

## Témoignages de musiciens

---

Numéro 14, septembre 1958

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52219ac>

[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). Témoignages de musiciens. *Séquences*, (14), 14–17.



Les musiciens et le cinéma

*dupras*

## Témoignages de musiciens

La question de l'importance de la musique dans le film n'est pas débattue : le témoignage des musiciens est unanime à reconnaître en elle un élément constructif du cinéma. Ils prétendent même, — comme le fait Etienne Souriau dans les lignes ci-dessous — que la musique confère au cinéma une portée absolument unique et irremplaçable :

*Parmi tous les caractères par lesquels l'univers filmique diffère profondément de l'univers afilmique, il faut signaler comme très important ce fait qu'il contient perpétuellement une musique, laquelle lui constitue, atmosphériquement, une dimension "sui generis", et qui perpétuellement l'enrichit, la commente, parfois le corrige et parfois même le dirige; en tout cas, qui en structure de très près la durée.*

Mais si l'importance ne fait de doute pour aucun musicien, l'accord est loin d'être établi sur les détails du rôle qu'il convient d'accorder à la musique dans le film. Yves Baudrier fait voir la divergence de toutes les possibilités d'utilisation de la musique, cette "sorte de condiment" du film, ce quelque chose qui, d'une part, risque d'édulcorer dangereusement la valeur de certaines images réelles, et qui, d'autre part, par une incontestable efficacité, là où la qualité de la dialectique visuelle faiblit, risque fort d'encourager par les facilités qu'elle autorise le rendement de la médiocrité.

### 1. Au temps du muet

Historiquement, la première utilité de la musique dans le domaine cinématographique a été plutôt prosaïque : couvrir le bruit du projecteur. Georges van Parys le reconnaît d'ailleurs avec un certain humour :

*Il serait assez exaltant de pouvoir affirmer que si, dès ses premiers pas, le cinéma a fait appel à la musique, c'est parce que les deux arts se complètent et doivent cheminer côte à côte vers un idéal commun. La réalité est bien différente. Il faut avoir le courage de le dire : la musique n'a été considérée aux origines du cinéma que comme un simple bruit destiné à dissimuler le ronflement fâcheux de l'appareil de projection.*

Un peu après, les réalisateurs semblent avoir tenté d'utiliser la musique dans un but plus spécifiquement cinématographique, comme l'indiquent suffisamment les titres de ce que Van Parys appelle lui-même des "incidentaux" : poursuite dramatique, désespoir, "amoureuse cantabile", visions d'horreurs, promenade champêtre, orages, etc.

Les musiciens furent ensuite priés de créer des thèmes plus particularisés, et qui soient caractéristiques de certains personnages, de certaines scènes, de certaines situations dramatiques ou comiques, et cela pour tel film concret. On rapporte même une répartie un peu amusante du musicien Erik Satie à René Clair, qui lui avait demandé une musique appropriée à son film *Entr'acte*, réalisé pour les Ballets suédois :

*Je vais écrire pour mes amis Picabia et René Clair une musique pornographique.*

A en croire encore les témoignages des musiciens, c'est également à cette époque de 1925 que remonterait la fameuse musique de Honegger — écrite pour la *Roue* d'Abel Gance — que Jean Mitry a utilisée pour son court métrage *Pacific* 231.

### 2. Les "trous" sonores

*Boucher les "trous" sonores, soit que telle scène soit jugée trop silencieuse, soit que le metteur en scène n'ait pas su trouver dans la réalité un son vrai plausible — même et surtout s'il n'est pas suggéré par l'image.*

Boucher les trous sonores : cette utilisation que rapporte le compositeur Maurice Jaubert n'est évidemment pas la seule. Lui-même en signale une seconde, qu'il appelle commentaire de l'action.

