

Le rôle de la musique dans un film

Numéro 14, septembre 1958

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52218ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1958). Le rôle de la musique dans un film. *Séquences*, (14), 10–13.



scène de la musique dans un film *Dupras*

Le rôle de la musique dans un film

La musique de film s'est imposée dès l'enfance du cinéma. En effet, au temps du muet, un musicien improvisait au piano. Cela s'appelait "illustration de film". Le pianiste "créait", au fur et à mesure, de la musique de film. Il fallait que le mouvement, l'intensité, correspondît au rythme et à la puissance des images. Il va sans dire que ces "mariages" amenaient souvent des alliances bizarres. Mais bientôt, on s'avisa et on tenta d'éviter des expériences désagréables. On en vint alors à éditer des recueils de morceaux. C'est là que les musiciens dépourvus d'imagination allaient chercher des mélodies préfabriquées propres à toutes les situations cinématographiques. Les titres de ces fragments portaient les noms suggestifs de "désert", "eau", "tempête", "bataille", "fuite". Telle fut l'origine de la musique de film. Telle est encore souvent, hélas ! la fonction de la musique dans de nombreux films. C'est pourquoi, il sera bon de nous demander quel rôle doit jouer la musique dans un film et, en conséquence, comment juger la musique dans un film.

1. Le rôle de la musique de film

a) CE QU'IL N'EST PAS — Plusieurs auteurs de musique de film continuent à copier les pionniers du cinéma. En effet, ils ont la même conception simpliste de la musique de film. Pour eux, la musique doit dire par les sons exactement ce que le cinéma exprime par les images. En somme, la musique ne fait que commenter le film à sa façon.

Qui ne connaît la musique descriptive qui consiste à imiter une scène ? Voyons-nous sur l'écran une course de chevaux, eh bien ! la musique se met à galoper à son tour. Elle devient servilement imitative. Or, tout le monde sait que la musique imitative est la forme inférieure de la musique. Aussi quand elle accompagne les images, elle est tout simplement indiscreète ou inutile.

Reprenons notre exemple de tout à l'heure. Nous voyons sur l'écran des chevaux au galop. En plus de leurs bruits naturels, une musique traduit une cavalcade. En conséquence, l'idée du cheval qui court est doublement exprimée : par l'image et par la musique. N'est-ce pas une erreur de dire la même chose en même temps par deux langages différents ? Cela ne signifie-t-il pas que l'un comme l'autre sont impuissants à s'exprimer tout seuls ? Sinon, on commet ce que les stylistes appellent communément un pléonasme. Dans les deux cas, on pêche soit par insuffisance, soit par indiscrétion. Là ne peut être le rôle de la musique de film.

b) CE QU'IL DOIT ÊTRE — La musique a une place plus noble dans un film. Elle vient créer une *a m b i a n c e*. Comme le dit si bien Henri de Carsalade, "elle s'insinue dans l'oreille sans qu'on la remarque; elle facilite le jeu des acteurs, donnant plus de sens à une expression, à un regard; si elle n'existait pas, on sentirait un vide." En somme, la musique vient disposer le specta-

teur à mieux recevoir le film qu'il voit. C'est pourquoi le meilleur témoignage qu'on puisse rendre de la musique est le suivant : si on ne doit pas remarquer sa présence, on doit déplorer son absence.

Alors, comment joindre de la musique à une galopade de chevaux ?

D'abord, le musicien doit se demander de quoi est constituée une galopade de chevaux : mouvement, vitesse, poursuite. Or, ces idées correspondent à un certain état psychologique d'exaltation chez le spectateur. Par conséquent, la musique qui conviendra à une telle séquence sera celle qui contribuera à passionner le spectateur.

