

Qu'est-ce que j'analyse quand j'analyse la musique d'un film ?

Table ronde sur l'analyse de la musique de film
organisée par la Société française d'analyse musicale (SFAM)
et l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM)
27 novembre 2020

Pour remplir le mandat qu'on m'a donné, je ne vois pas d'autres moyens de procéder que de chercher à donner quelques réponses – les plus concrètes possibles – à une question – la plus simple qui soit : Qu'est-ce que j'analyse quand j'analyse la musique d'un film ? Évidemment, ces réponses risquent d'être décevantes, et mes collègues regretteront de ne pas avoir lu ce que j'ai écrit sur la musique de film avant de m'inviter à participer à cette table ronde. Évidemment, ces réponses vont déboucher sur d'autres questions, et j'espère alors que ces questions alimenteront la discussion qui doit suivre mon intervention.

Qu'est-ce que j'analyse quand j'analyse la musique d'un film ? Première réponse à cette question : j'analyse toutes les pratiques et toutes les compositions sonores auxquelles on a attribué, à tort ou à raison, de manière consensuelle ou conflictuelle, le nom de « musique ». Au cinéma, la musique est une affaire multiple, c'est-à-dire diversifiée et différentielle ; c'est un continuum qui, d'un film à l'autre, ou bien à l'intérieur d'un même film, fait coexister des styles et des formes, des époques et des courants, des pratiques d'interprétation et des pratiques d'écoute, des fonctions esthétiques, poétiques, sociales, politiques, policières, de la musique : hymnes nationaux, suites et danses instrumentales, *southern country blues* ; mise en boucle d'un thème liturgique, étirement d'une gigue, spatialisation aérienne d'un classique des *Doors* ; cantate de Bach, *lied* de Schoenberg, *western swing* de Willie Lamothe, air soporifique de Bing Crosby ; reprise d'un thème de Beethoven par des cornes de brume, remixage de chants de gorge autochtones, répercussion d'un chant de protestation ; *free jazz*, chansons bretonnes, musique d'ascenseur, tout Mozart, tout Chopin, l'intégrale des Beatles, les plus grands succès d'Édith Piaf ; *La Truite*, de Schubert, *La Fauvette*, de Messiaen, *L'Après-midi d'un faune*, de Debussy ; la quinte de départ d'un métronome, des gouttes d'eau qui tombent dans un évier en imitant les premières notes d'un concerto de Brahms ; musiques pour marcher, pour danser, pour

travailler, pour souffrir, pour résister, pour faire entendre qu'il n'y a qu'un pas de différence entre danse, travail, souffrance et résistance ; musiques qu'on joue, qu'on écoute, qu'on partage, qu'on apprend, qu'on commente, qui nous font taire, qui nous obligent à crier ou qui soutiennent notre parole, l'amplifient, la rendent sensible ; etc., etc., etc.

Qu'est-ce qui explique cette coexistence des différences – à ne pas confondre avec un œcuménisme ? Réponse possible : quand une musique se laisse entendre dans un film, elle s'inscrit nécessairement dans le régime esthétique du cinéma ; ce régime esthétique, on peut très succinctement le définir ainsi : d'une part, et comme le disait Stanley Cavell, l'image de cinéma garantit une égalité ontologique entre les êtres, entre les choses, entre les êtres et les choses – si bien qu'un gros plan peut donner à une bouilloire une valeur expressive aussi importante qu'à un visage¹ ; d'autre part, et comme le disait Walter Benjamin, en devenant un art, le cinéma a changé le sens de l'art – si bien que le rapport entre les arts mineurs et les arts majeurs a changé de sens ; la distinction entre arts populaires et arts nobles n'a pas disparu, mais elle a changé de valeur². C'est ce régime esthétique du cinéma, et la distribution des pouvoirs d'expression dans laquelle il engage la musique, qui assurent au moins en partie le dialogue entre étudiants en cinéma et étudiantes en musique. C'est ce régime esthétique du cinéma, et les rapports différentiels et non hiérarchiques dans lesquels il inscrit la musique, qui déterminent au moins en partie la collaboration entre un cinéaste et un compositeur. Cette première réponse nous fait déboucher sur une série de questions : Quelle tradition d'analyse, quelle pression institutionnelle ou quel atavisme de classe explique que l'analyse de la musique de film s'attache presque exclusivement à la musique écrite par des compositeurs reconnus comme tels ? Pourquoi le plus simple intérêt pour la chanson populaire dans le cinéma sud-américain doit-il d'abord et avant tout défendre la légitimité de ses analyses ? Quels critères et quelles méthodes d'analyse, et quels gestes transversaux d'analyse, permettront de rendre justice non seulement à la diversité des musiques au cinéma ou dans un film, mais aussi à la coexistence de ces musiques qui définit le musical au cinéma – et qui le définit en tant que problème historique, stylistique, théorique, esthétique ?

