

Musique contemporaine et cinéma : panorama d'un territoire sans frontières

Contemporary Music and Cinema: Panorama of a Territory Without Borders

Philippe Langlois

Volume 26, Number 3, 2016
Musiques aux limites de l'image
Images at the Limits of Music

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1038514ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1038514ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Langlois, P. (2016). Musique contemporaine et cinéma : panorama d'un territoire sans frontières. *Circuit*, 26(3), 11–25.
<https://doi.org/10.7202/1038514ar>

Article abstract

Contemporary music and film images have a common history that is illustrated throughout the 20th century by the richness and the audiovisual creation that resulted from their meeting. In the film context, contemporary music extends now from the sphere of experimental film and avant-garde film, and reaches today a larger audience in fiction movies, but also in the way of creative documentary and independent cinema. The influence of concrete and electroacoustic music since 1945, the impact of the American minimalist movement from 1960-1970, the emergence of postmodernism in the 1980s are the milestones that have increased tenfold the scope of audiovisual dialogue opportunities.

Musique contemporaine et cinéma : panorama d'un territoire sans frontières

Philippe Langlois

Le xx^e siècle a été marqué par un modernisme mécanique et électrique qui a permis l'apparition et le développement de nouvelles formes d'expressions artistiques que Pierre Schaeffer a regroupées sous le terme « d'arts technologiques ». Ceux-ci comprennent la radio, le cinéma ainsi que la musique concrète et électroacoustique, auxquels s'ajoutent au début des années 1960 la télévision ainsi que la vidéo. Si l'émergence de ces nouveaux médias a naturellement engendré de nouvelles formes de dialogue entre les images, les sons et la musique, cette révolution technologique va-t-elle de pair avec les bouleversements stylistiques et esthétiques qui ont caractérisé l'évolution de la musique au siècle dernier jusqu'en ce début de XXI^e siècle ?

Des liens s'opèrent-ils entre la pensée qui se déploie dans certains styles et courants musicaux et des esthétiques cinématographiques spécifiques ? Dans notre ouvrage *Les cloches d'Atlantis*¹, nous avons montré de quelle manière des rapprochements pouvaient être établis entre la musique d'inspiration futuriste et des films se réclamant de la même esthétique, ou encore entre des films et des musiciens dadaïstes, établissant les premiers liens entre les pensées musicale et cinématographique. Ces rapprochements ont-ils perduré dans la deuxième moitié du xx^e siècle jusqu'à aujourd'hui ?

Force est de constater que certains genres cinématographiques recourent davantage à la musique dite « contemporaine » ou « savante » – films d'auteur, cinéma expérimental, documentaire de création – même s'il n'est point de systématisme dans cette utilisation et bien que l'emploi de la musique contemporaine au cinéma demeure relativement restreint.

Qu'il s'agisse de fiction, de documentaire ou de cinéma expérimental, de recomposition musicale pour des films de l'époque muette, de musiques

1. Voir Langlois, 2012.

existantes ou originales, des axes d'expérimentations se dessinent dans la relation qui unit musique et images en mouvement ; il convient de les éclairer.

Un tel sujet, aussi vaste soit-il, se doit d'être envisagé selon certains critères. Aussi, à quel champ limiter le cadre de cette étude ? À celui de la musique dite « savante », ou « sérieuse », « d'avant-garde » ou « institutionnelle » ? À la musique instrumentale, électroacoustique et mixte ? Aux courants dérivés du jazz ? Faut-il également considérer la musique de notre temps de manière bien plus large en l'ouvrant vers la musique électronique, *noise* et les musiques inclassables issues des mouvements underground ?

La voie qu'empruntent certains compositeurs toujours en quête d'inouï et de renouveau de l'écriture musicale est-elle à placer au même niveau que celle des cinéastes qui ont recours à cette musique ? Pourtant, comme on pourrait le supposer, ce ne sont pas seulement les musiques exclusivement consonantes dans la veine postmoderne, néo-tonale, qui ont le vent en poupe car les musiques atonales, concrète et électroacoustique occupent également une place privilégiée et représentative de la richesse et de la diversité de ces rencontres avec le septième art. De même que l'influente musique minimaliste qui connaît jusqu'à aujourd'hui une utilisation croissante au cinéma.

Dans une quête que l'exhaustivité rend impossible, nous chercherons pourtant à dresser un panorama des différentes utilisations de la musique contemporaine au cinéma, en nous intéressant pour commencer aux musiques écrites aujourd'hui pour accompagner des films du passé.

Cinéma muet et musique contemporaine

Initié en France au milieu des années 1970, notamment sous l'impulsion de Jean-Jacques Birgé, dynamisé ensuite par les nombreuses commandes de Cinémémoire au début des années 1990, de l'Auditorium du Louvre, du Musée d'Orsay, de la Cinémathèque française, de l'Ircam, ou encore de l'Orchestre national d'Île-de-France, un lien nouveau s'est tissé entre la musique de notre temps et le cinéma du passé avec le grand retour du concert de cinéma, réhabilitant une pratique courante à l'époque du muet, et donnant naissance à un genre musical à part entière : le ciné-concert. L'idée consiste donc à passer commande à un compositeur d'aujourd'hui pour accompagner la projection de films anciens retrouvés et restaurés.

