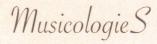
MUSIQUE, CINÉMA, PROCESSUS CRÉATEUR NORMAN MCLAREN ET MAURICE BLACKBURN DAVID CRONENBERG ET HOWARD SHORE par Solenn Hellégouarch



collection dirigée par

Malou Haine et Michel Duchesneau

orman McLaren œuvre dans le domaine onirique de l'animation. David Cronenberg est maître du genre de l'horreur intérieure. Que peuvent donc partager ces deux cinéastes canadiens aux univers si distincts? Chacun a construit une relation à long terme avec un compositeur – respectivement Maurice Blackburn et Howard Shore. D'un duo à l'autre, le musicien occupe une place centrale au sein de la création collective; sa musique se révèle comme une composante fondamentale. Quels processus créatifs lui permettent de se déployer?

Le livre fait la lumière sur les mécanismes collaboratifs et la pensée de ces duos. Plus généralement, il établit une poïétique de la création musico-filmique, décrit et comprend les processus créateurs filmique et musical qui déterminent la composition d'une musique de film et, plus encore, une musicalité de tout le complexe audiovisuel. Du cinéma d'animation expérimental (A Phantasy) au long-métrage de fiction (Crash, A Dangerous Method) en passant par le documentaire engagé (Jour après jour), l'auteure offre un portrait inédit de pratiques musico-filmiques novatrices tout en proposant de nouvelles approches analytiques pour la musique de film.

Membre du laboratoire de recherche-création « La création sonore » (Université de Montréal), coordonnatrice éditoriale de la *Revue musicale OICRM* et ancienne directrice administrative de la revue *Circuit, musiques contemporaines*, Solenn Hellégouarch détient un doctorat en musicologie (2015) de l'Université de Montréal. Ses recherches concernent les multiples rapports qui lient la musique et l'image.

www.vrin.fr ISBN 978-2-7116-2887-2







INTRODUCTION

ANALYSER LE PROCESSUS CRÉATEUR EN MUSIQUE DE FILM

Quelques exemples glorieux inscrits dans l'histoire du cinéma prouvent qu'un accord parfait entre un cinéaste et un musicien contribue à l'édification de l'idée et de la réalité d'une ŒUVRE¹.

LE CADRE DE LA COLLABORATION RÉALISATEUR-COMPOSITEUR

Une musique fonctionnelle?

Tout au long de son histoire, le cinéma a vu naître un certain nombre de collaborations, à plus ou moins long terme, entre un réalisateur et un compositeur, qui en ont marqué l'évolution. Bien souvent, ces créateurs ont permis non seulement le développement de styles bien spécifiques, certains noms de réalisateurs étant devenus indissociables de celui de leur compositeur, mais également une réévaluation du rôle et de l'esthétique de la musique au cinéma. Dans de telles collaborations, il apparaît inapproprié de considérer la musique comme une donnée secondaire, subordonnée à l'image et confinée à une fonction purement illustrative – redondante. La qualification de « musique fonctionnelle », dans son sens le plus péjoratif (par comparaison avec la musique dite « pure » et de concert), est également inadaptée si elle renvoie à l'idée d'une musique « de divertissement » ou « d'ameublement », impersonnelle, utilitaire et incompatible avec les notions nobles d'« art » et de « création ». Certes, la musique de film remplit une, voire plusieurs fonctions - celle, déjà, d'être destinée à un film (excepté dans le cas d'une musique préexistante) -, mais ce rôle n'en réduit pas nécessairement la qualité, a fortiori dans le cadre de certaines collaborations qui ont su développer un rapport privilégié et réfléchi entre musique et image, qui s'inscrit dans un projet à long terme.

^{1.} Alain Lacombe et Claude Rocle, La musique du film, Paris, Francis Van de Velde, 1979, p. 81.

Nous aurions tort également d'oublier qu'à un moment de son élaboration, la musique de film se présente sous la forme d'une partition indépendante, organisée par des règles de langage et de structure propres au compositeur. Ceci est d'autant plus vrai dans le contexte d'une musique composée sur une « idée » de l'image, à partir du scénario seul, ou sur une simple sensation provoquée par l'image après un premier, voire l'unique, visionnement du film. Ainsi certains analystes s'évertuent à étudier les rapports entre musique et image en termes de « fonctions » tout en ignorant l'étape préalable qui consisterait à comprendre la construction d'une telle musique. Il n'est donc pas étonnant que la définition de la musique de film se réduise bien souvent à l'expression de « musique fonctionnelle », puisque c'est principalement en tant que telle qu'elle est analysée. Ainsi, du côté des musicologues, l'étude de la musique de film peut s'avérer insignifiante étant donné cette nature utilitaire et « impure » ². C'est ce que remarque K. J. Donnelly, en 2001 :

Les spécialistes de la musique ont persisté à véhiculer le préjugé selon lequel la musique de film est en quelque sorte inférieure à la norme de la musique absolue (« pure », non fonctionnelle, écrite spécifiquement pour la « respectable » salle de concert). [...] La musique de film est invariablement plus qu'elle semble être. Elle est souvent loin de faire office de simple fond d'écran sonore : dynamique et touchante, elle constitue un pilier central du pouvoir et du charme cinématographiques ³.

Sans vouloir imposer ce fait comme une généralité, il apparaît que la musique de film est encore bien trop souvent définie en termes de fonctions.

Avant d'aller plus loin, une parenthèse s'avère nécessaire, car Donnelly attire l'attention sur un point important : mais pourquoi chercher à comparer la musique de film à la musique de concert? Dès 1998, Nicholas Cook rappelle que la musique composée pour l'image n'a de sens qu'à l'intérieur du contexte pour lequel elle a été créée. Souvent trop fragmentaire pour faire sens dans ses propres termes, sa logique n'est pas celle de la musique de concert⁴. Il serait ainsi peu judicieux de chercher à la justifier en fonction des valeurs de la musique de concert : pourquoi ne pas plutôt « théoriser son rôle en tant que musique de film » ⁵? Le musicologue apporte aussi un éclairage certain sur la notion de pureté ou d'absolutisme de la musique :

L'objectif de nos mots [dans un discours musicologique ou musico-théorique] est-il de reproduire ce qui se trouve déjà dans la musique, ou de dire ce que la musique ne dit pas (peut-être parce qu'elle ne le peut pas)? Et pourquoi même utilisons-nous des termes

^{2.} Sur la question du « pur » et de l'« impur », on lira les travaux de Jean Molino, notamment *Le singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, précédé de « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino » par Jean-Jacques Nattiez, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez en collaboration avec Jonathan Goldman, Arles, Actes Sud/INA, 2009.

^{3. «} Music scholarship has persisted in the prejudice that film music is somehow below the standard of absolute music ("pure", non-functional music, written specifically for the "respectable" concert hall). [...] Film music is invariably more than it seems to be. It is often far from simply aural wallpaper: it is vibrant and affecting, a central pillar of cinema's power and charm » (K. J. Donnelly, Film Music: Critical Approaches, New York, The Continuum International Publishing Group, Inc., 2001, p. 1. Notre traduction).

^{4. «} Theorizing its role as film music » (Nicholas Cook, Analysing Musical Multimedia, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 9).

^{5.} Ibid., p. 149.

relatifs à la musique, si nous croyons que la spécificité de celle-ci – de la musique seule, « pure » – réside dans son autosuffisance, son indépendance absolue des autres médias? En fait, pouvons-nous parler de « musique seule » quand elle cesse d'être seule dès le moment où nous en parlons ⁶?

Selon Cook, les musiciens réitèrent constamment que la musique ne peut être capturée par les mots. Ils sont cependant les auteurs de toutes sortes de commentaires (métaphoriques, descriptifs, techniques, etc.) sur la musique : ne font-ils pas alors ce qu'ils réprouvaient? La culture musicale est une culture multimédiatique (impure), affirme Cook : ce n'est pas une culture sonore ou de la représentation sonore, c'est une culture de la relation entre son et représentation ⁷. La musique n'est donc pas absolue ou pure, elle « n'est jamais "seule" » ⁸.

Pour le moment, gardons à l'esprit cette vision plus répandue de la musique de film définie comme fonctionnelle, utilitaire et impure, notamment lorsqu'elle est opposée à la musique de concert. Dans un tel contexte, il n'est pas surprenant qu'une attention particulière ait été portée aux collaborations privilégiées réalisateur-compositeur, sur ces « accords parfaits » 9 de l'univers musico-filmique, alors présentés comme autant de binômes qui remettent en cause la définition commune et acceptée de la musique filmique et relancent ainsi la question du rôle de la musique au cinéma. Selon Lacombe et Rocle, « c'est à ce type de travail que l'on doit les meilleures réussites musicales à l'intérieur du film » : « L'esprit unitaire entre l'œuvre, le réalisateur et le compositeur permet d'avoir un approfondissement du travail sur l'intégration de la musique sur le film » 10. Ils s'intéressent ainsi à quelques tandems choisis : Sergueï Eisenstein et Sergueï Prokofiev, Federico Fellini et Nino Rota, Michelangelo Antonioni et Giovanni Fusco, Alfred Hitchcock et Bernard Herrmann, Claude Chabrol et Pierre Jansen, Alain Robbe-Grillet et Michel Fano. Dans son petit livre introductif sur la musique de film, Kathryn Kalinak cite également un certain nombre de collaborations qui ont su conférer au compositeur un rôle plus actif dans le projet filmique. Outre quelques-uns des binômes que nous venons de mentionner, s'ajoutent, entre autres, Abel Gance et Arthur Honegger, Jean Cocteau et Georges Auric, Kenji Mizoguchi - ou Akira Kurosawa - et Fumio Hayasaka, ou encore Sergio Leone et Ennio Morricone 11. Dans sa récente histoire de la musique filmique, Mervyn Cooke prend, quant à lui, le temps de s'arrêter assez longuement sur quelques duos présentés comme des cas exemplaires : on y retrouve, entre autres, Hitchcock-Herrmann, Cocteau-Auric, Chabrol-Jansen, Eisenstein-Prokofiev, Fellini-Rota, Leone-Morricone, mais aussi Jean Vigo et Maurice

^{6. «}Is the purpose of our words [in a musicological or music-theoretical discourse] to duplicate what is already in the music, or to say what the music does not (perhaps because it cannot) say? And why do we use words of music at all, if we believe that the defining feature of music – of music alone, "pure" music – is its selfcontainedness, its aloof independence of other media? In fact, can we sensibly speak of "music alone", when it ceases to be alone the instant we speak of it? » (ibid., p. vii-viii. Notre traduction).

^{7.} Ibid., p. 23 et 270.

^{8. «} Music is never "alone" » (ibid., p. 23).

^{9.} Voir Lacombe et Rocle, La musique du film, p. 80-100.

^{10.} Ibid., p. 81.

^{11.} Voir Kathryn Kalinak, Film Music: A Very Short Introduction, New York/Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 100-104.

Jaubert, Norman McLaren et Maurice Blackburn, François Truffaut et Georges Delerue, Jacques Demy et Michel Legrand, Krzysztof Kieślowski et Zbigniew Preisner, Vsevolod Pudovkin et Yuri Shaporin, Steven Spielberg – ou George Lucas – et John Williams ¹².

Malgré l'intérêt certain que semble présenter le cas de la collaboration privilégiée entre réalisateur et compositeur, peu de binômes ont fait l'objet d'une attention particulière et détaillée dans la littérature musico-filmique. Les prochaines pages proposent dès lors un tour d'horizon non exhaustif des informations que nous avons rassemblées à propos de quelques collaborations connues. Ce parcours nous permettra d'en identifier la spécificité, ainsi que quelques constantes qui nous donneront la possibilité d'introduire les cas de figure qui font l'objet de ce livre. Dans cette optique, nous avons retenu les binômes suivants : Hitchcock et Herrmann, Cocteau et Auric, Robbe-Grillet et Fano, Fellini et Rota, Peter Greenaway et Michael Nyman.

De quelques « grandes » collaborations et de leurs constantes

Le duo Hitchcock-Herrmann (1955-1966) est le plus documenté. En 1994, Royal S. Brown lui consacre un chapitre entier qui cherche à définir un style musico-filmique propre au duo (« la musique de l'irrationnel ») et démontrer le caractère essentiel de la composante musicale dans l'univers hitchcockien, ainsi que l'interdépendance de la musique et des images. Selon l'auteur, un tel style a pu voir le jour, entre autres, grâce à la sensibilité du réalisateur à la musique et au rapport musique-image, faisant de la musique une partie intégrante de ses films 13. Cette sensibilité est telle qu'elle a fait l'objet d'études qui s'intéressent non plus uniquement au duo formé avec Herrmann, mais au rôle de la musique dans toute l'œuvre du cinéaste. Ainsi, selon Jack Sullivan, par exemple, le rapport particulier que Hitchcock a entretenu avec la musique parcourt l'ensemble de sa carrière; cette connexion est telle que le spectateur ne pourra pas comprendre pleinement ses films sans en considérer la donnée musicale. C'est que le cinéaste a changé la manière de penser la musique de film par son dépassement des conventions hollywoodiennes : la musique ne doit pas être utilisée en tant qu'emphase, elle doit être « libérée pour créer ses propres significations, approfondissant ou contrepointant des images mémorables avec des sons beaucoup plus sophistiqués que ce que nous entendons dans les partitions classiques hollywoodiennes » 14. Cette sensibilité se traduit, en outre, par une certaine méfiance vis-à-vis de la musique et de ses pouvoirs, ainsi qu'envers le compositeur qui prend dès lors le relais du réalisateur dans un art que ce dernier ne peut lui-même diriger. Soucieux de garder le contrôle sur son œuvre, Hitchcock s'impliquait d'autant plus dans la conception musicale de ses films 15.

^{12.} Mervyn Cooke, A History of Film Music [2008], 3e impression avec corrections, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2010.

^{13.} Voir Royal S. Brown, Overtones and Undertones: Reading Film Music, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 173.

