



Le symphonisme hollywoodien du cinéma classique américain au prisme des musiques européennes : de la greffe à l'assimilation

Hollywood Symphonic Style in Classical American Cinema through the Prism of European Music: From Implantation to Assimilation

Chloé Huvet

Mots clés : symphonisme hollywoodien, cinéma classique américain, circulations musicales, transtextualité, analyse audiovisuelle

Keywords: Hollywood symphonic music, classical American cinema, musical circulation, transtextuality, audiovisual analysis

RÉSUMÉ

Cet article propose d'analyser en profondeur comment l'empreinte du répertoire savant européen se manifeste dans les musiques du cinéma classique américain, en dégagant les modalités de circulation, de transformation et d'assimilation musicales qui ont façonné le langage symphonique hollywoodien des années 1930-1950. Nous montrerons que les relations tissées par les compositeurs avec des répertoires savants européens vastes et plus ou moins lointains s'avèrent protéiformes et impliquent divers transferts, adaptations et réappropriations de langages et de techniques d'écriture. Celles-ci opèrent sous des régimes intertextuels variés, de façon manifeste ou diffuse, qui rehaussent les enjeux narratifs et dramatiques des films. La mise en lumière de ces mécanismes offre ainsi un point d'entrée privilégié pour enrichir notre appréhension de l'un des courants musicaux les plus féconds du cinéma américain.

ABSTRACT

This article analyzes in depth how the imprint of the European art-music repertoire manifests itself in classical American film scores, highlighting the modes of musical circulation, transformation, and assimilation that shaped the Hollywood symphonic idiom of the 1930s–1950s. It argues that the relationships forged by composers with European art-music repertoires, both extensive and more or less distant, are protean and involve various forms of transfer, adaptation, and reappropriation of musical languages and compositional techniques. Operating through varied inter-textual regimes, whether explicit or diffuse, these processes heighten the narrative and dramatic stakes of the films. Bringing these mechanisms to light thus provides a valuable entry point for enriching our understanding of one of the most fertile musical currents in American cinema.

1 Le 30 mars 1955, dans un discours désormais célèbre à l'académie des Oscars où il reçoit une récompense pour *Écrit dans le ciel* (*The High and the Mighty*, William A. Wellman, 1954) Dimitri Tiomkin clôt son intervention par cet hommage : « Je voudrais remercier Brahms, Strauss, Beethoven, Mozart [...], Wagner, Tchaïkovski [et] Rimski-Korsakov¹ » ([Tiomkin 1955](#)). Le compositeur ukrainien² reconnaît ainsi la dette contractée envers les musiques classiques et romantiques européennes par une esthétique audiovisuelle forgée au début des années 1930 et appelée à devenir hégémonique pendant plus de vingt-cinq ans. Tiomkin est en effet l'un des maîtres d'œuvre du « symphonisme hollywoodien » ([Huvet 2020](#)), aux côtés d'autres compositeurs d'Europe centrale et orientale émigrés aux États-Unis face à la montée des régimes totalitaires et de l'antisémitisme, tels les Autrichiens Max Steiner (1888-1971) et Erich W. Korngold (1897-1957), l'Allemand Franz Waxman (1908-1967) et le Hongrois Miklós Rózsa (1907-1995). Leur exil s'inscrit plus largement dans une vague générale de migrations transatlantiques de personnalités artistiques influentes – parmi lesquelles de nombreux cinéastes européens comme William Dieterle, Billy Wilder ou Josef von Sternberg ([Ciment 2015](#) ; [Cerisuelo 2006](#)).

2 L'historiographie a depuis longtemps rattaché le symphonisme hollywoodien à la production musicale (post)romantique : dans le sillon de Claudia Gorbman ([1987](#)) et Kathryn Kalinak ([1992](#)), pionnières dans l'étude des partitions du cinéma classique américain, Pierre Berthomieu place les partitions des années 1930-1950 « sous les auspices monumentaux des principes wagnériens », du parrainage de Strauss, du « romantisme russe » et des « orchestrations illustratives [...] du romantisme et de l'impressionnisme » ([Berthomieu 2004, 23-25 et 61-62](#)). Peter Larsen y voit quant à lui une continuation de la tradition symphonique européenne du XIX^e siècle s'aventurant rarement sur le terrain de la modernité ([Larsen 2007, 94-95](#)). Outre le caractère discuté de certaines de ces affirmations, la parenté établie sert parfois d'argument pour condamner idéologiquement le symphonisme hollywoodien qui

1. « I'd like to thank Johannes Brahms, Johann Strauss, Richard Strauss, Beethoven, Mozart [...], Wagner, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov. »

2. Formé au Conservatoire de Saint-Petersbourg par Alexandre Glazounov, puis par Ferruccio Busoni à Berlin, il émigre aux États-Unis en 1925.

manifesterait une attitude supposément rétrograde et conservatrice : par sa dimension nostalgique, le retour à un modèle romantique convoquerait un passé perdu et désirable, utopie musicale destinée à endormir le jugement critique du spectateur et masquer l'idéologique capitaliste d'Hollywood (Flinn 1992, 70-107). Enfin, la mise en relation des partitions hollywoodiennes avec les musiques européennes est souvent peu étayée par des éléments concrets, au-delà des exemples les plus célèbres et régulièrement cités, puisés dans les partitions de *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933), *Le Mouchard* (*The Informer*, John Ford, 1938), *Les Aventures de Robin des bois* (*The Adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz, 1938) ou *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942)³. Seuls les ouvrages monographiques (Platte 2018 ; Wegele 2014 ; Neumeyer et Platte 2012 ; Winters 2007 ; Dastugue 2004) offrent une analyse détaillée des partitions, de leur genèse à leur articulation avec les dialogues et la mise en scène, fréquemment nourrie par la fréquentation précieuse de documents d'archives (en particulier les écrits de Nathan Platte). Toutefois, l'angle d'étude de ces monographies reste relativement circonscrit à leur étude de cas.

3. Ces films ont fait l'objet d'observations analytiques à des degrés divers dans les ouvrages fondateurs de Gorbman (1987), Kalinak (1992) et Palmer (1990). Sur la partition de *Casablanca*, voir en particulier l'analyse détaillée de Neumeyer et Buhler (2015, 99-180).

- 3 Cet article propose d'étudier de façon approfondie comment se manifeste l'empreinte du répertoire savant européen dans les musiques du cinéma classique américain, en dégagant les modalités de circulations, de transformations et d'assimilations musicales qui ont façonné le langage symphonique hollywoodien. Plutôt que d'employer, à l'instar d'autres exégètes, le terme d'« influence » – flou, délicat à cerner et convoquant une idée de passivité –, il nous paraît plus juste de parler de « réappropriation » (c'est-à-dire « adapter, faire sien ») : ce concept correspond plus étroitement aux processus à l'œuvre dans les partitions des symphonistes des années 1930-1950. Aussi écartons-nous les angles biographique, formel et fonctionnel, abordés dans une recherche antérieure (Huvet 2020), au profit d'autres considérations déterminantes : nous nous intéresserons aux diverses modalités de présence du répertoire européen dans le cinéma classique américain en nous focalisant sur les transferts et les adaptations de matériau musical, de procédés d'écriture et de langage, encore peu abordés de manière frontale et détaillée. Ces réappropriations musicales s'incarnent sous une double forme, manifeste et ponctuelle ou plus diffuse et latente, selon diverses modalités d'adaptation et d'intégration qu'il s'agira d'exposer ici.
- 4 Nous retracerons tout d'abord les origines de ces migrations musicales vers les États-Unis pour mettre en lumière les mécanismes à l'œuvre dans les partitions filmiques américaines des années 1930 à 1950. Nous aborderons ensuite le corpus hollywoodien par le prisme de la « transtextualité » empruntée à Gérard Genette dans le champ de la théorie littéraire (Genette 1982, 7), qui permet d'appréhender l'un des traits fondamentaux du symphonisme hollywoodien oscillant entre emprunts, pastiches et détournements : il s'agira d'étudier la façon dont le matériau européen se greffe aux partitions filmiques hollywoodiennes, subissant divers degrés de métamorphose. Enfin, nous nous

intéresserons plus spécifiquement à l'assimilation éclectique et foisonnante de styles et d'idiomes parfois hétérogènes dans les partitions du cinéma classique américain, dépassant la simple sphère germanique postromantique qui leur est prioritairement associée.