Ces manifestations proposent donc la relecture d'un film ancien à l'aune de la contemporanéité de la musique nouvellement composée qui l'accompagne. Par effet de translation, cette contemporanéité rejaillit sur la perception même du film. En outre, les choix de cette nouvelle « mise en musique » ne reviennent désormais plus qu'au seul compositeur qui semble alors

prendre sa revanche sur les contraintes liées à la musique de cinéma sans ne plus avoir à subir la volonté du réalisateur ou de la production. La liberté sans égale dont il peut alors jouir, une fois n'est pas coutume, devient la garantie d'une vision musicale incarnée et toujours très personnelle du film. En outre, ce genre offre une nouvelle tribune pour la musique contemporaine qui lui permet également de toucher un plus large auditoire en diversifiant son public.

On ne compte plus aujourd'hui les réinterprétations musicales qui ont marqué le genre. On se remémore la proposition de Didier Petit pour *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer en 1987, *Les larmes du clown* (1924) de Viktor Sjöström à partir de l'initiative personnelle du compositeur Gaël Mevel dans un style dérivé du *free jazz*, des musiques improvisées et de la musique contemporaine², *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau par le collectif électroacoustique Art Zoyd en 1988³, *La grève* (1925) de Sergei Eisenstein par Pierre Jodlowski, en 2000, conçu comme une véritable musique électroacoustique à dimension opératique⁴, *L'aurore* (1927) de Murnau dans le style néo-tonal propre à Guillaume Connesson (1999), *La coquille et le clergyman* (1928) de Germaine Dulac revu par Thomas Köner en 2009 dans une veine minimaliste et électronique, *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov teinté par la musique concrète de Pierre Henry en 1993⁵, ainsi que la plupart des films muets de Fritz Lang : *Metropolis* (1927) revisité par Martin Matalon en 1995⁶, *Dr. Mabuse* (1922) par Michael Obst; ou encore récemment *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann, recomposé par Simon Fisher Turner en 2014⁷, et dont nous sommes l'initiateur et producteur avec le Centre national de création musicale La Muse en Circuit.

La liste de ces productions ne semble vouée qu'à s'étendre et pouvoir se décliner à l'infini en autant de manières de conjindre cinéma du passé et musique d'aujourd'hui. Force est de constater à quel point est frappante la diversité des compositeurs sollicités et des esthétiques musicales auxquelles ils se rattachent; de la musique minimaliste à la musique mixte en passant par la veine néo-tonale ou spectrale offrant un terrain où la musique contemporaine s'exprime aujourd'hui tous azimuts et de la manière la plus éloquente aujourd'hui dans son lien avec le cinéma du passé.

Musique contemporaine et cinéma

La participation des compositeurs travaillant dans le champ de la musique de tradition écrite dite « savante » n'est pas nouvelle au cinéma. Depuis Camille Saint-Saëns et la première musique de film originale en 1908 pour

2. Gaël Mevel a même acquis les droits de diffusion du film, proposant à chaque interprétation une nouvelle configuration instrumentale. Pour plus d'informations sur ce ciné-concert et pour en visionner des extraits, voir : <www.gaelmevel.com/cineconcert-leslarmes-ml.html> (consulté le 14 octobre 2016).

3. Plusieurs extraits sont disponibles sur YouTube.

4. Pour plus d'informations sur ce ciné-concert, voir : <https://www.youtube.com/watch?v=hgYnLCqgro> (consulté le 14 octobre 2016).

5. Voir : <<https://vimeo.com/104609328>> (consulté le 14 octobre 2016).

6. Pour plus d'informations, et pour visionner un extrait, voir : <<http://martinmatalon.com/metropolis>> et <www.youtube.com/watch?v=2jQyL_gPNck> (consultés le 14 octobre 2016).

7. Pour plus d'informations et pour visionner un extrait, voir : <<http://alamuse.com/production/berlin-symphonie-dune-grande-ville>> et <<https://vimeo.com/113291459>> (consultés le 14 octobre 2016).

8. Voir Langlois, à paraître.

L'assassinat du duc de Guise d'André Calmettes et Charles Le Bargy, de nombreux compositeurs ont spécifiquement écrit pour le septième art, et ce, dès l'époque du cinéma muet d'avant-garde européen dans les années 1920. Érik Satie revendique l'idée de collage, d'échantillonnage primitif et de répétition dans *Entrac'te* (1924), film dadaïste de René Clair; George Antheil introduit le bruitisme et la musique mécanique dans *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger; Arthur Honegger considère la musique de film comme un véritable laboratoire d'expérimentations musicales avec le recours systématique aux instruments de la nouvelle lutherie; Roland Manuel développe quant à lui l'idée de décor sonore pré-concret dans les films de Jean Grémillon influençant directement le jeune Pierre Schaeffer encore à la recherche de la musique concrète⁸. Mais encore, Georges Auric, aux côtés de Jean Cocteau ou Jean Wiéner, écrivant plus de 350 musiques pour le cinéma, Dimitri Chostakovitch travaillant pour les films de l'avant-garde russe, ou Benjamin Britten pour les films produits par Georges Grierson dans le cadre du General Post Office en Angleterre. L'apport de ces contributions musicales s'avère être non négligeable, voire déterminant pour l'originalité des relations audiovisuelles. Il en est de même en ce qui concerne l'utilisation des instruments de la nouvelle lutherie. Dans *La nuit fantastique* (1942) de Marcel L'Herbier, Maurice Thiriet fait usage des ondes Martenot pour illustrer le monde fantasmagorique des rêves, de même que Maurice Jarre recourt aux ondes Martenot pour symboliser la connaissance impalpable de *Toute la mémoire du monde* (1956) d'Alain Resnais, un court-métrage sur la Bibliothèque nationale de France.