Toutefois, si la course prend un caractère paradoxique, le musicien cherche à créer chez le spectateur un état d'esprit favorable au rire. C'est alors qu'une sorte de contrepoint obtenu, par exemple, par une musique lente ou émoullente suscitera un effet comique. Ainsi donc la musique de film apporte au cinéma une sorte de *p o u v o i r* qu'elle seule peut lui conférer. Ceux qui ont vu le film de Melville et de Cocteau, *Les enfants terribles* se souviennent de la musique de Vivaldi qui jouait le rôle de contrepoint dans l'univers baroque des jeunes gens. Cependant, ici, les auteurs sont allés chercher une musique déjà existante, mais quelle réussite ! On pourrait en dire autant de la magnifique musique de Mozart dans le film *Un condamné à mort s'est échappé*. Cette musique vient humaniser et, disons-le, magnifier ces robots qui défilent pitoyablement dans cette cour sinistre. On peut donc dire que la musique de film, loin de nuire aux images ou de les doubler crée une atmosphère dramatique ou lyrique ou comique qui s'harmonise avec le film. Ainsi, le spectateur est disposé à une meilleure participation au film.

2. Comment juger la musique de film

a) Une bonne musique de film est composée en fonction des images. C'est affirmer qu'elle ne se juge pas exactement comme une musique de concert. Elle ne s'apprécie pas dans l'absolu comme une figure de Bach ou un concerto de Mozart. Elle se juge selon la fonction qu'elle prend dans un film donné. "Le cinéma, nous rappelle encore Henri de Carsalade, veut exercer sur le spectateur une emprise totale. Le pouvoir fascinateur des images n'y suffirait pas sans l'apport de la musique. Tout au long du film, elle est présente. On ne la sent pas venir, on ne s'aperçoit pas qu'elle s'arrête, mais quand on sort de la salle, avec l'impression d'avoir vraiment participé au drame, on peut être certain que la partition était bonne. Les compositeurs aimant le paradoxe soutiennent volontiers que la valeur de leur oeuvre se juge à la façon dont le spectateur l'oublie. Si quelqu'un leur déclare : "J'étais tellement subjugué par les images que je ne puis me souvenir des scènes que vous avez illustrées"; le compositeur paraîtra faussement vexé, mais en réalité il sera très satisfait.

Cependant, la musique, parfois, a un rôle primordial dans un film. Qu'on pense à *A nous la liberté* et au *Million* de René Clair. Dans les deux cas, l'auteur a illustré chorégraphiquement le cinéma pour le transformer en ballet. Or, le ballet étant un art construit sur la musique, cette dernière tient une place primordiale dans ces deux films. Elle offre une sorte de figure sonore du mouvement, qui, par ailleurs, est représentée visuellement par les images.

b) De plus, une bonne musique de film doit être une *transposition* dans l'ordre musical des mouvements qui sont d'ordre visuel. Il ne s'agit pas d'imitation qui n'a rien de véritablement artistique. Il s'agit plutôt de transformation dans la continuité temporelle de ce qui apparaît dans la réalité plastique. Réfléchissons. Une image offre deux dimensions qui appartiennent à l'espace; la musique nous projette dans un développement temporel. C'est dire que la véritable musique de film saura s'adapter aux exigences des images. C'est dire aussi qu'il doit y avoir correspondance par *transformation* entre l'ordre des mouvements visuels et celui des mouvements rythmiques.

c) Enfin, la musique de film doit se fondre avec les images. Elle doit nous satisfaire au même titre que les images. Le spectateur ne doit pas dissocier les deux. S'il déclare qu'il a aimé le film et non la musique ou vice-versa, c'est que l'oeuvre est déficiente. Un film est une unité et la musique ne doit pas être qu'un ornement. Citons l'oeuvre incomparable de Eisenstein-Prokofiev, *Alexandre Nevski*. Nous avons là une

réussite exceptionnelle. Si nous faisons jouer la musique de Prokofiev, aussitôt surgissent à notre esprit les admirables images d'Eisenstein; si nous faisons tourner le film en muet aussitôt chante dans notre tête les mélodies inoubliables de Prokofiev. Vraiment, jamais le cinéma n'a produit un mariage aussi indissoluble entre la musique et les images.

