

Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma ?) du film ?

Serge Cardinal

Volume 33, Number 1, Fall 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025554ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025554ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cardinal, S. (2012). Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma ?) du film ? *Intersections*, 33(1), 35–49. <https://doi.org/10.7202/1025554ar>

Article abstract

Where is the film music? This question is expected to help map the territory of our film music experience. This study's starting point is a sequence from Leos Carax's film *Mauvais sang* (1986). In this sequence, music is the main purpose of the dialogue: it uses the radio broadcast of two songs to configure the filmic space, and the characters' bodies are lead by their rhythm. In doing so, the whole sequence is subjected to the phenomenology and expressive logic of music: transparency and reflection, colours and shapes, human body choreography and visual rhythm, etc., every component of the sequence is shaped by the music. In consequence, the staging creates a space for the viewer, the film theorist and the musicologist, where the film materials can truly meet. It is a space where it is possible to experience altogether a musical work, a musical reality and the musicality of film. This space is also instrumental when answers are sought to the question: where is film music?

OÙ (EN) EST (L'ÉTUDE DE) LA MUSIQUE (AU CINÉMA ?) DU FILM ?

Serge Cardinal

Où est la musique du film ? Cette question pose un problème auquel il n'y a pas de solution, mais seulement des réponses, lesquelles cartographient un territoire de notre *expérience cinématographique de la musique*. Je retiens cette question parmi beaucoup d'autres parce qu'elle se pose tout autant au spectateur qu'elle s'impose aux compositeurs, réalisateurs, monteurs, mixeurs. Et parce que cette question permet de découvrir ce que peut le cinéma, et ce que la musique peut au cinéma — les réponses à cette question ont produit toute une série de figures rhétoriques, poétiques ou esthétiques essentielles à certains styles et à certains genres cinématographiques, à certains modes audiovisuels de narration. Je retiens cette question parce qu'elle vibre suivant une amplitude assez forte pour provoquer un déplacement de nos positions d'analyse de la musique au cinéma ; parce qu'elle peut les entraîner vers des régions métastables où tous les matériaux d'un film s'agencent, forçant alors le théoricien du cinéma ou le musicologue à penser la musique de film dans le cadre d'une musicalité du cinéma. Je retiens cette question parce qu'elle peut nous permettre d'adopter une posture adéquate au complexe audio-musico-visuel, une *surécoute cinématographique* : une « intensification de l'écoute », portée « à sa pointe la plus extrême et la plus active » (Szendy 2007, p. 26) par les interférences du regard et du visuel, et par cela même d'autant plus capable de répondre de la musique et du musical au cinéma.

La musique de film, c'est une question posée tout autant à la musique qu'au cinéma, ou une question posée par le cinéma à la musique, et par la musique au cinéma¹. Les études de la musique de film ne sont peut-être intéressantes que dans la mesure où elles montrent comment des problèmes musicaux, pratiques et théoriques, sont relancés par le cinéma ou par certains films. Par exemple, qu'est-ce qu'un *traveling latéral* surplombé par un motif à la Webern, ou une répartition visuelle du net et du flou infiltrée par une série boulézienne, ou le gros plan d'une bouche ouverte et pourtant muette scandé par *Routine Investigations*, de Morton Feldman, peuvent nous apprendre de l'atonalité ou de la dissonance, ou, plus généralement, du rôle du regard dans l'expérience de la musique ? Et peut-on imaginer que ces complexes musico-visuels puissent rouvrir le débat entre les pratiques thématiques, structurales et monstratives de l'analyse musicale ? L'étude de la musique de film devient intéressante aussi quand

¹ Les paragraphes en retrait composeront ensemble une réflexion générale sur les études de la musique au cinéma, en une sorte de contrepoint au développement de notre question principale.

elle permet de poser des problèmes de cinéma, des problèmes pratiques et théoriques : que plusieurs musiques au style très différent puissent parfaitement s'agencer avec une même séquence de film, voilà une belle énigme pour le filmologue qui voudrait déterminer la part des réflexes physiologiques dans la production de sens au cinéma. La musique de film, c'est encore un ensemble de questions qui ne lèvent que dans le cadre de l'expérience cinématographique, ou qui ne prennent tout leur sens que dans ce cadre. Par exemple : « Qui est responsable de la musique que j'entends ? », c'est une question sans doute de peu de valeur dans le contexte strictement musical, mais que chaque spectateur se pose, et à laquelle il doit trouver une réponse, s'il veut bien mesurer les enjeux dramatiques et narratifs d'un film de fiction (Levinson 1996). Ainsi de : « Où est la musique du film ? » (Brown 1994, Buhler 2010, Cardinal 2008, Chion 1995, Citron 2010, Stilwell 2007). Ce sont de pareilles questions qui font naître une discipline ou une sous-discipline, qui justifient des programmes d'étude et des colloques.

Où est la musique ? Le compositeur, l'interprète ou l'auditeur ne se posent sans doute pas très souvent cette question. Bien que cette question ait pu se poser parce qu'une machine instrumentale absorbait presque entièrement l'interprète, se servait de tout un espace comme d'une caisse de résonance, instrumentalisait l'espace tout entier et rendait délibérément floue la localisation de la production sonore. Bien que certains compositeurs aient pu inscrire dans la logique même de leur discours musical une distribution spatiale déjouant le regard pour mieux compliquer l'écoute — Berlioz, par exemple, qui, à l'occasion d'une exécution de *Lélio* en février 1854 à Weimar, dirige l'orchestre derrière le rideau, laissant l'artiste seul devant le public, qui perçoit alors la musique « comme entendue dans l'inconscient de l'artiste », avant que le rideau ne se lève pour faire apparaître l'orchestre au milieu de « La tempête » (Kaltenecker 2010, p. 278–279). Bien que le drame musical wagnérien ait pu profiter de ces moments où le personnage semble entendre la musique de fosse pour spatialiser une forme d'« expérience » du transcendantal, le personnage donnant alors l'impression de franchir cette frontière entre le phénoménal et le nouménal (Abbate 1991, p. 119–120, Tomlinson 1999, p. 87–90). Bien que, quand le système de son fait défaut, l'auditeur se pose cette question : où est la musique ?