### 3. Commentaire

*La scène est-elle tragique ? Quelques accents de cor ou de trombone vont accentuer la noirceur de l'image. Scène sentimentale ? Solo de violon qui rendra, croit-on, plus persuasive la déclaration d'amour du jeune premier.*

Georges van Parys, au chapitre qu'on lui a confié dans *Le Cinéma par ceux qui le font* ne dit pas autre chose :

*Le thème musical de La Chevauchée fantastique, entre autres, est d'une très grande beauté, et constitue une réussite parfaite de l'illustration des images par la musique.*

Mais Jaubert, qui se réfère lui aussi à un film de John Ford (*La Patrouille perdue*), s'oppose à cette utilisation de la musique. Il prétend que la superposition de la musique sur la voix *risque de détruire la valeur émotive de l'une et la force d'authenticité de l'autre.*

#### 4. Synchronisme

Prenant cette fois comme exemple *Le Mouchoir*, Jaubert décrit un autre procédé d'utilisation de la musique qui consiste à souligner certains incidents : accord ponctuant la fermeture d'une porte, pas accompagnés d'un rythme de marche. Comme le précédent, ce procédé lui paraît "indéfendable" : la musique, prétend-il, suit un rythme continu et on la contraint à suivre des faits et des gestes qui sont discontinus. On la réduit à des sons.

Plusieurs musiciens, au reste, prônent une utilisation semblable de la musique dans les films, tels Georges van Parys, que nous avons déjà écouté, et l'allemand Hanslick :

*Traduire ces impressions pour que la musique vienne communiquer plus intensément aux futurs spectateurs. La musique n'est que la multiplicatrice des émotions pré-existantes.*

Et Yves Baudrier résume :

*Produit brillant, nécessaire à la finition de l'oeuvre, à sa présentation publicitaire, susceptible par surcroît de déterminer une excitation dont le spectateur reportera le pouvoir sur l'image, capable par là de masquer certaines faiblesses, le tout grâce à la complicité de quelques formules éprouvées, donc déjà passablement dégradées.*

Et Jaubert condamne :

*Redoutable pathos, grâce auquel nombre de musiciens veulent nous prouver que, si on leur demande le plus généralement de trousser un couplet destiné à faire le tour du monde, ils sont également capables d'exprimer en huit mesures et à grand renfort de cuivres toutes les passions humaines.*

#### 5. Contrepoint

Au demeurant, la plus authentique utilisation de la musique dans un film, celle qui rallie à la fois la faveur des meilleurs musiciens et des meilleurs réalisateurs, c'est le contrepoint. Pierre Shaeffer le décrit :

*Si à la première audition, l'accompagnement musical ne fait que s'inspirer du procédé de l'ambiance harmonique, la répétition du leit-motiv va permettre au cours du*

*développement un véritable contrepoint. Son contenu sera à la fois émotionnel et intellectuel. . . la musique devient l'un des protagonistes à la fois subtil, inattendu, insaisissable, tout intérieur.*

Voilà qui décuple les possibilités du cinéma. Et bien rares sont les auteurs de films qui ne l'ont pas reconnu. Témoin Jean Grémillon, qui dans la réalisation d'une de ses oeuvres, a voulu choisir un thème musical aussi indépendant, comme il disait, aussi arbitraire *que le choix de telle image.*

Témoin, le manifeste des trois russes Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff, rapporté dans *l'Anthologie du cinéma* :

*Seule l'utilisation du son en contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage. Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa "non-coïncidence" avec les images visuelles. Cette méthode d'attaque seule produira la sensation recherchée qui conduira, avec le temps, à la création d'un nouveau contrepoint orchestral d'images-vibrations et d'images-sons.*

C'est que le contrepoint — les réalisateurs en ont conscience — permet à l'auteur d'un film d'exprimer des idées personnelles, d'annoncer subtilement un changement dans le style de son film :

*Le metteur en scène échappe parfois à la stricte reproduction de la réalité pour ajouter à son oeuvre ces éléments documentaires ou poétiques qui donnent à un film son ton inimitable : description, passage d'un point à l'autre, de l'espace ou du temps, rêves, figuration imaginaire des pensées de tel personnage, etc.*

C'est dans *l'Intelligence du cinématographe* que Maurice Jaubert fait cette déclaration. Son témoignage revêt un tel crédit, toutefois, qu'on le retrouve, traduit, dans l'oeuvre plus récente de Lindgren *The Art of the Film*. Au fond, c'est également la pensée de Jean Mitry :