Présence du répertoire musical européen dans le cinéma hollywoodien : des facteurs multiples

- 5 Les partitions du symphonisme hollywoodien s'enracinent profondément dans la tradition européenne des musiques à programme et scéniques du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Korngold, en particulier, conçoit la composition cinématographique comme une « musique dramatique et symphonique en adéquation avec le film, son action et sa psychologie⁴ » (Korngold [1940] 2019, 250), qualifiant ses partitions cinématographiques d'« opéras sans chant⁵ » (cité dans Carroll 2002). Ces affirmations nécessitent cependant d'être recontextualisées : si les musiques du répertoire européen ont trouvé dans le cinéma classique américain un terrain particulièrement propice à leur épanouissement, c'est par la conjonction de différents facteurs.

4. « symphonically dramatic music which fits the picture, its action and its psychology ». Toutes les traductions de l'anglais au français sont les nôtres.

5. « operas without singing ».

Une rupture assumée vis-à-vis des contraintes musicales du début du cinéma sonore

- 6 Il convient tout d'abord de rappeler que le symphonisme hollywoodien rompt avec les pratiques musicales des premières années du cinéma parlant, dominées par l'obsession d'une justification visuelle de la musique (Chion 2003, 55-56 ; Jullier 1995, 74) qui implique un recours quasi exclusif aux musiques diégétiques, émanant de l'espace fictionnel. Ce n'est que progressivement, et sous l'impulsion notable de Max Steiner au début des années 1930 à partir de *L'Âme du ghetto* (*Symphony of Six Million*, Gregory La Cava, 1932), que l'accompagnement musical au cinéma renoue avec d'autres pratiques, familières des musiques européennes. L'accompagnement orchestral quasi continu composé par Steiner pour *Les Chasses du comte Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, Irving Pichel et Ernest B. Schoedsack, 1932) fait forte impression, tandis qu'en 1933, la vaste fresque symphonique de *King Kong* achève d'institutionnaliser ce nouveau modèle musico-filmique.
- 7 Ainsi, un premier jalon est posé dans l'industrie du cinéma par les catalogues d'incidentaux destinés aux films muets, compilant des pages célèbres du répertoire dramatique européen selon un type d'atmosphère ou d'action spécifiques (Mouëllic 2003, 6-8), sans s'attacher toutefois à une époque musicale

déterminée. Alors que le public se presse de plus en plus nombreux dans les lieux de projection, les éditeurs musicaux doivent fournir aux musiciens accompagnateurs des assemblages plus complexes et plus vastes. Max Winkler, chargé d'effectuer ces collectes de partitions pour Belwin, rapporte que la firme « commença à importer de la musique d'Europe »⁶ (Winkler 1951, 236) et relate avec humour la stratégie mise en place pour faire face à la demande exponentielle : « En désespoir de cause, nous nous sommes tournés vers le crime. Nous avons commencé à démembrer les grands maîtres. Nous avons commencé à assassiner les œuvres de Beethoven, Mozart, Grieg, J. S. Bach, Verdi, Bizet, Tchaïkovski et Wagner » (Winkler 1951, 237)⁷. L'accompagnement musical de la première adaptation à l'écran de *Frankenstein* (J. Searle Dawley), produite par la firme Edison en 1910⁸, prévoit ainsi l'utilisation, sur les premiers plans du film, des morceaux suivants :

- l'aria « Then You'll Remember Me » de l'opéra *The Bohemian Girl* (1843) composé par l'Irlandais Michael Balfe ;
- une « Mélodie en Fa » d'Anton Rubinstein, certainement la première des deux *Mélodies pour piano* op. 3 (1852), pour la scène du laboratoire ;
- le « Chœur nuptial » de *Lohengrin* de Wagner (1850) pour le départ des invités du mariage ;
- et surtout, à chaque apparition du monstre, une « musique dramatique du *Freischütz* » de Weber (1821) – probablement les septièmes diminuées en trémolos de la scène de la Gorge aux loups qui « avaient été adaptées en tant que cliché mélodramatique quelques années seulement après la création de l'opéra⁹ » (Wierzbicki 2009, 38).

8 Le recours très simplifié aux *leitmotive*, prévoyant l'association assez rudimentaire d'un motif à un personnage précis, devient très tôt une convention filmique, à tel point que le pianiste de cinéma Bert Vipond (pseudonyme de Brian Lawrence) y voit, dès 1910, « une loi naturelle qui ne doit en aucun cas être violée¹⁰ ». S'il faut se garder de relier de trop près l'accompagnement des films muets et celui des films sonores, l'emploi par les symphonistes hollywoodiens de procédés et d'effets « éprouvés dans le champ de la dramaturgie musicale pour le théâtre, le ballet, l'opérette » (Guido 2010, 23), le mélodrame ou encore l'opéra¹¹, s'avère facilité en amont par ces pratiques qui ont façonné les habitudes et les attentes du public en matière d'accompagnement musical filmique.

Des créations musico-filmiques placées sous le patronage de répertoires européens prestigieux

9 L'origine des compositeurs majeurs du symphonisme hollywoodien, leur formation dans les conservatoires européens et leur production antérieure jouent

6. « began to import music from Europe ».

7. « In desperation we turned to crime. We began to dismember the great masters. We began to murder the works of Beethoven, Mozart, Grieg, J.S. Bach, Verdi, Bizet, Tchaikovsky and Wagner ».

8. Le détail des *cues* est reproduit dans Hofmann (1970, 14-15). Sur les compilations de musiques européennes dans le cinéma muet, voir Marks (1997, 62-108).

9. « within just a few years of the opera's premiere [it] had been adapted as melodrama cliché ».

10. Bert Vipond [pseudonyme de Brian Lawrence], *Moving Picture News*, 19 mars 1910 (cité dans Kalinak 1992, 64) : « a natural law which must on no account be broken. »

11. Le mélodrame est déjà bien implanté sur le sol américain, exporté dès le début du XIX^e siècle (voir à ce sujet Pisani 2014, 563-565). De récentes publications ont par ailleurs été consacrées aux interactions entre opéra et cinéma, notamment Ameille et al. (2017).

également un rôle non négligeable dans ces transferts musicaux. Valses viennoises et marches jalonnent toute la production de Korngold, dont la carrière est très tôt tournée vers les musiques de scène et leur adaptation au cinéma (sous la houlette de Max Reinhardt notamment), tout comme celle de Steiner, qui débute sa carrière américaine par des directions d'orchestre, des orchestrations et des arrangements. Le cas de Waxman est intéressant. Dans sa bibliothèque personnelle, conservée dans les archives de l'Université de Syracuse, ses partitions annotées témoignent d'un goût marqué envers les compositeurs de la sphère germanique (Bach, Weber, Brahms, Mahler), du romantisme européen (Verdi, Tchaïkovski) et plusieurs de ses contemporains (Honegger, Malipiero, Prokofiev et Chostakovitch – ce dernier lui rendait d'ailleurs régulièrement visite, comme le relate Dane 2009). Waxman est par ailleurs le fondateur du « Los Angeles International Music Festival » en 1947, dédié en grande partie à une programmation européenne : des premières mondiales et américaines d'œuvres de compositeurs tels Honegger, Stravinsky, Chostakovitch et Schönberg y ont été données au cours des vingt années d'existence du festival¹². Parmi les compositions non cinématographiques des symphonistes hollywoodiens, plusieurs sont explicitement placées sous l'autorité des maîtres européens. Ainsi Korngold dédie-t-il son ouverture symphonique *Sursum Corda* op. 13 (1919) à Richard Strauss, tandis que Steiner n'hésite pas à livrer une vision toute personnelle et téléologique de l'histoire en faisant de Wagner le précurseur incontesté de la musique de film : « L'idée est née avec Richard Wagner. Écoutez l'accompagnement musical derrière les récitatifs dans ses opéras. Si Wagner avait vécu à notre époque, il serait le champion des musiques de film¹³ » (Steiner, cité dans Thomas 1959-1962, 19).

