Document généré le 23 avr. 2024 17:55

Séquences
La revue de cinéma

Le bruit stylisé (La musique)

Numéro 4, mars 1956

URI : https://id.erudit.org/iderudit/52360ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

(1956). Le bruit stylisé (La musique). *Séquences*, (4), 9–11.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1956

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

IV - LE BRUIT STYLYSE (La musique)

..... UNE INTRUSION PRESTIGIEUSE : LA MUSIQUE....

La musique cinématographique présente un caractère assez spécial: alors que la vie courante comporte des bruits corrélatifs aux mouvements des masses et des formes, alors que dans notre univers humain un son particulier appelé langage accompagne le mouvement de la bouche et produit la communication des idées, la musique, au contraire, n'a aucune place spécifique.

Ainsi, je suis au bord d'un lac et je regarde à proximité glisser un canot; j'entends simultanément le clapotis rythmé de l'aviron et une foule de bruits environnants. Que je fasse abstraction de tout ce qui m'entoure et que je filme cette scène avec, comme point central dans un plan général, le canot évoluant le long de la rive; à la projection sonore, reconstitution sur écran de ce que j'ai vu et entendu, il manquera sûrement quelque chose. Il n'y a plus d'atmosphère.... ce n'est plus la même chose. Et cependant je reconnais tout: j'ai vu tout ça, tout entendu! Et pourtant... C'est que nous touchons là un des privilèges, un des avantages de la musique cinématographique: faire sauter les cadres psychologiquement en infusant de l'atmosphère par l'intensification de l'expression et l'accentuation des images. Comme le bruit brut qui atteint directement l'oreille, sans intermédiaire, de même la musique provoque l'ambiance et suggère d'une façon ineffable les sentiments ou les émotions qu'expriment les images.

Que j'imagine n'importe quelle scène sur un écran, et la musique apparaît comme un complément presque indispensable aux images qui s'y succèdent. Ce phénomène est tellement évident que, dès les premières séances de cinématographe, on engagea des pianistes, voire des organistes, pour accompagner d'aides sonores les images trépidantes et muettes de l'écran, et aussi pour ....détail prosaïque. .... couvrir le bruit désagréable des projecteurs et tous les autres bruits.

..... DONT LES ARTISANS SONT NOMBREUX ET DIVERS ....

Les musiciens engagés puisèrent généreusement dans le grand répertoire classique et tentèrent de trouver des mélodies et des rythmes en accord avec les images. Leurs ingénieux essais de synchronisation donnèrent lieu à d'étranges rencontres. Certaines pièces comme "l'Ouverture Guillaume Tell" ou "Poète et Paysan" furent de toutes les batailles; la "Symphonie inachevée" de Schubert ou la "Sonate pathétique" de Beethoven accompagnèrent les adieux déchirants et les sanglots comprimés; l'inévitable "Clair de Lune" de Debussy se retrouva dans toutes les scènes où les véhémentes protestations d'amour succèdaient aux tragiques solitudes et aux crises de larmes.

Bientôt des compositeurs de renom furent approchés par les cinéastes qui désiraient des partitions originales. Ainsi SAINT-SAENS par Henri Lavedan pour L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE. ERIK SATIE, JACQUES IBERT, ARTHUR HONEGGER écrivirent de nombreuses partitions pour les films muets. Entre autres, LA ROUE d'Abel Gance bénéficia d'une musique de HONEGGER que celui-ci employa par après dans son poème symphonique PACIFIC 321.

Aujourd'hui des musiciens célèbres composent régulièrement de la musique de film: ainsi en France, GEORGES AURIC qui a illustré musicalement tous les films de Cocteau, ROLAND MANUEL qui signe la partie musicale de Jean Grémillon. En Angleterre WILLIAM WALTON, shakespearien avec Laurence Olivier. Aux Etats-Unis, AARON COPLAND, MAX STEINER, BERNARD HERMANN qui collabore avec Orson Welles. Et dans quelques oeuvres isolées

mais splendides: RALPH VAUGHAN WILLIAMS, JACQUES IBERT, DARIUS MILHAUD, et PROKOFIEV. Quelques autres compositeurs moins connus dans le domaine du concert se sont spécialisés dans la musique de cinéma. Ainsi le chansonnier JOSEPH KOSMA, JEAN WIENER, RENE CLOEREC, ALFRED NEWMAN (The Robe, Pinky, Son of Bernadet) DIMITRI TIOMKIN, VICTOR KING, et combien d'autres dont les noms constituent une liste impressionnante.

..... COMME LA MUSIQUE ELLE-MÊME QUI DOIT SE FAIRE OPPORTUNE .....

Le musicien de film apparaît d'abord comme un artisan qui doit travailler, ou plus proprement, accorder son matériel sonore en fonction de l'oeuvre qui inspire et guide ses recherches. Mais il est toujours souhaitable qu'il exécute sa tâche en artiste c'est-à-dire en subordonnant l'élément musical à l'élément visuel et en conservant au premier sa valeur intrinsèque dans un esprit non d'asservissement mais de collaboration.