S'agissant du domaine cinématographique, il paraît impossible d'écouter, et encore moins de penser, la musique d'un film sans tenir compte de sa façon d'occuper les espaces imaginaires et réels. Si l'on peut radicalement distinguer la spatialité intrinsèque de l'œuvre musicale de la spatialité extrinsèque de son exécution (Bayer 1987), et légitimement soutenir avoir saisi sa logique spatiale en analysant exclusivement, par exemple, l'horizontalité de son aspect mélodique et la verticalité de son aspect harmonique, on ne voit pas comment on pourrait saisir la logique spatiale d'une musique *de* film sans décrire les torsions imposées à l'espace tonal par les pressions syntaxiques du montage des plans. C'est que le film n'est pas l'espace d'exécution d'une œuvre musicale, l'espace-temps où elle se ferait simplement entendre ; le film, c'est plus profondément la spatialisation même de cette œuvre : c'est un schème audio-visuel grâce auquel elle gagne (ou perd) une logique spatiotemporelle. Bien entendu,

une œuvre musicale ne se laisse pas passivement « schématisée » par un montage d'images et de sons; aussi rudimentaire soit-il, un motif musical est déjà en soi un espace-mouvement; en d'autres termes, la rencontre entre telle œuvre musicale et telle séquence audiovisuelle déclenche un processus de spatialisation réciproque — et il revient au musicologue et au théoricien du cinéma de s'installer au cœur de cet état métastable.

Plus précisément, pour le spectateur, le théoricien du cinéma ou le musicologue, il s'agit de tenir compte et du mode d'occupation spatiale de la musique et de son mode de circulation d'un espace à un autre. Quel ou quels espaces occupe la musique? Passe-t-elle d'un espace à un autre? Comment la musique va-t-elle occuper ou traverser les différents espaces cinématographiques: espaces diégétiques ou fictionnels; espaces non diégétiques ou énonciatifs; espaces du plan, de l'écran, de la salle ou du dispositif? La musique assurera-t-elle l'exclusion mutuelle de ces espaces ou bien va-t-elle brouiller leurs frontières et favoriser leur chevauchement partiel ou leur enveloppement complet? Avec quels effets de sens et suivant quelle logique de la sensation? Toute étude de la musique de film (de son rôle narratif, de son pouvoir expressif, de sa puissance esthétique, de la mémoire culturelle, artistique ou médiatique qu'elle transporte avec elle, etc.) doit tenir compte de sa spatialisation dans le dispositif fictionnel, esthétique et spectaculaire — et parce qu'ils auront été ainsi attentifs à l'occupation et à la circulation spatiales de la musique, le théoricien du cinéma ou le musicologue ne seront-ils pas du coup entraînés à suivre l'infiltration du musical dans tous les agencements d'un film?

Mais comment expliquer alors que la très grande majorité des études sur les fonctions de la musique dans le cinéma de fiction ne s'intéresse qu'à la musique non diégétique, surtout à celle qui le reste toujours et sans ambiguïté, qui ne passe jamais dans l'espace fictionnel, qui ne donne jamais l'impression de provenir de la salle, qui reste toujours facilement situable? Il y a au moins deux raisons à cet aveuglement (ou à cette surdité?). La première, c'est que beaucoup d'études s'intéressent d'abord et avant tout à un compositeur, et donc à la singularité de tel texte musical, et ne tiennent compte qu'après coup — un après-coup chronologique autant que logique — de la rencontre de ce texte avec tel mode de narration ou de démonstration de l'action, oubliant complètement, et c'est là le plus grave, que le texte musical, en entrant dans le complexe audiovisuel, vient d'être en partie réécrit par lui. La deuxième, c'est qu'un plus grand nombre d'études encore s'intéressent d'abord et avant tout à la structuration, à l'unification et à l'homogénéisation du matériau filmique par la musique — et seule une musique exclusivement non diégétique, en occupant une position de surplomb, peut revendiquer ce pouvoir de nous garder, nous spectateurs, du chaos, de la dispersion, de l'illisibilité...

Certains films plus singuliers redonnent à cette question toute sa force. C'est le cas de *Mauvais sang*, du cinéaste français Leos Carax (1986): l'occupation et la circulation spatiales de la musique ont tout à voir avec les enjeux thématiques, dramatiques et poétiques de ce film. *Mauvais sang* raconte l'histoire d'Alex (interprété par Denis Lavant), le fils d'un criminel récemment assassiné, qui se

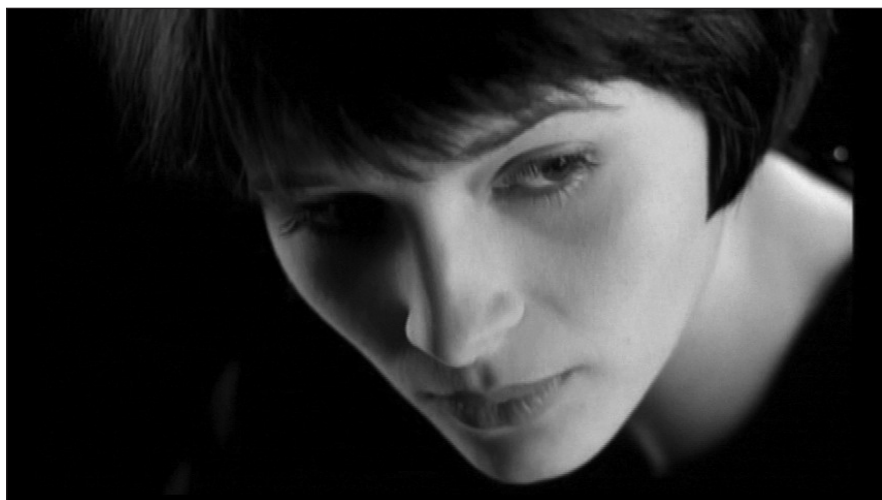


Figure 1 : « Oui, de la musique ». Photogramme tiré du film *Mauvais sang* (Leos Carax, 1986).
© Les films Plain-Chant / Soprofilms / FR3 Films Production