- 10 Cette inscription au sein d'une généalogie européenne, régulièrement revendiquée par les compositeurs dans une volonté manifeste de légitimation via un répertoire « capable de fonder la valeur artistique » (Ameille et al. 2017, 9) du nouvel art sonore cinématographique (Guido 2020), est également mise en avant par les orchestrateurs. C'est le cas d'Hugo Friedhofer. Orchestrateur principal de Korngold à partir de *Capitaine Blood* (*Captain Blood*, Michael Curtiz, 1935) et de Steiner, pour lequel il orchestre plus de cinquante films entre 1936 et 1947 (Wegele 2014, 44-45, note 39), il reçoit les enseignements de Respighi à Bologne, de Nadia Boulanger à Paris puis de Schönberg à l'Université de Californie. Contrairement à Waxman ou Rózsa qui livrent des particelles relativement détaillées en matière d'instrumentation (le plus souvent sur quatre portées), les brouillons de Korngold sont notés pour le piano et laissent une latitude plus grande à ses orchestrateurs. Dans ce cadre, Friedhofer peut mettre à profit ses connaissances solides en écriture et contrepoint. La remarque faite par Korngold à Friedhofer quant à ses choix d'instrumentation sur *Capitaine Blood* est éclairante : « Il m'a donné une demi-douzaine de ses esquisses, nous en avons discuté, puis je les ai ramenées chez moi et les ai orchestrées. Il sem-

12. Voir la biographie officielle de Franz Waxman sur le site <http://franzwaxman.com/about-waxman>, consulté le 29 janvier 2025.

13. « The idea originated with Richard Wagner. Listen to the incidental scoring behind the recitatives in his operas. If Wagner had lived in this century, he would be the number one film composer ».

blait très satisfait et [...] m'a dit : "Vous devez très bien connaître la musique de Gustav Mahler"¹⁴ » (cité dans Atkins 1974, 187).

11 Au moment où les maîtres d'œuvre du symphonisme débute leurs carrières hollywoodiennes, ils possèdent, aguerris à l'écriture de musiques à programme et destinées à la scène, une connaissance profonde du répertoire savant européen. « À l'aise avec les structures thématiques complexes qui soutiennent et intensifient la construction dramatique d'un récit¹⁵ » (Winters 2007, 33), ils se révèlent alors dotés d'atouts majeurs pour la composition dans le cadre spécifique du cinéma classique américain. En effet, il faut souligner la concordance entre l'idiome musical, le mode d'accompagnement des films et le schéma narratif hollywoodien, centré sur les personnages (auxquels le spectateur est incité à s'identifier) et l'évolution de l'intrigue ; dominée par un récit à la structuration claire et codifiée, celle-ci valorise la continuité temporelle et spatiale. À l'instar de la mise en scène ou du montage, la musique doit pouvoir répondre à ces normes tout en proposant un accompagnement sophistiqué des images. Des indications plus ou moins précises sont fréquemment données par les réalisateurs à leurs musiciens par le biais des pistes temporaires (*temp tracks*) accompagnant un premier montage du film, souvent issues du répertoire européen et que les compositeurs doivent imiter. C'est le cas par exemple de Billy Wilder, qui enjoint à Waxman de s'inspirer de Franz Liszt pour sa partition de *Boulevard du crépuscule* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) (Eicke 2019, 81-82). Du côté des producteurs, le souci de rentabilité financière préside également à l'orientation musicale des films classiques américains, comme le pointe lucidement Kurt Weill : la plupart des symphonistes « écrivent dans l'idiome du début du xx^e siècle, dans le style de Richard Strauss, Debussy, Ravel et Scriabine – en partie parce que c'est le langage musical dans lequel ils ont été formés, en partie parce que les producteurs l'ont accepté comme étant le type de musique "le plus sûr"¹⁶ » (Weill 1946, 398).

12 Dernier facteur de convergence, l'accompagnement étroit des images filmiques à la manière des pratiques scéniques¹⁷ est permis par plusieurs perfectionnements techniques au début des années 1930, qui assurent une efficacité et une fiabilité dans l'enregistrement, la reproduction sonore et le montage¹⁸, et permettent alors de pallier la discontinuité et l'aspect disparate de l'univers cinématographique. Comme le souligne Georges Hacquard, « les problèmes techniques étant liquidés, les compositeurs se livrèrent à l'ivresse du "synchronisme" » (Hacquard 1959, 15). S'adaptant rapidement aux exigences de l'accompagnement filmique, les pionniers du symphonisme hollywoodien architecturent leurs partitions à partir d'intégrations multiples du répertoire musical européen, qu'il s'agit à présent d'étudier en détail.

14. « He gave me half a dozen of his sketches, we discussed them, and then I took them home and orchestrated them. He seemed very pleased, and [...] said: "You must be very well acquainted with the music of Gustav Mahler". »

15. « at ease with complex thematic structures to support and enhance a narrative's dramatic construction ».

16. « Most of them write in the idiom of the early twentieth-century, in the style of Richard Strauss, Debussy, Ravel and Scriabin—partly because that is the musical language they have been brought up in, partly because the producers have accepted it as the "safest" kind of music ».

17. Rappelons que le synchronisme est recherché sur les planches, par les acteurs comme par les *stage directors*, et les musiques de scène atteignent un haut degré de sophistication dès la fin du xix^e siècle (voir Pisani 2014, 565-569).

18. Citons en particulier l'invention du Vitaphone où la musique est enregistrée sur disque et synchronisée avec le projecteur, puis l'avènement du son optique, qui inscrit l'accompagnement sonore sur le bord de la pellicule.

Le symphonisme hollywoodien face au répertoire européen : des partitions *hantées* et *entées*

- 13 La tradition européenne des musiques à programme a trouvé dans le cinéma classique américain un terrain particulièrement propice à son épanouissement. Au sein de ces translations et de ces circulations musicales à grande échelle, l'intermusicalité, c'est-à-dire la présence effective d'un élément musical renvoyant à une musique externe, est une composante majeure de la nouvelle esthétique cinématographique, qu'elle soit revendiquée et explicitée ou non par les compositeurs. Afin d'orienter et d'affiner notre exploration analytique, le cadre théorique de la transtextualité développé par Genette constitue un outil opérant pour cerner les contours des multiples relations tissées par le symphonisme hollywoodien avec le répertoire européen, avec pour condition préalable de transposer ce concept à l'objet musical dans sa globalité et de façon non littérale, sans évidemment réduire la musique à un texte¹⁹. Genette distingue cinq formes de relations transtextuelles par lesquelles un texte est mis « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette 1982, 7-12) : l'intertextualité (« relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes ») ; la paratextualité ; la métatextualité (relation critique ou « de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte »), l'architextualité (relation implicite d'un texte avec le genre littéraire qu'il incarne, « de pure appartenance taxinomique ») et l'hypertextualité (transformation d'un texte antérieur sous un régime ludique, satirique ou sérieux). Nous traiterons successivement les trois formes les plus éclairantes dans le cadre du symphonisme hollywoodien.

