



Cet article est une transcription de la présentation de Philippe Langlois dans le cadre de la rencontre/débat organisée par la Muse en circuit en marge du festival *Extension* qui s'est tenu au CDMC (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine) le 28 avril 2011 sur le thème : **Création musicale/Cinéma : quels degrés de liberté ?**

Philippe Langlois est né en 1970. Il est Docteur en musicologie, chercheur permanent au [MINT](#) (Musicologie, Informatique et Nouvelles Technologies) au sein de l'Observatoire Musical Français, Université de Paris Sorbonne. Depuis 2002, il coordonne, avec Frank Smith, [l'Atelier de Création Radiophonique de France Culture \(ACR\)](#) et codirige la collection [ZagZig](#) aux éditions Dis Voir. Compositeur de bandes sonores pour des films, des installations plastiques, des lectures, il enseigne également l'histoire et la théorie du sonore à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts Tours-Angers-Le Mans.

Son ouvrage *Les Cloches d'Atlantis, musique électroacoustique et cinéma, archéologie et histoire d'un art sonore*, est à paraître en janvier 2012 aux éditions MF.

Quel rôle joue la musique de film dans la création musicale. Quel degré de liberté pour un compositeur de musique de film. Vaste question que celle-ci, selon que l'on se place depuis la France ou l'étranger, qu'on aborde cette question sous un angle historique ou esthétique, que l'on parle du rôle ou de la fonction qu'occupe la musique dans une production cinématographique que l'on questionne la notion de genre cinématographique : fiction, documentaire, cinéma d'animation, expérimental, ou vu depuis l'angle des relations qu'entretient un compositeur avec un cinéaste. Autant d'éléments qui semblent conditionner l'existence et le devenir même de cette musique de cinéma.

Tenter de situer la place qu'occupe la création musicale dans la musique de film revient également à se poser la question de quelle musique pour quel cinéma ? Si l'on considère que le cinéma grand public est à l'art cinématographique ce que la musique de variété est à la musique pure, il n'est ainsi pas évident de pouvoir directement tirer profit de son étude

pour évaluer la place de la création musicale dans le contexte de ce cinéma. Encore que, de nombreuses partitions de Bernard Herrmann, Jerry Goldsmith, Thomas Newman, Eliot Goldenthal, etc., contredisent cette idée. En effet, à la marge de ce cinéma *mainstream* et de la production de masse industrielle, se profile dans le sillage du cinéma d'auteur, du cinéma expérimental et/ou indépendant, du cinéma d'animation ou du documentaire, des espaces de créations singuliers où la musique de films sort des sentiers battus et des schémas conventionnels.

Un genre paradoxal

La musique de film est un genre musical paradoxal, né avec le XXe siècle, qui repose à la fois sur la toute tradition de la musique à programme héritée de la musique de ballet et de l'opéra du XIXe siècle, tout en cherchant à intégrer les contraintes et les évolutions techniques d'un art cinématographique, par définition tourné vers la technologie.

La première musique de film originale, composée en 1907 par Camille Saint-Saëns, à l'âge de 72 ans pour le film d'André Calmette *L'assassinat du Duc de Guise*, marque le genre d'une empreinte « romantique » qui traverse ensuite toute l'histoire du cinéma et domine encore aujourd'hui. Paradoxalement, en dehors de cette veine prépondérante, la musique de film se place aussi, dès son origine, sous le sceau de l'innovation technique, se devant de s'intégrer au sein d'un art technologique issu de la mécanisation des images photographiques et réclamant, de fait, un support et une musique mécanisée.

Cinéma muet et musique mécanique

Jusqu'à l'apparition de la piste optique, de nombreuses formes de sonorisation du cinéma « muet », y compris les musiques jouées sous l'écran, intègrent ces principes de mécanisation. Cette idée se répercute tant sur le plan technique, avec l'invention de nombreux dispositifs de synchronisation, qu'au niveau de la composition musicale où l'influence de la machine et le contexte de modernisme qui suit les grandes révolutions industrielles s'avèrent être des composantes primordiales.

