution d'un patrimoine musical en forme de puzzle. Il est évident que le compositeur doit produire des structures musicales en adéquation avec le contexte thématique du film, et c'est le cas jusqu'au début des années 1960 où ils confortent réellement cette spécificité par un meilleur échange avec les gérants de l'industrie cinématographique.

2 - La machine Hollywoodienne

En 1927, lorsque les frères Broekner jouent la carte du son, c'est à ce moment là que se transforme l'univers hollywoodien ; création d'un chef de compagnie et d'un département musical, un orchestre pour chaque compagnie, une pléiade d'arrangeurs, d'orchestrateurs, c'est-à-dire qu'en fait la musique devient une sorte de standard codifié. On trouve d'ailleurs un certain nombre d'exemples de cette sorte dans le livre d'Hans Sleyer, *Composing for the films*, puisqu'il dénonce l'idée selon laquelle tout sommet de montagne implique des appels de cors ; que toute descente de rivière au clair de lune implique une valse lente ; etc. Ainsi, tout un standard d'orchestration se ressemble, quel qu'en soit l'auteur, à travers les musiques de films américains des années 1930 à 1940 (Max Steiner demeure la grande figure de cette époque, avec des musiques comme *King Kong* ou *Une nuit à Casablanca*).

Il a fallu une certaine étape, la première décennie du cinéma sonore, pour que l'on se débarrasse de la thématique qui était quand même héritée de l'adulte théâtre et de l'opéra du 19ème siècle. L'intérêt d'une musique de film, elle est dans son épaisseur, dans sa sonorité et non pas à cause de cette thématique qui, à mon avis, appartient plus aux succès musicaux de l'époque, qu'elle n'a la structure, la construction propre à ce que l'on attend d'une musique de film (exemple : Max Steiner et *Autant en emporte le vent*).

Les producteurs ont toujours eu la hantise de la musique qui n'était pas directement chantable, c'est pour cela, sans doute, que tant de films avec chansons sont créés dans les années 1930 (à travers les comédies musicales, mais pas seulement), devenant un support commercial qui participe à la popularité du film. Aujourd'hui,

c'est d'avantage pour des raisons économiques ou comme marque de fabrique que les bandes sonores sont accompagnées de deux ou trois chansons à succès, le plus souvent au générique du début et en fin de film. Il reste à la charge du compositeur désigné, le reste des illustrations sonores.

En 1940, Bernard Herrmann (1), un compositeur hollywoodien dont il faut souligner l'importance, écrit la musique du film *Citizen Kane*, d'Orson Welles. Il s'insurge d'emblée contre la machine hollywoodienne. Il devient responsable de la musique de A à Z, c'est-à-dire non seulement l'écriture et l'orchestration, mais aussi en participant par un travail étroit avec le monteur du film, chose qui n'existait pas auparavant dans le contexte et la réalisation des musiques à Hollywood. On doit à ce compositeur, à l'écriture musicale travaillée, de célèbres musiques pour l'image : La splendeur des Amberson d'Orson Welles, *Sueurs Froides* d'Alfred Hitchcock ou plus près de nous *La mariée était en Noir* de François Truffaut. Herrmann était quelqu'un d'intransigeant et refusait d'emblée le rouleau compresseur auquel les producteurs hollywoodiens voulaient le soumettre.

3 - La musique classique à l'écran

Il n'y a pas de honte, loin de là, quoi qu'en disent les critiques musicaux, à adopter de la musique classique à l'écran, surtout dans la mesure où l'on utilise des romans ou des citations. Alors pourquoi ne pas utiliser de la musique préexistante dans les films (Brève rencontre de David Lean avec le premier concerto de Rachmaninov).

La musique classique rend service lorsqu'elle appartient organiquement au film, ce n'est pas quelqu'un qui met un disque et qu'il va reposer plus loin. Si l'on prend par exemple *Le carrosse d'or* de Jean Renoir avec l'utilisation qu'il fait de la musique de Vivaldi ; Renoir disait : *« Insérer d'une musique classique c'est de nous donner beaucoup de rigueur dans l'émotion »*. Renoir désirait un contrepoint qui soit totalement inséré dans le film, comme également il l'utilisera plus tard dans le film *French-Cancan*.