9. Pour l'écouter : <www.ina.fr/audio/PHD07008597> (consulté le 14 octobre 2016).

Dans *Musique d'accompagnement pour une scène de film*, op. 34 (1930), commandée pour enrichir le catalogue de musique de cinéma des éditions Heinrichshofen, Schoenberg trouve l'occasion de démontrer qu'une musique contemporaine « atonale » est aussi apte à répondre aux exigences d'une situation dramatique filmée que la musique tonale⁹. Quarante plus tard, aux États-Unis, dans le célèbre film de Franklin J. Schaffner, *Planet of the Apes* (1968), Jerry Goldsmith reprendra cette technique de composition à 12 sons très rarement empruntée au cinéma. Dans ce scénario adapté du roman éponyme de Pierre Boulle qui projette l'homme dans un futur où celui-ci est désormais dominé par les singes, la musique dodécaphonique y joue un rôle ambigu où, en tant que musique d'avant-garde, celle-ci s'apparente également à la décadence du genre humain.

En France, dans les années 1970, fuyant l'autoritarisme dogmatique de ce même courant postsériel sévissant durement dans la musique pure, Antoine Duhamel et Pierre Jansen se réfugient dans le cinéma auprès des cinéastes

de la Nouvelle Vague, devenue terre d'exil et de liberté aux côtés de Jean-Luc Godard, François Truffaut et Claude Chabrol. À cette même époque, d'innombrables croisements audiovisuels s'opèrent, en particulier entre Alain Robbe-Grillet et Michel Fano, Michelangelo Antonioni et Antonio Fusco en Italie, ou Andreï Tarkovski et Édouard Artemiev, en Russie. Au Japon, Tōru Takemitsu, véritable passionné de cinéma, fusionne musique traditionnelle, musique occidentale et électroacoustique à partir des années 1960. Dans une esthétique postimpressionniste délicate qui lui est propre, il laisse une grande place au silence et imprimera un style musical entièrement personnel et nouveau, notamment auprès du groupe Jikken Kobo, la Nouvelle Vague japonaise, notamment pour le film *Kwaidan* (1964) de Masaki Kobayashi, où il exploite avec un grand raffinement les ressources de la musique concrète.

Bien que la musique de film génère méfiance auprès des compositeurs de musique pure, on ne cesse de dénombrer pourtant leur participation à des projets audiovisuels, marquant chaque fois ces films par le caractère nouveau que confèrent les innovations propres à leur musique. Il en va de même en ce qui concerne l'utilisation des musiques électroacoustiques au cinéma.

Musique concrète et électroacoustique

Pour mesurer la portée expressive des manipulations sonores, de la musique concrète et ses dérivés dans un film, l'exemple du film *Le tempetaire* (1947) de Jean Epstein est éloquent. Délivrer quelques éléments du scénario permet d'en mieux comprendre la logique audiovisuelle. Dans la tradition locale de Belle-Île-en-Mer, où se situe l'action du film, « tempetaire » est le nom donné à un « guérisseur de vent », homme capable d'agir sur les éléments naturels grâce à ses pouvoirs surnaturels. Lorsque le fiancé d'une jeune femme part en mer pour « aller pêcher la sardine » alors que le vent se lève et que la tempête s'annonce, celle-ci s'inquiète de le retrouver sain et sauf. Elle s'empresse alors de consulter le tempetaire qui, par quelques rituels magiques, parvient à calmer les éléments déchaînés. À l'énoncé du sujet se donne alors la possibilité de transposer à l'image comme au son une perception modifiée des éléments naturels. Or, c'est précisément ce qui est à l'œuvre dans *Le tempetaire* à travers une transformation du son qui se calque sur le traitement visuel – images accélérées, sons ralentis. Dès la fin du générique, sur les images d'un petit port bercé par une mer calme, le son offre les premiers signes de transformation sonore à partir de résonances de piano lues à l'envers et montées entre elles, donnant l'impression d'un son figé. À l'écran, des plans fixes alternent avec des images photographiques donnant à voir des pêcheurs figés dans leurs gestes. Aucun mouvement ne les anime. Mêlé aux

10. Pour visionner un extrait, voir : <www.youtube.com/watch?v=as-3kOzLDUA> (consulté le 14 octobre 2016).

11. Michel Chion définit la synchrèse comme un « phénomène psychophysologique spontané et réflexe [...] qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante ». Voir : <www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html> (consulté le 14 octobre 2016).

images, ce procédé électroacoustique semble vouloir signifier que le temps s'est arrêté à Belle-Île, que la tradition n'a pas changé depuis des lustres¹⁰.

Avec cet exemple, on peut alors percevoir de quelle manière la musique électroacoustique peut revêtir une fonction narrative au même titre que la musique instrumentale à programme, s'intégrant parfaitement dans la trame narrative d'un film en tant qu'élément signifiant. Bien souvent, les procédés techniques employés constituent alors une forme de résonance dialectique souterraine, renforçant l'effet de synchrèse¹¹ produit à l'aide de cette expression musicale poétique.

Le recours aux procédés électroacoustiques souligne également souvent les éléments irréels d'une narration, certains mécanismes de la pensée, ou bien cherche à révéler la dimension secrète d'un objet, d'un personnage ou d'une situation comme dans les films de Chris Marker, Andreï Tarkovski, Michelangelo Antonioni, David Lynch, Gus Van Sant, David Cronenberg et tant d'autres cinéastes.