^{14. «} Music is freed up to create its own realm of meaning, deepening or counterpointing memorable images with sounds that are far more sophisticated than what we hear in standard Hollywood scores » (Jack Sullivan, Hitchcock's Music, New Haven, Conn., Yale University Press, 2006, p. xiv. Notre traduction). Voir aussi le livre de Jean-Pierre Eugène, La musique dans les films d'Alfred Hitchcock, Paris Dreamland, 2000.

^{15.} Sullivan, Hitchcock's Music, p. xvi.

On retrouve cette même sensibilité musicale chez Cocteau, qui collabora longuement avec Auric (1930-1961) et accordait une attention égale à l'image et au son, en général. Désirant, ici aussi, s'affranchir des conventions pour éviter le pléonasme musicofilmique, les deux hommes firent usage de « synchronisme accidentel » 16 pour former un contrepoint entre musique et image et mettre ainsi l'accent sur la fonction poétique qui peut s'établir entre les deux. Dans cette même veine, où l'intérêt porte sur l'apport poétique et non pragmatique (fonctionnaliste) de la musique, il faut citer le travail de Fano pour les films de Robbe-Grillet (1963-1974). Dans son approche musicofilmique. Fano cherche à « doter le film d'un canevas sonore dont l'objectif n'est pas uniquement fonctionnalisant, mais aussi surtout relecture » et « puise son inspiration dans l'idée qu'on peut se faire du film qui chemine, souterrain » 17. Sa démarche n'est d'ailleurs pas exclusivement musicale, mais sonore : « Son travail sur le son échappe du vocable : "Musique de". Il est préférable d'écrire : partition sonore, montage sonore ou même "personnage" sonore » 18. Ce que cherche Fano n'est pas de composer une musique qui serait « étrangère » au film ou qui ne viendrait qu'amplifier la composante émotionnelle, mais de réaliser une trame sonore qui comprend tous les sons - bruits, paroles, musique 19 -, un continuum sonore qui permettrait ainsi aux sons d'entretenir un véritable rapport de dialogue avec l'image, et non plus simplement de commentaire 20.

Le duo Fellini-Rota (1952-1979) a également fait l'objet d'une attention particulière dans la littérature musico-filmique. Prenons l'exemple du livre de Thomas Van Order, qui, comme pour Sullivan avec Hitchcock, insiste sur la sensibilité musicale propre à Fellini et son implication profonde dans la place occupée par la musique dans ses films. L'engagement musical de Fellini est tel qu'il compose parfois la musique avec Rota – il arrive même que Fellini collabore avec le musicien sur d'autres films que les siens;

^{16.} Le « synchronisme accidentel » est une technique qui consiste à « déplacer, lors du montage, les morceaux de musique prévus pour les séquences filmiques », afin d'« évite[r] ainsi la redondance entre l'œil et l'oreille et donne[r] du relief à l'image sans amoindrir l'adhésion de la musique aux plans en question ». De la sorte, la musique conserve une autonomie et « ajoute à l'image une valeur expressive ou émotionnelle »; voir Angie Van Steerthem, « La sonorité des films coctaliens », dans David Gullentops et Malou Haine [dir.], Jean Cocteau : textes et musique, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 124.

^{17.} Lacombe et Rocle, La musique du film, p. 97.

^{18.} Ibid.

^{19.} Pour une conception plus globalisante de la musique de film – analysée dans le contexte plus large de la bande sonore –, on consultera l'ouvrage de James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, Hearing the Movies: Music and Sound in Film History, New York / Oxford, Oxford University Press, 2010; mais aussi James Buhler, « Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film », dans Donnelly (dir.), Film Music, p. 39-61. Si cette considération pour tous les éléments constitutifs de la bande sonore est assez nouvelle d'un point de vue académique, il n'en est donc rien pour les compositeurs eux-mêmes. Outre les travaux de Fano, citons la partition semi-bruitiste d'Arthur Honegger et Arthur Hoérée pour le film Rapt (1934) de Dimitri Kirsanoff, ainsi que les essais de son (lu) à l'envers de Maurice Jaubert dans Zéro de conduite (1933) de Jean Vigo. Plus proche de nous, il faut signaler le travail du compositeur canadien Maurice Blackburn, qui sera étudié ici-même.

^{20.} Sur les notions de continuum et de partition sonores chez Fano, voir Réal La Rochelle (dir.), *Écouter le cinéma*, Montréal, Les 400 coups, 2002, p. 182-190; et Frédéric Dallaire, « Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pratique et la pensée cinématographiques d'Edgar Varèse et de Michel Fano », *Intersections*, vol. 33, n° 1, 2012, p. 71-76.

selon Van Order, le cinéaste paraît d'ailleurs plus impliqué que le compositeur ²¹. De l'élaboration de la partition au mixage final – où Rota est absent –, Fellini exerce un grand contrôle sur la partie musicale de ses films – pour Van Order, il est donc un auteur ²². À l'inverse, Rota n'exerce aucun contrôle direct sur la partie visuelle qu'il, par ailleurs, ne visionne presque pas :

Rota travaillait surtout à partir de notes, et, généralement, ne voyait le film que dans la Moviola, après avoir composé la majeure partie de la musique, puis seulement pour résoudre des problèmes techniques [...]. Il ne regardait presque jamais le film en entier, du début à la fin, même après que celui-ci soit sorti ²³.

L'ouvrage de Van Order porte ainsi davantage sur Fellini et les fonctions cinématographiques de la musique, que sur Rota et la musique elle-même ²⁴.

Parmi les différents auteurs que nous venons de citer, plusieurs ne proviennent pas du milieu musicologique. Il n'est donc pas surprenant d'y retrouver peu d'analyse musicale à proprement parler. L'attention est ainsi davantage portée sur les fonctions de la musique et donne, parfois, plus de poids au rôle du réalisateur, dont on veut démontrer la sensibilité musicale - et le statut d'auteur. Même si elle ne s'intéresse pas tant à la musique elle-même, cette démarche a cependant le mérite de montrer qu'une bonne collaboration réalisateur-compositeur peut se définir par un dialogue éclairé rendu possible par la conscience qu'a le réalisateur du rôle important que peut jouer la musique dans ses films. Cette conscience se traduit ainsi par une implication profonde du cinéaste dans l'élaboration musicale, synonyme, parfois également, d'une volonté de contrôle total – surtout si la musique n'est pas considérée comme une simple illustration ou un renforcement, mais bien comme un élément constitutif du complexe audiovisuel. Notons cependant que les réalisateurs cités appartiennent à un panthéon moderne qui s'attache à définir la singularité, la spécificité du cinéma; le contrôle qu'ils peuvent ainsi manifester vise la création d'un nouveau langage musical qui échappe aux fonctions habituelles et participe au développement d'un art du cinéma qui use singulièrement de l'expression musicale.

Lorsque les musicologues s'intéressent aux collaborations réalisateur-compositeur, il n'est pas étonnant que leurs ouvrages considèrent prioritairement le compositeur et la musique elle-même, c'est-à-dire en termes de langage et de structure : on y trouve ainsi davantage de musique écrite ²⁵. Dans les binômes que nous allons évoquer, les auteurs

^{21.} M. Thomas Van Order, Listening to Fellini: Music and Meaning in Black and White, Madison, Wis., Fairleigh Dickinson University Press, 2009, p. 21.

^{22.} Voir ibid., p. 25.

^{23. «} Rota mostly worked from notes, and usually only saw the film in the Moviola, after having composed most of the music, and then only to resolve technical problems [...]. He almost never watched the whole film, from beginning to end, even after it was released » (Francesco Lombardi; cité dans ibid., p. 23. Notre traduction).

^{24.} En 2005, Franco Sciannameo s'intéresse à Amarcord (1973), œuvre du binôme qu'il juge particulièrement représentative. Le film fait l'objet d'une analyse du sens de l'œuvre, mais du point de vue de l'image, puis, là encore, des fonctions de la musique dans quelques scènes sélectionnées. Voir Franco Sciannameo, Nino Rota, Federico Fellini, and the Making of an Italian Cinematic Folk Opera: Amarcord, Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 2005.

^{25.} Dans la littérature musico-filmique, les musicologues sont les premiers à prôner un retour à la partition. En 2001, Neumeyer et Buhler appliquent à la musique de film les méthodes traditionnelles d'analyse

s'intéressent d'ailleurs plus exactement à l'œuvre globale du compositeur considéré et l'étude comporte dès lors un chapitre qui relate la collaboration spécifique du musicien avec un réalisateur. Nous prendrons ici pour exemples les collaborations Greenaway-Nyman (1976-1996) et Hitchcock-Herrmann.

Selon Pwyll ap Siôn, la collaboration Greenaway-Nyman a mené à l'élaboration d'un univers sonore singulier. Ici encore, le duo aurait procédé à une réévaluation de la bande sonore filmique en questionnant la nature du rapport son-image. La collaboration et la compréhension mutuelle des deux artistes sont telles qu'il peut même arriver que Greenaway réajuste des séquences en fonction de la musique. Comme Hitchcock, Cocteau et Fellini, le réalisateur fait preuve d'une certaine sensibilité musicale. Et comme Rota, Nyman compose sa musique sans l'image, parfois avant que le film ait été réalisé, ce qui lui permet de créer un monde sonore parallèle à l'univers visuel du cinéaste. À la différence des œuvres de Hitchcock et Herrmann, image et musique entretiennent une relation de coexistence indépendante :

Traditionnellement, le rôle de la musique de film a été de mettre en valeur et d'amplifier les qualités visuelles et émotionnelles du film. Nyman et Greenaway ont établi une approche alternative radicale où la musique existe séparément et de manière autonome de la narration visuelle. [...] Cette approche peu conventionnelle concède l'indépendance de la musique tout en reconnaissant sa capacité à affecter et influencer les images et la narration filmiques [...] ²⁶.

Si les discours visuel et musical suivent des voies parallèles, les deux hommes se sont cependant accordés sur quelques directives préalables à partir desquelles ils travaillent isolément : cette approche permet ainsi un certain degré d'ambiguïté des rapports entre musique et image et enrichit leur relation.

À la différence de Nyman, Herrmann ne peut composer sans les images : « C'est le *timing* de Hitch qui crée le suspense, déclare-t-il. Vous ne pouvez pas deviner ses besoins musicaux à l'avance » ²⁷. Bien que travaillant plus près de l'image que Nyman,

de la musique de concert pour en démontrer l'aspect productif et révéler les continuités entre les pratiques dans les deux milieux. En se concentrant davantage sur la musique, ils se donnent ainsi la possibilité de la considérer, du moins temporairement, comme un élément autonome. La démarche renverse ainsi le rapport en suggérant que la musique peut influencer notre perception visuelle, voire suggérer à elle seule des images à l'aide de ses propres moyens. Mais l'analyse ne s'arrête pas là, car une fois que l'analyse purement musicale nous a éclairé sur ce que la musique, dans ses propres termes, peut accomplir dans le cadre du film, l'attention doit être ensuite portée sur les interactions entre musique et film. La musique de film ne peut être considérée d'un point de vue strictement musical – en tant que musique « pure » – et en dehors du médium auquel elle est destinée. Voir David Neumeyer et James Buhler, « Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (I) : Analysing the Music », dans Donnelly, Film Music, p. 16-38; et Buhler, « Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (II) ».

26. « The role of film music traditionally has been to enhance and heighten the film's visual and emotive qualities. Nyman and Greenaway established a radical alternative approach where music existed separately and autonomously from the visual narrative. [...] This unconventional approach acknowledges music's independence while at the same time recognizing its power to affect and influence the film's images and narrative » (Pwyll ap Siôn, The Music of Mychael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts, Aldershot, Hants/Burlington, VT, Ashgate, 2007, p. 85. Notre traduction).

27. « It's Hitch's timing that creates the suspense. You can't guess his musical requirements ahead of time » (Herrmann; cité dans Graham Donald Bruce, Bernard Herrmann: Film Music and Narrative, révision de la thèse de l'auteur [Ph.D.], Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985, p. 117. Notre traduction).

Herrmann n'en compose pas moins une musique intéressante puisque le tandem tend à vouloir s'affranchir des conventions musico-filmiques, notamment hollywoodiennes. En 1985, Graham Donald Bruce consacre tout un chapitre à la collaboration des deux artistes et propose deux analyses de films, soit *Vertigo* (*Sueurs froides*, 1958) et *Psycho* (*Psychose*, 1960). Partant des codes établis par les compositeurs d'Hollywood dans les années 1930, il démontre comment Herrmann en est venu à élaborer ses propres méthodes de composition qui questionnent les conventions, et décrit les stratégies adoptées par le compositeur pour servir au mieux chaque projet filmique, notamment dans le cadre de sa collaboration avec Hitchcock. Ainsi, les chapitres dédiés à *Vertigo* et *Psycho* permettent à l'auteur d'isoler certaines de ces stratégies et de les analyser en termes d'interaction avec l'image. Bruce note que bien que variées, certaines de ces stratégies (accord de septième, dissonance et polytonalité, chromatisme, ostinato) reviennent d'un film à l'autre et participent de ce qu'il nomme le « son du suspense » (« sound of suspense »), un univers sonore qui s'est particulièrement développé dans l'univers hitchcockien.

La question de la variété des stratégies exploitées par le compositeur nous amène à discuter d'autres constantes qui marquent les collaborations privilégiées entre réalisateur et compositeur, et que nous avons déjà plus ou moins évoquées. La première est celle de l'adaptabilité du compositeur. Disons-le tout de suite, cette adaptabilité que nous avons perçue chez les compositeurs mentionnés ne signifie pas qu'ils ne possèdent aucune « couleur » particulière, aucun style qui leur est propre - même si celui-ci a été spécifiquement développé au contact de l'univers d'un réalisateur; c'est d'ailleurs cette spécificité stylistique qui peut amener un réalisateur à travailler avec un compositeur donné. Bien que l'on puisse définir le compositeur de musique de film comme un « omnipraticien », on peut également le décrire selon un certain nombre de traits stylistiques, a fortiori, peut-être, s'il a eu la chance de pouvoir développer ses idées dans le cadre d'un projet musical à long terme avec un cinéaste. Il existe ainsi un « son Morricone » rattaché aux films de Leone (utilisation d'un siffleur, vocalises de soprano, orchestre réduit, par exemple) 28. Dans une collaboration privilégiée, le compositeur s'adapte à l'univers du cinéaste, de film en film, et crée des univers musicaux singuliers qui répondent aux besoins de chaque projet. Il s'en dégage ainsi une certaine cohérence musico-filmique du corpus dont chaque film marque une étape de plus dans l'évolution de l'œuvre globale. Ce caractère unitaire du corpus ne résulte pas seulement de l'adaptabilité du compositeur, mais également du recours aux mêmes stratégies compositionnelles, d'une méthode de travail élaborée par le réalisateur et le compositeur au sein de leur collaboration et d'un accord souvent tacite sur le rôle occupé par la musique.

