La musique, complice de longue date des images

Autor(en): **Guido, Laurent**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Film : revue suisse de cinéma**

Band (Jahr): **- (2001)**

Heft 21

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-932837

Nutzungsbedingungen

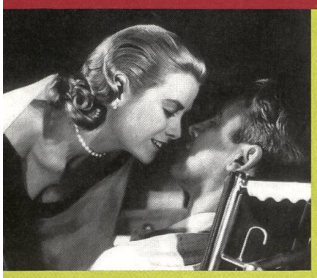
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

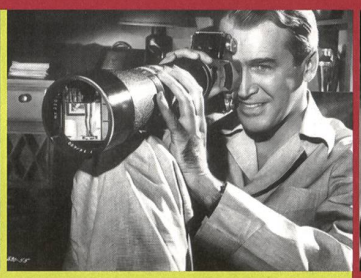
Haftungsausschluss

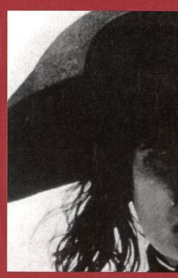
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch







«Fenêtre sur cour» d'Alfred Hitchcock (1954)

«Napoléon» d'Abel Gance (1927)

La musique, complice de longue date des images

Le cinéma a toujours recouru à la musique, dont les fonctions esthétiques ont peu changé: souligner l'action, insuffler une «ambiance» psychologique... Bref rappel de quelques notions essentielles concernant l'accompagnement musical des films, des débuts à nos jours.

Par Laurent Guido

Dès les premières représentations cinématographiques, la musique prête ses mélodies et ses rythmes aux projections d'images animées, prolongeant ainsi dans le monde entier une tradition déjà établie dans d'autres divertissements lumineux, telle la lanterne magique[1]. Au fil des années, les salles de cinéma développent un spectacle audiovisuel complet accompagné d'un orchestre symphonique. L'illustration musicale consiste généralement en un pot-pourri d'airs célèbres puisés dans le répertoire (Beethoven, Schubert, Chopin ou Wagner). Pour faciliter ce travail, les musiciens disposent alors de recueils des thèmes les plus adéquats pour accentuer les états psychologiques (tristesse, peur, joie...) ou les actions dramatiques (combat, poursuite, comique...).

Partitions spécifiques

Les compositions originales pour l'écran apparaissent dès les premiers temps du cinéma. En 1908, Camille Saint-Saëns crée par exemple la partition de «L'assassinat du Duc de Guise», fleuron de la prestigieuse collection «Le film d'art», de Pathé. D'abord destinée à des productions d'envergure et des projections particulières telles les grandes premières, cette pratique se généralise dès les années 10 et 20. En résultent de véritables collaborations entre compositeurs et cinéastes: Carl Joseph Breil pour «Naissance d'une nation» (1914) et «Intolérance» (1916) de Griffith, Arthur Honegger pour «La roue» (1922) et «Napoléon» (1927) d'Abel Gance ou Edmund Meisel pour «Le cuirassé Potemkine» (1926) et «Octobre» (1928) d'Eisenstein. Ces œuvres spécialement conçues pour l'écran ne dérogent cependant pas forcément au principe du pot-pourri, comme le démontrent les multiples citations de thèmes connus émaillant la partition d'Honegger pour «La roue». En outre, ces compositions répondent aux mêmes impératifs que les compilations déjà mentionnées: souligner l'action en choisissant une «ambiance» adaptée à une séquence particulière.