L'usage des procédés électroacoustiques est en effet à ce point étendu dans le cinéma de fiction dit « grand public », qu'ils sont aujourd'hui à la fois partout et nulle part. Le cinéma ainsi que la télévision ont pour ainsi dire phagocyté les musiques électroacoustiques au point de les rendre totalement méconnaissables. La musique électroacoustique qui fut, un temps, perçue comme une musique spécifiquement adaptée au cinéma a fait long feu dans le cinéma grand public et s'est réfugiée dans le champ du design sonore. C'est en effet dans les compositions de designers sonores comme Eugene Gearty et l'imbrication subtile des effets électroacoustiques dans la composition musicale du film de Michel Gondry, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), ou dans le très délicat travail de Leslie Shatz pour les films de Gus Van Sant – *Gerry* (2002), *Elephant* (2003), *Last Days* (2005) et *Paranoid Park* (2007) –, ou encore dans l'impressionnant travail du son dans des films tels que *Enter the Void* (2009) de Gaspard Noé, *Interstellar* (2014) de Christopher Nolan ou *Le fils de Saul* (2015) de László Nemes, que se situe l'apport de procédés électroacoustiques sous forme de design sonore qu'il conviendrait d'analyser plus en détail pour mesurer à la fois toute la portée significative de cette jeune discipline venant seconder et parfois se substituer de manière imperceptible à la musique de film à proprement parler.

Musique minimaliste et cinéma

La notion de répétition, née avec les machines au début de l'ère mécanique à l'aube du xx^e siècle, s'oppose par la suite au principe de non-répétition propre au sérialisme de l'École de Vienne jusqu'à devenir une question centrale

et l'un des puissants leitmotifs de l'évolution artistique au xx^e siècle. On retrouve ensuite cette idée avec le «sillon fermé¹²» de Pierre Schaeffer à la naissance de la musique concrète, puis au cœur du courant minimaliste chez les compositeurs répétitifs américains. La jonction entre le courant naissant de la musique minimaliste et du cinéma expérimental se produit dès le début des années 1960 par l'entremise de Steve Reich dans le cadre de la San Francisco Mime Troupe où le jeune musicien expérimental rencontre le couple de cinéastes Robert et Gunvor Nelson. Plusieurs films remarquables verront le jour à la faveur de cette rencontre, dont *The Plastic Haircut* (1963), qui interroge de manière radicale la notion de bande image et de bande son¹³. Dans *My Name is Oona* (1969), film poétique sur l'enfance d'une fillette, Reich reprend ses expériences de répétition et de déphasage sur bande magnétique en les confrontant à des images en mouvement. À la même époque, les œuvres du cinéaste Bruce Conner relèvent du même usage de la boucle, de même que le travail de Paul Sharits qui mènera la répétition jusqu'à son point de rupture dans son *flicker film*¹⁴ *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968), où la bande son ne donne à entendre que la répétition à l'envi du mot *destroy* pendant tout le film.

Au-delà de la sphère confinée du cinéma expérimental, la musique minimaliste s'exporte également en Europe dans les années 1980-1990, au sein du cinéma d'auteur en particulier avec les partitions de Michael Nyman pour les films de Peter Greenaway, Jane Campion et Volker Schlöndorff, contribuant à asseoir le succès de ce courant musical contemporain auprès d'un public de plus en plus large. Philip Glass, dont le nom figure dans plusieurs centaines de génériques de films, achève de consacrer la place de la musique minimaliste au cinéma jusqu'à un cinéma très grand public comme dans *The Hours* (2002) de Stephen Daldry, *Leviathan* (2014) d'Andrei Zviaguintsev, où même *Fantastic Four* (2015) de Josh Trank. Il faut dire que son style de musique a tout pour plaire : la simplicité de ses harmonies tonales arpégées, ses carrures rythmiques simples, sa maîtrise de l'orchestration lui ont assuré un crédit considérable auprès de très nombreux cinéastes. Aujourd'hui, David Lang, en Californie, et le jeune prodige new-yorkais Nico Muhly, derniers descendants du minimalisme américain en ce début de XXI^e siècle, continuent d'incarner ce courant de la musique contemporaine que le cinéma a largement contribué à rendre populaire, comme le montre également l'utilisation de la musique de David Lang pour de nombreux films tels que *La grande bellezza* (2013) de Paolo Sorrentino.

12. Technique de composition sur disque vinyle consistant à refermer un sillon sur lui-même pour créer ainsi des boucles musicales.

13. *The Plastic Haircut* est scindé en trois parties. La première ne donne à voir que les images sans aucun son, tandis que la deuxième partie inverse cette proposition en ne donnant à entendre que le son sans image en un *cut up* sonore de plus en plus serré réalisé à partir de prélèvements télévisuels en boucle. Dans la dernière partie, les images de la première partie sont reprises accompagnées d'une parodie de commentaire sur le film.

14. Les *flickers films* explorent la dimension rythmique de l'image à l'échelle du photogramme – 1/24^e de seconde – produisant des effets de clignotements visuels hypnotiques.

L'avènement du drone

L'engouement du cinéma pour la musique minimaliste se caractérise également par des sons statiques d'une très longue durée. Ce phénomène musical est en lien direct avec l'essence répétitive du minimalisme jusqu'à en représenter l'essence la plus pure sur son versant électronique. Toni Conrad, Terry Riley et La Monte Young sont les compositeurs minimalistes qui explorent à une tout autre échelle les questions de répétition. Leur regard se porte sur la structure moléculaire du son et la périodicité des sons sinusoïdaux. C'est de cette répétition que « dépendra la puissance des effets psycho-acoustiques exercés sur l'auditeur par une obnubilation de son cerveau¹⁵ ». Par sa persistance, le drone suscite une écoute et une attention singulières. À cette distance d'observation, le temps s'en trouve comme ralenti, étiré. À l'aube des années 1970, le drone s'apprête à connaître un essor fulgurant au cinéma jusqu'à prendre même une place envahissante.