Le metteur en scène Robert Bresson fait de même avec *Un condamné à mort s'est échappé* et l'introduction musicale de la messe en Ut de Mozart dans la scène de promenade du prisonnier et le chœur qui n'apparaît qu'une fois, dans la séquence finale de l'évasion. Avec la 7ème symphonie de Beethoven, dans *Lola* de Jacques Demy réalisé quatre ans après *Un condamné à mort s'est échappé*, la musique y est plus sensorielle qu'organique, elle devient nostalgique et

romantique en utilisant le mouvement Adagio. Citons également les cas de Visconti, avec l'utilisation de la 7ème symphonie de Bruckner pour dépasser un peu le néo-romantisme d'un de ses films, en utilisant une musique proche du 20ème siècle et de Stanley Kubrick pour *Barry Lyndon*, avec l'utilisation de la musique baroque de Haendel. Enfin, et surtout, *Orange Mécanique* et la musique de Beethoven, reprise et re-arrangé par Walter Carlos, bande musicale d'une opportunité rare.

Stanley Kubrick utilisera même de la musique antique pour les besoins du film *Dangerous moonlight*.

En somme, beaucoup de facilité dans l'utilisation de la musique classique ; car finalement cela permet au metteur en scène d'imaginer sans grand effort l'univers musical de son film. Il me semble plus intéressant de travailler avec un compositeur, sauf si la musique classique est référentielle : *Viridiana* de Brunel, avec l'Alléluia du messie de Haendel. En considérant cet exemple, on arrive à un style de contrepoint dont je parlais auparavant, mais c'est tout de même une solution de facilité. La fonction de la musique de film ne doit pas être pléonastique, mais doit exprimer le point de vue du compositeur, quel qu'il soit ; mort ou vivant ; sur un montage d'images et de sons. Tout film est un cas particulier. L'exemple de l'utilisation de la musique pour le film *Aimez-vous Brahms ?* d'Anton Livvak est dans son utilisation excessive, souvent inutile. Une surabondance de musique peut nuire à un film. Le silence est une forme de musique que quelques metteurs en scène utilisent à bon escient.

En dehors de quelques réalisateurs comme Jean Grémillon ou Charlie Chaplin qui ont été musiciens, très peu de gens contrôlèrent l'impact de la musique pendant les premières décennies du parlant. C'est un des problèmes qui a traversé l'histoire de la musique de film ; ce retard extraordinaire du cinéma sur l'évolution du langage, de son adaptation à l'image ; tenant surtout à des raisons économiques et commerciales.

Dans le cinéma des années 1930, on ne voit aucune musique signée Ravel, Bartok ou Roussel ; car si ces compositeurs dits « sérieux » s'abstiennent de figurer aux génériques, c'est surtout parce qu'ils ne sont pas sollicités ; alors que nombre d'entre eux désirent écrire pour le cinéma. Schonberg et Varèse, entre autres, ont vainement tenté de travailler à Hollywood. Charles Koechlin, également passionné de cinéma, écrit une épitaphe sur la comédienne Jean Harkow : *Seven stars symphony*. Il y a aussi les chansons de Don Quichotte à Dulcinée, de Ravel destinées au film de Pabst, dont la mu-



Kelly, Gene (*An American in Paris*)

sique est finalement confiée à Ibert. Cela dit, un compositeur estimable ne fait pas nécessairement un musicien de cinéma convaincant. Honegger et Milhaud, avec leurs essais, en ont apporté la preuve.

On note fort heureusement quelques exceptions : Hans Sleyerd compose en 1944, pour le film *Pluie* de Stevens, quatorze manières de décrire la pluie, dédiées à Arnold Schoenberg; Prokofiev, qui pour le chef d'œuvre d'Eisenstein, *Alexander Newsky*, fait sonner des trompettes jusqu'à saturation des micros, pour obtenir un effet dramatique saisissant. Du fait de leurs positions dans le monde musical, les compositeurs «classiques» ont inquiété les metteurs en scène et surtout paniqué les producteurs.

Made in France

Au début des années 1950, on a définitivement compris que la musique pour le cinéma est une discipline artistique spécifique, avec ses exigences et ses contraintes dépersonnalisantes (si on le désire). La musique se met à l'unisson des autres registres esthétiques que rencontre l'écran ; tout comme le scénariste qui est obligé de composer avec les autres constituants de l'écriture générale de l'œuvre... L'auteur, pour ne pas le nommer.

