

## Enseigner l'analyse de la musique de 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

Je tiens tout d'abord à remercier la SFAM et l'OICRM de m'avoir invitée à co-organiser cet événement et à y prendre la parole. Avec Ondine Razafimbelo, qui a aussi participé à l'organisation scientifique de cette table ronde, nous avons décidé d'orienter cette rencontre sur la large thématique de l'analyse de la musique de film autour d'un partage d'expérience où chaque intervenant peut s'exprimer sur ses préoccupations et faire le point sur l'analyse musico-filmique.

De mon côté, un retour d'expérience sur l'analyse de la musique de film implique une discussion autour de mon expérience la plus actuelle qui est celle de l'enseignement puisque que je donne le cours d'analyse de la musique de film délivré aux étudiants de baccalauréat (licence) de l'Université de Montréal depuis l'automne 2018. Je me réjouis particulièrement de partager cette expérience aujourd'hui avec nos collègues français, ayant moi-même obtenu une licence de l'Université Rennes 2 à une époque où nous avions encore peu accès à des enseignements sur le jazz, la musique populaire ou encore, justement, la musique de film. Je me réjouis donc grandement de l'intérêt aujourd'hui porté en France par les universités pour la musique au cinéma.

Jusqu'en 2013, l'enseignement de la musique de film à l'Université de Montréal se donnait à travers le cours créé par Philip Tagg, « Musique et images en mouvement », qui regroupait une approche à la fois historique et analytique. En 2015, deux cours ont été créés pour le remplacer : histoire, d'un côté, et analyse, de l'autre, faisant ainsi de l'analyse de la musique de film une discipline à part entière avec ses spécificités.

Je pose donc tout de suite une première question adressée (pour celle-ci) aux collègues français : qu'en est-il du statut de l'analyse de la musique de film dans les universités françaises et quelle forme prend son enseignement ? Une comparaison ici avec le Québec, du moins l'Université de Montréal, serait tout à fait intéressante.

À l'Université de Montréal, les deux cours sont ouverts à tous. Il va donc tout de suite de soi que l'enseignement doit s'adapter à cet auditoire interdisciplinaire. Pour moi, il s'agit aussi d'en tirer parti en faisant dialoguer les étudiants issus d'horizons différents à l'intérieur des cours, mais également en les regroupant dans des travaux d'équipe de deux-trois personnes à la manière, si l'on veut, d'une collaboration réalisateur-compositeur.

Parler de la musique de film et de son analyse devant un tel auditoire commence toujours, pour moi, par quelques mises en garde et une définition de l'objet qui sera analysé. Bien que les fonctions et usages courants de la musique de film seront étudiés, je tiens toujours à mettre en garde les étudiants contre le qualificatif de « musique fonctionnelle », surtout s'il sous-entend une musique incompatible avec les notions d'art et de création qui seraient réservées à la musique dite « absolue ». La seconde mise en garde concerne donc l'objet à analyser : la musique de film, c'est quoi ? qu'est-ce que j'analyse quand je m'intéresse à la musique de film ? Pour beaucoup, et pas seulement les étudiants, la musique de film, c'est la musique créée par un compositeur et que l'on entend en accompagnement de l'image. Analyser cette musique, c'est donc analyser ses rapports avec l'image, ses fonctions, son rôle dans le film, etc. Si la musique « accompagne » l'image, c'est donc qu'elle arrive après, comme un ajout, une fois la partie visuelle terminée.

Je vous pose à présent une deuxième question : et si la musique de film, ce n'était pas plutôt ce qui se produit *pendant* le film – ni avant, ni après –, c'est-à-dire dans ses multiples interactions avec l'image, dans ce moment où l'image nous permet d'écouter différemment la musique et où la musique nous permet de percevoir différemment l'image (différemment que dans un visionnement ou une écoute de l'image ou de la musique seules) ?

Pour l'analyse de la musique de film, la question de sa définition m'apparaît tout à fait fondamentale, et c'est notamment pour cela que nous avons demandé à Serge Cardinal de s'exprimer aujourd'hui sur ce sujet. Je n'irai donc pas plus loin sur la question, mais disons tout de suite que, dans mon cours, analyser la musique de film, c'est considérer l'ensemble du complexe audio-visuel<sup>1</sup>, soit l'ensemble des sons (dialogues, bruits, musique) et des images en mouvement qui, par leurs multiples interactions, produisent du sens. Cette conception n'interdit pas une décomposition de l'objet d'étude pour mieux en comprendre les composantes, mais la compréhension de l'œuvre musico-filmique se fait selon moi toujours au croisement de la musique et des images, suivant ainsi la pensée du compositeur canadien Maurice Blackburn qui m'a, entre autres, accompagnée dans mes recherches doctorales, et qui disait : « La musique de film, privée de son support visuel, n'a plus de forme, de logique interne »<sup>2</sup>. Image et musique sont inséparables.