On le nomme aujourd'hui de plusieurs manières : « drone » ou « trame » dans le cercle de la musique électronique, « présences » dans les films de David Lynch, ou encore « nappes » chez les gens de théâtre. Qu'il soit instrumental, vocal, électronique, concret, il constitue la signature sonore de nombreux films. L'impressionnant *Corridor* (1970) de Standish Lawder sur une musique de Terry Riley est un modèle du genre, tout comme les jalons marquants de ce corpus cinématographique en cette période féconde que l'on retrouve aussi dans le cinéma de Michael Snow, notamment dans *Wavelength* (1967), où une fréquence ascendante s'étire du grave à l'aigu sur toute la longueur du film¹⁶.

D'un simple sinus à un travail plus complexe de ses constituants sonores, le drone revêt de nombreux aspects qui ont habilement été exploités dans le cinéma d'auteur indépendant. De la mémoire surgissent les incessants grondements mécaniques souterrains d'*Eraserhead* (1977) que David Lynch crée aux côtés de l'ingénieur du son aveugle Alan Splet et que l'on retrouve dans presque tous ses films. Ce sont également les sonorités étirées d'Édouard Artemiev dans *Le miroir* (1975), *Stalker* (1979) et *Solaris* (1972) d'Andrei Tarkovski, les sourdes rumeurs musicales d'Antonio Fusco dans les films d'Antonioni...

Le drone est en effet un merveilleux outil pour le cinéma : il ouvre vers d'autres possibilités de considérer le temps et le montage. Il abolit les lois du temps tout en assumant une continuité sonore dans la discontinuité visuelle. Le drone a également pour effet de lisser le montage. De manière imperceptible, il ajoute de la tension. De façon homogène, il confère du

15. Caux, 2009, p. 61.

16. Pour voir ces films :
<<https://vimeo.com/33913167>> et
<www.youtube.com/watch?v=aBOzOVLxbCE> (consultés le 14 octobre 2016).

poids à l'image. Il ouvre aussi le temps cinématographique à un autre temps de la mémoire musicale. En effet, le drone résonne également depuis les profondeurs de l'histoire et est chargé d'une mémoire très ancienne. Appelé bourdon au Moyen Âge dans la musique sacrée et profane, il est aussi omniprésent dans la musique sacrée tibétaine, la religion bouddhiste et la culture zen ainsi que la musique traditionnelle indienne et aborigène en Australie. Par son histoire culturelle millénaire, le drone semble drainer également une part de mysticisme, ainsi qu'une dimension méditative sacrée et contemplative évidente.

L'engouement pour les drones est donc immédiat et tel que « ce type de nappes sonores vient hanter véritablement une très large partie de la production expérimentale contemporaine jusqu'à élever ce modèle sonore au rang d'idiome international du cinéma expérimental¹⁷ ». Son usage surabondant réhabilite aujourd'hui la célèbre apostrophe d'Igor Stravinsky, si souvent détournée de son contexte, à propos de la musique de film au temps du muet, comparant cette dernière à du papier peint qu'il suffit de couper à la taille des murs¹⁸.

Lors de la 16^e édition du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris en 2014, sur les 59 films en compétition, comprenant également de nombreux films silencieux, 11 comportaient une musique uniquement à base de drone, soit près de 15 % de la sélection.

Le recours au drone aujourd'hui dans un nombre de films toujours plus conséquent semble ne plus relever d'une construction audiovisuelle qui a du sens mais d'un habillage sonore quelque peu facile. Créant une tension entre le temps du drone et la vitesse des images et du montage, il peut par ailleurs être aussi angoissant qu'anxiogène, ou au contraire, susciter l'ennui. Le problème quant à son recours est surtout qu'il occasionne une perte du discours audiovisuel au niveau du sens. Le réseau de significations innombrables qui résulte habituellement de la rencontre audiovisuelle au cinéma s'en trouve comme neutralisé et ébranlé. La perte de l'une de ses composantes dialectiques essentielles est de taille. En partant du principe qu'il n'y a pas de signification au cinéma sans montage, de même qu'il n'y a pas de montage sans signification, le son grondant, chargé d'une rumeur sourde, mécanique, sans la moindre nuance d'une nappe sonore grave, devenu archétypal, vient complètement gommer et annuler toute la portée significative et la richesse de la relation audiovisuelle, bouleversant au passage le paradigme audiovisuel en entier.

17. Langlois, Mahé et Tachou, 2014, p. 58.

18. « La musique de film ? du papier peint » (Stravinsky, 1947).

19. Ruttman, 1986, p. 70.

Le cinéma, un art du réemploi musical : Arvo Pärt

Les célèbres réemplois de György Ligeti dans *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick, associés aux images d'un futur de science-fiction, ont démontré toute la puissance et la richesse dialectique du frottement pouvant naître de la rencontre entre l'image et le son, tel un « contrepoint audiovisuel¹⁹ ». Dans *Eyes Wide Shut* (1999), Kubrick rejoue la carte de Ligeti, cette fois-ci comme un leitmotiv déstabilisant du martèlement récurrent au piano tiré de la deuxième des pièces de la *Musica ricercata* (1951-1953).