19. Dans un autre domaine, celui des musiques populaires actuelles, les théories transtextuelles de Genette ont été transposées et modulées par Serge Lacasse pour être appliquées aux œuvres enregistrées, donnant naissance à la « transphonographie » (voir notamment Lacasse 2008).

Quels paratextes dans le symphonisme hollywoodien ?

- 14 Le « paratexte », tout d'abord, désigne l'ensemble des signaux qui constituent l'« entourage » du texte (Genette 1982, 10) – soit, en musique, les titres d'œuvres ou de mouvements, les préfaces, les notes d'intention, les épigraphes ou les illustrations insérées dans les partitions. Dans les musiques des symphonistes hollywoodiens, les renvois paratextuels au répertoire européen sont rares, ne serait-ce que parce que les dénominations des *cues* réfèrent strictement à la diégèse du film, à ses personnages, à une atmosphère ou à une scène spécifique. Les deux fantaisies composées par Waxman pour le film *Humoresque* (Jean Negulesco, 1946), qui narre un amour impossible entre un jeune violoniste, Paul, et sa mécène, une femme mariée et volage de la haute société, constituent une exception notable. Le titre du long-métrage contient en lui-même un indice paratextuel, puisque l'*Humoresque en sol bémol majeur* op. 101 de Dvořák (1894) est entendue au cours du film. La première fantaisie de Waxman, la

Carmen Fantasie pour violon et orchestre, reprend plusieurs thèmes de l'opéra-comique de Bizet et intervient lors d'une répétition de Paul. La seconde, *Tristan and Isolde Fantasie* pour violon, piano et orchestre (supposément de la plume du héros), reprend des éléments saillants de chaque acte du drame wagnérien dans une trame relativement complexe (Citron 2010, 167-185). L'emploi du « Liebestod » de l'opéra de Wagner entre en résonance étroite avec la narration. En effet, ce climax dramatique, joué lors d'un concert de Paul, accompagne de façon extradiégétique le suicide de l'héroïne dans l'océan, offrant une fin puissante à la trajectoire amoureuse tragique des protagonistes. Présentes sur la bande originale du film, ces deux fantaisies sont retravaillées par Waxman à la demande du violoniste Jascha Heifetz pour être diffusées lors de l'émission radiophonique *The Bell Telephone Hour*, puis créées en concert le 9 septembre 1946 (Waxman 2024).

- 15 Au-delà de ces références paratextuelles directes, dans les échos musicaux qui le traversent, le symphonisme hollywoodien a recours à la « greffe » ; ainsi, pour reprendre le jeu de mots de Peter Szendy, il est à la fois « hanté » et « enté » (Szendy 2018b). Notre propos n'est pas ici de nous livrer à une identification systématique des références intertextuelles aux musiques savantes européennes, procédure qui amènerait avec elle l'écueil du simple catalogage²⁰, mais de nous intéresser aux raisons de leur présence et à la manière dont elles se déploient.

20. Cet écueil est partiellement évité dans les travaux consacrés à cette question par des cinémusicologues américains tels Winters, Platte ou Meyer.

Emprunts et paraphrases

- 16 L'intégration de matériau européen sous forme de citations plus ou moins transformées (s'inscrivant dans l'« intertextualité » genettienne) revêt une dimension particulière chez Rózsa qui développe une approche inédite, liée en partie à ses études de musicologie au Conservatoire de Leipzig (Cooke 2010, 165), pour les drames « historico-bibliques » (Rózsa cité dans Meyer 2015, 75) dans lesquels il se spécialise dans les années 1950-1960. Les investigations musicales approfondies sont en effet au cœur de son processus créateur : s'insurgeant contre les fréquentes négligences et inexactitudes stylistiques dans les films historiques, le compositeur hongrois se livre à une recherche de documentation abondante et intègre fréquemment des matériaux correspondant, à ses yeux, à la période donnée.
- 17 De manière peu commune, il entreprend de détailler son utilisation de sources musicales historiques dans un article (Rózsa [1951] 2010) contemporain de *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951). Pour ce péplum, Rózsa affirme avoir intégré plusieurs sources grecques antiques sous forme de citations : pour le chant diégétique de Néron, il transcrit la mélodie de l'« Épitaphe de Seikilos » à laquelle il surimpose des paroles en anglais pour l'acteur Peter Ustinov, et accompagne la scène où l'esclave Eunice embrasse les lèvres de marbre du buste de Pétrone

par un thème construit à partir de l'« Ode à Pindare ». Surtout, il puise dans le répertoire de Mésomède de Crète en faisant entonner l'« Hymne à Apollon » à l'unisson de façon monodique par les chrétiens suppliciés dans l'arène (Rózsa [1951] 2010)²¹. Les ambiguïtés soulevées par une telle approche, bien relevées d'ailleurs par le compositeur lui-même – nous y reviendrons –, ont fait l'objet de recherches détaillées (Meyer 2017 et 2015 ; Vendries 2015). Comme le rappelle Delphine Vincent : « Si Néron chante un air authentique – la fameuse épitaphe de Seikilos – il faut souligner que sa transcription pose problème (notamment du point de vue rythmique). Au-delà du débat de spécialistes, il s'agit d'une partition grecque mise dans la bouche d'un Romain ! Cependant, le compositeur n'est, bien entendu, pas tenu à la fidélité » (Vincent 2017).

21. Pour davantage de détails sur les musiques grecques employées par Rózsa, voir Vendries (2015) et Solomon (2001).

18 Si la sincérité du compositeur dans sa quête d'« authenticité » ne semble pas devoir être remise en question, et que la « fausse » historicité » (Vincent 2017) touche bien d'autres répertoires musicaux, la citation et le réemploi revendiqué de sources musicales européennes d'un passé lointain et forcément mythifié sont également un moyen pour Rózsa de se positionner comme le continuateur d'un héritage remarquable, de légitimer ses propres créations, et de souligner son ambition culturelle à une époque où la musique de film est régulièrement comparée au répertoire savant en des termes dépréciatifs. Cette hypothèse est étayée, dans des photographies reproduites dans la biographie de Rózsa, par la mise en scène du compositeur au travail aux côtés du musicologue Ramon Menendez Pidal sous le patronage symbolique d'Homère, dans une volonté évidente d'acquérir un statut iconique (figures 1 et 2). La supposée « véracité » historique est d'ailleurs mise en avant par les studios lors de la promotion des films, afin de valoriser leur profondeur et leur prestige (Meyer 2017, 98 ; Vendries 2015).

19 Si la circulation des musiques du répertoire européen vers le Nouveau-Continent sert le projet culturel du cinéma classique américain, elle fonctionne rarement par citations exactes. Les compositeurs procèdent plutôt par emprunts, qui subissent divers degrés de métamorphoses par le biais d'arrangements et de réorchestrations, proches en cela du procédé lisztien de la paraphrase selon la définition donnée par Alan Walker :

La paraphrase [...] est une libre variation sur l'original. Elle a pour objet la métamorphose. Elle peut se concentrer exclusivement sur un thème, le décorant d'une ornementation toujours plus complexe ; ou bien elle peut embrasser tout un acte d'opéra, malaxant et mélangeant le matériau en cours de route. (Walker 1989, 624)

20 Le cas de *Capitaine Blood* est éloquent. Pressé par des délais restreints (trois semaines pour écrire la musique du film de Curtiz, comme le rapporte Kalinak 1992, 103), Korngold, qui travaille parallèlement sur la comédie musicale *Give Us This Night* (Alexander Hall, 1936), complète sa partition avec les poèmes symphoniques *Mazeppa* et *Prometheus* de Liszt (1850-1851) pour pouvoir



FIGURE 1
Miklós Rózsa et Ramon Menendez Pidal au travail, 1961.
© Masheter Movie Archive