^{28.} Paradoxalement, pour Morricone, la « créativité de la musique cinématographique » est « totalement dépouillée de toute orientation stylistique propre et univoque ». Un compositeur de musique de « ne doit pas se spécialiser » : « il doit être omnipraticien et savoir bien manier les contaminations entre des genres musicaux très différents ». Voir Ennio Morricone, « Un compositeur derrière la caméra », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), Musiques : une encyclopédie pour le xx1º siècle, vol. 1 : Musiques du xxº siècle, 2001, Arles, Actes Sud/Paris, Cité de la musique, 2003, p. 796.

Les deux autres constantes que nous voudrions évoquer sont celles de la liberté accordée au compositeur et de son implication précoce dans le projet filmique. Dans le cas des collaborations privilégiées entre réalisateur et compositeur, ce dernier est souvent impliqué dès le scénario, ce qui lui permet de s'imprégner très tôt de l'univers du cinéaste et de son nouveau projet. Comme nous l'avons vu, certains compositeurs commencent dès lors à penser à leur musique à partir du scénario, si bien que, parfois, certaines pièces musicales sont terminées avant même que le film soit réalisé ou achevé. Cela permet alors au réalisateur de penser à l'image en fonction de la musique, voire de faire jouer la musique spécialement composée pour le film pendant le tournage, comme ce fut le cas, par exemple, pour C'era una volta il west (Il était une fois dans l'Ouest, 1968) de Leone (musique de Morricone), et pour la série Twin Peaks (1990-1991) de David Lynch (musique d'Angelo Badalamenti). Cette implication précoce du compositeur confère ainsi à ce dernier une plus grande marge de manœuvre : il dispose de suffisamment de temps pour penser à ses idées et les développer, voire expérimenter. Même si le réalisateur est particulièrement impliqué dans la partie musicale de ses films, le compositeur bénéficie d'une certaine liberté acquise soit dès le début - notamment si le réalisateur considère que la musique se situe hors de son champ d'action -, soit au fil du temps, une fois la relation de confiance établie. Cette liberté est tout de même relative et dépend du degré d'implication du réalisateur dans la musique de ses films, ainsi que de l'acuité de sa sensibilité musicale. Autant les « meilleures réussites » peuvent résulter d'une collaboration étroite et dialoguée, autant elles peuvent découler d'une confiance mutuelle qui se traduit par une relative indépendance des deux artistes : comme nous l'avons vu dans le cas Greenaway-Nyman, les deux hommes s'entendent sur certains points, mais ils travaillent séparément dans leurs champs d'expression respectifs.

Nous aurions pu nommer un bon nombre d'autres collaborations. Reprenons simplement la liste, non exhaustive, que donne Alexandre Tylski:

En Amérique du Nord, on cite Curtiz & Steiner, Capra & Tiomkin, Aldrich & De Vol, Hitchcock & Herrmann, Edwards & Mancini, Lean & Jarre, Brooks & Morris, Francis & Carmine Coppola, De Palma & Donaggio, Cronenberg & Shore, Jarmusch & Lurie, [les frères] Coen & Burwell, Lynch & Badalamenti, Dante & Goldsmith, Lee & Blanchard, Zemeckis & Silvestri, Egoyan & Danna, Eastwood & Niehaus, Burton & Elfman, Soderbergh & Martinez, etc. En Europe, Eisenstein & Prokofiev, Delannoy & Auric, Renoir & Kosma, Pagnol & Scotto, Korda & Rózsa, Fellini & Rota, Roberto & Renzo Rosselini, Polanski & Komeda, Truffaut & Delerue, Leone & Morricone, Pollet & Duhamel, Lelouch & Legrand, Oury & Cosma, Herzog & Vuh, Tarkovski & Artemyev, Techiné, Tavernier & Sarde, Fassbinder & Raben, Greenaway & Nyman, Claude & Matthieu Chabrol, Kusturica & Bregović, Angelopoulos & Karaïndrou, Branagh & Doyle, Kieślowski & Preisner, Besson & Serra, Audiard & Desplat. La liste serait encore longue ²⁹.

^{29.} Alexandre Tylski, John Williams: un alchimiste musical à Hollywood, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 21-22. À cette liste, ajoutons Hayao Miyazaki – ou Takeshi Kitano – et Joe Hisaishi, Ishiro Honda et Akira Ifukube, Akira Kurosawa et Fumio Hayasaka, pour le Japon. Parmi les noms cités par Tylski, précisons que Michael Curtiz collabora également avec Erich W. Korngold, Joseph Kosma avec Marcel Carné, Claude Lelouch avec Francis Lai, Michel Legrand avec Jacques Demy, Philippe Sarde avec Claude Sautet et Claude Chabrol avec Pierre Jansen. Précisons, à titre informatif, qu'il existe également un ouvrage de Peter Moorman sur la collaboration Spielberg-Williams (Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams, Nomos,

Il apparaît que le cas d'une collaboration suivie entre réalisateur et compositeur n'est pas si rare. Un examen de chacun de ces binômes pour en déterminer les points communs et divergences ainsi que leur apport particulier, s'il y a lieu, dans le champ des interactions entre musique et image est un travail encore à réaliser. Notre but n'était pas de considérer chaque binôme, mais d'en sélectionner quelques-uns afin d'en indiquer l'intérêt et la spécificité, ainsi que l'attention qui leur a été portée.

Au travers des quelques collaborations choisies, nous avons pu identifier un certain nombre de constantes qui se présentent, selon nous, à la fois comme des facteurs, plus ou moins déterminants selon le cas, des « réussites musicales » dont parlaient Lacombe et Rocle, mais également de ce qui pourrait expliquer en partie la « durabilité » de ces partenariats : 1) une sensibilité, voire une connaissance musicale manifeste du réalisateur, qui est déjà là, naît ou se développe au contact du compositeur, et qui se traduit souvent par un dialogue éclairé entre les deux artistes 30; 2) une implication précoce et, en conséquence, un rôle plus actif du compositeur dans le projet filmique - exception faite de Rota; 3) la plus grande liberté accordée au compositeur, que l'on peut traduire également par une plus grande ouverture d'esprit du réalisateur, et qui résulte en partie de la relation de confiance construite au fil de la collaboration 31; 4) une malléabilité ou une disponibilité du compositeur qui se donne avant tout pour but de capter l'univers du cinéaste, qui s'adapte sans chercher nécessairement et consciemment à imposer, apposer sa marque 32; 5) une volonté d'outrepasser les conventions musicofilmiques et de questionner, explorer les rapports musique-image. Parmi tous ces binômes, notre regard s'est porté sur deux cas singuliers qui présentent ces mêmes constantes: Norman McLaren et Maurice Blackburn (1947-1983), David Cronenberg et Howard Shore (1979-2014).

DEUX CAS DE FIGURE: MCLAREN-BLACKBURN, CRONENBERG-SHORE

Si McLaren œuvre principalement dans le domaine onirique de l'animation, Cronenberg, parfois surnommé « le baron du sang » (« *The Baron of Blood* ») ³³, réalise des films de fiction qui appartiennent à un genre singulier qu'il a lui-même développé,

Reinhard Fischer, 2010). Nous tenons également à mentionner la thèse de Michelle Carole Bozynski, sur les collaborations canadiennes d'Atom Egoyan-Mychael Danna et Patricia Rozema-Lesley Barber/Mark Korven (Music in Canadian Visual Narrative – Musical Collaboration in Five Films of Atom Egoyan and Patricia Rozema, thèse de doctorat, Université de Toronto, 2004).

- 30. On notera, par exemple, que dans le cadre de sa relation avec Prokofiev, Eisenstein évoquait la structure de ses films en termes musicaux. Voir Lacombe et Rocle, *La musique du film*, p. 82.
 - 31. Ce qui n'est pas le cas du binôme Antonioni et Fusco. Voir ibid., p. 90-91.
- 32. À titre d'exception, mentionnons le caractère indépendant de Herrmann, maintes fois relaté. Par exemple, Hitchcock lui avait précisé de ne pas composer de musique pour la scène de la douche dans *Psycho*, mais Herrmann se laissa guider par ses propres convictions. C'est en partie cette forte personnalité qui provoqua la séparation du duo en 1966, sur le film *Torn Curtain (Le Rideau déchiré)*: Herrmann ne pouvait réaliser la partition qu'il souhaitait pour 16 cors et 12 flûtes et Hitchcock avait cédé aux exigences des producteurs qui demandaient une partition construite sur un air ou une chanson facilement reconnaissable qui servirait à la promotion du film. Mais Herrmann n'écrit pas de « musique pop ».
 - 33. Peter Morris, David Cronenberg: A Delicate Balance, Toronto, ECW Press, 1994, p. 9.

celui de « l'horreur intérieure ». Que peuvent donc partager ces deux cinéastes aux univers *a priori* si distincts? Premièrement, ils ont tous deux contribué à enrichir le cinéma canadien. Mais, disons-le tout de suite, notre étude ne cherche en rien à définir quelque « canadienneté » filmique et musico-filmique. Deuxièmement, McLaren et Cronenberg ont chacun développé une relation à long terme avec un compositeur. Troisièmement, et comme nous le verrons, si les univers des deux réalisateurs ont été maintes fois investigués, l'apport de leurs compositeurs respectifs demeure peu examiné. Or, d'un univers à l'autre, la musique semble jouer un rôle de toute première importance, chacun des compositeurs étant impliqué très tôt dans le processus filmique. Cette implication précoce dans la création collective est indicatrice de la place et du rôle centraux qu'occupent Blackburn et Shore et leur musique au sein, respectivement, de l'œuvre de McLaren ou de Cronenberg. De la sorte, les partitions semblent ne pouvoir être considérées comme une simple illustration sonore des films, mais comme une composante tout à fait fondamentale.

L'indifférence des chercheurs qui se sont intéressés aux cinémas de McLaren et Cronenberg pour la contribution de leurs compositeurs lègue un terrain de choix au musicologue. L'esthétique et les thématiques spécifiques des réalisateurs constituent un terrain déjà défriché. Mais dans le cadre d'une création collective, tous les paramètres devraient être interrogés afin d'aboutir à une compréhension plus achevée de l'œuvre. Si aucun des spécialistes du cinéma cronenbergien ne s'est précisément intéressé aux partitions de Shore, tous semblent cependant reconnaître leur importance. Dans la littérature musico-filmique, peu d'ouvrages ont examiné la production de Shore avec Cronenberg, mais soulignent l'intérêt des collaborations durables. Les informations disponibles sont donc assez parcimonieuses, quoique témoignant de l'intérêt suscité par sa musique « cronenbergienne » : entretiens, ouvrages historiques, théoriques, analytiques ou portant sur un film précis 34. À propos de McLaren, les ouvrages existants mettent en évidence le rapport singulier du cinéaste à la musique, celui-ci ayant développé la technique du son synthétique gravé sur la pellicule. Cependant, peu s'attachent à décrire en profondeur la pensée, tout aussi singulière, de son collaborateur musical, justement élaborée au contact du cinéaste d'animation, mais aussi de la musique concrète, telle que pensée par Pierre Schaeffer. Pour Blackburn, c'est une recherche majoritairement archivistique qui a pu nous orienter. Disons tout de même que les publications sur McLaren et Cronenberg fournissent un certain nombre de données quant à la musique de leurs films. Ainsi, la bibliographie disponible témoigne de la curiosité suscitée par ces binômes et constitue une base solide à partir de laquelle ont été posés les premiers jalons de la recherche.

Cette dernière s'inscrit dans un vaste questionnement que nous pourrions résumer ainsi : comment naît une musique de film? Voilà une question simple à laquelle une réponse tout aussi simple peut être proposée : une fois le film réalisé, compositeur et cinéaste discutent des emplacements et fonctions de la musique; le compositeur travaille ensuite selon les intentions du réalisateur, enregistre en studio, puis intègre sa musique au film. Bien souvent, le chercheur s'intéresse au résultat de ces étapes

^{34.} Nous donnerons des exemples précis dans le chapitre IV.

pour comprendre le rôle et les fonctions de la musique filmique. Ainsi, chacun élabore sa théorie, son vocabulaire et contribue à la définition fonctionnelle de la musique filmique ³⁵. Bien souvent donc, les analystes étudient le rapport musique-image en termes de « fonctions », mais ignorent le processus créateur qui l'a façonné. Déplions alors notre question : comment passe-t-on de l'idée visuelle à l'idée musicale et qu'est-ce qui, dans l'image, provoque une musique?

Le cas de la collaboration à long terme entre réalisateur et compositeur offre un terrain de choix pour tenter une réponse. Pour beaucoup de cinéastes, la musique est secondaire : « ouvrier de la onzième heure », déplorait Blackburn, le compositeur est convoqué pour « "sauver les meubles" ou boucher les trous » ³⁶. Dans le cas des collaborations privilégiées, la dynamique créatrice tend à s'inverser. Comme pour Cronenberg et Shore, McLaren et Blackburn avaient à cœur l'implication précoce du compositeur dans la réalisation filmique, l'image étant indissociable du sonore. Parfois, la musique précède l'image dans le processus de création (*La Poulette grise, Blinkity Blank, Le Merle*). Cette relation étroite entre les deux mondes écarte tout rapport de hiérarchie; de l'un à l'autre, il s'agit plutôt de continuum sonore. Parfois, donc, répétons-le, le réalisateur peut également penser à l'image en fonction de la musique. Notre question peut dès lors s'inverser : qu'est-ce qui, dans une musique, peut provoquer une image?