trouve enrôlé par Marc (Michel Piccoli), un ancien associé de son père, afin de voler un sérum qui permettrait de guérir une maladie apparentée au SIDA. La mission d'Alex se complique quand il tombe amoureux d'Anna (Juliette Binoche), la jeune amante de Marc, et se trouve pris au cœur d'une guerre avec un clan mafieux rival dirigé par une femme connue sous le nom de l'Américaine. Une séquence en particulier va nous intéresser ; elle se situe à la fin du premier tiers du film : après avoir raconté à Alex tout l'amour et toute l'admiration qu'elle voue à Marc, Anna, comme fatiguée par une soudaine mélancolie, accepte d'écouter un disque. Ne trouvant rien qui l'inspire dans la petite discothèque, Alex ouvre la radio et donne trois tours au syntoniseur : c'est d'abord la chanson « J'ai pas d'regrets », interprétée par Serge Reggiani, qui se fait entendre, tandis qu'Alex sort fumer une cigarette sur le trottoir, devant la vitrine de la boucherie qui sert de repaire à toute la bande ; c'est ensuite la chanson « Modern Love », de David Bowie, qui envahit tout l'espace sonore et entraîne Alex dans une course ou une danse devant une palissade multicolore.

Deux remarques, tout d'abord, nous permettront de mieux saisir pourquoi la musique, ici, doit explorer et compliquer l'espace si elle veut encore servir de mode d'expression. Premièrement, les personnages eux-mêmes structurent leur vie en la répartissant dans l'espace : expliquant la singulière relation amoureuse qu'elle entretient avec Marc, Anna évoque une « chose secrète, mystérieuse », qui serait « au fond » de Marc, son amant, et dont elle s'approche « si près, si près », mais sans jamais pouvoir l'atteindre — une énigme au fond de soi, mais qui détermine les rapports qu'on a avec les autres. Deuxièmement, en réponse à cette confession, Alex propose d'écouter de la musique : « J'aime bien la radio, il suffit d'allumer, on tombe toujours pile sur la musique qui nous trotte tout au fond ». Je dis : « propose d'écouter de la musique », mais ce n'est pas tout à fait juste ; c'est Anna qui dit : « Oui, de la musique », comme pour

approuver un geste d'Alex, qui, lui, reste *invisible, hors champ* — son geste reste pour nous, spectateurs, *indéterminé*, on ne peut que l'induire, jamais on ne pourra l'avoir vu de nos yeux vu. Que la musique soit évoquée une première fois de cette manière, en inscrivant au cœur de la scène l'indéterminé, l'invisible, l'invérifiable, l'impossibilité de rejoindre un espace imaginaire qui définirait l'identité d'un sujet ou la réalité d'un état, cela me semble important, cela me semble accorder à la musique un certain statut, une certaine forme, une certaine nature (surdéterminés par la mémoire culturelle et artistique que nous avons des pouvoirs expressifs de la musique), et déjà un certain rapport à ce qui est dit, à ce qui ne peut pas se dire, à ce qui est vu, à ce qui reste invisible. Précisément, cette séquence (le dialogue, le rapport entre les personnages, la distribution du visible et de l'invisible) problématise le rapport entre l'expressivité de la musique et celle des images, du drame ou des personnages. Plus encore, elle inscrit le musical à l'intérieur du film à la fois en tant qu'*espace d'engendrement* du drame, *médium* pour une mise en question éthique des personnages, et *logique interprétative* pour le spectateur.

Cette inscription du musical au cœur du film est d'abord et avant tout assurée par les personnages, qui incarnent un *type d'audition* de la musique (Szendy 2007, p. 40) : a) ils écoutent de la musique pour entendre ce qui semble à la fois proche et lointain, « éloigné de la distance d'un secret » (Szendy 2007, p. 26) ou d'une énigme ; b) et ils écoutent de la musique parce qu'*elle seule* peut exprimer cette énigme, la rendre manifeste en la configurant ; c) la musique étant pour eux l'expression de ce qui « trotte tout au fond » de soi, un *ethos* musical, entendu comme un destin. Mais, on le conçoit bien, les personnages et la mise en scène n'inscrivent pas le musical au cœur du film sans définir par cela même ce qu'il faut entendre par « musical ». Le musical, c'est d'abord ici une modalité du sonore : des sons audibles depuis un point d'écoute, mais qui, pourtant, n'existent pas *dans* l'espace — au sens où ils n'occupent pas d'espace, leur présence n'excluant rien —, *composent entre eux un espace-mouvement propre*, tout entier procès et événement, dans lequel je ne peux pas prendre place, mais qui traverse l'espace physique et l'ébranle, se rend ainsi sensible et entraîne mon corps (Scruton 1997, p. 2–14). Ce premier trait du musical, c'est la dynamique radiophonique de la séquence qui le dessine. Le musical, c'est ensuite l'expérience d'une vie, imaginée à partir des sons qu'on écoute, la vie de cet espace-mouvement même, une vie abstraite, indéterminée, impersonnelle, qu'on s'approprie dans l'acte même de notre écoute : « the experience of musical form is an experience of movements and gestures, detached from the material world, and carried through to their musical completion. In hearing the content of a piece of music, therefore, we are also hearing the form : the life which grows and fulfills itself in tones » (Scruton 1997, p. 355–357). Ce deuxième trait du musical, c'est la gestuelle de l'acteur Denis Lavant qui le chorégraphie. Le musical, c'est enfin l'expression « intransitive » d'un état, d'un sentiment, d'une émotion, etc., au sens où elle ne renvoie à aucun sujet (qui s'exprimerait *par le moyen* de la musique), au sens où elle ne renvoie à aucun vocabulaire des affects, à aucun langage des émotions : « We may wish to say that a piece of music express a 'quite peculiar emotion' : an emotion that we cannot put

into words, but for which we need no other words, since *this* — the song — is its exact expression » (Scruton 1997, p. 158). Ce dernier trait du musical, c'est le dialogue que nous avons cité, et que nous citerons, qui le trace, en longeant la frontière à partir de laquelle la force de désignation et de manifestation du discours vient à manquer.