La palme du réemploi est probablement détenue par le compositeur Arvo Pärt, alors qu'il n'a seulement écrit que quelques musiques pour des courts-métrages dans sa jeunesse qu'il considère aujourd'hui comme insignifiantes. Pourtant, le célèbre compositeur estonien est sans nul doute aujourd'hui l'un des compositeurs de musique contemporaine les plus en vogue auprès des cinéastes. En effet, le site américain Internet Movie Database (IMDB) ne recense pas moins de 148 films qui empruntent ses musiques dont plus d'une centaine depuis 2000. Pourquoi donc un tel engouement pour ce compositeur de musique classé dans une veine néo-tonale ?

Dans *Gerry* (2002) de Gus Van Sant, où seule la musique d'Arvo Pärt, *Spiegel im Spiegel* (1978) ainsi que *Für Alina* (1976), est donnée à entendre en intégralité en ouverture et en fermeture du film, le dépouillement hiératique de son style musical, son aspect contemplatif, méditatif et spirituel, aux deux extrémités du film, établit comme un pont qui à la fois relie et sépare deux mondes : d'un côté le monde civilisé que les deux protagonistes, Matt Damon et Casey Affleck, tentent de quitter et de fuir, de l'autre l'aridité des lieux désertiques, d'où nulle musique, sinon intérieure, n'est censée résonner. La lenteur et les résonances de la musique contrastent avec la vitesse des nuages filmés en accéléré qui viennent régulièrement rythmer le film. La musique advient alors au milieu de rien comme une délivrance, tel un éloge contemplatif dans un monde qui va trop vite, une extase où chaque durée de note en contrepoint du montage des images vient sublimer ce voyage initiatique onirique. La musique d'Arvo Pärt accompagne avec majesté cette errance qui s'achève dans l'aridité absolue de ce désert de sel où toute vie est impossible²⁰.

Selon la metteuse en scène Véronique Caye, qui emploie la musique de Pärt comme unique bande sonore dans plusieurs courts-métrages – *Enquête* (2015), sur les traces du poète breton Eugène Guillevic, ainsi que *Moby Dick* (2015)²¹ –, le recours à cette musique répond à un « besoin de renouer avec une forme de beauté, un besoin de mysticisme face au matérialisme de plus en plus oppressant de nos sociétés ultra libérales et consuméristes²² ».

20. Pour voir un extrait : www.youtube.com/watch?v=7qkx8eLfi0o (consulté le 14 octobre 2016).

21. Voir : <https://vimeo.com/user25781047> (consulté le 14 octobre 2016).

22. Entretien inédit de l'auteur avec Véronique Caye, juillet 2016.

Dans la même veine épurée et lyrique, les réemplois des œuvres d'Arvo Pärt et de David Lang dans *La grande bellezza* (2013) de Paolo Sorrentino produisent le même effet de contraste entre deux mondes : d'un côté la beauté de Rome filmée dans toute sa splendeur, de l'autre la déliquescence d'une communauté d'artistes marginaux qui cherche à entretenir l'illusion de sa splendeur passée.

Musique originale contemporaine et cinéma

En France, aujourd'hui, c'est surtout dans la sphère du cinéma d'auteur et expérimental ainsi que dans le champ documentaire que des collaborations de musiciens contemporains à des projets cinématographiques voient le jour. Si ces rapprochements sont généralement fructueux sur le plan artistique, ces tentatives demeurent cependant encore trop rares et peu fréquentes, ce qui permet également d'en mesurer tout l'intérêt. En 2001, la réalisatrice Anne Fontaine est parvenue à collaborer avec la compositrice Jocelyn Pook dans *Comment j'ai tué mon père* qui lui livre une œuvre contemporaine dense, sourde et habitée. On garde encore à l'esprit la musique pour orchestre à cordes de Pascal Dusapin pour *Entre ses mains* (2005) de la même réalisatrice. Contenue pendant tout le film, la musique ne déferle qu'à la fin, pendant les 20 dernières minutes, comme une vague tragique qui emporte tout sur son passage. On retient aussi évidemment la collaboration des deux frères Pierre et Philippe Schœller, l'un réalisateur, l'autre compositeur, dans *L'exercice de l'État* (2011), où dans la musique se joue la complexité des rapports humains et des tensions dans le contexte impitoyable de la politique au sommet. Dans *Le vertige des possibles* (2013) de Vivianne Perelmuter, la musique de Jean-Paul Dessy et Reno Isaac accompagne l'errance d'une femme en mal de vivre et de créer, la nuit, dans les rues de Paris. Dans ce film, les références à la musique contemporaine sont omniprésentes, tant dans les emprunts électroacoustiques de la compositrice Cécile Schott, alias Colleen, que pour la musique instrumentale originale qui s'inscrit à la croisée de plusieurs expressions contemporaines dans une néo-tonalité inspirée d'Arvo Pärt. Cette fois, dans ce film, d'un rien, la musique cherche à transfigurer le banal en de sublimes instants de beauté suspendus.

Le documentaire de création

François Reichenbach, documentariste boulimique qui aimait également se présenter comme musicien, disait qu'« à toute image documentaire, la musique apporte une part de fiction²³ ».

23. Cité dans Brane, 2012, en ligne.

L'analogie des procédures techniques de prélèvement de la matière visuelle et sonore par la caméra et le microphone explique en partie pourquoi la musique concrète a tant été employée dans le genre documentaire et pourquoi la musique sur support joue à ce point un rôle de tout premier plan dans ce genre cinématographique. Au-delà de la similitude des procédures techniques – enregistrement, montage, diffusion –, des rapprochements s'opèrent tant pour l'image que pour la musique, du fait de travailler à partir d'éléments collectés à partir du réel. Dès l'apparition du cinéma sonore, le documentaire a entretenu un lien particulier avec la création musicale et sonore qui n'a jamais cessé d'explorer plus loin des possibilités de rencontres audiovisuelles inédites. Le premier film sonore russe, *Enthousiasme* ou *La symphonie du Donbass* (1931) de Dziga Vertov, constitue à ce titre l'un des premiers exemples éloquentes de propagande cinématographique, où l'activité éreintante des ouvriers dans les complexes sidérurgiques de l'Oural, accompagnée d'une musique créée à partir du son des machines en une véritable symphonie de bruits, permet de signifier l'enthousiasme des travailleurs au travail²⁴.