Comme nous l'avons mentionné, peu d'auteurs qui se sont intéressés à ce type de collaboration se sont attachés à décrire le processus créateur qui a mené à l'élaboration d'œuvres collectives, pourtant jugées exemplaires – notamment en raison de leur cohésion et des innovations qu'elles présentent, ainsi que du rôle plus actif qu'y occupe le compositeur ³⁷. Souvent, la fonction de la musique, même singulière – surtout en regard des pratiques hollywoodiennes –, reste au cœur du propos et la question du processus créateur, pourtant tout aussi singulier, demeure effleurée. Or, le cadre de la collaboration privilégiée entre réalisateur et compositeur – et sa durabilité – oblige à remettre en cause le complexe musico-filmique en replaçant la dimension créative au centre du propos : comment expliquer la reprise constante du travail en commun? Qu'est-ce qui, dans la musique, relance le travail de création filmique et qu'est-ce qui, dans les projets d'images, relance la création musicale? En outre, dans les deux cas, la relation continue entre réalisateur et compositeur permet de supposer une homogénéité musicale, la présence de constantes musicales et d'une pensée musico-filmique

^{35.} Voir, entre autres, Zofia Lissa, Ästhetik der Filmmusik, Berlin, Henschelverlag, 1965; Claudia Gorbman, Unheard Melodies: Narrative Film Music, Londres, BFI Pub, 1987; Michel Chion, Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique [2003], Paris, Cahiers du cinéma, 2010. On distinguera cependant ici l'étude de Cristina Cano qui offre une nouvelle terminologie et une classification riche et détaillée des catégories fonctionnelles de la musique au cinéma en se fondant sur les relations psychologiques et perceptives suscitées par la rencontre de la musique et de l'image, et notamment sur l'étude des phénomènes de synesthésies (thermiques, visuelles, tactiles, tactilo-cénesthésiques, spatiales) impliqués dans une telle rencontre. Voir Cristina Cano, La musique au cinéma: musique, image, récit [2002], traduction française par Blanche Bauchau, Rome, Gremese, 2010.

^{36.} Blackburn; cité dans Léo Bonneville, « Entretien avec Maurice Blackburn », Séquences, nº 115, janvier 1984, p. 7.

^{37.} Voir Lacombe et Rocle, La musique du film; Brown, Overtones and Undertones; Cooke, A History of Film Music; Kalinak, Film Music.

consistante développée tout au long de la collaboration (comme Bruce l'a montré avec Herrmann), surtout si la cohérence esthético-thématique des cinéastes, l'unité de leur œuvre, a déjà été interrogée. C'est ce que semble avancer Paul Théberge dans le cas de Cronenberg :

Sa longue relation créative avec le compositeur Howard Shore est donc de la plus haute importance dans la compréhension non seulement du rôle et de l'utilisation de la musique dans ses films, mais, peut-être aussi, de la progression de son œuvre dans son ensemble 38.

À la lumière de ces questions, l'hypothèse qui sous-tend notre étude est donc la suivante : au fil de cette rencontre continue sur plusieurs films, musique et cinéma en sont venus à un entrelacement tel qu'un style singulier de musicalisation des images se serait développé et pourrait relancer le rôle de la musique au cinéma. Quels seraient alors les traits qui définissent ce style et quel rôle donne-t-il à la musique filmique?

NOTES SUR L'ANALYSE : LE COMPLEXE AUDIOVISUEL, L'IDÉE

Cette étude considère deux collaborations, deux productions communes entre un réalisateur et un compositeur. Nous parlons de production commune, car ce qui nous intéresse est le résultat produit par le travail, commun et distinct, de deux artistes. Nous ne chercherons donc pas à mettre en valeur l'un ou l'autre : notre intérêt est autant porté à l'image qu'à la musique, mais surtout à la rencontre des deux éléments et au style de musicalisation des images qui en découle. Un film est un complexe audiovisuel : il est un composé de sons – dialogues, bruits, musique – et d'images en mouvement qui, par leur interaction, cherchent à constituer un tout cohérent et à déterminer un sujet donné. C'est ce complexe-là qui produit le sens. Il n'y a donc pas lieu de considérer chacun des constituants du complexe comme des composantes autonomes, car c'est dans leur interaction que le sens de l'œuvre est recherché et produit. Mais cette interdépendance n'interdit pas la décomposition du complexe en chacun de ses éléments constitutifs, en les considérant selon leurs propriétés afin de mieux en appréhender l'interaction ³⁹. Nous rejoignons ainsi ici la pensée de Nicholas Cook :

La littérature existante sur le multimédia souffre, de mon point de vue, de deux problèmes associés : l'appauvrissement terminologique incarné par la catégorisation traditionnelle perpétrée par la critique cinématographique de toutes les relations musique-image comme étant parallèles ou contrapuntiques, et une supposition largement inconsciente

^{38. «} His [Cronenberg] long, creative relationship with composer Howard Shore is thus of the utmost importance in understanding not only the role and use of music in his films but, perhaps also, to the progress of his work as a whole » (Paul Théberge, « "These Are My Nightmares": Music and Sound in the Films of David Cronenberg », dans Philip Hayward [dir.], Off the Planet: Music, Sound and Science-fiction Cinema, Eastleigh, John Libbey, 2004, p. 141. Notre traduction).

^{39.} Pour Vivien Villani, une connaissance préalable des deux matières d'expression est également nécessaire à l'analyse. Voir Vivien Villani, « Analyser les musiques de film : quelques études de cas », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, Paris, Books on Demand GmbH, 2010, p. 73.

(et certainement sans discernement) selon laquelle de telles relations devraient être comprises en termes d'hégémonie ou de hiérarchie plutôt qu'en termes d'interaction 40.

Cette conception du rapport multimédiatique comme une interaction est partagée par Serge Cardinal qui propose « d'adopter une posture adéquate au complexe audiomusico-visuel, une *surécoute cinématographique* » ⁴¹ selon laquelle l'analyste devrait

s'intéresser à ce que devient la musique au cinéma, à ceci qu'elle est alors visible ou audiovisuelle, c'est-à-dire entendue, écoutée, comprise à partir de ses multiples rencontres avec le personnage, l'un de ses gestes, l'échelle du plan [...], etc. – entendue, écoutée et comprise à partir de ces rencontres surtout lorsqu'elle donne l'impression de transporter avec elle ou en elle une charge capable de modifier le sens d'une action ou d'une expression 42.

Pour Cardinal, c'est précisément cette rencontre « qui découvre et rend efficaces en chaque cas des qualités sensibles locales » 43. Prenant l'exemple d'une séquence de Mauvais Sang (1986) de Leos Carax, l'auteur démontre comment le complexe musico-visuel « détermine les fonctions expressives, narratives ou esthétiques » de la musique dans la séquence, « et non pas l'inverse : des fonctions toutes données qui déterminent à l'avance le rôle de la musique » 44. Les listes de fonctions maintes fois établies (et rejouées) par les théoriciens ne peuvent rendre compte de la totalité de l'expérience audiovisuelle. Selon Cardinal, c'est en partie parce que ces fonctions se fondent sur le présupposé que « la musique vient après le film » 45. Mais la musique ne peut-elle influencer notre perception de l'image de même que l'image peut influer sur notre perception de la musique? « Chaque musique possède sa structure propre », écrit l'auteur, mais le complexe audiovisuel dans lequel elle est intégrée, la rencontre des éléments visuels, sonores et musicaux, la restructure, en partie, et permet de la repenser. Cette thèse est également défendue par Nicholas Cook pour qui l'instance multimédiatique est définie par l'interaction de différents médias (musique, images, mots) et ce cadre oblige à contextualiser la signification de la musique. Celle-ci ne possède aucune signification immanente qu'elle prêterait aux images; elle participe à la construction du sens 46. Le modèle de la métaphore permet à Cook de comprendre

^{40. «} The existing literature of multimedia suffers, as I see it, from two associated problems: the terminological impoverishment epitomized by film criticism's traditional categorization of all music-picture relationships as either parallel or contrapuntal, and a largely unconscious (and certainly uncritical) assumption that such relationships are to be understood in terms of hegemony or hierarchy rather than interaction » (Cook, Analysing Musical Multimedia, p. 107. Notre traduction). Et plus loin: « Le langage traditionnel pour analyser l'interaction de différents médias est complètement empêtré dans la prescription, le jugement de valeur implicite et la généralisation sans fondement » (« The traditional language for analysing the interaction of different media is thoroughly entangled with prescription, implicit value-judgement, and unsupported generalization »; ibid., p. 133. Notre traduction).

^{41.} Serge Cardinal, « Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma?) du film? », *Intersections*, vol. 33, n° 1, 2012, p. 35. Cette conception est à nouveau défendue par Cardinal et l'auteure de ces lignes dans « Introduction : musiques aux limites de l'image/Images at the Limits of Music », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 26, n° 3, 2016, p. 7-10.

^{42.} Cardinal, « Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma?) du film? », p. 41.

^{43.} Ibid.

^{44.} Ibid., p. 45.

^{45.} Ibid., p. 46.

^{46.} Voir Cook, Analysing Musical Multimedia, p. 23.

une telle interaction. La relation entre musique et images trouve sa première condition dans une similarité: deux éléments mis ensemble présentent des traits communs (ex. : « L'amour, c'est la guerre ») ⁴⁷. Mais la similarité ne constitue pas une fin, elle est un moyen; le sens n'est pas inhérent à la similarité, mais à la différence que cette similarité articule en vertu d'un transfert d'attributs (la différence qui résulte de voir l'amour comme on perçoit la guerre) ⁴⁸. Il se produit un changement de perception (l'amour est une guerre) : l'interaction entre musique et images fait voir des traits visuels et fait entendre des traits musicaux; il se produit une perception sélective (la métaphore, l'interaction médiatique, met en évidence certains traits au détriment d'autres; certains attributs émergent alors que d'autres disparaissent). De ce fait, l'interaction de deux éléments produit une sorte de troisième sens qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre des deux éléments rapprochés; le sens est une construction et non une reproduction : l'interaction, écrit Cook, fait surgir des « qualités émergentes » ⁴⁹.

Nos analyses se placent ainsi en premier lieu à la jonction de l'image et de la musique, car c'est précisément ce croisement des deux matières d'expression qui produit une signification résultante. L'analyse musicale, en tant que telle, s'effectue ainsi également à la jonction avec l'image et non en soi : bien que le compositeur puisse avoir recours à des moyens proprement musicaux, ceux-ci sont déterminés par d'autres lois qui ne sont plus forcément musicales, mais filmiques ou musico-filmiques – parler de la musique, c'est parler de l'image (et inversement). Le matériau musical ne possède pas nécessairement d'unité en lui-même; la logique de la partition est tributaire de lois organisationnelles, proprement filmiques, qui lui sont extérieures. Ainsi le complexe audiovisuel propose-t-il une réécriture du musical; de la même manière, ce complexe permet également une relecture du filmique. Devenues inséparables, musique et image s'unissent pour donner forme à une relation, à un projet commun sans cesse relancé, de film en film, ou, plus exactement, comme le disaient Lacombe et Rocle, pour contribuer à « l'édification de l'idée » de l'œuvre.

Dans une conférence donnée en 1987 à Paris, Gilles Deleuze cherche à définir l'acte de création en répondant à la question : « Qu'est-ce que c'est qu'avoir une idée ? » Pour lui, le philosophe, le savant et l'artiste sont des créateurs et leur création naît d'une idée. Ce qui les différencie, c'est la nature de cette idée, et donc de la création. Les idées ne peuvent être générales, car, écrit Deleuze, elles sont « des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparables du mode d'expression » ⁵⁰ : c'est donc la connaissance de ce mode qui délimite le champ de création. Avoir une idée en cinéma, c'est avoir une idée déjà engagée dans un processus cinématographique ⁵¹. Les idées en cinéma, en philosophie, en musique, en peinture ou en science ne sont dès lors pas de

^{47.} Voir ibid., p. 70-71.

^{48.} Ibid., p. 81.

^{49.} Ibid., p. 68-69.

^{50.} Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création? », conférence donnée aux étudiants de l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (Fémis) le 17 mars 1987, à l'invitation de Jean Narboni, dans le cadre des « Mardis de la Fondation », *Trafic*, n° 27, septembre 1998, p. 134.

^{51.} Ibid., p. 137.

même nature, elles sont inséparables de ce qu'elles visent. Et ce que vise le cinéma, c'est raconter « des histoires avec des blocs de mouvements/durée » 52.

En 1991, dans Qu'est-ce que la philosophie?, coécrit avec le philosophe et psychanalyste français Félix Guattari, Deleuze distingue les trois formes de pensée et création que sont la philosophie, la science et l'art. Chacune de ces formes pense et crée ce qui ne peut être pensé et créé par les autres 53 : la philosophie pense par concepts, la science par fonctions et l'art par sensations 54. Cependant les sensations que vise l'art sont créées différemment dès lors qu'elles s'inscrivent dans un mode d'expression artistique donné : avec des blocs de mouvements/durée en cinéma, de lignes/couleurs en peinture et sonores en musique. Les idées en cinéma, en peinture et en musique sont de nature différente. Mais revenons à notre complexe audiovisuel : il y a là une rencontre de deux modes d'expression qui créent des sensations, mais cette création prend deux formes distinctes. Ainsi, les idées en cinéma se dédoubleraient en « idées en image-son » (avec voix et effets sonores) et « en musique », en deux groupes de blocs singuliers. Cependant, ce complexe d'images-sons et de musique est, comme nous l'avons dit, le produit d'une rencontre de deux modes d'expression. Car même si les idées en image-son et en musique sont de nature différente et conçues indépendamment, techniquement, il n'en demeure pas moins qu'elles déterminent un même sujet : elles partagent un même problème 55.