Cela posé, comment analyser ce complexe audio-visuel ? Nous avons demandé à Jérôme Rossi de parler précisément des méthodes d'analyse en musique de film selon sa propre expérience. J'introduirai tout de même ici le sujet en partageant l'approche que j'adopte dans le cadre de mon cours – et pour mon auditoire aux horizons variés. Trois grandes questions orientent le contenu de quatre séances (sur quatorze) : « Que fait la musique de film ? D'où vient la musique de film ? Où est la musique du film ? » Ces trois questions me permettent : 1) d'aborder le rôle, les fonctions et l'analyse de la musique de film de manière générale à travers les nomenclatures habituelles tirées des travaux de Philip Tagg, Michel Chion ou encore Claudia Gorbman, mais aussi les différents paramètres musicaux à considérer dans une écoute musico-filmique ; 2) de parler de l'héritage et de l'utilisation de la musique classique au cinéma, pour montrer aux étudiants quelques usages, quelques formules musicales courantes (« clichés ») notamment pour appliquer la notion des paramètres musicaux ; 3) d'étudier les champs de l'image-son résumés, entre autres, par Michel Chion dans son célèbre tricerle des modes de relation du son à l'image (son *in*, *off* et hors-champ)<sup>3</sup> et nous voyons différents effets

---

1. À ce sujet, voir Serge CARDINAL, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son. Cinéma, radio, musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018, notamment le chapitre VI.

2. Maurice BLACKBURN, « Récitatif », document dactylographié, Fonds Famille Blackburn Rochon (P957), BAnQ Vieux-Montréal, 1986, 1 p.

3. Voir Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010, p. 223-226.

associés à la circulation du son (de manière générale) dans l'univers du film.

L'objectif ici est de fournir aux étudiants un éventail de termes pouvant leur permettre de décrire ce qu'ils entendent. Chaque élément de vocabulaire est précédé d'un ou plusieurs exemples que les étudiants doivent commenter avec leurs propres mots avant que je leur explique le terme technique associé à ce qu'ils ont perçu. La pratique précède donc toujours la théorie, l'idée étant par-là d'éveiller leur sensibilité d'écoute plutôt que leur fournir des notions toutes faites qui conditionneraient l'analyse. Ces quelques séances sont rassemblées dans le document que voici (cf. annexe 1), qui résume l'ensemble des notions abordées. Avec ce document en mains, nous consacrons une séance entière au visionnement de séquences choisies par les étudiants pour leurs travaux afin de partager nos expériences d'écoute et de vérifier les acquis.

Et pourtant : bien que je croie important d'enseigner toutes ces notions fondamentales aux étudiants pour leur donner un large aperçu de la théorie existante en matière d'analyse musico-filmique, ce vocabulaire souvent technique est-il bien toujours nécessaire ? C'est donc là ma troisième question.

Souvent, les résultats les plus probants dans les travaux d'étudiants que j'ai pu lire sont le fait de descriptions personnelles non conditionnées par les notions du cours. Je me demande donc (et je *vous* demande), comme a pu le faire Frank Sibley dans son célèbre article « Making Music Our Own »<sup>4</sup>, si la technicité, qui permet difficilement d'exprimer le caractère, le sens et l'expérience faite d'une œuvre, ne peut pas constituer un frein à l'expression, là précisément où la description figurative (prônée par Sibley) permet de « donner un visage » à la musique, de transmettre quelque chose de l'expérience qu'on en fait et qui est tout aussi essentiel.

---

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

Et de cette réflexion découlent trois autres interrogations : 1) avons-nous besoin de la partition pour parler de la musique de film – beaucoup de mes étudiants en études cinématographiques me prouvent que non ? ; 2) le problème posé par le vocabulaire technique explique-t-il que peu de livres de cinéma parlent de la musique ? ; 3) si l’analyse musico-filmique se base uniquement sur un tel vocabulaire, s’adresse-t-elle alors qu’aux seuls « connaisseurs » – comment alors susciter l’intérêt de nos collègues et étudiants en cinéma ?

Depuis tout à l’heure, je parle d’éveiller la sensibilité d’écoute des étudiants. Leur sensibilité visuelle est tout aussi éveillée par une séance où nous prêtons plus spécifiquement attention à l’image et pendant laquelle nous étudions l’analyse de séquence audiovisuelle. Pour ce faire, je me base en grande partie sur le livre de Laurent Jullier, *L’Analyse de séquences*<sup>5</sup>. Nous étudions cette fois-ci les différents éléments sur lesquels porter notre attention lors d’un visionnement de séquence. Nous y parlons donc de récit, de montage, de point de vue, du dialogue, du style et bien sûr des combinaisons audiovisuelles ; et nous appliquons de suite les notions abordées à trois exemples tirés de films totalement différents : *Psycho* (1960), *Laurence Anyways* (2012) et *Star Wars – Episode V* (1980). Cette séance est elle aussi résumée en un tableau récapitulatif que voici (cf. annexe 2), reprenant les notions de Jullier ainsi que celles abordées tout au long du cours, et qui doit servir de guide, à la manière d’une liste de vérification que les étudiants ne doivent pas suivre à la lettre – ce n’est pas une grille d’analyse à appliquer aveuglément, mais bien une liste d’éléments à vérifier, dont il faut se rappeler.