Voilà qui nous mène à une troisième remarque : a) la mise en scène de ce film fait de la musique l'objet du dialogue, elle se sert de la diffusion radiophonique de deux chansons pour configurer l'espace filmique, et elle laisse leur rythme entraîner le corps des personnages ; b) ce faisant, elle se soumet tout entier à une phénoménologie et à une logique expressive de la musique : transparences et reflets, couleurs et formes, chorégraphie de la figure humaine et rythme du montage, etc., tout cela est articulé ou animé par la mobilisation musicale ; c) et, par conséquent, la mise en scène dégage un espace pour le spectateur, le théoricien du cinéma et le musicologue ; d) cet espace en est un de rencontres entre tous les matériaux d'un film ; e) espace à partir duquel faire l'expérience d'une œuvre musicale, du musical et de la musicalité au cinéma — c'est cet espace qu'il faut aussi chercher à rejoindre si l'on veut répondre à la question : Où est la musique du film ?

La première partie de la séquence va déjà nous permettre de s'en approcher, bien qu'elle fasse au fond un usage tout à fait classique de la chanson de Reggiani, recourant au répertoire habituel des relations entre musiques et images, relations efficaces tout autant dans le cinéma le plus conventionnellement narratif que dans le cinéma le plus radicalement expérimental : a) entrée du personnage dans le champ de l'image *au moment* de la reprise de la première phrase musicale ; b) scansion ou articulation de son mouvement de sortie *suivant* le dialogue des différents instruments ; c) chaque pas du personnage *correspondant* aux temps marqués par la contrebasse ; d) fumée de la cigarette *disparaissant simultanément* à l'élévation dans le champ des hauteurs et à l'expiration du premier couplet de la chanson ; e) fixité du point de vue ou du cadrage, et largeur du plan moyen, qui servent de *rythme témoin* et qui permettent de mesurer la chorégraphie de l'acteur : allumer sa cigarette, se déplacer vers la droite, revenir vers la gauche, suivant la division des couplets ; f) l'espace scénique — distribuant dans une profondeur maigre des strates de gris et de noir, ponctuées par l'écho de formes rouges, le tout pris dans une transparence, celle de la vitrine — qui *reconfigure* (ce qui ne veut pas dire imite) l'espace musical de la chanson, l'articulation de ses éléments, et notamment le dialogue des instruments (à vent, à cordes, à cordes vocales), qui s'accompagnent, se soutiennent, se reprennent, se répondent. Cette courte description devrait d'emblée nous convaincre (mais on poussera néanmoins la démonstration un cran plus loin) : même dans son « classicisme le plus pur », la musique de ce film, ce n'est pas la chanson « J'ai pas d'regrets » ; c'est (on le voit bien ; ou les caractères en italique cherchaient à le montrer) tout ce complexe musico-visuel. Si l'expressivité du musical tient à l'expérience de mouvements et de gestes qui, en composant un espace-mouvement sonore, expriment de manière intransitive une émotion ou un sentiment, alors on doit dire que cette expressivité musicale ne se limite plus ici ni au sonore ni à la chanson, mais s'empare

des rapports entre les différents matériaux de cette séquence. Si, comme le dit le personnage d'Alex, la musique doit « dicter nos sentiments », cette dictée est maintenant celle de la musicalité du cinéma — ou celle des multiples ponctuations musico-visuelles.

On pourrait avec le lecteur douter de la pertinence de ces observations dans le cadre d'une analyse de la musique au cinéma si on n'avait pas pris au sérieux le syntagme sous lequel ce type d'analyse se place généralement : « musique *de* film » ; qui, on l'imagine, ne veut pas dire : « musique sur un film » ou « musique pour un film » ou « musique dans un film », même et surtout quand il s'agit de désigner tous ces cas où une musique préexistante trouve une place dans une trame sonore. Mais que diable veut-on dire quand on dit s'intéresser à la musique *de* film ? Pour ma part, j'ai envie de dire : je m'intéresse à *ce que devient la musique au cinéma*, à ceci qu'elle est alors visible ou audio-visuelle, 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, le mouvement de caméra, le scintillement de la lumière, le bruit d'un moteur, le sens d'une parole, 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. Ce sont ces points de rencontre, ou ces lignes d'échange, qui doivent, il me semble, devenir des points mobiles d'écoute ou, mieux encore, des lignes flottantes d'écoute intérieures au film — des lignes d'écoute « qui s'articulent, qui se dédoublent, qui interfèrent et parfois se brouillent » (Szendy 2007, p. 29), et qui articulent, dédoublent, interfèrent et brouillent des médias, des arts, des sens. Les rapports entre la musique et les images composent un processus d'investigation et de découverte mutuelles, comme si une machine acoustique et une machine optique se branchaient l'une sur l'autre pour prospecter et révéler les richesses du sonore et du visible (Szendy 2001, p. 156-170) — le complexe audio-visuel « [traversant] l'écriture musicale d'une nouvelle inscription », et inversement (Barthes 1982, p. 234). Et ce n'est jamais le son en général ni le visible en général qui se rencontrent ainsi, mais plutôt la rencontre qui découvre et rend efficaces en chaque cas des qualités sensibles locales : une valeur, une hauteur, un rapport harmonique, une tonalité, un rythme, une tension... et une épaisseur, une fluidité, une figure, un mouvement, un éclat... La surécoute cinématographique n'est pas le dernier masque de la synthèse ni de la synesthésie, mais le synonyme d'une prolifération des différences entre les grands registres sensibles et sensoriels, et à travers chacun d'eux (Nancy 2001, p. 42-46).