En dehors des nombreuses tentatives de synchronisation audiovisuelle qui visent à relier le projecteur et le phonographe — seul support sonore existant à cette époque — les instruments qui exécutent la musique en direct tendent, eux aussi, vers une forme de mécanisation : en atteste l'apparition des pianos mécaniques, orgues de cinéma, machines à bruits et autres instruments de la nouvelle lutherie électronique qui tentent d'affirmer grâce à l'exécution mécanique une synchronisation plus précise entre le son et l'image. Cette quête d'une musique mécanique prend un tour nouveau avec l'apparition des instruments de la

nouvelle lutherie qui installent immédiatement et durablement leur timbre irréel et éthéré dans les partitions des films fantastiques ou du cinéma de science-fiction. C'est le cas du premier film de science fiction russe *Aelita* en 1924 de Yakov Protozanov sur une partition originale, aujourd'hui perdue de Valentin Kruchinin qui comporte trois théremins !

Collage et montage

Au delà de l'évolution de la facture instrumentale, des processus de composition découlant du fonctionnement de la machine viennent alimenter le renouveau de la pensée musicale.

Les concepts de montage et de collage, propres également au cinéma et à l'exécution de sa musique, rejaillissent sur l'évolution de la pensée artistique et musicale au XXe siècle. Les musiques jouées sous l'écran durant toute la période du muet naissent de la pratique du « pot pourri », fondé sur l'idée d'une musique de collage qui découle d'un art cinématographique qui intègre l'idée même de collage, idée qui sera ensuite reprise par les mouvements dada et surréaliste qui replacent cette question au cœur du débat artistique. Les musiques de films de George Antheil, Georges Auric, Darius Milhaud, Erik Satie, reflètent alors cette tendance tout comme les savants collages musicaux qui jalonnent les films de Luis Buñuel, Man Ray et Jean Cocteau.

Cette idée du collage musical qui s'estompe avec l'arrivée du parlant revient en force dans les années 50, jusqu'à représenter tout un pan du cinéma expérimental dans le sillage du cinéma de *Found Footage*¹ interrogeant les notions de prélèvement et d'échantillonnage. Ce principe de collage rejaillit directement dans la musique pure et représente un véritable enjeu pour plusieurs générations de compositeurs : du *Groupe des six* dans les années 30, à la mouvance électroacoustique des années 70-80, mais aussi chez Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Bernard Parmegiani, Gavin Bryars, Pierre Henry, etc., sans oublier le compositeur probablement le plus cinématographique, Luciano Berio, dont on sait moins qu'il fut un temps monteur son pour le cinéma dans ses jeunes années et qui a su élever le collage en principe fondateur dans ses œuvres.

L'inspiration de la machine

Des formes musicales inédites apparaissent dans les années 20, inspirées par le fonctionnement intrinsèque de la machine et le principe de mouvement perpétuel, exacerbant l'idée de répétition avec l'emploi de motifs musicaux mis en boucle caractéristique de certaines musiques de films notamment de Erik Satie pour *Entracte* (1924)

¹ Ce terme désigne un genre du cinéma expérimental réalisé à partir de pellicules trouvées.

de René Clair qui épuise l'idée de répétition de courts motifs prélevés dans la *Marche funèbre*, de George Antheil pour *Ballet Mécanique* (1924) de Fernand Léger et Dudley Murphy, de Arthur Honegger pour *La vie du rail* (1924) d'Abel Gance dont est tiré son poème symphonique *Pacific 231*, ou de Serge Prokofiev et Alexandre Mossolov. La notion de répétition qui s'oppose, à la même époque, au principe de non répétition du sérialisme de l'école de Vienne devient alors une question centrale et l'un des puissants leitmotifs de l'évolution artistique au XXe siècle. On voit resurgir cette idée dans les années 40, au détour de l'invention de la musique concrète et du « sillon fermé » de Pierre Schaeffer ainsi que dans les premières expériences minimalistes réalisées sur bande magnétique par Steve Reich à la fin des années 50, avant d'être érigée en dogme par toute la mouvance « pop » et « techno » à partir des années 70-80.