Malgré son importance de plus en plus croissante dans le rôle qu'elle tient dans la réussite de certains films (Marcel Carné, les feuilles mortes du film *Les portes de la nuit*), la musique de film bénéficie, si l'on peut dire, de préjugés dépréciatifs. Elle n'est pas encore considérée, sauf dans de rares cas, comme un art «majeur», une discipline indispensable à la réussite d'un film, elle se pose sur la pellicule pour servir le

film, c'est tout. Les compositeurs restent encore des musiciens inconnus du grand public et de nombreuses musiques seront redécouvertes bien des années plus tard, grâce à la volonté de quelques passionnés et à coup de rééditions discographiques.

Une histoire de relation

Musique et cinéma... un dialogue partagé mais difficile.

Depuis les années 1960, le cinéma «commercial» procède beaucoup plus par effet d'annonce que par désir de créer et de faire exister un réel univers. La crise de la musique dans le cinéma des années 70 et celle des scénarios y ont contribué. Devant l'abandon d'un certain cinéma romanesque (dans le sens littéral du terme), le public s'est tourné vers un cinéma où les effets et le quotidien des petites mœurs font la loi. Les auteurs sont assujettis à un cinéma fonctionnel qui ne peut concevoir des projets à long terme... cinéma qui est très souvent prisonnier d'une séduction sans mémoire et de la production de films que l'on oublie une fois visionnés. Premier maillon de la construction d'un projet cinématographique, le scénariste et le dialoguiste ont une liberté d'expression qui n'altère en rien la construction et le déroulement du film ; la musique par contre arrive souvent en bout de chaîne, quand tout est joué, quand tout est mis en boîte en quelque sorte... Elle se situe d'emblée comme étant un produit sous influence. Dans sa technique comme dans sa thématique, la musique trouve de plus en plus sa force expressive dans un patrimoine préexistant. Elle connote des situations déjà investies par un a priori du spectateur. Elle intervient au

niveau de la perception du cinéphile comme une surenchère, témoin du manque de sérénité des scénaristes vis-à-vis de la scène qu'il propose. Pendant la projection d'un film, le spectateur souvent globalise ce qu'il perçoit, absorbé par le déroulement du film, il ne décode pas souvent les nuances voulues par le réalisateur, les techniciens ou le musicien, il ne retient que ce qu'il y a de directement signifiant.

On dit souvent que la meilleure musique de film est celle que l'on n'entend pas, or rien n'est plus faux, car cette dernière n'a pas été instaurée pour ne pas exister, s'effacer devant un schéma narratif audiovisuel, mais doit au contraire conforter le côté multidimensionnel du Septième art, tout en restant indépendante. Le compositeur, par sa prestation, rythme la lecture du film, mais il est en même temps bridé par les exigences du montage, par le résultat final qui lui échappe quand le film est terminé. Trop souvent, la musique de film répond à un inventaire des diverses situations dramatiques ou comiques. Les compositeurs puisent leur inspiration dans une habitude d'écoute souvent héritée du cinéma muet et utilisent encore aujourd'hui par réflexe ou par obligation des musiques quasi-préexistantes. Si la mémoire musicale du cinéma est par culture et nécessité pratiquement obligée de se rapprocher de la réalité, les metteurs en scène, à la différence des musiciens, sont arrivés à créer une esthétique indépendante et personnelle, mais sans toutefois maîtriser l'exacte portée et influence de la musique sur leurs films. Pendant toute son histoire, la musique a toujours été considérée comme autonome, comme devant se suffire à elle-même. Elle participe à la vie, sans pour autant avoir une influence directe sur son évolution. L'arrivée du cinéma au siècle dernier a impliqué la musique dans un contexte de complémentarité. Par sa présence au cinéma mais aussi à la radio, au théâtre ou à la télévision, la musique cohabite dans une esthétique subtile, faite d'idées et de techniques obligeant les musiciens à revoir l'art et la manière de composer de la musique.