1. Stanley CAVELL, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. 37.

2. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003, notamment p. 33-36.

Qu'est-ce que j'analyse quand j'analyse la musique d'un film ? Deuxième réponse à cette question : j'analyse la somme de tout ce qui a été cru en musique : *ethos* musical platonicien ; *affetti* musicaux spiritualisés par la réforme tridentine ; rhétoriques des passions à la Charpentier ; *mi* bémol mineur en tant qu'expression de la terreur ; *pathos* du drame musical wagnérien et vertu cognitive du *leitmotiv* ; pouvoir expressif du *melos* capable de porter remède aux impuissances dramatiques du corps ou de la parole ; pouvoir cinétique et dynamique de la musique sur le corps, la chair, les nerfs, le cerveau, l'âme, *whatever you choose* ; structure harmonique ou geste rythmique d'une composition musicale des bruits et de la parole ; passion iconoclaste d'un idéal de musique absolue ; etc., etc., etc. C'est tout ce bazar rassemblant philosophies antiques et hypothèses intersectorielles dernier cri, persistance de vieux mythes ou aspiration à un idéal moderniste, qui constitue le fonds commun des étudiantes en cinéma et des étudiants en musique, les lieux communs pour une médiation entre un cinéaste et une compositrice.

Mais tout ce qui a été cru en musique ne revient pas au cinéma en tant que croyance ni même en tant que catégorie ou solution, mais sous la forme et avec la force d'un problème. De vieilles questions que le théoricien et l'analyste croyaient résolues par les sémiologues ou dépassées par les neuropsychologues reviennent hanter l'analyse de la musique de film ; la confrontation avec la part visuelle, figurative, figurale, sonore, vocale, représentative, narrative, picturale, du cinéma redonne à certaines certitudes la valeur d'un problème : La musique peut-elle représenter une idée, exprimer une émotion, figurer un sentiment ou individualiser un caractère ? Et si la musique peut représenter une idée, exprimer une émotion, figurer un sentiment ou individualiser un caractère, quelle valeur de vérité cette représentation, cette expression, cette figuration ou cette individualisation ont-elles ? Ces questions, et beaucoup d'autres encore, débouchent sur une question méthodologique fondamentale : Par quels critères et par quelles méthodes d'analyse rendre justice à l'anachronisme ou à la survivance des figures musicales dans un film ? Par quels critères et par quelles méthodes d'analyse montrer que tel compositeur fait de la musique « une science des phénomènes de l'amour », comme le disait Platon, et que telle réalisatrice y adhère d'autant plus qu'elle y voit un moyen musical de faire entendre l'influence de l'univers sur les passions de ses personnages ; en un mot, par quels critères et par quelles méthodes transformer l'analyse de la musique de ce film en une analyse *musicale* du film entier – et comprendre ainsi que ce film ne fait sens

qu'à reprendre une conception magique et cosmologique de la musique datant de la Renaissance ?