C'est donc tout dire si on mesure à peine, aujourd'hui, à quel point l'impact de ces principes mécanistes qui émanent directement du cinéma est considérable tant sur la pensée musicale qu'artistique. Plus largement, ces principes mécanistes demeurent au cœur de la problématique liée à l'évolution des arts plastiques et des arts sur support qui ont fait de l'échantillonnage un art du mixage et de l'assemblage généralisé. Dans les différentes formes de cinéma des années 20 où la notion de frontière entre les genres n'existe pour ainsi dire pas, la musique s'inscrit à l'avant-garde de la création musicale pure.

Le cinéma comme laboratoire musical

Avec la naissance du cinéma sonore, la réflexion se déplace, ce n'est plus tant la question du « comment synchroniser l'image et le son » et de la mécanisation du son qui importe, mais plutôt la définition même du son cinématographique. Avec son premier film sonore *M le Maudit* (1928), Fritz Lang métaphorise pour ainsi dire la problématique du tout jeune cinéma sonore en mettant en scène un tueur d'enfants reconnu par un aveugle grâce à l'air qu'il siffle avant chacun de ses crimes. « C'est le son et la musique qui permettent de voir autrement », semble nous dire Fritz Lang. Walter Ruttmann dit également la même chose avec son film sans images *Week-end* en 1930.

C'est dans cette optique que se situent les expériences sonores précoces portées en France par Maurice Jaubert, Claude Roland-Manuel, ou encore Arthur Honegger, puis dans les années 40 par Maurice Jarre, Maurice Thiriet et Yves Baudrier.

Même si la technique ne s'y prête guère, si le cadre de production ne laisse généralement que très peu de temps pour la recherche et la réalisation sonore d'un film, de nombreux cinéastes et compositeurs vont envisager la dimension sonore du cinéma au même titre que

l'image et investir du temps dans la recherche sur le son et l'expérimentation. Arthur Honegger, considéré comme l'un des plus grands musiciens néoclassiques de l'entre deux guerres se révèle être, en réalité, l'un des expérimentateurs les plus effrontés dans le domaine de la musique de film, considérant lui-même le cinéma comme un véritable « laboratoire d'expérimentation sonore », encourageant également l'essor des instruments de la nouvelle lutherie que l'on retrouve dans la plupart de ses partitions cinématographiques : *La fin du monde* d'Abel Gance en 1928, *L'idée* 1934 de Bertold Bartoch, *Les démons de l'Himalaya* d'Andrew Marton, en passant par *Rapt* 1933 de Dimitri Kirsanoff qui est probablement le film qui offre le plus grand nombre d'expérimentations sonores au début des années 30 au point que la Revue Musicale lui consacre plusieurs articles dans le numéro de décembre 1934 consacré aux « innovations du film sonore ».

Liberté / contrainte de la musique de films

Etre compositeur pour le cinéma sonore n'est pas forcément chose aisée dans les années 30-40, tant les contraintes liées à la pratique de ce métier sont imposantes voire handicapantes. Dans un texte des années 40, Claude Roland-Manuel évoque ces difficultés :

« Et voici qu'un beau matin, le malheureux musicien armé de son seul chronographe, assisté d'une monteuse compatissante, se trouve en face de l'irréremédiable, devant le film achevé en son premier montage. Invisible ou présent – plus souvent invisible – le metteur en scène lui fait savoir que le lever du soleil, au début de la troisième bobine, requiert une symphonie descriptive de vingt secondes, d'autant plus nécessaire qu'on n'a pas de son pour cette séquence qui a été tournée en muet ; que la fanfare du village, ayant été prise dans les mêmes conditions, exige une musique similaire, ou pour le moins synchrone. A cet instant le producteur surgit de l'ombre noire. Péremptoire et soucieux, il entraîne le compositeur dans un coin et lui confie sous le sceau du secret que la mort de la vieille dame sur laquelle on comptait émouvoir les foules, est réalisée de telle façon qu'elle fera rigoler tout le monde. Impossible de la couper. Mais un beau solo de violoncelle arrangerait sûrement les choses. [...] Le compositeur apprend ensuite que l'enregistrement de la musique est d'ores et déjà fixé à la semaine suivante, et qu'on lui donnera par téléphone le métrage définitif des séquences qui l'intéressent. Quarante minutes de musique qu'il faudra concevoir, réaliser, et faire copier en huit jours. [...]