Pour Deleuze, c'est précisément ce qui permet qu'une idée soit partagée par deux modes d'expression. Prenant l'exemple de l'adaptation cinématographique d'un roman, il déclare ainsi que si un cinéaste a envie d'adapter un roman, c'est « qu'il a des idées en cinéma qui résonnent avec ce que le roman présente comme des idées en roman »; si un cinéaste peut adapter un romancier, c'est parce qu'il a « une affaire commune avec lui, un problème commun » ⁵⁶. Cette situation est transposable au cas de la collaboration réalisateur-compositeur : si un compositeur veut mettre un film en musique, c'est qu'il a des idées en musique qui résonnent avec ce que le film présente comme des idées en cinéma; si un compositeur peut créer pour un cinéaste, c'est qu'il a un problème qu'il partage avec lui – ce qui peut expliquer la reprise du travail en commun.

L'idée est ce qui assure la cohérence de l'œuvre et de la pensée du créateur; et cette cohérence est obtenue, précise Cardinal, « par la répétition et la variation d'une idée problématique » ⁵⁷. Ce n'est ni un thème, ni une structure donnée ou un plan

^{52.} Ibid., p. 135.

^{53.} Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie?, Paris, Édition de Minuit, 1991, p. 13-14.

^{54.} Ibid., p. 187.

^{55.} Pour Blackburn, les idées en image-son et en musique sont également reliées par le partage d'une qualité cinétique : « J'ai toujours vu un lien très étroit entre la musique et le cinéma, surtout celui des dessins animés, qui tend à l'abstrait, comme la musique. Le cinéma et la musique sont des arts qui se réalisent dans le temps et la principale difficulté consiste à maîtriser l'élément du temps, le rythme également, car le rythme joue un grand rôle dans les films, comme en musique. [...] J'aime le cinéma parce que je comprends le temps » (Maurice Blackburn, « Maurice Blackburn », *The Canadian Composer/Le compositeur canadien*, n° 38, mars 1969, p. 7).

^{56.} Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création? », p. 137.

^{57.} Serge Cardinal, Deleuze au cinéma: une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. 13.

d'organisation: l'idée, c'est un problème à résoudre, ce qui pousse à la création, ce qui fait penser; c'est une nécessité ⁵⁸. De film en film, mu par une idée problématique, l'artiste cherche à épuiser cette idée en la reconfigurant, en la problématisant différemment. Cependant:

Aucune problématisation n'épuise l'idée ou ne nous met sur la voie d'une solution définitive : chaque problématisation ne fait que découvrir plus clairement un nouvel aspect de l'idée [...]; chaque nouveau problème concret [chaque film] est une nouvelle détermination de l'idée ⁵⁹.

L'idée étant déterminée par ses problématisations, elle se situe à l'intérieur même de l'œuvre, dans ses matériaux (plastiques, thématiques, narratifs...) 60.

Du réalisateur au compositeur, les idées sont donc problématiques – c'est ce qui les unit. Il est par conséquent normal que les mêmes problèmes traversent leurs pratiques respectives : image et musique constituent deux façons d'aborder un même problème. Si l'idée problématique se trouve actualisée dans ces deux matières d'expression et dans leur rencontre, nous la retrouvons également dans le discours des artistes. Selon Deleuze, et tel qu'explicité par Cardinal, les entretiens font partie de l'œuvre. Dès lors, tenter de déterminer l'idée créatrice d'un cinéaste ou d'un compositeur revient donc à considérer leurs créations, mais aussi ce qu'ils en disent : l'idée est déterminée de film en film, mais également d'entretien en entretien. Et tout ce matériel-là constitue le matériau réflexif du créateur, quel qu'il soit, et participe à la détermination de son idée créatrice, à la cohérence de sa pensée et de son œuvre :

Le système d'un auteur est constitué de ses bifurcations. Les bifurcations peuvent être comiques, elles peuvent prendre les allures d'une création filmique ou d'une réflexion théorique, parce que chacun de ces modes est la répétition, à un niveau de différence près, non pas d'un procédé ou d'une technique, mais d'une idée ou d'un problème 61.

Cependant, l'entretien constitue un discours tenu rétrospectivement sur son œuvre; c'est une reconstruction. En outre, élaboré et mené par une autre personne, un autre critique ou chercheur, l'entretien est orienté par sa compréhension, ses associations et ce qu'il souhaite montrer. C'est pourquoi il nous semble préférable de parler « d'idées en analyse », comme le font Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye : entre l'objet analysé et le commentaire, quel qu'il soit, il s'opère une transformation 62. Les idées en image-son, en musique, etc., sont les idées mises en œuvre dans l'objet. Les « idées en analyse », qui appartiennent au discours sur l'objet, « l'intention de l'auteur et celle du lecteur

^{58.} Ibid., p. 14.

^{59.} Ibid., p. 107.

^{60.} Ibid., p. 108-109.

^{61.} Ibid., p. 20-21.

^{62.} Goliot-Lété et Vanoye distinguent deux types d'idées : les « idées en analyse de film » et les « idées en cinéma ». Les premières correspondent ainsi aux idées qui ressortent de l'analyse et sont une version transformée des idées créées par le cinéaste dans son œuvre, soit du second type d'idées, tel que défini par Deleuze. Les deux types ne correspondent donc pas nécessairement, et l'analyste doit garder une certaine distance par rapport à l'objet d'analyse qu'il a préalablement décrit et observé. Voir Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique* [1992], 2 e édition, Cinéma-image, Paris, Armand Colin, 2009, p. 9-15.

constituent des conjectures, des propositions quant à ce que dit l'œuvre : reste à examiner dans quelle mesure cette dernière, dans et par sa cohérence propre, approuve, désapprouve ces conjectures ou en indique d'autres » 63. Si notre étude travaille à partir d'une poïétique, de l'analyse du processus créateur, c'est cependant avec précaution que sont utilisées les données issues du discours des artistes : le sens de l'œuvre ne se situe pas nécessairement dans la méthode de travail qu'ils invoquent; le discours ne constitue qu'un indice, un outil permettant de repérer les éléments sur lesquels l'analyste devrait davantage porter son attention. Le discours, ainsi que la méthode de travail des artistes, ne fait ainsi en rien office de vérification de l'analyse musico-filmique – et inversement : l'entretien, la réflexion et la pratique constituent trois articulations, trois expressions du problème, trois répétitions de l'idée.

PRÉSENTATION DU CONTENU

Chacun des deux binômes étudiés bénéficie d'un portrait artistique et de deux analyses. Les trois premiers chapitres sont ainsi consacrés à la pensée musico-filmique du compositeur onéfien 64 Maurice Blackburn. Ce dernier était avant tout un créateur, un musicien qui pensait en premier lieu ses idées à travers ses mains (composition, bricolage, inventions d'instruments, dessin du son synthétique). Ce n'est qu'après-coup, en entretien, que l'artiste donnera une première forme, une première conceptualisation de sa pensée musico-filmique. C'est pourquoi notre parcours à travers cette pensée commence par l'analyse d'une des partitions filmiques de Blackburn, afin donc de ne pas fausser le travail du créateur – de ne pas prétendre que l'idée précèderait la création. Le chapitre I présente ainsi une description minutieuse de la partition composée pour A Phantasy (1952) de McLaren, au cours de laquelle nous percevrons les premiers germes d'une pensée qui se développera tout au long de la carrière onéfienne de Blackburn (1942-1979), notamment au sein de sa collaboration avec McLaren, entre 1947 et 1983. A Phantasy correspond ainsi à leur deuxième réalisation commune. C'est pourquoi, ensuite, notre portrait artistique se concentre sur Blackburn : si sa pensée musico-filmique s'est élaborée au contact du cinéaste d'animation, elle a connu des développements inouïs à travers le concept de bande sonore totale et la fondation d'un Atelier de conception et de réalisations sonores à l'Office national du film (ONF) en 1971. La pensée musico-filmique de Blackburn sera ainsi examinée en détail dans le chapitre II: sa formation musicale, sa pratique, sa collaboration, fondatrice, avec McLaren, l'influence de Pierre Schaeffer, la création de l'Atelier, son rêve de bande sonore totale, la réticence des cinéastes. Ce parcours nous permettra, par la suite, d'aborder, dans le chapitre III, une pratique alors transformée dans le cas de Jour après

^{63.} Ibid., p. 43.

^{64.} Les termes « onéfien » et « onéfienne » proviennent de l'acronyme ONF (Office national du film du Canada). L'ONF (ou NFB, National Film Board of Canada) est créé le 2 mai 1939 sous le nom de Commission nationale sur le cinématographe, à Ottawa. Sur la recommandation du documentariste John Grierson, la Commission est créée par loi parlementaire afin de « produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations, et promouvoir la production et la distribution de tels films » (http://onf-nfb.gc.ca/fr/a-propos-de-lonf/organisation/mandat, consulté le 8 septembre 2017).

jour (1962) de Clément Perron. En effet, ce film constitue un cas exemplaire pour comprendre le concept de bande sonore totale qui était au cœur de la pensée et de la pratique du compositeur.

Les trois chapitres suivants concernent Cronenberg et Shore. Le chapitre IV dresse ainsi un portrait de leur collaboration. Un premier parcours à l'intérieur du cinéma de Cronenberg nous permet d'identifier un certain nombre de caractéristiques qui traversent l'ensemble de l'œuvre : l'autodidactisme, le genre de l'horreur intérieure, l'exigence réaliste, la redéfinition des genres, le film comme expérience, l'inévitabilité de la mort, la problématique du point de vue et de l'identification, l'ambiguïté, la composante sexuelle, la notion d'auteur, le « projet cronenbergien ». Un second parcours est ensuite proposé, cette fois-ci à partir de la musique composée par Shore. Cette étape nous permet de détailler une méthode de composition qui place en son cœur le principe de l'improvisation. Ce portrait cherche à déterminer un modèle du processus créateur des deux artistes et de la collaboration, qui nous a menée à constater la présence de constantes, de figures artistiques communes entre les processus créateurs filmique et musical, reliant ainsi les deux créateurs en une seule vision artistique : l'autodidacte, l'expérimentateur, l'improvisateur, le peintre-sculpteur, l'artiste-artisan, l'artiste contemporain. Cette première exploration théorique de l'univers créé par Cronenberg et Shore nous donne ainsi plusieurs outils pour appréhender leur pratique. Étant donné le nombre de films sur lesquels ils ont collaboré, notre étude ne peut fournir une analyse approfondie de chaque œuvre du binôme. En outre, c'est également l'accès restreint aux partitions qui nous a amenée à limiter le corpus d'étude. Notre choix s'est donc porté sur deux films : Crash (1996) et A Dangerous Method (Une méthode dangereuse, 2011), respectivement analysés dans les chapitres V et VI. Ce choix ne résulte pas uniquement des restrictions techniques auxquelles nous avons été confrontée 65. Si nous avons sélectionné ces deux films, c'est que nous les croyons particulièrement représentatifs de la collaboration Cronenberg-Shore, et ce, tant par leurs similitudes que leurs différences. Mais surtout, ces deux exemples sont intéressants dans la mesure où ils illustrent, questionnent et nuancent le modèle de la conception musico-filmique du binôme, tel que défini dans le chapitre IV, ainsi que le rapport des deux artistes avec les fonctions traditionnelles de la musique filmique.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes sans qui ce livre n'aurait pu voir le jour. Howard Shore, qui m'a généreusement permis de visiter son studio, de consulter ses partitions et qui m'a gentiment accordé une entrevue. J'espère ainsi que les pages qui lui sont ici consacrées sauront rendre justice à la richesse de son travail.

^{65.} Les exemples musicaux ainsi fournis proviennent en premier lieu de nos propres transcriptions réalisées à partir des disques et des films. Pour les besoins de ce livre, les exemples issus de nos transcriptions ont été confrontés avec les originaux, au studio du compositeur, par l'équipe de ce dernier et l'auteure de ses lignes. Ainsi conformes aux partitions originales, ils sont reproduits avec l'aimable autorisation de Howard Shore, que nous tenons à remercier sincèrement.

Alan Frey, qui a coordonné toutes mes visites au studio.

Louise Cloutier, qui m'a permis de consulter et utiliser sa précieuse documentation sur Maurice Blackburn.

Esther Rochon, fille de Maurice Blackburn, pour m'avoir gentiment autorisée de reprendre des extraits de l'œuvre de son père dans cet ouvrage qui témoigne, je le crois, du plaisir que j'ai eu à découvrir une œuvre et un artisan aussi accomplis.

Serge Cardinal et Michel Duchesneau, qui ont dirigé patiemment les travaux de doctorat ayant mené à cette publication. Merci à vous deux d'avoir accepté de poursuivre l'aventure jusqu'ici!

Nicole Périat et Pierre Boucher des Archives de l'Office national du film du Canada, qui ont dû se replonger pour moi dans les dossiers de l'Atelier de conception et de réalisations sonores.

Frédéric Dallaire, Marie-Marcelle Dubuc et Ariel Harrod, qui ont beaucoup travaillé à l'analyse de *Jour après jour*, ici présentée. Plus généralement, un immense merci à la « famille » du laboratoire de recherche-création *La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son*, dirigé par Serge Cardinal (Université de Montréal, OICRM). Les pages qui suivent sont le reflet des merveilleuses et stimulantes années passées à vos côtés.

Sylvain Caron, pour ses nombreux encouragements et sa contribution inestimable à l'analyse de *A Dangerous Method*, qui avait fait l'objet d'une conférence dialoguée.

Merci aux professeurs, collègues et amis qui m'ont soutenue jusqu'à cette étape cruciale de la vie de chercheur.

Je tiens enfin à remercier mes parents qui, même de loin, ont largement contribué à la réussite de mes projets. Un merci tout spécial à Sylvain Houle pour son amour, son soutien et sa patience. Ce livre vous est dédié.