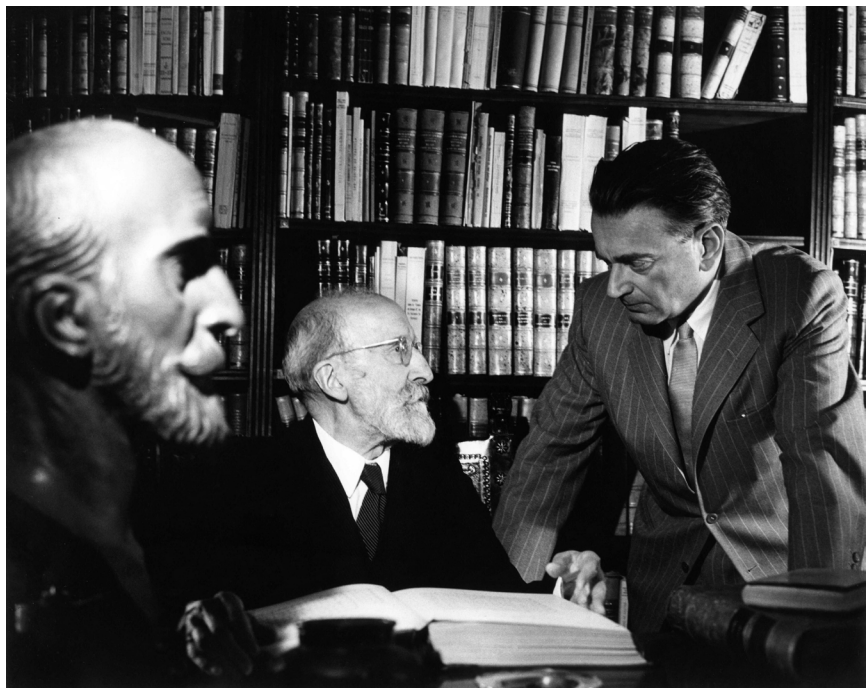


FIGURE 2
Miklós Rózsa et Ramon Menendez Pidal au travail sous le regard d'Homère, 1961.
© Masheter Movie Archive

honorer son contrat dans les temps²². Il est d'ailleurs crédité au générique en tant que responsable des « arrangements musicaux » et non comme compositeur, bien qu'il ait signé la majorité de l'accompagnement musical du film. Comme le note Ben Winters (2007, 43-44), plusieurs portions sont juxtaposées à la manière d'un patchwork à divers endroits du film : l'attaque de Port Royal par les pirates puise son matériau dans les deux poèmes symphoniques ; le duel à l'épée entre Blood et Levasseur s'appuie sur la partie centrale de *Prometheus*, et la bataille navale finale sur diverses sections de *Mazeppa*. Le choix de *Prometheus* est, aux yeux de Korngold, particulièrement approprié pour l'accompagnement d'un combat, comme le relate l'orchestrateur Hugo Friedhofer :

[Korngold] a décidé qu'à l'exception d'une introduction [à la séquence du duel], d'un passage au sein du duel proprement dit et du moment où la tension est à son comble à la fin, nous réaliserions une adaptation d'un poème symphonique de Franz Liszt intitulé *Prometheus*. Celui-ci comportait une fugue, et les fugues constituent une excellente toile de fond pour les duels, parce qu'il s'agit d'un conflit – une voix contre l'autre. Je crois que j'ai encore une partition miniature du morceau de Liszt, avec les corrections dont nous avons discuté le soir où je suis allé chez lui, vers vingt heures ; je suis parti vers minuit pour orchestrer le *cue* chez moi. Le copiste l'a récupéré le matin suivant, et l'après-midi même, il a été enregistré²³. (cité dans Winters 2007, 43)

- 21 Le tableau dressé par Winters de l'utilisation des musiques de Liszt dans *Capitaine Blood* est toutefois imprécis : il peut en effet donner l'impression que la partition de *Prometheus* a été remployée pour le duel par pans entiers de façon linéaire (Winters 2007, 44), d'abord des mesures 161 à 238 (avec simplement une orchestration modifiée), suivies des mesures 239-240 et 243-244. Or, le travail de réarrangement est bien plus complexe qu'un simple découpage/assemblage. Le matériau lisztien est utilisé à une échelle plus petite et donne lieu à une véritable re-composition, tant dans la combinaison des motifs que sur le plan de l'orchestration, modifiée en profondeur de manière à donner une sensation « plus intrépide » selon Friedhofer (cité dans Atkins 1974, 122). Loin d'être conservée intacte, la partie centrale de la partition comprenant la section fuguée est plutôt éclatée sous forme de bribes : juste après l'énoncé légèrement tronqué du sujet, Korngold et ses orchestrateurs désarticulent le *fugato* et fragmentent son sujet en deux cellules distinctes, qu'ils réemploient et alternent librement : l'arpège tendu de neuvième mineure descendante ($\frac{9}{5}$) et la cellule ascendante rapide deviennent la matrice du nouveau *cue* filmique. La partition du duel de *Capitaine Blood* étant malheureusement hors d'accès et absente des archives de la Warner à USC²⁴, entreprendre une reconstitution exacte de l'arrangement musical du duel à partir de la partition de Liszt s'avère malaisé. La tâche est d'autant plus ardue que le matériau lisztien est transformé en profondeur et que sont insérées, à plusieurs endroits, des transitions originales conçues par l'équipe musicale réunie autour de Korngold. Dans la réarticulation de la partition originelle, soulignons néanmoins la forte

22. Korngold fera également usage de pièces préexistantes dans *Les Aventures de Robin des Bois* (Winters 2007, 44-45).

23. « [Korngold] decided that except for an introduction to [the duel sequence], a play into the actual duel, and a play-off at the end, we adapted something from a symphonic poem of Franz Liszt called *Prometheus*. It had a fugue. And fugues make an excellent background for duels, because that's the conflict—one voice against the other. I think I still have a miniature score of the Liszt piece, with the markings in it that we discussed the night I went over to his house, at about eight o'clock in the evening, and left around midnight and went home and orchestrated. The copyist picked it up in the morning, and that afternoon it was recorded. »

24. De nombreux *cues* orchestrés ont en outre été perdus (Wrobel 2002).

accélération du tempo dans le film par rapport à l'*Allegro moderato* de Liszt, la diversité de combinaisons des deux cellules quant aux rythmes, aux registres et à l'instrumentation choisie, qui permettent au compositeur de suivre au plus près le déroulement du combat et le dessin visuel des coups d'épée. Parmi les modifications orchestrales les plus notables :

- les deux phrases du sujet (**exemple 1**) sont scindées et partagées à des groupes instrumentaux opposés dans des registres contrastés (d'un côté bois et cuivres dans l'aigu avec roulement de caisse claire, de l'autre, cordes graves), semblant incarner les deux duellistes. Le choix du registre, plus aigu que chez Liszt, rend sans doute plus audible et percutant le motif dans le contexte du film. Par ailleurs, son amorce rapide et le roulement de caisse claire soulignent de façon figuraliste le geste de Blood dégainant son épée, marquant dramatiquement et structurellement le début du combat (**extrait 1**) ;
- à plusieurs endroits, des *glissandi* rapides de harpe étoffent la texture et renforcent la sensation de rapidité ;
- l'utilisation de cuivres avec sourdines met en valeur la perfidie et la noirceur de Levasseur par leurs sonorités grinçantes ;
- enfin, la présence accentuée des percussions vient soutenir l'intensité de la lutte.