*La réalité concrète, source des images du film, sans cesser d'être un instant authentique et strictement objective, est ainsi affectée d'un coefficient d'irréalité qui l'aide à se transcender.*

Un "ton inimitable", "L'espace et le temps", la possibilité de "se transcender" : qu'est-ce à dire ? Dans un des cahiers de la Mostra internationale del cinema de Venise, Nicela Costarelli commence d'analyser le phénomène :

Tandis que le musicien, pour s'exprimer, doit construire une figure auditive, qui ne se trouvait pas dans la réalité et qui n'offre pas de références à la réalité, le cinéaste découpe ses figures visuelles dans la réalité elle-même : pour s'exprimer il doit suivre un processus inverse de celui du musicien, monter, pour ainsi dire, les figures visuelles, pour les rendre porteuses de sa propre fantaisie créatrice.

Compositeur de musique de film et professeur à l'I.D.H.E.C., Yves Baudrier pousse l'analyse plus avant encore :

*L'oeil est parfaitement apte à définir l'espace, et l'est beaucoup moins pour le temps, et à plus forte raison, pour saisir dans telle continuité rythmique des combinaisons rythmiques plus complexes.*

*Il faut par contre reconnaître que l'ouïe est extraordinairement adaptée à écouter le temps, et, par corollaire, mal douée pour situer spatialement les événements sonores.*

C'est pourquoi :

*Le déroulement des images visuelles définit*

*le réalisme, et celui de la bande musicale définit le lyrisme.*

Ces analyses, pour subtiles qu'elles soient, sont à lire. Elles mettent en lumière un des aspects les plus purs du plaisir cinématographique. Elles aident au surplus à préciser le rôle à accorder à la musique de film, dont la qualité principale, à en croire Georges van Parys, serait de "servir noblement le film". C'est bien ce qu'affirme ce texte de Jaubert, qui va servir de conclusion :

*Nous demandons à (la musique) d'approfondir en nous une impression visuelle. Nous ne lui demandons pas de nous expliquer les images, mais de leur ajouter une résonance de nature précifiquement dissemblable. Nous ne lui demandons pas d'être "expressive", et d'ajouter son sentiment à celui des personnages ou du réalisateur, mais d'être "décorative" et de joindre sa propre arabesque à celle que nous propose l'écran. Qu'elle se débarrasse enfin de tous ses éléments subjectifs, qu'elle nous rende enfin sensible le rythme interne de l'image sans pour cela s'efforcer d'en traduire le contenu sentimental, dramatique ou poétique.*

\* \* \*

#### ETUDE

1. Quelle est l'opinion de l'esthéticien Etienne Souriau sur la musique de film ?
2. Qu'entend-on par "boucher les trous sonores" et par "le commentaire de l'action par la musique" ?
3. Que signifie le contrepoint musical ? Est-il justifiable dans un film ?
4. Expliquez cette phrase : "Le déroulement des images visuelles définit le réalisme, et celui de la bande musicale définit le lyrisme" ?
5. Etes-vous d'accord avec la citation finale de Maurice Jaubert ?

#### RECHERCHES

1. En quelle année apparut le premier film sonore ? Quel fut son titre ?

2. Pour quels films les compositeurs célèbres suivants écrivirent-ils de la musique de film : Saint-Saëns, Erik Satie, Honegger, Prokofiev ?
3. Qui a écrit la musique des films suivants : *Les Anges du péché, La belle et la bête, La grande illusion, Hamlet, Jour de fête, La Strada, Rome, ville ouverte, Voleur de bicyclette, Journal d'un curé de campagne, Le ciel est à vous* ?
4. Attribuez aux films suivants la musique qui leur revient : *Un condamné à mort s'est échappé, Les enfants terribles, Brève rencontre, Le fleuve*. (Le concerto de Rachmaninoff, L'invitation à la valse de Weber, Messe de Mozart, Concerto de Vivaldi).
5. De qui sont les airs connus des films suivants : *Moulin-Rouge, High Noon, Lime-light, Un Américain à Paris, Le troisième homme* ?