* * *

Une musique de film ne sera d'autant plus parfaite qu'il y aura unité de création. Nous connaissons des auteurs qui sont à la fois réalisateur et musicien : citons Chaplin, Grémillon. . . Mais des rencontres aussi brillantes que Fellini-Rota, Clair-Von Parys, Clément-Auric. . . produisent des oeuvres de première valeur. Cela nous amène à établir que toute insuffisance musicale du cinéma est une insuffisance cinématographique et, au contraire, toute croissance musicale du cinéma est une croissance cinématographique.

Terminons par deux témoignages significatifs. Le premier est un jeune maître de la musique concrète qui a composé, récemment, la musique de *Ballon rouge* : "Mon rêve, dit Maurice LeRoux, c'est que le cinéma utilise le musicien comme une sorte de directeur du son, libre d'animer auditivement les images, contrôlant toute la bande sonore, voix, bruits, ambiance, musique. Qu'il lui permette sous la direction du metteur en scène de manoeuvrer une sorte de caméra sonore cadrant l'image, la commentant. La contrariant même parfois, mais alors pour la renforcer, pour mieux en dégager le sens." On retrouve dans ce texte certaines idées exposées plus haut. Mais venant d'un compositeur de musique moderne, il appuie notre position.

Le second vient d'un musicien qui a travaillé sur de nombreux films et des plus célèbres : Georges Auric. A propos d'*A nous la liberté* de René Clair, il écrivait dans *Le Figaro littéraire* : "C'est comme cela que j'ai appris la technique du cinéma, l'ayant ainsi approché de très près. Car j'avais un contrat sévère qui m'obligeait à venir tous les jours au studio, ce que je n'ai jamais plus accepté pour aucun autre film. On a cru souvent que je faisais de la musique de cinéma pour des raisons uniquement matérielles. Or, je persiste à penser qu'une partition de film est pour un musicien une forme d'expression aussi valable qu'une autre. Mais elle exige aussi qu'il ait plus d'humilité, car c'est un grand sacrifice qu'il fait à son art, puisqu'une partition de film, dans la mesure où elle est réussie, s'incorpore aux images, et sans elles n'est pas jouable au concert. J'ai toujours refusé d'y faire entendre les miennes, le résultat

ne pouvant qu'être mauvais. Pourtant, celle d'*Eternel retour* de Cocteau comme celle du *Sang d'un poète* pourraient faire des oeuvres symphoniques. Mais il faudrait les retravailler, car sans le rythme des images la musique s'appauvrit."

Comment ne pas reconnaître que la musique de film doit être fonctionnelle ? En effet, elle n'existe pas en soi mais par l'appel des images qui ont recours à elle pour atteindre leur pleine efficacité. C'est pourquoi, la musique de film a un rôle important à jouer au cinéma.

* * *

ETUDE

1. Quel était le rôle de la musique au début du parlant ?
2. Comment conçoit-on la musique de film de nos jours ?
3. A quelles conditions peut-on utiliser pour un film de la musique déjà existante ?
4. Sur quoi vous basez-vous pour apprécier la musique de film ?
5. Que pensez-vous des témoignages de Maurice LeRoux et de Georges Auric ?

RECHERCHES

1. Quels sont les musiciens les plus remarqua-

bles au cinéma ?

Pour quels films ont-ils composé ?

2. A quel moment de la réalisation du film intervient le travail du musicien ?
Apportez des exemples.
3. Passez un court métrage (*La drave, Le berger, Corral*) sans la musique. Repassez-le avec le son. Quelles constatations faites-vous ?
Qu'apporte la musique au film ?
4. Imaginez un court scénario et trouvez-lui une partition musicale appropriée.
5. Si vous avez vu *Louisiana Story* ou *Alexandre Nevski*, étudiez la partition musicale à l'aide du disque. (Voir discographie, p. 21)