« Pendant huit jours et huit nuits, notre homme s'affaire, fréquemment interrompu par les coups de téléphone de la monteuse, qui lui apprend que le générique dépassera les prévisions de quinze mètres, que telles séquences (dont la musique est déjà composée) seront purement et simplement supprimées ». [...]

« La séance [d'enregistrement] terminée, on se jure, en buvant un pot, de se donner rendez-vous pour les mélanges [mixages] – suprême épreuve ». [...]

« De nouveau, les jours passent, et les semaines, le compositeur s'étonne de n'entendre plus parler des fameux mélanges, quand il reçoit un carton qui l'invite à assister à la première projection du film. Le coup est régulier, mais il est dur : la grue mécanique offusque complètement la symphonie essentielle qui devait évoquer les rumeurs de la ville. La musique élisabéthaine qui, destinée à la représentation de Shakespeare, a été reportée sur la scène de la dispute au bureau de poste. [...] Le compositeur s'enfuit avant la fin de la projection. La tête lui tourne un peu. Son épreuve est finie. Il n'ose pas croire à son bonheur ».²

Paradoxalement, l'époque qui a vu naître ce texte est également une époque où un grand nombre d'expérimentations sonores voient le jour dans des conditions souvent précaires. Faut-il y voir une réaction contre la convention, une nécessaire et vaste réflexion autour des questions liées à un art cinématographique entièrement contrôlé, y compris au niveau de la dramaturgie sonore ? C'est donc dans le contexte des premières années du cinéma sonore que certaines expériences hors du commun sur la conception du son sont tentées. Quelques réalisateurs inscrivent ce paramètre au tout premier plan de leur quête artistique, accordant autant d'attention au travail du son et de la musique qu'à l'image.

La musique de films en tant que nouveau genre musical

A la question « le film sonore engendrera-t-il de nouvelles tendances musicales ? » Edgard Varèse répond en janvier 1930 que « [Le cinéma], c'est le premier moyen moderne, scientifique, qui soit offert à la musique de s'évader de la tradition dont elle est prisonnière.

² ROLAND-MANUEL, Claude, in LACOMBE, Alain, & PORCILE, François, *Les musiques de cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, pp. 72-73.

J'attends moi-même la première occasion de m'essayer ».³ Bien qu'un projet de film existe autour de *Désert*, celui-ci ne verra malheureusement jamais le jour. De manière encore plus précoce, Kurt Weill se fait l'écho, lui aussi, de cette ambition d'une nouvelle esthétique musicale en déclarant dès 1927 : « c'est seulement lorsque les chefs d'orchestre et les metteurs en scène connaîtront la gamme entière des possibilités acoustiques, lorsqu'ils verront clair dans l'effet sonore de toutes les combinaisons mêlant musique, voix et bruit, qu'ils pourront alors utiliser leurs connaissances, leur expérience technique, pour construire un art nouveau dont les fondements esthétiques reposent sur l'innovation technique ».⁴

Or, ce qu'appelle de ses vœux Kurt Weill se réalise au même moment, en Allemagne, sous l'objectif de Walter Ruttmann dans sa *Mélodie du monde* et *Week-End*. Une nouvelle manière de composer le son émerge également, en Russie dans le cadre du *Cinéma Vérité* de Dziga Vertov ou en France, dans les premiers films sonores de Jean Grémillon, Jean Epstein, Jean Painlevé ou Dimitri Kirsanoff. Certains cinéastes font à présent des films « en utilisant le son comme on avait utilisé l'image »⁵ écrit le critique Jean Bouissounousse.