- 22 La musique de Liszt s'interrompt brièvement avec la chute de Levasseur (01:26:18), accompagnée par des roulements de timbale maintenant le suspense. Korngold et ses orchestrateurs puisent alors plus loin dans *Prometheus* (deux mesures après le début du « *Tempo primo (Allegro energico ed agitato assai)* ») : lorsque le combat reprend (**extrait 2**), une cellule tempétueuse en *si* bémol mineur est énoncée en homorythmie à tout l'orchestre, accompagnée de trilles et percée de silences, générant une ampleur dramatique qui signale la dernière phase du duel. La montée chromatique généralisée dans l'aigu, présente chez Liszt, est ensuite variée et répétée deux fois avec l'ajout en contrepoint d'une cellule tendue de triton aux cors. La chute soudaine en traits fusée, confiée aux seules cordes, se conclut au moment où Levasseur paraît prendre le dessus.
- 23 Après une résonance de gong quand Blood se relève, la composition originale de Korngold semble quant à elle reprendre dans la phase finale où le capitaine blesse à mort son adversaire (**extrait 3**), aux sons de traits véloce et de trilles aux cordes, d'accords augmentés sur un fragment de gamme par tons évoquant le motif d'appel de trompettes dans la deuxième partie de « *Jeux de vagues* » de *La Mer* de Claude Debussy, et de cuivres âpres en *flutterzunge*. La solennité du groupe cadentiel final en *si* bémol mineur, parcouru de chromatismes internes, est marquée par une soudaine écriture verticale homorythmique.

EXEMPLE 1

Capitaine Blood, transformation du sujet du fugato de *Prometheus* de Liszt au début du duel.
Transcription personnelle à partir du film (01:24:44).

- 24 La partition originale de Korngold porte ainsi la marque de plusieurs musiques à programme du répertoire savant européen des XIX^e-XX^e siècles (Liszt et Debussy), choisies et agencées pour passer de façon fluide des emprunts aux œuvres préexistantes aux propres *cues* du compositeur, où leur présence prend davantage la forme d'allusions diffuses, sans que l'ensemble ne détonne ni ne choque l'oreille : Korngold met ici à profit son expérience dans l'adaptation d'opérettes et de musiques de scène (Waeber 2001)²⁵, de manière à ce que l'unité stylistique de l'accompagnement musical global ne soit pas mise en péril. Entre montage, réécriture, arrangement et incorporation de matériau personnel, l'élaboration musicale de cette séquence forme un ensemble parfaitement intégré, adapté aux besoins cinématographiques d'une scène d'action type.
- 25 Ce cas de paraphrase n'est pas isolé. Il est même présent à l'échelle d'un film entier, *Le Portrait de Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948) : bien que Bernard Herrmann ait initialement été attaché au projet, c'est finalement Dimitri Tiomkin qui est engagé comme compositeur. David Selznick, l'un des producteurs les plus influents de l'époque, le charge d'adapter des musiques de Debussy liées à l'univers océanique (Platte 2018, 292-295). Celles-ci sont destinées à faire écho à la mort de l'héroïne en mer et sont mises en avant par le studio sur l'affiche du film comme argument publicitaire permettant d'asseoir le crédit et la valeur de la production (figure 3).
- 26 Tiomkin réarrange, adapte et combine au thème écrit par Herrmann des matériaux thématiques de différentes partitions de Debussy (« Nuages » et « Sirènes » des *Nocturnes pour orchestre*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Deux*

25. Notons par ailleurs que recourir à des arrangements d'œuvres antérieures était une pratique courante dans les opérettes sur des thèmes historiques. Pour *Das Dreimäderlhaus* (1916, théâtre Raimund de Vienne), par exemple, Heinrich Berté adapte plusieurs compositions de Schubert, dont plusieurs *lieder* de *La Belle Meunière* (1823) et sa *Symphonie inachevée* (1822). Plusieurs opérettes sont également transposées à l'écran (voir Scott 2019, 46, 55-88 et 202-220).



FIGURE 3
Affiche du *Portrait de Jennie* (William Dieterle, 1948).

Arabesques et « La Fille aux cheveux de lin » du Premier livre de *Préludes pour piano*), auxquelles il imprime son sceau²⁶. Pour parer les moments où Eben rencontre Jennie d'une dimension onirique, il reprend ainsi le même type d'instrumentation que dans la scène du rêve de *La Maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) : le *Prélude à l'après-midi d'un faune* y est arrangé pour thérémine et novachord²⁷ avec les violons en harmoniques. Si Selznick dicte l'usage des thèmes de Debussy dans le film et conserve en partie la main dans le choix des motifs et leur association aux personnages et aux situations, les décisions créatrices relatives à l'orchestration, la combinaison des thèmes et les placements clés des motifs reviennent pleinement à Tiomkin (*Platte* 2018, 287-305).

26. Tiomkin avait déjà pu expérimenter un procédé similaire sur *The Long Night* (Anatole Litvak, 1947) avec le 2^e mouvement de la *Symphonie n° 7* de Beethoven, qu'il retravailla en profondeur. Voir « *The Long Night Soundtrack Released by Screen Archives* ». Dimitri Tiomkin : the official website, février 2010. Consulté le 14 juin 2024, <http://www.dimitri-tiomkin.com/3598/february-2010-the-long-night-soundtrack-released-by-screen-archives>.

27. Il s'agit d'un synthétiseur analogique polyphonique (synthèse soustractive) fabriqué par Hammond entre 1938 et 1942.

Du pastiche à la parodie

- 27 Au-delà de ces emprunts et allusions ponctuelles, la relation du symphonisme hollywoodien aux musiques européennes relève davantage de l'« hypertextualité » (*Genette* 1982, 13), c'est-à-dire d'un processus de *transformation* qui unit une œuvre à son modèle générateur, sous un régime sérieux ou ludique. Ce modèle générateur est à entendre ici de manière large : il renvoie soit à

une œuvre en particulier, soit au style de compositeurs spécifiques. Tiomkin explique ainsi recourir fréquemment au pastiche, une pratique impliquant une similitude consciente envers les caractéristiques du modèle. Il précise en ces termes son approche sur la comédie romantique *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (*You Can't Take It With You*, Frank Capra, 1938) :

Je voulais que la musique débute dans une veine espiègle et de capriccio. Pour cela, j'ai recouru au style de Richard Strauss, comme dans *Till l'espiègle*, par exemple, ce poème symphonique à l'effronterie délicate. Il est courant qu'un musicien expérimenté écrive dans le style d'un grand compositeur pour obtenir certains effets [...]. Strauss a un style très personnel, facile à reconnaître. Les phrases vacillantes qui apparaissent dans l'orchestre avec une touche de chromatisme et de dissonance, qui produisent un effet à la fois léger et moqueur, en sont les traits les plus caractéristiques. Ce sont ces manières typiques de Strauss que j'ai utilisés pour donner une impression comique dans *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (Tiomkin [1959] 2010, 123)²⁸.

28. « I wanted the musical beginning to be in an impish, capricious vein. For this I resorted to the style of Richard Strauss, as in, say, *Till Eulenspiegel*, that symphonic poem of elfin roguery. It is common practice for a trained musician to write in the style of some great composer to achieve certain effects [...]. Strauss has a highly individual style, easy to recognize. Most characteristic are flickering phrases that appear in the orchestra, with a touch of chromatics and dissonance that produce a twist of levity and a mocking effect. These were typical Strauss mannerisms I used for comic impression in *You Can't Take It with You* ».