Revenons à cette structuration spatiale de la vie affective des personnages, à cette musique enveloppée d'indétermination en réponse à cette structuration spatiale de la vie affective, car tout cela trouve des prolongements plus loin dans la séquence, et nous rapproche davantage de cet espace que nous cherchons à rejoindre. S'il faut vite écouter de la musique, c'est qu'une série d'affects *indéterminés* fond sur les personnages et risque de les emporter : « rien ne bouge plus..., comme si..., je me sens si..., les choses sont trop... », bégaye Anna. Indétermination affective à laquelle Alex ne peut répondre qu'en s'en remettant

à certains pouvoirs musicaux, ceux de spatialisation et de temporalisation de l'affect: «J'aime bien la *radio*, il suffit d'allumer, *on tombe toujours pile* sur la *musique* qui nous trottait *tout au fond*». Remarquons que, pour Alex, si la musique est une réponse à l'indétermination affective, ce n'est pas parce qu'elle mettrait les choses au clair, mais parce qu'elle emboîte plusieurs espaces et plusieurs temps l'un dans l'autre: l'espace et le temps de la musique elle-même, l'espace et le temps publics de l'écoute radiophonique de la musique — avec sa communauté incertaine —, et l'espace tout au fond de soi qu'on ne saurait bien décrire. Encore une fois, si la musique peut dicter nos sentiments, c'est par sa ponctuation seule, ou peut-être par sa syntaxe. La ligne flottante d'écoute intérieure au film entrelace donc ici: a) les mouvements et les gestes fantômes de la musique; b) l'errance et la revenance médiatiques de la chanson; c) l'insituable intériorité d'une âme. Le fond *tout au fond*, c'est la coïncidence temporelle de trois espaces impraticables par le corps, bien qu'ils l'animent: l'espace musical, l'espace radiophonique, l'espace mémoriel.

La coïncidence temporelle de ces trois espaces se rend plus manifeste dans la seconde partie de la séquence, alors que la chanson de Reggiani se termine, laissant la place à l'animateur de radio, qui annonce la prochaine chanson: «pour Christophe, qui habite le 5^e, de la part de Juliette, qui habite le 1^{er}: «L'amour moderne», par David Bowie». Dès les premiers accords de guitare un prodigieux emboîtement d'espaces se met en branle: la chanson qui se trouvait tout au fond du personnage, comme un immémorial rythme de vie, se trouve tout à la fois remplir l'espace visible de la scène filmique et l'espace invisible ou hors champ (ce Paris de fiction), en même temps qu'elle se trouve dans la mémoire du spectateur et dans l'espace social de partage de la culture musicale. Et quand cette chanson en viendra à faire clignoter les images sur l'écran, comme si elle était devenue la vie même du montage et l'énergie même de la lumière qui bombarde l'écran, eh bien, cette chanson sera aussi dans la salle de cinéma. La circulation de la chanson aura rendu coextensifs les espaces de la fiction, les espaces culturels et l'espace du dispositif cinématographique; elle aura ainsi fait coïncider la vie mémorielle du personnage, la mémoire culturelle de notre temps et le rythme musico-visuel qui emporte et le corps de l'acteur et celui du spectateur et celui du film. Et c'est cette *circulation* musicale, dans la mesure où elle emboîte des espaces et implique des temps, qui exprime «a *quite peculiar emotion*»: une émotion pour laquelle nous n'avons pas de mots, mais, peu importe, puisque la circulation musicale elle-même est l'exacte expression de cette émotion — l'émotion d'un corps malade de la mélancolie d'une époque, du mauvais sang qui teinte ses espaces et durées.

Si «J'ai pas d'regrets» dictait les sentiments, elle laissait le corps du personnage impassible, elle laissait intact l'espace de la scène, l'espace de l'écran, l'espace de la salle, et le potentiel en mouvements de la caméra restait sourd aux accords de Reggiani. Avec «Modern Love», tout a changé: le corps de l'acteur est entraîné; le mouvement de la caméra semble arrimé à celui de la chanson; le clignotement des lumières, des ombres et des couleurs semble répondre à son articulation; les différents plans s'insèrent dans la musique comme autant d'accentuations; l'espace de l'écran contre-rythme la chanson... La question



Figure 2 : Photogramme tiré du film *Mauvais sang* (Leos Carax, 1986). © Les films Plain-Chant / Soprofilms / FR3 Films Production

« Où est la musique du film ? » vient de changer de sens... : en traversant tous les espaces cinématographiques, en quittant l'espace diégétique pour rythmer l'écran lui-même et mieux transformer la salle de cinéma en un plancher de danse, la musique du film *Mauvais sang* reformule notre question et demande : « Où commence et où finit la musique de film ? Est-elle faite seulement de sons dits musicaux ou bien aussi de couleurs, de lumières, de mouvements de caméra ? La musique *de* film ne cherche-t-elle pas toujours à rejoindre une musicalité *du* cinéma ? » Si cette nouvelle question possède quelque légitimité, c'est que les traits grâce auxquels les personnages se présentaient comme un type d'audition sont maintenant ceux du complexe audio-musico-visuel tout entier (Szendy 2007, p. 54–57 ; Cardinal 2010, p. 210–223). Tout ce qui définissait leur expérience d'écoute et le musical — un espace-mouvement sonore, qui traverse l'espace physique et mobilise les corps ; qu'on capture comme l'entrelacement de mouvements et de gestes libres des contraintes du monde matériel ; et qui exprime des affects non humains — définit maintenant ce film et la surécoute cinématographique qu'il nous force à pratiquer.