Un modèle classique

L'avènement du film sonore chassera les orchestres des salles obscures – au profit d'une bande-son fixée sur la pellicule – mais assure la pérennité des compositions originales pour le cinéma. Dès lors, un véritable modèle «classique» de la musique de film s'élabore à partir des années 30, en particulier à Hollywood. Tous d'origine européenne, Max Steiner («King Kong», 1933; «Autant en emporte le vent», 1939; «Casablanca», 1942), Wolfgang Erich Korngold («Capitaine Blood», 1935; «Les aventures de Robin des Bois», 1938; «L'aigle des mers», 1940) ou Franz Waxman («La fiancée de Frankenstein», 1935; «Boulevard du crépuscule», 1950; «Fenêtre sur cour», 1954) ont fortement contribué, parmi d'autres, à renforcer certaines pratiques dominantes de composition, d'arrangement et d'orchestration. Parmi ces dernières, citons le recours au leitmotiv, concept d'inspiration wagnérienne visant à associer un motif mélodique à un héros, ainsi que l'*underscoring* (ou *mickeymousing* en raison de son usage fréquent dans les dessins animés), consistant à accentuer de façon très précise le rythme des mouvements corporels. C'est une démarche similaire, quoique considérablement plus développée dans ses correspondances musico-plastiques, qui a inspiré le travail de Serguei Prokoviev pour «Alexandre Nevski» (1938) et «Ivan le terrible» (1945-1948) d'Eisenstein.

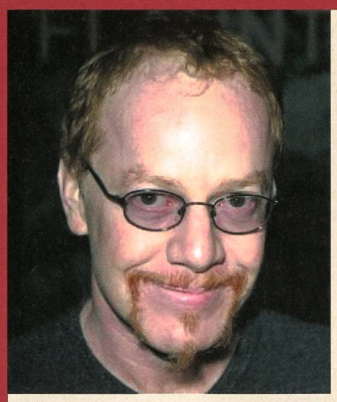
En France, une certaine liberté

De nombreuses critiques ont fusé contre ce système traditionnel d'accompagnement musical, l'accusant de pléonasmes, de redondances inutiles ou de pauvreté structurelle (voir le livre «Musique de cinéma» de Théodor Adorno et Hanns Eisler, paru en 1947 et dont les remarques sont encore valables aujourd'hui). En Europe, même si la majorité des musiques de film se conforment au modèle hollywoodien, une organisation moins standardisée de la production a favorisé des tentatives singulières, à défaut de véritables audaces. La France peut ainsi se targuer d'avoir été un terrain privilégié d'expérimentation où des musiciens importants (George Auric, Darius Milhaud, Jacques Ibert, Francis Poulenc, Maurice Jaubert...) ont pu travailler régulièrement pour des films signés Duvivier, Cocteau, L'Herbier, Delannoy, Pagnol ou Renoir.

Ajuster de vieilles recettes

De façon générale, la musique de cinéma contemporaine n'en finit pas d'explorer les bases stylistiques du modèle «classique», dont la source d'inspiration fondamentale se situe dans l'œuvre des compositeurs français du début du siècle (Debussy, Ravel, Fauré, Schmitt…), progressivement additionnée de touches de «modernité». On retrouve en effet des accents «stravinskiens» chez Bernard Hermann, compositeur attitré de Hitchcock, de «sérialisme» dans le travail de Jerry Goldsmith («Freud», 1962; «La planète des singes», 1968) ou Toru Takemitsu («La femme des sables», 1963; «Ran», 1985), de jazz chez Henry Mancini («La soif du mal», 1958), de *pop music* chez Ennio Morricone, de minimalisme répétitif chez Elliott Goldenthal («Sphere», 1998) ou encore d'*electro* chez Graeme Revell («Le Saint», 1997). Rappelons enfin qu'une musique de film peut être jugée non seulement en fonction de ses qualités intrinsèques, mais aussi de sa concordance avec les images. Pour preuve les jeux de citation de Stanley Kubrick ou Jean-Luc Godard, capables de donner un sens nouveau aux thèmes musicaux les plus rabâchés. ■

1. Appareil datant de 1685 permettant de projeter, agrandies sur un écran, des images peintes sur verre.



Danny Elfman, alter ego de Tim Burton

Dans l'industrie de la musique de film, Danny Elfman est une valeur sûre et rare. Il est aussi l'un des compositeurs les plus influents et les plus cotés. Fidèle de Tim Burton depuis ses premiers films, il fut surtout révélé au grand public par «L'étrange Noël de Monsieur Jack», auquel il a également prêté sa voix.