28 La musique composée pour la tribu aborigène dans *King Kong* est emblématique de ces réappropriations de procédés d'écriture. Une empreinte stravinskienne dans les scènes de l'île du Crâne est régulièrement pointée dans la littérature existante²⁹ (Brown 2007, 271 ; Bond 1998). Mais que retient Steiner de Stravinsky exactement ? Plus qu'une réelle allusion aux pages enlevées et percussives de ses ballets russes des années 1910, le matériau tribal de Steiner déploie plutôt un geste compositionnel similaire dans le traitement du rythme et du timbre, par le primat d'une intense énergie rythmique mobilisant syncopes, contretemps accentués et changements métriques venant dynamiser l'ensemble, et par des juxtapositions de couleurs contrastées au sein d'une texture orchestrale dense où dominent cuivres et percussions. Comme dans la « Danse infernale du roi Kachtcheï » de *L'Oiseau de feu* (1909-1910), le timbre apparaît, pour reprendre les termes d'André Boucourechliev, « investi d'un rôle fonctionnel – celui de *lecteur du rythme* et, au niveau de la forme, celui de *régulateur de l'information* » : la répartition des groupes instrumentaux « individualise, nuance, contraste et renouvelle l'aspect des cellules rythmiques » (Boucourechliev 1982, 56), d'autant que celles-ci n'ont pas toujours un profil mélodique très délimité. Le *cue* « Jungle Dance » est parcouru de plusieurs saillies rythmiques et timbrales que l'on peut découper ainsi :

- un ostinato dactylique partagé entre les timbales et piano, et les cordes pour les contretemps ;
- un appel répété de seconde mineure en appoggiature accentuée au cor anglais puis aux trompettes, rappelant l'ouverture du troisième tableau, « Chez le Maure », de *Petrouchka* (1910-1911) ;
- un fragment de gamme par tons en doubles croches aux flûtes et au xylophone (exemple 2, extrait 4) ;

29. C'est aussi le cas au début de la partition de Rózsa pour le film noir *Quand la ville dort* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950), dans laquelle Roger Hickman décèle des éléments stravinskiens (Hickman 2011, 43).



EXEMPLE 2

King Kong, motif en gamme par tons.

Transcription personnelle à partir du *cue* « Jungle Dance » (02:57).

- un appel de trompettes sur un *ré* appoggiaturé, accompagné par un motif obstiné conjoint enroulé sur lui-même aux cordes, peu à peu transposé vers l'aigu par paliers chromatiques (**exemple 3**). Cet appel est contrepointé par une cellule accentuée aux cors et trombones qui, variée et développée, passera au premier plan de la texture pour devenir mélodie ;
- un motif syncopé confié aux cors sur le fragment de gamme par tons traité en ostinato (**exemple 4, extrait 5**) ;
- enfin, un motif de quatre doubles croches/deux croches martelé aux trombones et aux timbales dans le grave.

Trompettes

Cors

Cordes

EXEMPLE 3

King Kong, appel de trompettes et motif obstiné.

Transcription personnelle à partir du *cue* « Jungle Dance » (03:09).

Cors

EXEMPLE 4

King Kong, motif syncopé aux cors.

Transcription personnelle à partir du *cue* « Jungle Dance » (03:45).

29 Certaines partitions hollywoodiennes adoptent également un positionnement parodique à l'égard de musiques européennes célèbres, instaurant une distance réflexive et ironique vis-à-vis de leurs modèles ([Hutcheon 1985](#)). C'est le cas notamment sous la plume de Waxman. Dans *La Famille sans-souci* (*The Young in Heart*, Richard Wallace, 1938), « une grande partie de l'humour musical du film provient d'habiles parodies de mélodies bien connues, notamment "La Chevauchée des Walkyries" de Wagner, la "Marche funèbre" de Chopin, le "Chœur de l'enclume" [de l'acte II du *Trouvère*] de Verdi³⁰ » ([Neumeyer et Platte 2012, 30](#)).

30 De manière plus subtile et souterraine, *Boulevard du crépuscule* manifeste un détournement, voire un travestissement à connotation satirique d'éléments d'écriture référentiels, en particulier la scène finale où Norma sombre dans la folie, imaginant enfin incarner Salomé au cinéma dans un film adapté du scénario de sa plume. Une version antérieure du script prévoyait d'accompagner cette scène par la « Danse des sept voiles » de l'opéra *Salomé* de Richard Strauss (1905), d'ailleurs diffusée sur le plateau de manière que l'actrice Gloria Swanson s'imprègne de son atmosphère ([Brown 2004, 1222](#)). Plutôt qu'un simple transfert de matériau, Waxman en propose finalement sa propre version, distorsion grotesque et assez lointaine de la « Danse des sept voiles ». Certes, il en retient quelques éléments saillants : une allusion au motif brodé de hautbois qui ouvre et jalonne la « Danse » de Strauss reposant, dans un imaginaire exotique répandu en Europe au tournant des XIX^e-XX^e siècles ([Caron 2016](#)), sur un chromatisme sensuel aux colorations orientales, est proposée aux cordes graves lorsque, du haut du grand escalier, Norma demande à son majordome dans quelle scène de son film fantasmé elle s'apprête à tourner. Toutefois, le motif est ici doté d'un caractère tourmenté, peu marqué chez Strauss. Autre figure marquante, le trille nerveux associé dans l'opéra à l'expression du désir de Salomé devient au cours du film un signifiant sonore insistant de l'aveuglement de Norma, le « symptôme auditif de son délire³¹ » ([Fillerup 2016, 334](#)) dans son désir d'opérer un retour triomphal sur grand écran sous les traits de la princesse de Judée.

31 Mais c'est plutôt par l'opulence orchestrale, la richesse de l'instrumentation où ressortent tambourin et timbales, par le mouvement giratoire de la danse et par la conclusion fulgurante et frénétique que Waxman convoque, de façon globale, l'esprit de la « Danse des sept voiles », auquel il imprime une forte distorsion. Pris dans un prisme déformant et vidés de leur sensualité initiale pour prendre des accents cauchemardesques, les traits évocateurs s'entrechoquent avec la déformation du thème de Norma emmené par les cuivres ([exemple 5](#)), les cordes en glissements chromatiques dans le suraigu et les percussions sur un rythme de habanera³². Il en résulte un ensemble confus et dissonant, qui souligne le caractère baroque du personnage exécutant sa danse finale aux portes de la mort. Par son caractère outré, ce détournement musical grotesque entre

30. « Much of the musical humor in *The Young in Heart* arises from clever spoofs of well-known melodies, including Wagner's "Ride of the Valkyries", Chopin's "Funeral March", Verdi's "Anvil Chorus". »

31. « audible symptom of her delusion ». Sur les autres occurrences du trille au cours du film, voir Fillerup (2016, 328-330).

32. Waxman conçoit le thème de Norma comme un tango (voir [Phillips 2010, 119-120](#)).

singulièrement en résonance avec la transe bizarre et contorsionnée exécutée par Gloria Swanson (**extrait 6**).

- 32 Les partitions du cinéma classique américain s'ouvrent ainsi à la « présence partielle » (**Szendy 2018a**) de musiques européennes en leur sein. Mais, comme le montrent les exemples développés plus haut, cette présence tend à être tenue ou diluée, passée à travers le filtre d'une réappropriation personnelle forte. Il s'agit donc dans un dernier temps de déplacer l'angle d'analyse pour s'intéresser plus précisément à la manière dont les partitions hollywoodiennes, dans leur rapport aux corpus européens, s'inscrivent au sein d'une communauté de pratiques, dépassant le cadre de la simple imitation-allusion au profit d'une véritable *intégration*.