La musique de film ou l'art d'être sous influences

Les musiques de films qui marquent sont souvent celles où l'originalité de l'effectif instrumental s'impose, c'est-à-dire que le succès de bonnes musiques de films, comme par exemple celles d'Ennio Morricone ou de Nino Rota, repose là-dessus, sur une espèce d'absolutisme instrumental qui les distingue des autres. L'utilisation de combinaisons ins-



Doris Day
(*I'll See You in My Dreams*)

trumentales inattendues donnent une couleur absolument inimitable aux films de Fellini et aux westerns spaghetti de Sergio Leone : une espèce d'osmose obtenue par des moyens purement instrumentaux.

Les musiciens cinéphiles savent que leurs travaux vont s'intégrer à un monde de sons déjà élaboré. Ils doivent se soucier des dialogues, des éléments naturels ou des bruits d'ambiance, de la couleur générale du film... On n'écrit pas dans la même tonalité suivant les acteurs... Ce qui détermine un certain parti pris musical (ex : *Le rapace* sur une musique de François de Roubaix pour Lino Ventura).

Un autre exemple avec Pierre Jansen qui a composé de nombreuses bandes sonores pour Claude Chabrol, demandant dans les minutages qu'il lui soit précisé très clairement à quel endroit et sur quelles phrases des dialogues va se glisser sa musique. Par cette approche, il intègre totalement dans sa partition le dialogue existant du film, pour réaliser une tentative d'osmose (*Le boucher*).

En France, dans la plupart des cas, la musique de film se traduit en une mise de fond minimale et le désir, avoué ou caché, de pouvoir rentabiliser la musique hors du film (thème à succès, chansons-tubes). Les conséquences d'une telle attitude : concessions à la mode, bandes musicales interchangeables, «hantise» du non-commercial (comprendre : musique contemporaine) et de l'esprit de recherche convergent vers un risque d'appauvrissement généralisé, car en France ce n'est pas toujours le producteur qui règle l'addition, mais bien souvent les éditeurs de musique qui sont obligés, par rentabilité financière, de réduire le budget

de la musique dans des proportions souvent intolérables pour le compositeur.

Composer pour le cinéma

Quelle soit populaire ou pas, la musique de film est étroitement liée à l'histoire du cinéma. La bande-son d'un film peut-être tour à tour, dans des proportions inégales :

- une série d'arrangements autour d'un thème unitaire, en guise de dédicace, pour accompagner le générique.
- une réutilisation de thèmes préexistants (classiques, folklores, auto-citations, films à séries).
- un amalgame d'airs et de colorations musicales destinés à renforcer l'idée sonore que l'on se fait du genre présenté à l'écran, comme par exemple, le jazz dans les films policiers.
- une utilisation en contre-emploi musical, de loin, le plus intéressant, parce que le plus inattendu. Le discours musical commente d'une autre façon l'intérieur du film ; la musique ayant, ici, une fonction de révélateur profond et plus ou moins conscient du désir des auteurs dans leur travail.

Le montage et le metteur en scène

Au fil du temps, les techniques de mixage ont changé. La prise en considération de la prise de son en direct amène le musicien à travailler autrement. L'orchestre n'est plus la finalité du compositeur. Seul compte le film dont on sait qu'il sera important et nouveau. Au début des années 1960, avec l'arrivée de la nouvelle va-

gue, le cinéma français a imposé cette idée selon laquelle chaque film est une matière neuve et qu'il convient d'abandonner des habitudes trop lourdes. L'arrivée de metteurs en scène comme Malle, Truffaut, Godard, Rivette ou Chabrol aura confirmé la prééminence d'une disponibilité et d'un recul plus grand vis-à-vis de la loi des genres et de leur interaction. Le compositeur est moins extérieur à son propos et pour exécuter son travail, il est obligé d'être en plein accord avec le vécu du cinéaste.

Le compositeur commence à travailler sur un film, conscient de son handicap. Quand il est sollicité par un cinéaste, le musicien ne sait pas s'il aura les moyens de concrétiser son projet... Ou plutôt, il sait, la plupart du temps, qu'il ne les aura pas. Le compositeur est aujourd'hui un homme de technique. Il participe de moins en moins de la multiplicité des arts. Les rapports qui gèrent la musique et le film sont placés sous le signe de l'aphasie. Inscrite dans la période de la post-production, la musique est en fait le premier regard extérieur qui vient se mixer à la matière du film. C'est avec le monteur que s'effectue le premier relevé de l'espace musical à l'intérieur du film.