TABLE DES MATIÈRES

| INTRODUCTION. ANALYSER LE PROCESSUS CRÉATEUR EN MUSIQUE DE FILM | 7 |
|--|----|
| Le cadre de la collaboration réalisateur-compositeur | 7 |
| Deux cas de figure : McLaren-Blackburn, Cronenberg-Shore | 16 |
| Notes sur l'analyse : le complexe audiovisuel, l'idée | 19 |
| Présentation du contenu | 24 |
| Remerciements | 25 |
| | |
| LISTE DES SIGLES | 27 |
| | |
| Première partie | |
| MAURICE BLACKBRUN: | |
| DE MCLAREN À LA BANDE SONORE TOTALE | |
| | |
| Chapitre premier. A Phantasy (1952), de Norman McLaren | 31 |
| Genèse de l'œuvre | 33 |
| La musique naît de l'image : forme, langage et instrumentation | 35 |
| Forme et structure visuelles au gré de la fantaisie | 38 |
| Forme et structure musico-visuelles : une question d'analogie | 41 |
| Unité et continuité musico-visuelles : le continuum sonore | 47 |
| Synchronisme, figuralisme et mouvement | 51 |
| Récapitulation sur le thème de l'interdépendance de la musique et de | |
| l'image | 55 |
| Postscriptum sur le son synthétique | 57 |
| • | |
| CHAPITRE II. LA PENSÉE DE MAURICE BLACKBURN, COMPOSITEUR DE L'ONF | 59 |
| Repères biographiques | 60 |
| Premiers pas, premiers indices : genèse d'une pensée | 65 |
| Avec McLaren : vers une nouvelle approche du monde sonore | 69 |
| Une pensée qui se précise | 77 |
| De Schaeffer à l'Atelier de conception et de réalisations sonores | 81 |
| • | |

| La bande sonore totale | 92 |
|---|------------|
| Synthèse autour de la pensée musico-filmique de Maurice Blackburn | 97 |
| Chapitre III. Jour après jour (1962), de Clément Perron | 99 |
| Axe thématique : l'homme et la machine | 103 |
| Axes esthétiques : la composition des temps et des espaces | 110 |
| Principes de composition | 116 |
| Seconde partie | |
| DAVID CRONENBERG ET HOWARD SHORE: | |
| LE LABORATOIRE MUSICO-FILMIQUE | |
| CHAPITRE IV. PORTRAIT D'UNE COLLABORATION (1979-2014) | 125 |
| L'univers cronenbergien : thématiques et constantes | 126 |
| Howard Shore : leçon de composition | 141 |
| Deux créateurs, une vision artistique | 159 |
| Chapitre v. Pour une relecture de <i>Crash</i> (1996) | 171 |
| Un film controversé | 171 |
| Analyse structurelle du thème principal : génération, répétition et variation | 179 |
| Épilogue | 199 |
| CHAPITRE VI. AU CROISEMENT DES PENSÉES ARTISTIQUES : A DANGEROUS | 209 |
| METHOD (2011) | |
| Un carrefour d'histoires | 211 213 |
| Siegfried, mythe et complexe | 215 |
| Originalité de la partition : adaptation et transférabilité | 218 |
| Réinterprétation, régénération | 223 |
| Motifs et significations | 228 |
| Une œuvre autoréférentielle | 233 |
| Conclusion. Une méthode dangereuse | 239 |
| Annexes | 247 |
| Annexe I : Cue list de Crash | 249 |
| Annexe II : Analyse paradigmatique du thème 2 du thème principal de Crash | 250 |
| Annexe III : Occurrences du thème 2 dans la partition de Crash (cues 9 et | |
| 14) | 252 |
| | 255 |
| de Crash | 255 |

TABLE DES MATIÈRES

| Annexe V : Cue list de A Dangerous Method | 257 259 |
|---|------------|
| Bibliographie | 267 |
| Index des œuvres | 279 287 |
| TABLE DES MATIÈRES | 293 |

FILMOGRAPHIE DE MAURICE BLACKBURN (1941-1985)¹

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) ² | Genre ³ | Durée ⁴ | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|--|--|--------------------|--------------------|---|
| 1941 | Le Temps des sucres / Maple Sugar Time | Stanley Hawes | Doc. | СМ | Musique |
| 1942 | La Cité de Notre-Dame | Vincent Paquette | Doc. | СМ | Montage sonore |
| 1942 | Les Frontières du Nord- Ouest / Northwest Frontier | James Beveridge (prod.) | Doc. | СМ | Musique |
| 1943 | Grand Manan | Margaret Perry | Doc. | СМ | Musique |
| 1943 | L'Île-du-Prince- Édouard / Prince Edward Island | Dallas Jones | Doc. | СМ | Musique |
| 1943 | Terre de nos aïeux / Alexis Tremblay : Habitant | Jane Marsh | Doc. | СМ | Musique, avec Louis Applebaum |
| 1943 | Brise-vent des prairies / Windbreaks on the Prairies | Evelyn Cherry | Doc. | СМ | Musique |
| 1944 | Aux enfants d'abord / Children First | Evelyn Spice (prod.) | Doc. | СМ | Musique |
| 1944 | Pays de colons / Land for Pioneers | James Beveridge Margaret Perry (prod.) | Doc. | СМ | Musique |
| 1944 | Sept Peintres du Québec / Painters of Québec | Graham McInnes | Doc. | СМ | Musique Montage sonore |
| 1944 | Pays de mon cœur / Four Seasons | Crawley Films Limited (prod.) | Doc. | СМ | Musique |
| 1944 | Les Vétérans sur la terre / Home to the Land | Stanley Jackson | Doc. | СМ | Musique |

^{1.} Cette filmographie accompagne le livre de Solenn Hellégouarch, Musique, cinéma, processus créateur : Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore, Paris, Vrin, 2020.

2. Si nous n'avons que le nom du producteur, celui-ci est alors suivi de la mention « prod. ».

3. Anim. = animation; Doc. = documentaire; Fic. = fiction.

4. LM= long-métrage; CM = court-métrage.

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|--|---|-------|-------|---|
| 1944 | Montreal | Vincent Paquette | Doc. | СМ | Son Montage sonore |
| 1944 | Vers le nord par avion / Northwest by Air | James Beveridge Margaret Perry (prod.) | Doc. | СМ | Musique |
| 1944 | According to Need | Dallas Jones (prod.) | Doc. | СМ | Musique |
| 1944 | La Forêt de l'avenir / Tomorrow's Timber | Vancouver Motion Pictures Limited (prod.) | Doc. | СМ | Musique |
| 1944 | Gaspé Cod Fishermen | Jean Palardy | Doc. | СМ | Musique |
| 1945 | The Business of Farming | Dallas Jones | Doc. | СМ | Musique |
| 1945 | Au service des gourmets / Trappers of the Sea | Margaret Perry | Doc. | СМ | Musique |
| 1945 | Chercheurs de la mer / Fishing Partners | Jean Palardy | Doc. | СМ | Musique |
| 1945 | Gage de bonheur / Land for Men | Evelyn Cherry | Doc. | СМ | Musique |
| 1945 | Retour au travail / Back to Work | Vincent Paquette | Doc. | СМ | Musique |
| 1945 | Psychological First Aid | Robert Anderson | Doc. | СМ | Musique |
| 1945 | La Grande Rue / Main Street, Canada | Alistair M. Taylor | Doc. | СМ | Musique, avec Louis Applebaum |
| 1946 | Histoire de pêche / Science Goes Fishing | Jean Palardy | Doc. | СМ | Musique |
| 1946 | Klee Wyck | Graham McInnes | Doc. | СМ | Musique |
| 1946 | Land from the Sea | ? | ? | ? | Musique |
| 1946 | Condition Improved | Stanley Jackson | Doc. | СМ | Musique |
| 1946 | Craftsmen at Work | Beth Zinkan | Doc. | СМ | Musique, avec Nina Finn ? |

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|--|------------------------------------|-------|-------|---|
| 1946 | Terre-Neuve, sentinelle de l'Atlantique / Newfoundland Sentinel of the Atlantic | Beth Zinkan (prod.) | Doc. | СМ | Musique |
| 1946 | Cadet Rousselle | George Dunning | Anim. | СМ | Musique d'accompagnement, avec le Trio lyrique et Allan McIver (arr.) |
| 1947 | La Poulette grise | Norman McLaren | Anim. | СМ | Musique |
| 1947 | New Chapters | Gudrun Parker | Doc. | СМ | Musique |
| 1948 | Aménagement de la capitale / Planning Canada's National Capital | Donald Fraser (prod.) | Doc. | СМ | Musique |
| 1949 | Derrière une étiquette / What's Under the Label ? | Ronald Weyman | Doc. | СМ | Musique |
| 1949 | Montée / Farmer's Union | Raymond Garceau | Doc. | СМ | Musique |
| 1949 | Passeport pour le Canada / Passport to Canada | Roger Blais | Doc. | СМ | Musique |
| 1949 | Petit Poisson deviendra grand / Famous Fish I have Met | Jack Olsen | Doc. | СМ | Musique |
| 1949 | La Science à votre service / Science at Your Service | Ronald Dick | Doc. | СМ | Musique, avec Eldon Rathburn |
| 1949 | La Terre de Caïn / North Shore | Pierre Petel | Doc. | СМ | Musique |
| 1949 | Vieux Airs nouveaux pas / Old Songs, Young Hearts | Gil LaRoche | Doc. | СМ | Musique |
| 1949 | Le Gros Bill | Jean-Yves Bigras René Delacroix | Fic. | LM | Musique |
| 1950 | Études et Vacances / Holiday at School | Leslie McFarlane | Doc. | СМ | Musique |
| 1950 | Goélettes / St. Lawrence Coaster | Denys Gagnon | Doc. | СМ | Musique |

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|--|------------------------------------|-------|-------|--|
| 1950 | Ressources de notre sol / Know Your Resources | David A. Smith | Doc. | СМ | Musique |
| 1950 | Sous le signe de la qualité / Story of Standards | Larry Gosnell | Doc. | СМ | Musique |
| 1950 | La Vérité pure et simple / The Unadulterated Truth | Ronald Weyman | Doc. | СМ | Musique |
| 1950 | Voiles blanches / Sailing in Canada | Jack Olsen | Doc. | СМ | Musique |
| 1950 | Life Under a Leaf | Ronald Weyman | Doc. | СМ | Musique |
| 1950 | Grand-route historique – Bas-Canada / Historic Highway, Lower Canada | David Mayerovitch | Doc. | СМ | Musique |
| 1950 | Grand-route historique – Haut-Canada / Historic Highway, Upper Canada | David Mayerovitch | Doc. | СМ | Musique |
| 1951 | Avec le sceau du Canada / Stamp of Approval | Raymond Garceau | Doc. | СМ | Musique |
| 1951 | Chasseurs de caribou / Caribou Hunters | Stephen Greenless | Doc. | СМ | Musique |
| 1951 | De père en fils / Father to Son | Roger Blais | Doc. | СМ | Musique |
| 1951 | Hallucinations / Breakdown | Robert Anderson | Doc. | СМ | Musique |
| 1951 | Lismer | Allan Wargon | Doc. | СМ | Musique |
| 1951 | Les Moines de Saint- Benoît / Monastery | Roger Blais | Doc. | СМ | Musique |
| 1951 | Sur le pont d'Avignon | Jean-Paul Ladouceur Wolf Koenig | Anim. | СМ | Musique |
| 1951 | Yoho, vallée des merveilles / Yoho, Wonder Valley | Jack Olsen Roger Blais | Doc. | СМ | Musique |
| 1951 | L'Âge du castor / Age of the Beaver | Colin Low | Doc. | СМ | Musique, avec Louis Applebaum, Robert Fleming et Eldon Rathburn |

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|--|-----------------------------------|-------|-------|---|
| 1952 | L'Homme aux oiseaux / The Bird Fancier | Bernard Devlin Jean Palardy | Fic. | СМ | Musique |
| 1952 | Montreurs de marionettes / The Puppeteers | Jacques Giraldeau | Doc. | СМ | Musique |
| 1952 | A Phantasy | Norman McLaren | Anim. | СМ | Musique |
| 1952 | Twirligig | Norman McLaren (prod.) | Anim. | СМ | Musique |
| 1952 | Montagnes en chantier / The Moutain Movers | Ronald Weyman | Doc. | СМ | Musique (ou Eldon Rathburn ?) |
| 1953 | Angoti : l'enfant eskimau / Angotee : Story of an Eskimo Boy | Douglas Wilkinson | Doc. | СМ | Musique |
| 1953 | Aux quatre coins du Canada / Canadian Notebook | David Bennett | Doc. | СМ | Musique |
| 1953 | Côté cour côté jardin / Backstage | Roger Blais | Doc. | СМ | Musique |
| 1953 | Professeur de musique / Music Professor | Gil LaRoche | Doc. | СМ | Musique |
| 1953 | Les Villiers / Citizen Varek | Gordon Burwash | Doc. | СМ | Musique |
| 1953 | Tit-Coq | René Delacroix Gratien Gélinas | Fic. | LM | Musique, avec Morris C. Davis |
| 1954 | Des Grands Lacs au fleuve géant / Bottleneck | Leslie McFarlane | Doc. | СМ | Musique |
| 1954 | Le Voleur de rêves | Roger Blais | Fic. | СМ | Musique |
| 1955 | Chantier coopératif / The Lumberjack | Jean Palardy | Doc. | СМ | Musique |
| 1955 | Les Fermes et les Saisons / Farm Calendar | Roman Kroitor | Doc. | СМ | Musique |
| 1955 | Blinkity Blank | Norman McLaren | Anim. | СМ | Musique |
| 1956 | Jeunesses musicales / Youth and Music | Claude Jutra | Doc. | СМ | Musique |

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|--|------------------------|-------|-------|--|
| 1956 | Pêcheurs de Pomcoup / Fishermen of Pubnico | Léonard Forest | Doc. | СМ | Musique |
| 1956 | Selye et le Stress / Stress | Ian MacNeill | Doc. | СМ | Musique |
| 1956 | Pierrot des bois | Claude Jutra | Fic. | СМ | Musique |
| 1957 | L'Année à la ferme | Roman Kroitor | Doc. | СМ | Musique |
| 1957 | Ti-Jean s'en va dans l'Ouest / Ti-Jean Goes West | Raymond Garceau | Fic. | СМ | Musique |
| 1957 | Wolfe and Montcalm | Allan Wargon | Fic. | СМ | Musique |
| 1957 | Le Rocher des Blancs / They Called It White Man's Burden | Ronald Dick (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming |
| 1957 | La Clef de voûte invisible / The Invisible Keystone | Ronald Dick (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming |
| 1957 | Les Colonies et l'Avenir / The Colonies Look Ahead | Ronald Dick (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming |
| 1957 | Dix jours qui ébranlèrent le Commonwealth / Ten Days that Shook the Commonwealth | Ronald Dick (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming |
| 1957 | Le Temps est à l'orage / Storm Clouds over the Colonies | Ronald Dick (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming |
| 1957 | Un portrait de famille / Portrait of the Family | Ronald Dick (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming |
| 1957 | Crise en Asie / Crisis in Asia | Ronald Dick (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming |
| 1957 | Splendeur et Misère du colonialisme / Colonialism : Ogre or Angle ? | Ronald Dick (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming |

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|---|--|----------------------|-------|--|
| 1957 | Le Point de rupture / Can It Hold Together ? | Ronald Dick (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming |
| 1957 | Quatre Siècles d'âge ingrat / Four Centuries of Growing Pains | Ronald Dick Jacques Bobet Raymond Le Boursier (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming |
| 1957 | Le Noir et le Blanc / Black and White in South Africa | John Howe | Doc. | СМ | Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming |
| 1957 | Pierrot in Montreal | Donald Ginsberg | Doc. | СМ | Musique |
| 1957 | Coup d'œil nº 90 / Eye Witness No. 90 | Maurice Blackburn Grant Crabtree | Doc. | СМ | Réalisation |
| 1957 | Coup d'œil nº 91 / Eye Witness No. 91 | Maurice Blackburn William H. Carrick | Doc. | СМ | Réalisation |
| 1957 | Coup d'œil nº 94 / Eye Witness No. 94 | Maurice Blackburn et al. | Doc. | СМ | Réalisation |
| 1957 | La Grande Indépendance qui vient / Road to Independence | Ronald Dick (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Robert Fleming |
| 1958 | Au bout de ma rue / Street to the World | Louis-Georges Carrier | Doc. | СМ | Musique |
| 1958 | Les Mains nettes | Claude Jutra | Fic. | LM | Musique |
| 1958 | Le Merle | Norman McLaren | Anim. Fic. | СМ | Musique, avec le Trio lyrique |
| 1958 | Le Monde à l'étalage / The World on Show | Roger Blais | Doc. | СМ | Musique |
| 1958 | Pierres vives / The Living Stone | John Feeney | Doc. | СМ | Musique |
| 1959 | Au moulin de grand- père / The Chairmaker and the Boys | Tim Wilson (prod.) | Film pour enfants | СМ | Musique |
| 1959 | La Canne à pêche | Fernand Dansereau | Fic. | СМ | Musique |
| 1959 | L'Extrême-Nord canadien : la faune et la flore / High Artic : Life on the Land | Dalton Muir | Doc. | СМ | Musique |

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|---|------------------------------------|---------------------------|-------|--|
| 1959 | L'Extrême-Nord canadien / High Artic | Dalton Muir | Doc. | СМ | Musique, avec Robert Fleming |
| 1959 | Fred Barry comédien | Claude Jutra | Doc. | СМ | Montage sonore, avec Bernard Bordeleau |
| 1959 | Normétal / Normetal | Gilles Groulx | Doc. | СМ | Musique |
| 1959 | Les Petites Sœurs / The Little Sisters | Pierre Patry | Doc. | СМ | Musique |
| 1959 | La Radiation / Radiation | Hugh O'Connor | Doc. | СМ | Musique |
| 1959 | La Voie maritime du Saint-Laurent / The St. Lawrence Seaway | John Howe Isobel Kehoe | Doc. | СМ | Musique, avec Malca Gillson |
| 1960 | Le Boisé vivant / Life in the Woodlot | Dalton Muir | Doc. | СМ | Musique |
| 1960 | Le Chanoine Lionel Groulx, historien | Pierre Patry | Doc. | СМ | Musique |
| 1960 | Le Déficient mental | Jean Roy | Doc. | СМ | Sonorisation, avec Marguerite Payette |
| 1960 | Lignes verticales / Lines Vertical | Norman McLaren Evelyn Lambart | Anim. | СМ | Musique |
| 1960 | Saint-Denys Garneau | Louis Portugais | Doc. | СМ | Musique |
| 1960 | Un castor / Beaver Dam | Frank R. Crawley | Fic. | СМ | Musique |
| 1960 | Life and Radiation | Hugh O'Connor | Doc. | СМ | Musique |
| 1961 | La Chaudière / Wayward River | Raymond Garceau | Doc. | СМ | Musique |
| 1961 | Les Dieux | Jacques Godbout Georges Dufaux | Doc. | СМ | Musique, avec le Trio René Thomas |
| 1961 | Je | Louis Portugais | Doc. Expéri- mental | СМ | Musique |
| 1961 | Le Jeu de l'hiver / The Joy of Winter | Bernard Gosselin Jean Dansereau | Doc. | СМ | Musique, avec Toni Romandini, Yvan Landry et Donald Habib |

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|--|--------------------------------------|-------|-------|---|
| 1961 | La Longue Randonnée / Journey from Zero | Roger Blais | Doc. | СМ | Musique |
| 1961 | La Truite de rivière / Trout Stream | Hugh O'Connor | Doc. | СМ | Musique |
| 1961 | Ronde carrée / Dance Squared | René Jodoin | Anim. | СМ | Musique |
| 1962 | 36,000 brasses | Georges Dufaux | Doc. | СМ | Musique |
| 1962 | Les Bacheliers de la cinquième | Clément Perron François Séguillon | Doc. | СМ | Musique |
| 1962 | L'Aube a éclaté/ Crisis on the Hill* ⁵ | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | Blitzkrieg* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | Le Calvaire d'Ortona / Road to Ortona* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | L'Itinéraire de la ligne Siegfried / Dusk* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | Tenir / Year of Siege* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | Dieppe ou « la Générale » / Days of Infamy* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | Profil du combattant / Ebbtide* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | D plus 333 / V Was for Victory* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | Visiter l'Italie / New Directions* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |

 $^{5. \} Les \ titres \ suivis \ d'un \ astéris que font partie \ de \ la \ série \ \textit{Le Canada en guerre / Canada at War.}$

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|---|-----------------------------------|---------------|-------|---|
| 1962 | Un matin calme / The Norman Summer* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | Le Rivage de l'enfer / Cinderella on the Left* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | Le Malaise de la paix / The Clouded Dawn* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | CM | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | La Maîtrise des airs et des mers / Turn of the Tide* | Stanley Clish et al. (prod.) | Doc. | СМ | Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn |
| 1962 | Bûcherons de la Manouane / Manouane River Lumberjacks | Arthur Lamothe | Doc. | СМ | Effets sonores, avec Pierre Lemelin |
| 1962 | L'École des peintres | Jacques Godbout Georges Dufaux | Doc. | СМ | Musique, avec le Trio René Thomas |
| 1962 | Les Enfants du silence | Michel Brault | Doc. | СМ | Musique |
| 1962 | Fantastique | Fernand Rivard | Doc. | СМ | Musique |
| 1962 | Jour après jour / Day After Day | Clément Perron | Doc. | СМ | Musique |
| 1962 | Paul-Émile Borduas (1905-1960) | Jacques Godbout | Doc. | СМ | Musique |
| 1962 | Québec-U.S.A. ou l'invasion pacifique / Visit to a Foreign Country | Michel Brault Claude Jutra | Doc. | СМ | Musique |
| 1962 | La Soif de l'or / The Gold Seekers | Jacques Giraldeau | Doc. | СМ | Musique |
| 1963 | 30 minutes, Mister Plummer | Anne Claire Poirier | Doc. | СМ | Musique |
| 1963 | Caprice de Noël / Christmas Cracker | Norman McLaren et al. | Anim. Fic. | СМ | Musique, avec Eldon Rathburn |
| 1963 | De Montréal à Manicouagan / Montréal - Manicouagan | Arthur Lamothe | Doc. | СМ | Musique |
| 1963 | Marie-Victorin | Clément Perron | Doc. | СМ | Musique |

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|--|--------------------------------------|-------|-------|---|
| 1963 | La Molécule magique / Magic Molecule | Christopher Chapman Hugh O'Connor | Doc. | СМ | Musique |
| 1963 | Petit Discours de la méthode | Claude Jutra Pierre Patry | Doc. | СМ | Musique |
| 1963 | À tout prendre / Take It All | Claude Jutra | Fic. | LM | Musique, avec Jean Cousineau et Serge Garant |
| 1964 | Alexander Mackenzie : le maître du Nord / Alexander Mackenzie : The Lord of the North | David Bairstow | Fic. | СМ | Musique |
| 1964 | Au hasard du temps / Down Through the Years | Jacques Giraldeau | Doc. | СМ | Effets sonores |
| 1964 | Caroline | Georges Dufaux Clément Perron | Fic. | СМ | Effets sonores, avec Kathleen Shannon |
| 1964 | Cité savante / An Essay on Science | Guy L. Côté | Doc. | СМ | Musique, avec Raymond Dave Ivy |
| 1964 | Huit Témoins | Jacques Godbout | Doc. | СМ | Musique |
| 1964 | Percé on the Rocks | Gilles Carle | Doc. | СМ | Montage sonore |
| 1964 | « Sire le Roy n'a plus rien dit » | Georges Rouquier | Doc. | СМ | Musique |
| 1964 | Villeneuve, peintre- barbier | Marcel Carrière | Doc. | СМ | Musique |
| 1965 | Le Festin des morts / Mission of Fear | Fernand Dansereau | Fic. | LM | Musique |
| 1965 | Geneviève | Michel Brault | Fic. | СМ | Musique |
| 1965 | Test 0558 | Bernard Longpré | Anim. | СМ | Musique |
| 1966 | La Fleur de l'âge | Gian Vittorio Baldi et al. | Fic. | LM | Musique, avec Ivan Vandor |
| 1966 | Image, que me veux-tu? | André Martin | Doc. | СМ | Musique, avec Geneviève Martin |
| 1966 | Notes sur un triangle / Notes on a Triangle | René Jodoin | Anim. | СМ | Musique |

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|---|-----------------------------------|---------------|-------|---|
| 1967 | <i>L'Eau</i> + (Expo 67) | Henri Michaud Gilles Carle (?) | ? | СМ | Musique, avec Gilles Tremblay |
| 1967 | Conquête (Expo 67) | Gilles Carle (?) | ? | CM ? | Musique, avec Gilles Tremblay |
| 1968 | Ciné-crime | Maurice Blackburn | Anim. | СМ | Réalisation Production Animation Musique |
| 1968 | Fine Feathers | Evelyn Lambart | Anim. | СМ | Musique, avec Mario Duchesne et Miriam Samuelson |
| 1968 | Pas de deux | Norman McLaren | Anim. | СМ | Montage sonore |
| 1969 | Bronze | Pierre Moretti | Doc. | СМ | Musique |
| 1969 | Psychocratie / To See or Not to See | Bretislav Pojar | Anim. | СМ | Montage musique et montage sonore, avec Bretislav Pojar |
| 1969 | The Hoarder | Evelyn Lambart | Anim. Fic. | СМ | Musique |
| 1970 | Points de suspension | Raymond Brousseau | Anim. | СМ | Musique |
| 1970 | Paradise Lost | Evelyn Lambart | Anim. | СМ | Musique |
| 1971 | Les Bibites de Chromagnon / The Little Men of Chromagnon | Francine Desbiens | Anim. | СМ | Musique |
| 1971 | César et son Canot d'écorce / César's Bark Canoe | Bernard Gosselin | Doc. | СМ | Musique |
| 1971 | Cycle | Suzanne Gervais | Anim. | СМ | Musique |
| 1971 | Metadata | Peter Foldès | Anim. | СМ | Musique, avec Alain Clavier |
| 1971 | L'Œuf / The Egg | Clorinda Warny | Anim. | СМ | Musique |
| 1972 | Balablok | Bretislav Pojar | Anim. | СМ | Musique |

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|--|----------------------------------|-------|-------|---|
| 1972 | L'Œil / Eye | Viviane Elnécavé | Anim. | СМ | Musique |
| 1973 | À qui appartient ce gage ? | Marthe Blackburn et al. | Doc. | СМ | Musique, avec Alain Clavier |
| 1974 | Les Filles c'est pas pareil | Hélène Girard | Doc. | СМ | Musique |
| 1974 | Les Filles du Roy / They Called Us "Les Filles du Roy" | Anne Claire Poirier | Doc. | СМ | Musique |
| 1974 | Trois Exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeieff | Jacques Drouin | Anim. | СМ | Musique, avec Denis Larochelle |
| 1975 | Histoire de pêche | Jean Chabot | Doc. | СМ | Musique |
| 1975 | Horizon | Normand Grégoire Claude Jobin | Anim. | СМ | Musique |
| 1975 | Le Temps de l'avant / Before the Time Comes | Anne Claire Poirier | Fic. | LM | Musique |
| 1976 | J.A. Martin photographe / J.A. Martin Photographer | Jean Beaudin | Fic. | LM | Musique |
| 1976 | Le Lion et la Souris / The Lion and the Mouse | Evelyn Lambart | Anim. | СМ | Musique |
| 1976 | Free Enterprise | ? | ? | ? | Musique ? |
| 1977 | Dernier Envol | Francine Desbiens | Anim. | СМ | Musique |
| 1978 | La Plage | Suzanne Gervais | Anim. | СМ | Musique |
| 1978 | Papeterie Saint-Gilles | Gilles Gascon | Doc. | СМ | Musique ? |
| 1979 | Cordélia | Jean Beaudin | Fic. | LM | Musique |
| 1979 | Mourir à tue-tête | Anne Claire Poirier | Fic. | LM | Musique |
| 1979 | La Toile d'araignée (1 à 5) | Jacques Giraldeau | Doc. | СМ | Musique |

| Année | Titre français et/ou anglais | Réalisateur(s) | Genre | Durée | Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs |
|-------|---|--------------------------------------|---------------------------|-------|---|
| 1979 | Les 40 ans de l'ONF | ? | ? | ? | Musique |
| 1981 | « E » | Francine Desbiens Bretislav Pojar | Anim. Fic. | СМ | Musique |
| 1983 | Narcisse / Narcissus | Norman McLaren | Expéri- mental | СМ | Musique |
| 1985 | Un témoignage gravé surPas de deux / Pas de Deux and the Dance of Time | Norman McLaren Francine Viel | Doc. Expéri- mental | СМ | Montage sonore Musique |

FILMOGRAPHIE DE HOWARD SHORE (1975-)1

| Année | Titre ² | Réalisateur(s) | Genre(s) | Prix ³ |
|---------------|--|--------------------------|---------------------------------|-------------------|
| 1975- 1980 | Saturday Night Live (direction musicale) | Lorne Michaels | Série TV Comédie, musique | |
| 1978 | I Miss You, Hug and Kisses | Murray Markowitz | Drame | |
| 1979 | The Brood | David Cronenberg | Horreur | |
| 1980 | Scanners | David Cronenberg | Horreur, science-fiction | |
| 1981 | Steve Martin's Best Show Ever | Dave Wilson Eric Idle | Film TV Comédie | |
| 1982 | Videodrome | David Cronenberg | Horreur, science-fiction | |
| 1984 | Nothing Lasts Forever | Tom Schiller | Comédie, science-fiction | |
| 1984 | Places in the Heart | Robert Benton | Drame | |
| 1984 | The New Show (5 épisodes) | Lorne Michaels | Série TV Comédie | |
| 1985 | After Hours | Martin Scorsese | Comédie, drame, thriller | |
| 1985 | Big Shots in America (thème du générique) | James Burrows | Film TV | |
| 1986 | Fire with Fire | Duncan Gibbins | Drame, romance | |
| 1986 | The Fly | David Cronenberg | Horreur, science-fiction | |

^{1.} Cette filmographie accompagne le livre de Solenn Hellégouarch, Musique, cinéma, processus

créateur : Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore, Paris, Vrin, 2020.