Propos recueillis par Stéphanie Billeter

D'abord chef de file de la mouvance rock des années 70 avec le groupe culte Oingo Boingo, Danny Elfman (âgé aujourd'hui de 47 ans) entre dans le monde fermé et individualiste de la musique de film à la faveur de sa rencontre avec le cinéaste Tim Burton. Il compose ensuite toutes les partitions de ses réalisations, à la seule exception d'«Ed Wood».

Le compositeur développe un style très personnel, entre envolées lyriques («Batman», «Sommersby», «Black Beauty»), symphonies sombres («Dolorès Claiborne», «Sleepy Hollow») ou ludiques («Les Simpsons», «Prête à tout», «Dilbert»). Présent tout récemment sur les écrans avec «L'échange», il s'attaque actuellement à «La planète des singes» de Tim Burton (qui sortira en août prochain en Suisse romande). Il rejoindra ensuite Sam Raimi pour «Spiderman». Des projets d'envergure auxquels il peut consacrer toute son énergie, maintenant qu'il a décidé de limiter ses activités à deux musiques de film par année.

Comment êtes-vous arrivé à la musique de films?

Par Tim Burton, *fan* de notre groupe Oingo Boingo. Pee Wee Herman avait aussi vu un concert de The Mystic Knights of the Oingo Boingo (sa toute première formation), ainsi que «Forbidden Zone», le premier film de mon frère Richard. Ils étaient en train de mettre sur pied «Les aventures de Pee Wee» quand Tim Burton m'a proposé d'en composer la musique. J'ai cru qu'il se moquait de moi et j'ai d'abord refusé. Entre-temps, mon manager m'a travaillé au corps et je l'ai rappelé deux semaines plus tard…

Pour vous, c'était le début d'une nouvelle carrière?

Immédiatement après, j'ai enchaîné avec environ quatre films entre chaque réalisation de Tim Burton.

Quels sont les réalisateurs qui vous sont le plus proches?

Je suis quelqu'un de fidèle et je travaille avec des réalisateurs qui me fascinent, comme Tim Burton, bien sûr, mais aussi Sam Raimi et Gus Van Sant. Il y a évidemment d'autres cinéastes avec lesquels j'aimerais collaborer, mais je ne peux les nommer ici car je ne voudrais pas offenser leur compositeur attitré!

Comment procédez-vous dans votre travail?

Je pense déjà à la musique lorsque je reçois un scénario. J'essaye alors de garder mes idées nettes, de repousser toute influence extérieure. Je n'accepterais jamais qu'un réalisateur me soumette une musique préexistante comme exemple de ce qu'il souhaiterait. Je lis le scénario, je discute avec le cinéaste, je regarde les plans du film. J'écris toujours pour un orchestre. Je crée les thèmes musicaux sur synthétiseur et percussions, puis tout est réorchestré et dirigé. Pour chaque film, j'essaye d'innover, d'utiliser de nouveaux genres, de m'inspirer de styles musicaux universels. Par exemple pour «Mission: impossible», je me suis basé sur la musique traditionnelle japonaise et pour «Sleepy Hollow», j'ai travaillé sur les musiques et les chants folkloriques de l'Europe de l'Est.

Quelles sont les musiques de film qui vous ont influencé?

A l'âge de 12 ans, j'adorais Bernard Hermann. Puis adolescent, j'ai découvert les films de Fellini et j'ai été fasciné par la musique de Nino Rota. Mes influences sont plutôt classiques: Max Steiner, Frank Waxman… Ils ont été les premiers à faire véritablement vivre la musique de film. Je n'ai jamais étudié la musique, mais je me nourris de musiques de film, j'en écoute sans arrêt.

Dans la mesure ou de nombreux jeunes semblent inspirés par votre musique, n'avez-vous jamais envisagé de créer une école, un courant, comme l'a fait Hans Zimmer avec ses disciples?

Non. Ma manière de travailler est très personnelle. J'ai appris sur le tas et je ne me sens pas capable d'être le professeur de quelqu'un. D'autant plus que je constate qu'il y a de plus en plus de copies conformes. Je pense qu'un vrai compositeur ne devrait jamais se laisser influencer. ■