Soit la musique est considérée comme incidente, c'est-à-dire qu'elle vient en plus sur l'image et devient l'un des attributs extérieurs du film ; le compositeur répond alors aux impératifs du film par son métier de musicien, ou bien la musique participe au discours général du film. Dans ce cas précis, elle relève beaucoup plus de la partition sonore, rejetant les alibis de l'harmonie/récit.

Quand, en salle de projection, le compositeur découvre le film, il sent ou imagine un besoin de musique et, déjà, se pose devant lui un premier problème, celui du temps, du délai de création. Le compositeur doit dans ce contexte accomplir des miracles de précision et de décision.

La multiplicité des sollicitations dues à la démultiplication des supports audiovisuels entraîne une accélération du rythme des productions. D'après une enquête réalisée dans les années 80, concernant deux cents compositions originales pour le cinéma et la télévision, un compositeur a, entre le moment de la première vision du film et la date d'enregistrement de la musique, un délai de quatre semaines maximum pour 60 % des films produits. Seulement 10 % des films tournés accordent un délai de dix semaines au compositeur. A noter que dans cette dernière catégorie, les délais impartis aux compositeurs se trouvent le plus souvent prolongés par un simple recul des dates de mixage de films et non pas par la seule volonté du metteur en scène.

Le temps est donc, avec la clause économique, le principal moteur de la musique dans le film. Un laps de temps qui favorise les a priori critiques et qui stigmatise l'impuissance des compositeurs vis-à-vis de la perception de leur travail mixé à l'image.

Quand un compositeur a très peu de temps devant lui, celui-ci est livré à plusieurs tentations. La plus courante réside dans la répétition d'un style, d'une mélodie. Refoulé, le musicien en arrive à être fonctionnel, là où on lui demande une démarche originale. Faute de temps, il n'étudie pas toujours le meilleur scénario musical pour le film qu'il doit traiter, mais consacre le plus clair de son temps à l'élaboration de thèmes. Si, par bonheur, le compositeur trouve une bonne mélodie avec un débouché en dehors des impératifs filmiques, et une satisfaction pécuniaire à la clé, cela ne sera pas pour lui déplaire. Le film devient pour lui, alors, la bande-annonce de sa chanson ou de son thème musical.

L'enregistrement de la partition musicale... le moment de vérité

Entre l'écriture du scénario et la sortie du film, des mois, sinon des années vont s'écouler. Le metteur en scène est souvent absorbé par le désir de la totalité de son travail. La nécessité du délai à respecter, ainsi que son rapport avec le compositeur, au niveau de l'écriture de la musique, restent souterrains. A ce stade, le musicien est tenu de s'exprimer avec des mots ou des idées. Son interlocuteur, absorbé par la post-production de son film, ne peut afficher une grande disponibilité. Tout le travail sur le montage est en fait une recherche de certitude. Le metteur en scène projette dès lors, avec son esprit et ses mots, la musique comme une manière de communiquer par la séduction. La musique est comme un coup de pinceau supplémentaire, soulignant tel ou tel caractère, les courbes et les couleurs de son film.

Le code musical, plus ancien que celui du cinéma, est chargé dans son expression d'une puissance d'évocation bien supérieure. C'est ce qui pousse certains cinéastes à refuser le compromis de la mélodie pour choisir une dimension abstraite de la musique, ayant peur que celle-ci par des séductions trop fortes, et qui viennent de loin, ne banalise son propos.

Une fois les minutages musicaux déterminés, le dialogue avec le cinéaste n'évolue guère. Ce dernier transmet des indications qui, souvent, sont davantage des questions que des certitu-

des. Le compositeur doit alors procéder avec prudence, s'il est toutefois tenaillé par une quelconque exigence. Son travail progresse alors que la date du mixage se rapproche inexorablement. Le montage s'affine, les conditions de la sortie du film et de l'image terminale qu'il devra apporter également. La musique est souvent le dernier atout, la dernière touche finale à la réalisation du film. Le moment de vérité va se situer à l'instant de l'enregistrement de la musique en présence des musiciens, de l'image et de l'équipe du film (équipe de montage, réalisateur et producteur).