2. Comprend le nombre d'épisodes s'il s'agit d'une série, les indications de fonctions spéciales occupées par Shore et les collaborateurs, s'il y a lieu (« avec »).

^{3.} La liste comprend seulement les prix remportés et non toutes les nominations.

| Année | Titre | Réalisateur(s) | Genre(s) | Prix |
|---------------|---|----------------------------------|------------------------------|--|
| 1987 | Heaven | Diane Keaton | Docu. | |
| 1987 | Nadine | Robert Benton | Comédie, romance | |
| 1988 | Big | Penny Marshall | Comédie, drame | Prix ASCAP Award – films du box-office |
| 1988 | Dead Ringers | David Cronenberg | Drame, thriller | Prix Génie – meilleure musique |
| 1988 | Moving | Alan Metier | Comédie | |
| 1989 | An Innocent Man | Peter Yates | Action, Crime, drame | |
| 1989 | She-Devil | Susan Seidelman | Comédie | |
| 1989 | The Lemon Sisters (avec Dick Hyman) | Joyce Chopra | Comédie, drame | |
| 1989 | Signs of Life | John David Cole | Drame | |
| 1990 | The Local Stigmatic | Al Pacino | Drame | |
| 1990 | Made in Milan | Martin Scorsese | CM, docu. | |
| 1990 | Quick Change (musique additionnelle, orchestration) | Howard Franklin Bill Murray | Comédie, crime | |
| 1990- 1991 | Scales of Justice (2 épisodes) | David Cronenberg (2 épisodes) | Série TV Crime, drame | |
| 1991 | A Kiss Before Dying | James Dearden | Crime, thriller | |
| 1991 | Naked Lunch (avec Ornette Coleman) | David Cronenberg | Drame, fantastique | Prix LAFCA – meilleure musique (2° place) |
| 1991 | The Silence of the Lambs | Jonathan Demme | Crime, drame, thriller | Prix ASCAP – films du box-office Prix LAFCA – meilleure musique (2° place) |
| 1992 | Prelude to a Kiss | Norman René | Comédie, romance | |

| Année | Titre | Réalisateur(s) | Genre(s) | Prix |
|-------|---|------------------|----------------------------------|--|
| 1992 | Single White Female | Barbet Schroeder | Drame, thriller | |
| 1993 | Guilty as Sin | Sydney Lumet | Crime, drame, thriller | |
| 1993 | M. Butterfly (avec la musique de Giacomo Puccini) | David Cronenberg | Drame, romance | |
| 1993 | Mrs. Doubtfire (musique cartoon de Fred Steiner) | Chris Columbus | Comédie, drame | Prix ASCAP – films du box-office |
| 1993 | Philadelphia | Jonathan Demme | Drame | Prix ASCAP – films du box-office |
| 1993 | Sliver (musique additionnelle de Christopher Young) | Phillip Noyce | Romance, thriller | |
| 1994 | Ed Wood | Tim Burton | Biographie, comédie, drame | Prix LAFCA – meilleure musique Prix Saturn – meilleure musique |
| 1994 | Nobody's Fool | Robert Benton | Comédie, drame | |
| 1994 | The Client | Joel Schumacher | Crime, drame | Prix ASCAP – films du box-office |
| 1995 | Moonlight and Valentino | David Anspaugh | Comédie, drame, romance | |
| 1995 | Se7en | David Fincher | Crime, thriller | Prix ASCAP – films du box-office Prix LAFCA – meilleure musique (2° place) |
| 1995 | White Man's Burden | Desmond Nakano | Drame, thriller | |
| 1996 | Before and After | Barbet Schroeder | Crime, drame | |
| 1996 | Crash | David Cronenberg | Drame | |
| 1996 | Looking for Richard | Al Pacino | Docu., drame | |
| 1996 | Striptease | Andrew Bergman | Crime, drame, thriller | |
| 1996 | That Thing You Do! | Tom Hanks | Comédie, drame, musique | |

| Année | Titre | Réalisateur(s) | Genre(s) | Prix |
|-------|--|--|--------------------------------------|----------------------------------|
| 1996 | The Truth About Cats & Dogs | Michael Lehman | Comédie, romance | |
| 1997 | Nova (1 épisode [« Coma »], musique additionnelle) | Linda Garmon Jonathan Sahula Caroline Toth | Série TV Biographie, docu. | |
| 1997 | Cop Land | James Mangold | Crime, drame, thriller | |
| 1997 | The Game | David Fincher | Drame, thriller | |
| 1999 | Analyze This | Harold Ramis | Comédie, crime | Prix ASCAP – films du box-office |
| 1999 | Dogma | Kevin Smith | Aventure, comédie, fantastique | |
| 1999 | eXistenZ | David Cronenberg | Science- fiction, thriller | |
| 1999 | Gloria | Sydney Lumet | Crime, drame, thriller | |
| 2000 | Camera | David Cronenberg | Court-métrage | |
| 2000 | Esther Kahn | Arnaud Desplechin | Drame, romance | |
| 2000 | High Fidelity | Stephen Frears | Comédie, drame, musique | |
| 2000 | The Cell | Tarsem Singh | Science- fiction, thriller | |
| 2000 | The Yards | James Gray | Crime, drame, romance | |

| Année | Titre | Réalisateur(s) | Genre(s) | Prix |
|-------|---|------------------|-------------------------------------|---|
| 2001 | The Lord of the Rings : The Fellowship of the Ring | Peter Jackson | Action, aventure, fantastique | - Oscar - meilleure musique - Prix ASCAP - films du boxoffice - Prix ACCA - meilleure musique originale - Prix Critics Choice - meilleur compositeur - Prix Gelden Schmoes - meilleure musique originale - Prix Golden Schmoes - meilleure musique de film (2° place) - Prix GoldSpirit - meilleure bande sonore, meilleur compositeur, meilleure bande sonore de science-fiction/fantastique - Grammy - meilleur album (avec John Kurlander) - Prix IFMCA - meilleure parution/reparution/réenregistrem ent d'une partition existante (avec Peter Jackson, Fran Walsh et Paul Broucek) - Prix Sierra - meilleure musique - Prix LAFCA - meilleure musique - Prix OFTA - meilleure musique, partition originale - Prix PFCS - meilleure musique - Prix PFCS - meilleure musique - Prix World Soundtrack - meilleure bande originale de l'année, choix du public |
| 2001 | The Score | Frank Oz | Action, crime | |
| 2002 | Gangs of New York | Martin Scorsese | Crime, drame, historique | |
| 2002 | Panic Room | David Fincher | Crime, drame, thriller | |
| 2002 | Spider | David Cronenberg | Drame | Prix Georges Delerue – meilleure musique (Festival international du film Ghent) |
| 2002 | The Lord of the Rings : The Two Towers | Peter Jackson | Action, aventure, fantastique | - Prix ASCAP - films du boxoffice, thèmes les plus joués - Prix ACCA - meilleure musique originale - Prix Golden Schmoes - meilleure musique de film - Grammy - meilleur album (avec J. Kurlander et Peter Cobbin) - Prix IOMA - meilleure musique originale - Prix PFCS - meilleure chanson (avec F. Walsh, « Gollum's Song ») - Prix SFX Award - meilleure musique de film fantastique ou de science-fiction |

| Année | Titre | Réalisateur(s) | Genre(s) | Prix |
|-------|--|------------------|-------------------------------------|--|
| 2003 | Late Night with Conan O'Brien: 10th Anniversary Special (avec John Lurie) | Allan Kartun | Émission TV Comédie | |
| 2003 | The Lord of the Rings : The Return of the King | Peter Jackson | Action, aventure, fantastique | Oscar – meilleure chanson originale (avec F. Walsh et Annie Lennox, « Into the West »), meilleure musique originale Golden Globe – meilleure chanson originale (avec F. Walsh et A. Lennox, « Into the West »), meilleure musique originale Prix Saturn – meilleure musique Prix ASCAP – films du boxoffice, thèmes les plus joués Prix ACCA – meilleure musique originale de la décennie (2° place), meilleure musique originale CFCA Award - meilleure musique originale CFCA Award - meilleure musique originale Prix CFICEA – meilleure musique originale Prix Gold Derby – musique originale Orammy – meilleure chanson (avec F. Walsh et A. Lennox, « Into the West »), meilleur album (avec J. Kurlander) Prix INOCA – meilleure musique originale Prix IOMA – meilleure musique originale Prix Sierra – meilleure musique originale Prix Sierra – meilleure musique originale Prix OFTA – meilleure musique originale, meilleure chanson originale (avec F. Walsh et A. Lennox, « Into the West ») Prix OFCS – meilleure musique originale (avec F. Walsh et A. Lennox, « Into the West ») Prix OFCS – meilleure musique originale (avec F. Walsh et A. Lennox, « Into the West ») Prix OFCS – meilleure musique originale |
| 2004 | The Aviator | Martin Scorsese | Biographie, drame | - Golden Globe - meilleure musique originale - Prix Critics Choice - meilleur compositeur - Prix CFCA - meilleure musique originale - Prix IFMCA - meilleure musique pour un film dramatique - Prix Seattle Film Critics - meilleure musique |
| 2005 | A History of Violence | David Cronenberg | Crime, drame, thriller | |

| Année | Titre | Réalisateur(s) | Genre(s) | Prix |
|-------|---|---|---|--|
| 2005 | Lord of the Brush | Gretchen Jordon- Bastow | Film TV | |
| 2006 | The Departed | Martin Scorsese | Biographie Crime, drame, thriller | Prix ASCAP – films du box-office |
| 2007 | Chacun son cinéma (segment « At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World ») | David Cronenberg (segment cité seulement) | Comédie, drame | |
| 2007 | Eastern Promises | David Cronenberg | Crime, thriller | Prix Génie – meilleure musique originale |
| 2007 | The Last Mimzy | Bob Shaye | Familial, science-fiction | |
| 2008 | The Betrayal (Nerakhoon) | Ellen Kuras Thavisouk Phrasavath | Documentaire | |
| 2008 | Doubt | John Patrick Shanley | Drame | |
| 2010 | Edge of Darkness | Martin Campbell | Crime, drame, thriller | |
| 2010 | The Tonight Show with Conan O'Brien (3 épisodes, thème principal) | Allan Kartun | Série TV Comédie, musique, talk-show | |
| 2010 | The Twilight Saga : Eclipse | David Slade | Aventure, drame, fantastique | |
| 2011 | A Dangerous Method (avec la musique de Richard Wagner) | David Cronenberg | Biographie, drame | Prix Génie – meilleure musique originale |
| 2011 | Hugo | Martin Scorsese | Aventure, drame, familial | Prix ASCAP Award – films du box-office Prix IFJA – meilleure musique (2º place) Prix Frederick Loewe – composition de musiques de films (Festival international du film de Palm Springs) |
| 2012 | Cosmopolis (avec Metric) | David Cronenberg | Drame, thriller | - Prix Génie - meilleure musique originale, meilleure chanson (avec Emily Haines et James Shaw, « Long to Live ») - Prix Écrans canadiens - meilleure musique originale, meilleure chanson (avec E. Haines et J. Shaw, « Long to Live ») |

| Année | Titre | Réalisateur(s) | Genre(s) | Prix |
|-------|--|------------------------|-----------------------|---|
| 2012 | The Hobbit : An Unexpected Journey | Peter Jackson | Aventure, fantastique | Prix ASCAP – films du box-office |
| 2013 | Jimmy P. | Arnaud Desplechin | Drame | |
| 2013 | The Hobbit : The Desolation of Smaug | Peter Jackson | Aventure, fantastique | Prix ASCAP Award – films du box-office Prix HMMA – meilleure musique originale – film de science fiction/fantastique |
| 2014 | Maps to the Stars | David Cronenberg | Drame | Prix Écrans canadiens – meilleure musique originale Prix Cannes Soundtrack |
| 2014 | Rosewater | Jon Stewart | Drame | |
| 2014 | The Hobbit : The Battle of the Five Armies | Peter Jackson | Aventure, fantastique | |
| 2015 | Spotlight | Tom McCarthy | Crime, drame | Prix IFC– meilleure musique originale (2° place) |
| 2016 | Denial | Mick Jackson | Biographie, drame | |
| 2018 | The Catcher Was a Spy | Ben Lewin | Biographie, drame | |
| 2019 | The Song of Names | François Girard | Drame | |
| 2020 | Le prince oublié | Michel Hazanavicius | Aventure, comédie | |