24. Pour plus d'informations, voir : <www.lesclochesdatlantis.com> (consulté le 14 octobre 2016).

À partir de 1950, la jeune musique concrète augure un vaste terrain d'expérimentation dans le champ du documentaire pour la « musique des objets » de Pierre Schaeffer qui signe la première musique de ce genre pour *Maskerage* (1950) de Max de Haas, illustrant une exposition de masques primitifs au Rijksmuseum d'Amsterdam. Deux ans plus tard, la musique concrète de Pierre Henry se mêle avec inventivité à la musique instrumentale de Marius Constant dans *Astrologie ou le miroir de la vie* (1952) de Jean Grémillon. Il en est de même d'*Égypte ô Égypte* (1960) de Jacques Brissot²⁵ sur une musique de Luc Ferrari qui préfigure la naissance du Service de la recherche de l'ORTF, pensé comme un laboratoire de création audiovisuelle en vue de mettre au point « un solfège des objets audiovisuels ». Dans ce contexte, Pierre Schaeffer cherche à étendre le concept radiophonique « d'objet sonore » à celui « d'objet visuel » pour la télévision et d'instituer une recherche fondamentale entre ces « art-relais²⁶ ».

25. Pour tous les films cités ici, voir *ibid.*

26. Schaeffer, 2010, p. 1.

Le documentaire sera d'ailleurs très largement représenté dans les productions du Service de la recherche invitant la plupart des compositeurs de musique électroacoustique à confronter leur pratique musicale à l'image. Au Canada, on connaît également l'ardeur des cinéastes et des compositeurs qui gravitent autour de l'Atelier de conception et de réalisation sonores de l'Office national du film (ONF), en particulier Maurice Blackburn qui offre au documentaire de Clément Perron *Jour après jour* (1962) une proposition de rencontre singulière entre l'image et le son²⁷. Il en est de même également

27. Dans sa thèse, Solenn Hellégouarch montre l'innovante utilisation bruitiste des instruments de musique ainsi que le traitement musical des bruits à l'œuvre dans ce film aux fins de propagande (voir Hellégouarch, 2015).

pour Chris Marker qui fera également un usage très singulier de la musique électroacoustique, en particulier dans *Le fond de l'air est rouge* (1977) sur une musique de Luciano Berio, ainsi que *Sans soleil* (1983), dont il signe lui-même la création musicale avec l'aide d'Antoine Bonfanti, preneur de son hors pair de la Nouvelle Vague. Le genre documentaire a également bénéficié dans les années 1970 de l'approche à la fois concrète et postsérielle du compositeur et théoricien Michel Fano pour les films animaliers de François Bel et Gérard Vienne dans *Le territoire des autres* (1970) ainsi que *La griffe et la dent* (1976).

À l'encontre des principes de Pierre Schaeffer et de la musique acousmatique, Luc Ferrari, initiateur de la musique anecdotique, réaffirme la causalité de sons reconnaissables dans ses œuvres de musique pure. Paradoxalement, dans ses nombreuses musiques de films, pour des documentaires, il ne met pas à profit cette idée, préférant user de sons d'origine électronique comme dans le court-métrage scientifique du CNRS *Le cyclotron*, d'Alain Bedos, où il prend le parti pris d'une musique électroacoustique omniprésente, d'essence minimale, développant sur toute la durée du film un flux tramé de drones électroniques qui évoluent lentement et figurent les expériences invisibles qui se déroulent à l'intérieur même de l'accélérateur de particules. Le travail très fin et perceptible où s'opèrent à même la matière sonore des mutations perpétuelles obtenues grâce à des effets de filtrage, de superpositions, de mixage, confère à ce film une indéniable efficacité audiovisuelle qui propulse ce documentaire vers une autre dimension bien au-delà d'un simple film scientifique à caractère pédagogique.

Hervé Birolini, qui suit la voie de Luc Ferrari, prétend faire « une musique documentaire » dans ses musiques de film, en particulier aux côtés de la cinéaste Stéphane Mercurio dans *À l'ombre de la République* (2011) ou *Quinze kilomètres trois* (2014), véritable extension au cinéma de ses compositions musicales documentaires. Les exemples de ce type sont innombrables.

* * *

Dès son origine, le cinéma a eu besoin de musique en posant d'emblée la question : quelle musique pour accompagner quel cinéma ? Le cinéma expérimental tout comme la musique de tradition « savante » partagent un enjeu commun qui ne cesse de poser la question de leur propre redéfinition et du devenir de leur expression. Si le développement du cinéma expérimental semble indissociable de l'histoire de l'art et des grands courants artistiques, ce genre est également à rapprocher de l'histoire de la musique au ^{xx}e siècle dont le développement suit de près l'évolution des arts plastiques :

le dadaïsme, le surréalisme, le sérialisme, la synesthésie, le minimalisme, le nouveau réalisme dans les années 1950, le *happening* et l'actionnisme, l'aléatoire, ainsi que le rapprochement qui s'est opéré depuis les années 1970 entre le cinéma expérimental et les courants alternatifs de musique électronique sont à l'origine de rencontres fructueuses. Leur étude conjointe reste encore à poursuivre, et semble *a priori* porteuse d'enseignements pouvant éclairer sous un angle nouveau la manière d'appréhender l'histoire respective et disjointe de ces deux arts qui remettent en question non seulement la place de l'artiste par rapport à son art mais posent également la condition existentielle de son propre devenir.