L'enregistrement terminé, subsiste une interrogation : quelle sera la réelle disposition de la musique dans la chronologie filmique et comment sera sa restitution sur la bande-son et dans les salles de projection ?

Il n'est pas rare de voir des musiques enregistrées à l'image se retrouver à d'autres moments du film ou bien des numéros musicaux supprimés sans consultation préalable du compositeur. Il arrive d'ailleurs que des compositeurs ne voient pas les films pour lesquels ils ont travaillé. Souvent, ils savent que leur travail a été dénaturé par le mixage ou que la restitution chronologique n'a pas été respectée. Le compositeur Vladimir Cosma, par exemple, préfère re-écouter sa musique isolée de tous les bruits parasites qui accompagne la bande-son. Le musicien, qui a investi beaucoup de son temps, de sa technique, de sa personnalité dans le discours musical d'un film, est quasi-impuissant quant à la vérification de l'insertion de son écriture dans le concert filmique. Il y a réussite quand la musique abandonne les signes extérieurs de sa richesse pour s'identifier au balisage sonore de la trame filmique. La musique vient en surimpression pour se mélanger à la matière sonore (bruitages, dialogues) pour créer une nouvelle fusion, un nouveau langage créant l'émotion et un rythme nouveau à la scène.

A partir des années 1980, deux options se dégagent :

- La musique reste en retrait. Le travail du metteur en scène consiste alors à faire admettre au compositeur une intervention discrète.
- La musique est un atout commercial. Dans ce cas, le travail de l'équipe de production consiste à capter les dernières influences à la mode, ce qui banalise davantage le film. Aujourd'hui les salles de cinéma ne renvoient plus qu'à une idée de consommation filmique. Nous voyons des films pour leurs généralités sans se soucier le moins du monde des divers constituants techniques qui ont permis leur concrétisation. Nous voyons les films au nom d'un contexte général, nous nous contentons d'une compréhension linéaire de l'objet filmi-

que. Quand notre regard sur le film n'est plus basé sur la seule satisfaction d'une intrigue fonctionnelle, le son prend le relais et devient fondamental pour la compréhension de l'émotion esthétique.

Du premier au dernier jour du travail, le talent et le professionnalisme du compositeur sont gérés par le temps. Cette contrainte amène les réalisateurs à confier ce type de création à des musiciens que la pratique a habitués à négocier avec des délais très courts. D'où, en grande partie, les difficultés qu'éprouvent les autres compositeurs à s'inclure dans la composition pour l'image. Les compositeurs d'aujourd'hui ont une lecture plus libre. Ils personnalisent le débat, saisissant la musique en termes d'esthétique et d'éthique et répondant par un discours qui s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur les médias et le business.

La musique synthétique

La musique synthétique est trop souvent considérée par les compositeurs comme un pis-aller lucratif. Un schéma, une écriture sonore qui, au nom de la liberté, emprunte le plus souvent à une méconnaissance de l'écriture musicale et renvoie à de la sonorisation pure et simple. Là, où par le passé, les motifs musicaux collés aux séquences évoquaient des climats symphoniques, l'évolution esthétique a favorisé un minimalisme dans l'authentification de la sonorité. L'utilisation du synthétiseur et de l'informatique renvoie à un compromis économique. Celui qui consiste à faire, avec peu d'argent, de la musique pour le cinéma. Le synthétiste ramène le potentiel d'expression musicale du film à son propre univers. Il ne va pas vers le film, c'est le film qui va à lui.

Dans ses possibilités imitatives d'autres timbres, le synthétiseur ne peut-être qu'un pis-aller. Et, c'est autour de ces capacités sonores que s'organise l'idée de ce qu'aurait pu être la musique de film. Le phénomène est encore plus marquant au niveau des séries télévisées, catégories filmiques hautement conditionnées par l'exigence économique et donc plus sensibles au non investissement musical.

Pour certains, le recours à la musique synthétique peut contribuer à préserver l'acquis d'un travail original, luttant contre ce que l'on appelle la musique «au mètre». Pour le compositeur d'aujourd'hui, l'important n'est pas de faire progresser l'intégration de la musique dans le récit filmique, mais d'accéder à la composition pour l'écran. Une fois ce palier franchi, le compositeur gère son privilège, sa notoriété naissante, en évitant de prendre des risques esthétiques.