Une notion que j’aborde moins à l’intérieur de mon cours, mais dont nous parlera aujourd’hui plus précisément Ondine Razafimbelo, est celle du processus créateur. Son étude m’a pourtant accompagnée pendant toutes mes études doctorales pendant lesquelles je me suis concentrée sur l’analyse de deux collaborations réalisateurs-compositeurs canadiens et sur leur pensée créatrice<sup>6</sup>. Tout de même, je consacre toujours la dernière séance de mon cours d’analyse à cette notion et au discours des créateurs. Nous y voyons quels sont les mécanismes en jeu dans la création d’une

---

5. Laurent JULLIER, *L’Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2019.

6. Voir Solenn HELLÉGOUARCH, *Musique, cinéma, processus créateur. Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2020.

musique de film et la manière dont les créateurs la pensent, les problèmes qu'ils peuvent rencontrer et qu'ils se posent à travers leurs œuvres et comment tout cela peut éclairer l'analyse.

Pour terminer, je dirai que les notions théoriques et leur apprentissage font partie du parcours universitaire normal. Je tiens cependant toujours à faire la part belle à l'expérience et aux échanges surtout dans le cadre d'un cours qui réunit des étudiants aux horizons divers. Parler de la musique de film à un tel auditoire est une chance, car il permet toujours de remettre en question ma propre pratique et mes acquis, et donc de repenser la musique de film au quotidien.

Solenn Hellégouarch

**Annexe 1 : « Qu'est-ce que j'entends ? » (tableau destiné aux étudiants du cours MUL2109 – Analyse des musiques de film).**

Paramètres musicaux	Champs de l'image-son (Chion + <i>HtM</i> )		Fonctions	
<p>Tempo</p> <p>Rythme</p> <p>Volume</p> <p>Timbre (couleur)</p> <p>Effets sonores</p> <p>Hauteur</p> <p>Harmonie (ex. : triton = « <i>diabolus in musica</i> »)</p> <p>Texture (monophonie, homophonie, mélodie et accompagnement, polyphonie, a-mélodie)</p> <p>Instrumentation (nature des instruments + symbolique)</p>	Modes de relation son-image	<p>Son synchrone <i>in</i> (source visible, entendu par les personnages) Son visualisé diégétique <i>Diegetic-onscreen</i> Musique diégétique/de source/d'écran</p>	Lissa (1965)/Tagg	<p>Emphase du mouvement</p> <p>Accentuation des sons réels</p> <p>Indication de lieu (physique, ethnique, social)</p> <p>Indication de temps (période historique, journée)</p> <p>Commentaire/contrepoint</p> <p>Musique de source/diégétique (non diégétique ?)</p> <p>Émotions du personnage</p> <p>Émotions de l'auditeur (empathie/anempathie)</p> <p>Anticipation</p> <p>Renforcement/délimitation de la structure formelle (thèmes/motifs, marqueurs épisodiques [ouverture/fermeture, liaison/transition, amorce])</p>
		<p>Son non synchrone hors-champ (source invisible, entendu par les personnages) Son acousmatique diégétique <i>Diegetic-offscreen</i> Musique diégétique/de source/d'écran</p>		
		<p>Son non synchrone <i>off</i> (source invisible, non entendu par les perso.) Son acousmatique non diégétique <i>Nondiegetic-offscreen</i> Musique extradiégétique/de fosse</p>		
	<p>Son non diégétique visible <i>Nondiegetic-onscreen</i></p>			
<p>Orchestration (combinaison)</p> <p>Structure/forme</p> <p>Technique de jeu (<i>pizzicati, glissandi, staccato, marcato...</i>)</p>	Circulation	<p>Entre les espaces/sans changement nécessaire : <i>diegetic switch</i></p> <p>Entre les espaces ou dans un même espace/changement nécessaire : <i>audio dissolve (cross-fade)</i></p>	Chion (1995)	<p>Utilitarisme = servir</p> <p>Symbolisation = représenter/commenter</p> <p>Structuration/irrigation = co-structurer</p>
<p>Clichés</p> <p>Musique préexistante (telle quelle ? détournement ?)</p>	Effets	<p><i>Sweetening effect</i></p> <p><i>Mickey mousing</i></p> <p><i>Stinger</i></p>	Villani (2010)	<p>Soutien = renforcer</p> <p>Approfondissement = révéler</p> <p>Recul/contrepoint = se distancer/commenter</p>