Qu'est-ce que j'analyse quand j'analyse la musique d'un film ? Troisième réponse à cette question : j'analyse le devenir audio-visuel de la musique. Mais qu'est-ce que je veux dire quand je dis analyser le devenir audio-visuel de la musique ? Je veux d'abord dire qu'un film inscrit obligatoirement la musique dans un continuum sonore, et qu'il me revient d'analyser les rapports d'une multitude d'aspects de telle ou telle musique avec non seulement le bruit et la parole, mais avec la voix, le cri, le gémissement, le bégaiement, le chuchotement, l'accent, la tessiture, le timbre, le son, le grain, l'allure, l'attaque, l'intensité, la réverbération, l'écho, le mouvement, la profondeur, etc., etc., etc. Mais par quels critères et par quelles méthodes d'analyse rendre justice à ces interactions et à ces interférences, à ces appels et à ces réponses, entre tous les matériaux sonores et musicaux ? À ce que je comprends, la réponse à cette question n'est pas exclusivement méthodologique ; elle engage les rapports de l'analyste avec les institutions de la musique et avec son plan de carrière. Il ou elle peut délibérément ignorer les travaux d'Edgar Varèse, de Pierre Schaeffer et de Michel Fano sur la musique et le son au cinéma³, et analyser tout le sonore à partir des critères techniques dominants l'analyse musicale – élisant au passage, par exemple, le rythme au rang de catégorie universelle de la sensibilité. Ou bien alors il ou elle peut prendre acte du fait que la musique et le sonore se rencontrent au cinéma précisément en ce lieu où doit tendre l'analyse musicale elle-même si elle veut donner sens aux œuvres de musique : tous les modes de la description figurative, qui recourt à des scénarios, à des images, à des tableaux, à des principes dialogiques ; qui décrit le sonore et le musical en termes de substances ou de processus ; ou qui vise à décrire les qualités de la musique et plus généralement du son⁴. L'analyste de formation musicale reconnaîtra alors peut-être que l'usage que peuvent faire certains théoriciens du cinéma d'expressions comme « cette phrase musicale s'entend comme un murmure » ou « ce motif scintille » n'est pas toujours le résultat d'une indéfectible ignorance du langage musical ; et que si

3. Edgard VARÈSE, « Organized Sound for the Sound Film », *The Commonwealth*, vol. 33, n° 8, 13 décembre 1940, p. 204-205 ; Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1966 ; Michel FANO, « Le son et le sens », dans Dominique CHATEAU, André GARDIES et François JOST (direction), *Cinéma de la modernité : films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 105-122.

4. Voir à ce sujet Frank SIBLEY, « Making Music Our Own », dans *Approach to Aesthetics : Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 142-153.

les étudiants de cinéma et de musique, une cinéaste et une compositrice, se rencontrent en ce lieu de figuration, ce n'est pas toujours par défaut de compétences musicales, mais par sensibilité au cinéma.

Qu'est-ce que je veux dire quand je dis analyser le devenir audio-visuel de la musique ? Je veux dire ensuite qu'un film inscrit obligatoirement la musique dans des rapports avec le visible, le visuel, le figuratif et le figural, et qu'il me revient par conséquent d'analyser la musique *à partir de ses multiples rencontres* avec le personnage, l'un de ses gestes, l'échelle du plan, la vitesse d'un mouvement de caméra, le scintillement de la lumière, le contraste simultané entre des couleurs, les différents degrés d'opacité par lesquels passe une ombre, la défiguration d'une forme dans la dissolution de ses contours, le grain explosé de l'image par surexposition à la lumière, le tranchant du cadre qui fend un visage – toutes ces évidences trop souvent oubliées par l'analyse de la musique de film parce qu'on arrive trop tard dans la salle de cinéma, parce qu'on arrive au moment, par exemple, où tel sentiment serait donné par l'acteur, ou le personnage, ou la situation, pour n'être que surligné ou contesté par la musique, niant l'expérience même du film qui veut que même le donné soit produit, qu'un sentiment au cinéma soit la rencontre non pas de telle unité dramatique avec telle fonction de la musique, mais la rencontre de tel visage, avec la part d'ombre qui le voile, l'intensité du mouvement de caméra qui s'en approche, la respiration qui l'accompagne, et de la musique qui infiltre ou traverse ou enveloppe de ses gestes et ses matériaux ce complexe audio-visuel.

Ce qui débouche sur deux questions, les dernières. Première question : Où est l'analyste quand il analyse la musique d'un film ? Est-il dans cet espace d'abstraction analytique consistant à dégager la logique de telle musique en fermant les yeux, et celle de telle séquence d'images en se bouchant les oreilles, avant de recomposer leurs rapports pour inévitablement discuter « autour de ce qui doit être premier principe » : lois de la compréhension du récit, logique intervallaire ou rythmique ; fonctions référentielle, expressives et motiviques de la musique ; contrepoint audiovisuel, etc. Ou bien est-il au milieu des relations phono-musico-visuelles, là où les rapports entre la musique et les images composent un processus d'investigation et de découverte mutuelles, comme si une prothèse auditive et une machine optique se branchaient l'une sur l'autre pour prospecter, extraire et transformer les richesses du sonore et du visible – le complexe audio-visuel « [traversant] l'écriture musicale d'une nouvelle

inscription »⁵, et inversement. Deuxième question : la musicalité est-elle une propriété exclusive de la musique ?

Serge Cardinal

5. Roland BARTHES, « Musica Practica », dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 234.