Si l'étude de la musique de film permet de reposer des problèmes de cinéma qu'on croyait à tort résolus, elle permet aussi de reposer des problèmes de musique, ou de relancer des débats que la musicologie croit ou voudrait croire épuisés, à commencer par celui portant sur l'expression musicale des passions humaines. L'histoire du cinéma n'est pas différente de celle des autres arts ; si l'histoire de la peinture, par exemple, comprend son épisode cinématographique, l'histoire du cinéma réécrit celle de la musique : le cinéma n'hérite pas seulement et simplement des formules d'expressivité des musiques d'application, il en reprend et rejoue aussi le caractère problématique. Ceux et celles qui s'intéressent à la musique de film devraient se réjouir : un chantier s'ouvre à peine, qui réinscrira les usages de la musique de film dans une longue histoire partant de la notion

d'*ethos* musical chez Platon et Aristote pour rejoindre les conventions musicales du mélodrame, du mimodrame ou du théâtre symboliste, en passant par la « théorie » des *affetti* de Burmeister et le *pathos* du drame musical wagnérien. En un certain sens, le cinéma, même le plus classique, est tout naturellement moderne et moderniste s'agissant des usages de la musique : il n'est mémoire des conventions de la musique de scène ou d'opéra que dans la mesure où sa remémoration est mise à l'épreuve du caractère définitif de ces conventions. C'est pourquoi la musique de film peut donner l'impression de simplement répéter l'histoire problématique de l'expression musicale des passions alors qu'elle en est l'archéologie : elle dégage de ce problème des éléments restés implicites ; elle croise des réponses dispersées sur des domaines différents ; elle ramène les musicologies représentative et formaliste à leurs présupposés communs. Dans des styles musicaux très divers, les musiques au cinéma reconduisent souvent une logique représentative qui subordonne telle figure mélodique, harmonique ou rythmique à une passion particulière, associant donc par la force de l'habitude, et de manière apparentée aux rhétoriques musicales pratiquées du XVI^e jusqu'au XVIII^e siècle, une mélodie ascendante à une élévation ou à un emportement de l'esprit, une progression mélodique uniforme, stricte et continue à la détermination d'une volonté ou d'un désir, la destruction rythmique ou chromatique de cette progression au trouble. Et ainsi de suite. Mais, même dans le film le plus rigoureusement réaliste, cette rhétorique musicale des passions rencontre les limites de son pouvoir d'information dans la très banale « convulsion paroxystique » de tout acteur de cinéma qui, à l'échelle du film, de la séquence et quelquefois d'un seul et même plan, passe sans intermédiaire du plus émouvant au plus comique, indifférent à toute logique de l'action ou de l'âme (Canudo 1995, p. 23–31). Cette rhétorique musicale des passions rencontre encore ses limites dans l'égalité ontologique de l'image de cinéma — qui ne sépare pas le sujet humain du minéral, du végétal, de l'animal, du machinique — et dans l'immédiate, et pourtant étrange, affection d'un mouvement de caméra, d'une coupure entre deux plans, d'un contraste simultané entre le bleu du ciel et un petit pan de mur jaune, etc. Autant de limites que la musique de film ne peut approcher et longer qu'en renonçant aux règles ou aux lois qui refermeraient sa composition sur l'autonomie de sa structure : jouant pour son propre compte les grandes étapes logiques menant au drame musical wagnérien, la musique de film se laisse assujettir à la poétique passionnelle du cinéma dans la mesure où les passions cinématographiques échappent au catalogue des passions humaines rationalisées, non pas pour retrouver un langage originaire immédiatement et universellement affectif, comme l'était pour Wagner la sonorité poétique des langues (Dufour 2005, Paulin 2000), mais pour se contenter d'explorer ce qu'elles peuvent devenir une fois passées et projetées sur un écran. Si la musique de film paraît souvent structurellement incohérente aux oreilles du musicien ou du musicologue, ce n'est pas toujours parce qu'elle stéréotype des passions prévisibles, mais parce qu'elle s'associe à la physiologie de l'acteur, à l'ontologie photographique ou aux dynamiques de l'image de cinéma dans l'expérimentation de passions ou d'affects dont on ne savait pas notre corps ni notre âme (encore) capables.

Quand, dans sa seconde partie, la séquence se met à clignoter au rythme de « Modern Love », elle ne fait au fond que pousser à ses limites expressives ce qu'on a décrit du complexe musico-visuel comprenant la chanson de Reggiani : a) la pression lourde des percussions (j'entends par là l'obstination à marquer les temps, la répétition du même motif rythmique pour marquer ainsi les temps ; l'attaque à la fois raide et un peu brisée par la résonance sèche métallique), c'est le pas d'Alex qui *la fait voir* avant qu'on ne l'entende ; et une fois qu'on l'entend l'une vient *accompagner* l'autre, et inversement ; b) et c'est même le premier spasme du personnage qui *appelle* l'entrée de la guitare, et qui *donne à l'avance une forme* à son geste musical ; c) enchaînement et superposition des mouvements du corps, du fond, des plans, du montage, qui *reformulent* (anticipent, rappellent, décalent) l'entrée des différents instruments ; un mouvement visuel entraînant un geste musical, dans une forme *d'amplification par répétition décalée et par résonance* ; d) l'espace interne ou musical de la chanson — dense, bouché, saturé par une superposition de timbres apparentés, par un jeu uniformément fort, par une obstination à marquer la cadence — *reformule* le rapport problématique qui s'instaure sur l'écran entre la figure en mouvement et le fond en mouvement, qui tendent à l'amalgame par clignotement. Et c'est tout ce complexe musico-visuel qui détermine les fonctions expressives, narratives ou esthétiques que prendra dans cette séquence la musique — et non pas l'inverse : des fonctions toutes données qui déterminent à l'avance le rôle de la musique. C'est tout ce complexe musico-visuel qui produit ce que vous voudrez : sentiment, émotion, idée, concept, etc., et non pas l'inverse. Il n'y a pas un sentiment d'abord donné par l'acteur, ou le personnage, ou la situation, qui serait ensuite illustré, représenté, exprimé par l'image ou la musique, parce qu'un sentiment, une passion ou une émotion au cinéma, l'acteur, le personnage ou la situation ne peuvent pas les exprimer autrement que par de l'image, du son et de la musique. La musique ne peut pas directement souligner, ou rehausser, ou préciser la passion d'un personnage ou le développement dramatique d'une situation ; elle ne peut faire tout cela qu'en acceptant d'entrer dans un dialogue avec le mouvement de caméra, la durée du plan, la composition des éléments dans le cadre, etc. C'est l'échelle des plans rencontrant l'occupation harmonique du champ des hauteurs ; c'est l'intensité lumineuse rencontrant la sinuosité d'une mélodie ; c'est le tempo et le rythme rencontrant la résonance des couleurs, etc. ; c'est tout cela qui produit ce que vous voudrez : sentiment, émotion, idée, concept, etc., même dans le film le plus populaire, à condition qu'il soit réussi ; même dans le film le plus abstrait, à condition de n'être pas mauvais.