En effet, grâce au fonctionnement de la piste optique, la démarche de certains compositeurs devient proprement cinématographique dans le sens où le son, tout comme l'image, peut être dessiné, coupé, monté, collé, passé à l'envers, ralenti, accéléré, mis en boucle, etc. De ce point de vue, il devient possible de considérer le support linéaire de la piste optique comme étant le « chaînon manquant » entre le disque et la bande magnétique, autorisant des manipulations sonores qu'aucun autre support ne permettait d'envisager avant 1950 permettant d'inscrire la piste dans la lignée des nouveaux moyens de production sonore.

Une archéologie de la musique concrète

Un vaste champ de fouilles archéologiques touchant aux formes primitives de transformation de la matière son se fait ainsi jour tout en offrant des réponses originales à cette question d'un son spécifiquement cinématographique. Des films comme *Enthousiasme, la symphonie du Donbass* de Dziga Vertov, *Rapt* de Dimitri Kirsanoff, *O de conduite* de Jean Vigo, *Lumière d'été* et *Remorques* de Jean Grémillon, *Le tempestaire* de Jean Epstein, *La Nuit fantastique* de Marcel L'Herbier, constituent également les étapes marquantes du cinéma français et une forme de « préhistoire » des musiques électroacoustiques.

En effet, ces recherches, appelées « trucage sonore », « effets sonores », « musiques cinématographiques », « partitions sonores » ou encore « synthèse optique », etc., ne

³ VARESE, Edgar, entretien avec Jacques Vidal, in *Pour Vous*, Paris, 30 janvier 1930, in *Edgar Varèse, Ecrits*, Paris, Christian Bourgeois, 1983, p. 56.

⁴ WEILL, Kurt in der *Deutsche Rundfunk*, Berlin, 6 février 1927.

⁵ BOUISSOUNOUSSE, Jean, *Week-End, par Walter Ruttmann*, in *La revue du cinéma*, Paris, janvier 1931, p. 58

peuvent plus aujourd'hui être considérées comme des tentatives isolées, des expériences orphelines qu'aucune Histoire ne relie, ne s'inscrivant dans aucun courant de pensée et il est temps, semble-t-il, de les inscrire pleinement dans l'Histoire de la musique ou, à défaut, dans la préhistoire des musiques électroacoustiques, en particulier en France, où Pierre Schaeffer invente la musique concrète.

J'avais déjà eu l'occasion de m'exprimer sur ce sujet dans le cadre du [colloque qui s'était tenu au CDMC, portant sur la musique française de 1944 à 1954](#). [\[Ecouter ici\]](#) Il avait été exposé comment ces recherches s'avéraient, en effet, fondamentales dans le cheminement de pensée de Pierre Schaeffer et avaient alimenté sa réflexion autour des questions liées au décor sonore dans les dramatiques radiophoniques du *Studio d'Essai* puis du *Club d'Essai* avec l'aide des compositeurs de musique de films tels Claude Roland-Manuel, Arthur Honegger, Yves Baudrier, Maurice Thiriet, ou Maurice Jarre, etc. C'est dans ce contexte d'émulation intense, où les échanges sont fructueux et viennent enrichir le débat autour de la création sonore et la naissance de la dramaturgie radiophonique que se situe la véritable naissance de la musique concrète.

L'Etude aux Chemins de fer (1948), qui signe l'acte de naissance de la musique concrète, constitue d'ailleurs un beau clin d'œil à l'histoire du cinéma et n'est pas sans lien de parenté avec la première œuvre cinématographique des frères Lumière en 1895, *l'Arrivée du train en gare de la Ciotat*. Outre que ces œuvres fondatrices partagent une source d'inspiration mécanique commune, un réseau de relations se tisse entre ces deux œuvres renvoyant aux réflexions sur « les arts infirmes » ; la radio aveugle et le cinéma muet qui, ici, semblent se répondre et se substituer l'un à l'autre de manière souterraine.