L'évident manque de recul que nous avons depuis les 20 dernières années, sur les directions et les esthétiques qu'empruntent cinéma et musique, rend plus difficiles et moins perceptibles les liens qui peuvent les unir aujourd'hui. Alors que ces expressions ont pourtant toujours cheminé de concert, les exemples de croisements significatifs semblent en effet devenir plus rares au point même de penser qu'un cloisonnement s'opère depuis quelque temps entre ces deux arts du temps. Le cinéaste Yves-Marie Mahé, membre du Collectif Jeune Cinéma et grand connaisseur des relations musique-film, dresse un constat sévère en remarquant que l'utilisation de plus en plus fréquente des drones et le recours à des musiques « faciles, voire gratuites », tout en dénonçant « un manque d'intérêt, sinon même de culture musicale contemporaine » de la part des cinéastes expérimentaux qui « ignorent tout simplement ce qui se pratique dans le domaine de la musique de recherche ou expérimentale », « donne lieu à une production relativement pauvre en termes d'exploration des possibilités expressives audiovisuelles²⁸ ». Il formule également la même observation en ce qui concerne le récent cinéma de *found footage*²⁹ où « l'interrogation que soulève le frottement de deux sources audiovisuelles non concordantes mais signifiantes entre elles n'est malheureusement plus très poussée ».

C'est donc paradoxalement en dehors du cinéma expérimental et des films d'auteur ou du cinéma indépendant et documentaire, dans le cadre du cinéma de fiction, y compris le cinéma grand public hollywoodien, que s'exprime avec une richesse inédite une utilisation de la musique contemporaine des plus innovantes.

Un tel sujet concernant ces relations audiovisuelles croisées apparaît alors bien plus large que le seul cadre de cette étude ne permet de circonscrire. Il serait alors intéressant à présent de porter la réflexion plus loin et de s'interroger sur ces croisements audiovisuels en dehors du cadre cinématographique où se côtoient musique d'aujourd'hui et images en mouvement, notamment

28. Langlois, Mahé et Tachou, 2014, p. 63.

29. Les films de *found footage* – littéralement « pellicule trouvée » – sont réalisés à partir d'une matière visuelle et parfois sonore prélevée dans d'autres films.

dans la sphère du spectacle vivant, comme le théâtre où le spectacle de danse, tout comme dans les nombreuses installations qui mêlent images en mouvement et musique contemporaine, ou encore dans le cadre récent du spectacle AV et des VJ (*video jockeys*) qui mixent les images et sons en direct, où s'exprime tout le potentiel de rencontres inédites.

BIBLIOGRAPHIE

- BRANE, Édouard (2012), « Musique et cinéma. “La lumière du film est une source d’inspiration majeure” : une interview de Bruno Coulais, compositeur », <www.concertclassic.com/article/musique-et-cinema-la-lumiere-du-film-est-une-source-dinspiration-majeure-une-interview-de> (consulté le 14 octobre 2016).
- CAUX, Daniel (2009), *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, L'éclat.
- CHION, Michel ([1985]1994), *Le son au cinéma*, nouvelle édition corrigée, Paris, Cahiers du cinéma.
- HELLÉGOUARCH, Solenn (2015), « Une méthode dangereuse : comprendre le processus créateur en musique de film, le cas de Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore », thèse de doctorat, Université de Montréal.
- LANGLOIS, Philippe (2012), *Les cloches d'Atlantis : musique électroacoustique et cinéma, archéologie et histoire d'un art sonore*, Paris, Éditions MF.
- LANGLOIS, Philippe (à paraître), « Jean Grémillon, pionnier de la musique concrète », in *Jean Grémillon et les quatre éléments*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (août 2013), Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LANGLOIS, Philippe, MAHÉ, Yves-Marie, et TACHOU, Frédéric (2014), *Conversation entre Philippe Langlois, Yves-Marie Mahé et Frédéric Tachou*, Catalogue du 16^e Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris.
- NOGUEZ, Dominique ([1979]2010), *Éloge du cinéma expérimental*, 3^e édition, Paris, Éditions Paris Expérimental.
- POIRIER, Alain (2003), « Les fonctions de la musique au cinéma », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « Vol. 1. Musiques du XX^e siècle », Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 750-776.
- RUTTMANN, WALTER (1986), « Révélation du monde audible », *Pour vous*, vol. 56, n° 12 (17 décembre 1929), in Yann Beauvais et Deke Dusimbere (dir.), *Musique Film*, Paris, Cinémathèque française, p. 70.
- SCHAEFFER, Pierre (1946), « L'élément non visuel au cinéma : analyse de la bande-son (1) », *Revue du cinéma*, vol. 1, n° 1 (octobre), p. 45-48.
- SCHAEFFER, Pierre (2010), *Essai sur la radio et le cinéma : esthétique et technique des arts-relais, 1941-1942*, Paris, Éditions Allia.
- SITNEY, P. Adams (2002), *Le cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine 1943-2000*, Paris, Éditions Paris Expérimental.
- STRAVINSKY, Igor (1947), « La musique de film ? du papier peint », *L'écran français*, n° 125 (18 novembre), p. 3.
- TOOP, David (2000), *Ocean of sound : ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Combas, Kargo/L'Éclat.