Et c'est très vrai si nous considérons le musicien devant le film quasi achevé et ne comportant que du dialogue et des bruits. Comment alors insérer cette musique inspirée par les images, leur ambiance, les gestes qu'elles illustrent, le mouvement qui en émane, le rythme des successions, les différences de plans etc.? Quand doit-elle entrer? Où est le seuil psychologique? Quand doit-elle s'effacer? cesser? de quelle façon? Doit-elle accompagner comme un fond sonore ce bruit de vagues, par exemple? Doit-elle l'imiter ou le combattre? Doit-elle grossir avec les gros-plans, reculer avec les plans généraux, devenir horizontale avec les plans où prédominent les lignes dans ce sens? Le synchronisme parfait est-il toujours opportun? A toutes ces questions et à bien d'autres, on peut répondre aussi bien "oui" que "non". Cela dépend de chacune des situations, de chacun des films. Or comme tous les metteurs-en-scène ne sont pas des musiciens comme Chaplin ou Grémillon, des hommes qui comprennent la musique comme Cocteau, Eisenstein, Carné ou René Clair, il se produira des aventures assez baroques pour les pauvres musiciens de cinéma.....

Techniquement ils ont le rôle le plus ingrat dans la production d'un film. Alors que scénariste, dialoguiste, costumier ont préparé auparavant sous l'oeil du metteur-en-scène l'oeuvre filmique; alors que photographe, éclairagiste, ingénieur du son ont oeuvré en même temps qu'on tournait le film, le musicien, lui, doit travailler après que tout est fini, voir une version à peu près complète du film en cours de production et bâtir en fonction de ce brouillon une partition originale qui, dans l'esprit de certains metteurs-en-scène n'existe que pour meubler les silences ou boucher les trous. Et cela, rapidement, parce qu'on attend pour le mixage qui est au son ce que le montage est à l'image.

Si l'on considère bien cet état de choses, on excusera plus volontiers le musicien que le dialoguiste ou le bruiteur. Ne tirez pas sur le pianiste ! !... En somme la musique de cinéma garde une grande importance dans le film et si cela saute aux oreilles quelquefois lorsqu'elle est exagérée, mal dosée ou mal composée, cela saute aux yeux lorsqu'elle est absente.

..... ET QUOIQUE CELA PARAISSE PARADOXAL, PLASTIQUE .....

On voit quel danger redoutable plane sur cette collaboration du musicien: la musique n'a pas de place précise a priori dans la trame d'un film. Alors que le bruit n'intervient que dans le temps où l'image le représente, alors que le dialogue n'a lieu qu'au moment où parlent les personnages, la musique, elle, a sa place partout et aussi nulle part.

Cependant si on la traite comme une matière plastique occupant le champ de l'audition, de même que l'image couvre le champ de la vision, l'adaptation et le dosage

en seront facilités par la référence incessante de l'un à l'autre de ces champs. Comme réflecteur, elle ne change pas les volumes mais les rapports des objets, leur infusant pour ainsi dire une consistance, une vibration qui va de la suggestion à peine ébauchée jusqu'à l'accentuation violente selon les plans qu'elle accompagne. Ce ne doit pas tellement être de la musique-illustration, mais, comme le dit Grémillon, de la musique-matériau, qui sert à la fois de support dramatique et d'organisme interne de continuité.

Complexe d'impressions particulièrement riche, l'élément sonore, joint à l'élément visuel, augmente réciproquement les possibilités artistiques de l'un et de l'autre élément. C'est ce que pressentait Eisenstein en 1928, au moment où paraissaient les premiers films parlants: "Le cinéma sonore et parlant constitue sans doute plutôt une révolution de la musique que du cinéma."

Avec l'évolution du cinéma, l'envergure de ses oeuvres, la hardiesse de certaines adaptations, la perfection de quelques réalisations, la musique de cinéma est devenue elle-même un genre bien défini dont certaines partitions méritent de devenir classiques. Citons ALEXANDRE NEWSKI de Prokofiev, LOUISIANA STORY de Virgil Thompson, SCOTT OF THE ANTARTIC de Vaughan Williams, et certains passages de Jaubert, Kosma, Ibert, Cloérec que la chanson et le disque ont rendus célèbres.

CONSLUSION

En somme, la musique de cinéma doit organiser, - au sens étymologique d'organe vital - le film, lui infuser de l'atmosphère, lui donner du style, coordonner ce que le spectateur voit avec ce qu'il ressent. Ce qui revient à dire: créer un état de grâce cinématographique par ce phénomène qui lui est naturel, d'incantation et de possession au sein duquel le spectateur communie et participe à l'oeuvre d'art d'une façon continue et profonde.

Ces quelques considération brèves sur un sujet très vaste nous auront quand même aidés à comprendre l'importance de l'apport du son au cinéma. Le cinéma a existé d'une façon autonome avant que vienne s'y ajouter le son. Il nous a fallu faire un effort nécessaire pour comprendre, nous, personnes habituées au cinéma tel que nous l'avons, quelle révolution, puis quelle évolution, représentait en 1928 cette adjonction d'un élément considérable sur la pellicule elle-même.

Nous devons reconnaître l'équilibre psychologique qu'apporte le bruit aux images, le complément indispensable de la parole, et enfin la merveilleuse et subtile intervention de la musique. Cette analyse, arbitraire quelquefois, nous permet cependant de dégager les rôles respectifs de chacun de ces éléments sonores et nous donne un critère apte à répondre à cette question fondamentale pour la teneur artistique de chaque film: bruit, dialogue et musique forment-ils vraiment un tout avec les images de (ce film?

* * * * * * * * * * * * * * * *

QUESTIONS:

1- Quel est le rôle propre de la musique dans un film? Est-elle un simple fond sonore?

2- Une partition musicale originale est-elle préférable à une musique de répertoire?