Qu'elles soient inspirées par la sémiologie structuraliste ou pragmatiste, par la psychanalyse freudienne ou lacanienne, par la psychologie de la perception gestaltiste ou par les sciences cognitives, les études de la musique de film recomposent chaque fois le même répertoire de fonctions expressives, narratives et esthétiques — qu'il soit musicologue ou théoricien du cinéma, sourd ou aveugle, peu importe, le chercheur attribue généralement huit fonctions à la musique de film : a) elle situe l'histoire ou le récit dans un lieu et un temps particuliers ; b) elle colore d'une humeur

reconnaissable l'action ou la narration, et les fait baigner dans une atmosphère partagée par le spectateur ; c) elle attire l'attention du spectateur sur certains éléments présents dans le champ de l'image, ou l'informe de leur présence hors champ, clarifiant ainsi les enjeux dramatiques d'une scène ou la progression narrative d'une séquence ; d) ou encore elle accentue certains développements narratifs, influe sur l'intensité dramatique, et dirige ainsi la spectature ; e) elle rend manifestes les délibérations intimes, les motivations secrètes ou l'état affectif caché des personnages ; f) elle participe à la production des émotions ; g) elle unifie et articule les plans, les mouvements, les fragments visuels ou sonores du film, et leur donne un rythme ; h) elle favorise l'absorption du spectateur dans le film (Carroll 1988, Chion 1995, Gorbman 1987, Kalinak 2010, Kalinak 1992, Kassabian 2001, Larson 2005, Levinson 1996). Évidemment, ce répertoire de fonctions n'est pas sans vérité ni efficacité : il fait effectivement voir et entendre une part de l'expérience que fait le spectateur d'une narration audiovisuelle. Mais cette part n'épuise pas notre expérience. Non pas parce que ces fonctions musicales trouveraient leur domaine de vérité et d'efficacité exclusivement dans le cinéma classique hollywoodien, et qu'elles ne se retrouveraient pas dans d'autres styles ou d'autres formes de cinéma, là où la musique entrerait dans des rapports autrement plus complexes avec l'écran, l'image, l'espace filmique, le personnage, l'action, la narration, le spectateur, la salle de cinéma, etc. La part de notre expérience qu'elles oublient se trouve tout autant présente dans notre réception du cinéma classique que ces fonctions répertoriées sont actives jusque dans le cinéma le plus expérimental. Ces fonctions laissent échapper une part de notre expérience parce qu'elles se fondent toutes sur un même présupposé, qui traverse toutes les formes d'études de la musique de film : la musique vient après le film. Qu'il s'agisse d'un théoricien du cinéma sourd, incapable, oh sacrilège ! de lire une partition, ou bien d'un musicologue aveugle, qui, oh blasphème ! n'est intéressé que par l'émotion du personnage et ne voit pas que l'image est faite d'un agencement de gris argentés, peu importe, on obtient le même résultat ou la même expérience : le film, c'est-à-dire essentiellement la narration et la monstration d'une action, est logiquement premier ; et la musique n'a plus pour rôle général que de réagir à ce qui est posé ou donné. C'est à croire que les cinéastes — réalisateurs ou compositeurs — ne sont que de mauvais artistes peintres, commençant par dessiner leurs figures avant de les remplir de couleurs, et le spectateur, un drôle d'amateur de peinture qui séparerait le dessin de la couleur sous prétexte que l'un a été tracé avant que l'autre ne soit appliquée... Trois faits concourent à soutenir ce présupposé : a) la musique est souvent composée et ajoutée au film une fois le montage visuel et sonore terminé ; b) la musique intervient souvent de manière intermittente dans un film ; c) la musique et le cinéma sont deux régimes symboliques différents. À ces trois faits on ne peut répondre que par trois évidences. La première, c'est qu'un montage matériellement terminé ne garantit pas que la narration et la monstration de l'action soit, elle, achevée ; et rien, en droit, ne réduit l'achèvement au simple soulignement ou rehaussement de ce qui serait déjà perceptible ou lisible — si, dans les faits, ou pour des raisons pratiques, le compositeur, le réalisateur, le musicologue et le filmologue doivent souvent recourir à des *cue sheets*, ni le film ni le spectateur n'en ont besoin ou ne s'en servent