Eclairé sous cet angle, le cheminement de pensée de Pierre Schaeffer, qui invente en France non seulement la musique concrète mais également l'art radiophonique, se trouve contextualisé de manière inédite, dans une perspective plus vaste, dépassant très largement le cadre strictement radiophonique et musical pour englober l'ensemble des phénomènes liés à l'utilisation de la technologie au sein des « arts-média ». Ce point d'ancrage et ce lien qui unissent musique concrète et cinéma sont d'autant moins anodins qu'ils augurent de toute l'évolution de la pensée de Schaeffer, le conduisant à étendre le concept de *Solfège des objets sonores* vers une théorie *des objets audiovisuels* qu'il aura le souci de mener dans le cadre du Service de la Recherche de l'ORTF jusqu'en 1975. C'est donc tout dire de l'importance que revêtent ces formes de création musicale pour le cinéma jusqu'à porter un regard historique totalement neuf sur la naissance de la musique concrète.

Si les procédés électroacoustiques ont pu, un temps, tendre vers une quête d'idéal sonore cinématographique dans les années 50-70, un refus du tout électronique s'est parallèlement manifesté au profit des instruments et de l'orchestre symphonique, reléguant

progressivement l'utilisation de la musique électroacoustique au cinéma dans le champ du design sonore à la fin des années 60.

Depuis, c'est principalement dans le cadre du cinéma d'auteur, du cinéma expérimental ou indépendant que la musique de film a su renouer, en France, avec une grande liberté dans l'expression musicale. Sans développer la richesse de cette période, la vitalité de la musique de film s'exprime principalement dans le sillage des films d'Alain Robbe-Grillet et des documentaires animaliers de François Bel et Gérard Vienne, avec l'idée de « partitions sonores » développée par Michel Fano, les musiques de François de Roubaix, les tandems Pierre Jansen/Claude Chabrol, Antoine Duhamel/Jean Luc Godard, Georges Delerue/François Truffaut, mais aussi avec l'apport du jazz, de la chanson, de la musique pop, etc.

Le cinéma muet ou le renouveau de la musique contemporaine

Depuis les années 90, le concert de cinéma permet la naissance d'un genre musical nouveau avec les commandes de Cinémémoire, consistant à passer commande à un compositeur pour accompagner, comme au temps du muet, la projection d'un film, un genre qui s'est ensuite rapidement développé avec les commandes de l'Auditorium du Louvre, du Musée d'Orsay, de la Cinémathèque Française, des festivals. Débarrassé des diktats du réalisateur et de la production, laissant au compositeur une liberté totale pour la création musicale.

On ne compte plus aujourd'hui les compositions pour les films de cette période, modernisés et remis au goût du jour par une musique contemporaine : *Intolerance* de D.W. Griffith par Antoine Duhamel et Pierre Jansen, *Le vent* de Viktor Sjoström par Gualtiero Dazzi, *Les larmes du clown* du même réalisateur par Gael Mevel, *Nosferatu* de Murnau par Art Zoyd, *l'Aurore* de Murnau par Guillaume Conesson, *La grève* d'Eisenstein par Pierre Jodlowski, *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac par Thomas Koner, *L'homme à la caméra* de Vertov par Pierre Henry, ainsi que la plupart des films muets de Fritz Lang : *Metropolis* par Martin Matalon, *La femme dans la lune* par Denis Levaillant, *Docteur Mabuse* par Ivan Fedele, etc., une liste qui ne cesse de s'allonger en autant de manière de conjindre cinéma du passé, musique d'aujourd'hui et liberté totale de composer pour des partitions cinématographiques prouve, s'il en fallait une, que la musique de film, à la différence de la musique pure, se place bien au dessus de tous les genres et de toutes les esthétiques musicales, un atout considérable pour la liberté de création musicale.