pour produire du sens ou de la sensation... La deuxième, c'est que, s'il est bien vrai que la musique agit souvent de manière intermittente pour souligner ou rehausser l'émotion d'un personnage ou la coupe entre deux plans, cela n'est pas le tout de notre expérience cinématographique de la musique: d'une part, on compterait autant de cas dans l'histoire du cinéma où la musique et le geste d'un personnage, et l'identité de l'acteur, et l'échelle du plan, et la profondeur de champ, et le mouvement de la caméra, etc., sont dans des rapports d'entre-expression (Frangne 2003); d'autre part, qui pourra nous dire avec certitude que la musique souligne toujours l'émotion du personnage, et jamais l'inverse? — comment expliquer qu'un chercheur sur cent seulement admette l'influence de l'image filmique sur la perception et la compréhension de la musique, alors que de nombreux spectateurs ne cessent d'articuler le discours musical en suivant les mouvements du complexe audiovisuel d'un film, et non l'inverse? Troisième évidence: la différence entre deux régimes symboliques ne les oblige pas à entrer dans un rapport de traduction ou de connotation. C'est la très grande majorité des analyses musico-filmiques qui en fait la preuve: théoriciens du cinéma et musicologues ne cessent de montrer, mais comme dans leur dos, que, d'une musique spécialement composée pour un film, ou d'une musique empruntée au répertoire classique ou populaire, chaque moment audiovisuel ne retient que tel ou tel élément (un accord, une attaque, une mélodie, une cellule rythmique, etc.) qu'il rendra actif, efficace, signifiant (Chion 1995, p. 24–26), déstructurant la musique la plus savamment composée, rendant intéressant le plus malhabile égrènement de notes. Bref, chaque musique possède sa structure propre, même rudimentaire; elle s'avance vers le film comme un langage propre, prêt à en traduire ou en commenter un autre, mais voilà que cette musique est restructurée par le complexe audiovisuel, c'est-à-dire non pas par l'image ou par l'action, mais par les possibilités de rencontres et d'accrochages entre certains éléments de la musique et certains éléments filmiques, rencontres et accrochages qui seuls décideront de l'influence du rythme musical sur le montage des images ou de l'espace filmique sur l'écoute de l'instrumentation. L'étude de la musique au cinéma en est là, ou devrait y être, à ce point ou cet espace d'écoute qui repense la musique au cinéma à partir du complexe audio-musico-visuel.

RÉFÉRENCES

- Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Barthes, Roland. 1982. « Musica Practica ». *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, 231–235. Paris: Seuil.
- Bayer, Francis. 1987. *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris: Klincksieck.
- Brown, Royal S. 1994. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press.
- Buhler, James, David Neumeyer et Rob Deemer. 2010. *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University Press.
- Canudo, Ricciotto. 1995. *L'Usine aux images*. Paris: Séguier.

- Cardinal, Serge. 2008. «Time Beside Space». *Music and the Moving Image* 1, n° 2: 1–9.
- . 2010. *Deleuze au cinéma. Introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Carroll, Noël. 1988. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel. 1995. *La Musique au cinéma*. Paris: Fayard.
- Citron, Marcia J. 2010. *When Opera Meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dufour, Éric. 2005. *L'Esthétique musicale de Nietzsche*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Frangne, Pierre-Henry. 2003. «Introduction. Musique et image au cinéma». *Musiques et images au cinéma*, sous la dir. de Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic, 17–25. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- . 2010. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaltenecker, Martin. 2010. *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris: Éditions MF.
- Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Larson, Peter. 2005. *Film Music*. Londres: Reaktion Books.
- Levinson, Jerrold. 1996. «Film Music and Narrative Agency». *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, sous la dir. de David Bordwell et Noël Carroll, 248–282. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Nancy, Jean-Luc. 2001. «Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ?». *Les Muses*, 9–70. Paris: Galilée.
- Paulin, Scott D. 2000. «Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity». *Music and Cinema*, sous la dir. de James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer, 58–84. Hanover: Wesleyan University Press.
- Scruton, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Stilwell, Robynn J. 2007. «The Fantastical Gap Between Diegetic and Non-diegetic». *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, sous la dir. de Daniel Goldmark, Lawrence Kramer et Richard Leppert, 184–202. Berkeley: University of California Press.
- Szendy, Peter. 2001. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit.
- . 2007. *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*. Paris: Minuit.
- Tomlinson, Gary. 1999. *Metaphysical Song: An Essay on Opera*. Princeton: Princeton University Press.

ABSTRACT

Where is the film music? This question is expected to help map the territory of our film music experience. This study's starting point is a sequence from Leos Carax's film *Mauvais sang* (1986). In this sequence, music is the main purpose of the dialogue: it uses the radio broadcast of two songs to configure the filmic space, and the characters' bodies are lead by their rhythm. In doing so, the whole sequence is subjected to the phenomenology and expressive logic of music: transparency and reflection, colours and shapes, human body choreography and visual rhythm, etc., every component of the sequence is shaped by the music. In consequence, the staging creates a space for the viewer, the film theorist and the musicologist, where the film materials can truly meet. It is a space where it is possible to experience altogether a musical work, a musical reality and the musicality of film. This space is also instrumental when answers are sought to the question: where is film music?

RÉSUMÉ

Où est la musique du film? Cette question devrait permettre de cartographier le territoire de notre expérience cinématographique de la musique. Nous partirons d'une séquence tirée du film *Mauvais sang*, de Leos Carax (1986). Cette séquence fait de la musique l'objet même du dialogue, elle se sert de la diffusion radiophonique de deux chansons pour configurer l'espace filmique, et elle laisse leur rythme entraîner le corps des personnages. Ce faisant, cette séquence se soumet tout entier à une phénoménologie et à une logique expressive de la musique: transparences et reflets, couleurs et formes, chorégraphie de la figure humaine et rythme du montage, etc., tout cela est articulé ou animé par la mobilisation musicale. Par conséquent, la mise en scène dégage un espace pour le spectateur, le théoricien du cinéma et le musicologue; cet espace en est un de rencontres entre tous les matériaux d'un film. C'est un espace à partir duquel faire l'expérience d'une œuvre musicale, du musical et de la musicalité au cinéma. C'est cet espace qu'il faut aussi chercher à rejoindre si l'on veut répondre à la question: Où est la musique du film?