Une assimilation flexible et foisonnante d'idiomes pluriels

Un cadre musical global synchrétique

- 33 Quels types de langages et de répertoires européens résonnent dans les partitions filmiques des années 1930-1950 ? La construction d'une grammaire musicale commune par les symphonistes hollywoodiens s'opère à travers l'intégration flexible et foisonnante d'idiomes pluriels, évoquée dans la littérature existante (**Larsen 2007** ; **Kalinak 1992**). La parenté de langage que présentent leurs partitions vis-à-vis des musiques savantes européennes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle découle d'une assimilation de techniques d'écriture et de traits propres à différents courants esthétiques. Les partitions hollywoodiennes s'emparent aussi bien de la tonalité élargie, des superpositions bitonales, du chromatisme généralisé et des tensions exacerbées caractéristiques de la seconde moitié du XIX^e siècle – et cela au sein de genres très différents –, que de la modalité et des recherches de couleurs singulières hors de toute logique fonctionnelle, communes à nombre d'œuvres européennes du tournant des XIX^e-XX^e siècles. La gamme par tons, notamment, fait florès dans les partitions de Waxman et Steiner. À l'instar des opéras et des musiques à programme de Rimski-Korsakov (*Snegourotchka*, 1882 ; *Schéhérazade*, 1888 ; *Sadko*, 1898 ; *Le Coq d'or*, 1909)³³, de Paul Dukas (*L'Apprenti sorcier*, 1897) ou de Claude Debussy (*Pelléas et Mélisande*, 1902), elle est souvent employée dans un cadre fantastique pour ses connotations mystérieuses, surnaturelles, voire maléfiques dans *King Kong* et *La Fiancée de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935), où elle constitue la matrice harmonique du thème du monstre féminin (**Huvet 2020**).
- 34 Comme l'a montré Winters, les accords de neuvième, les triades augmentées et le chromatisme abondent chez Korngold, tant dans ses opéras *Violanta* (1916) et *Le Miracle d'Héliane* (1927), où il recourt à de nombreuses reprises à la

33. Voir à ce sujet Lischke (2011).

The musical score is for a scene from the film 'Boulevard du crépuscule'. It features four staves: Trompettes (Trumpets), Vents (Winds), Violons et altos (Violins and Alti), and Cordes graves et timbales (Low Strings and Timpani). The music is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The Trompettes part starts with a trill and a forte (f) dynamic. The Violons et altos part also starts with a trill and a forte (f) dynamic. The Cordes graves et timbales part has a forte (f) dynamic. The score is a transcription of the film's music at 01:48:11.

EXEMPLE 5

Boulevard du crépuscule, déformation du thème de Norma dans la scène finale.
Transcription personnelle à partir du film (01:48:11).

bitonalité, que dans des films tels *Between Two Worlds* (Edward A. Blatt, 1944) au moment où le verre se brise (Winters 2007, 29-30). Dans *Les Aventures de Robin des Bois*, les accords dissonants et les résolutions retardées ou évitées sont fréquents, à l'image de la scène où Robin explique à Marian qu'il assure la protection des pauvres et des opprimés contre l'injustice et les exactions commises par ses amis normands (Winters 2007, 36-37). Chez Steiner, la présence réitérée de superpositions bitonales, d'accords altérés, de notes ajoutées et de chromatisme a aussi été relevée et commentée, en particulier dans *Casablanca* (Wegele 2014, 115-123 ; Neumeyer et Buhler 2015, 118-180).

Le cas des films historiques : dépassement de l'authenticité musicale et imaginaires musicaux du passé

- 35 Au-delà de ces éléments de langage bien établis dans la bibliographie de référence, le cas du péplum est particulièrement intéressant. Rózsa doit conjuguer son souhait (évoqué plus haut) de proposer une musique « authentique » au contexte de production et de réception des films : à en croire le compositeur, la monodie et « la musique instrumentale à l'unisson [ont] très peu d'attraits émotionnels ou esthétiques³⁴ » (Rózsa [1951] 2010, 169) aux oreilles des spectateurs contemporains des drames historico-bibliques, en raison de leur sobriété. Les films hollywoodiens étant « destinés à une utilisation dramatique et conçus comme un divertissement pour le public profane³⁵ » (Rózsa [1951] 2010, 169), la musique doit « intensifier le drame, créer l'atmosphère et souligner le contenu

34. « instrumental music in unison has very little emotional or aesthetic appeal ».

35. « intended for dramatic use and as entertainment for the lay public ».

émotionnel de certaines scènes³⁶ » (Rózsa [1951] 2010, 170). Rózsa s'est donc employé à trouver une « harmonisation archaïque qui donne une chaleur, une couleur et des valeurs émotionnelles à ces mélodies³⁷ » ([1951] 2010, 169).

- 36 Au même titre que les autres paramètres de la production cinématographique (décors, costumes, coiffures, maquillages), la musique doit être remodelée, « glamourisée³⁸ », pour reprendre l'expression de Foster Hirsch (1978, 29), afin de répondre aux canons hollywoodiens. Pour réaliser cette intensification expressive, Rózsa recourt à une écriture mélodique ciselée et ornementée, à une masse orchestrale fournie dans la lignée des larges effectifs postromantiques, et n'hésite pas à faire alterner des sonorités modales et consonantes de quintes, quartes et octaves avec des dissonances, des accords riches de septièmes et neuvièmes, voire des superpositions d'accords employées pour leurs sonorités tendues évocatrices. À la fin de la première partie de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), des septièmes mineures soulignent l'abattement et le désespoir de Judah qui croit sa mère et sa sœur mortes dans les geôles de Messala. Synchronisée avec le changement d'expression de son regard, habité par une sombre détermination, une harmonie dissonante et accentuée, superposant l'accord de dominante de *si* bémol mineur dénuée de sensible (réduite à la quinte à vide *fa-do*) et le VI^e degré, est énoncé dans une texture instrumentale dense où s'ajoute un piano percussif. Cette harmonie complexe, qui contribue à intensifier la tension dramatique, accompagne le « motif de la haine³⁹ » (Meyer 2012, 104). Sombre et menaçant, il est construit sur l'accord de dominante privée de sa sensible et dont la quinte est doublement brodée, parcouru d'intervalles tendus (demi-tons, triton), et confiné dans l'extrême grave aux trombones, tuba, bassons, violoncelles, contrebasses et piano (exemple 6).

36. « heighten the drama, create the atmosphere and underline the emotional content of certain scenes ».

37. « an archaic harmonization which gives warmth, color, and emotional values to these melodies ».

38. « glamorised »

39. « the Hatred motif ».

EXEMPLE 6

Ben-Hur, motif de la haine à la fin de la première partie du film.
Transcription personnelle à partir du film (02:15:21).

- 37 La tension harmonique n'est jamais véritablement résolue : avec le changement de plan montrant Judah s'éloigner d'un pas résolu et empressé, les accords tendus s'enchaînent immédiatement à une autre section, qui comporte elle-même de nouveaux éléments de tension avec la queue du « motif de la haine » harmonisée en triades parallèles, qui se poursuivent ensuite seules sur une pédale de *do* (dominante) en dessinant des chromatismes internes dans une gradation

par paliers (**exemple 7**). À nouveau, au lieu de conduire à une détente, cette montée aboutit à une nouvelle superposition harmonique tendue (accord parfait de *mi* bémol majeur, soit le IV^e degré majorisé, et un triton aux connotations funestes, *fa* bémol-*si* bémol) sur le plan symbolique des feuilles mortes volant au vent dans une lumière crépusculaire. La « détente⁴⁰ » est finalement apportée par la quinte à vide éclatante *fa-do* en synchronisation avec le carton « Entracte » – une harmonie suspensive de dominante sans tierce. Le motif de la haine revient alors martelé et varié par les cors et les trombones, accompagné de nouveaux accords riches intercalés entre les quintes parallèles, avant l’affirmation finale des sonorités archaïques *fa-do* dans une nuance *fff*, clôturant la séquence sur un geste grandiose tout en maintenant le spectateur en haleine.

40. Nous employons ici des guillemets, car la détente n’est que relative et localisée, et doit se concevoir dans le contexte harmonique tendu qui la précède et lui succède. La quinte à vide n’apporte pas de résolution affirmée, mais apparaît plutôt comme un micro-geste de relâche momentanée par ses sonorités consonantes, tout en conservant paradoxalement sa valeur suspensive.

EXEMPLE 7

Ben-Hur, gradation finale vers l’Entracte.
Transcription personnelle à partir du film (02:15:33).

- 38 Le hiatus fertile entre filtre postromantique et couleurs harmoniques plus modernes permet ainsi flamboyance, rehaussement des effets et intensification des enjeux dramatiques de cette séquence qui marque un tournant majeur au sein du film (**extrait 7**).

- 39 La synthèse esthétique convoquée ici, et massivement partagée par les autres compositeurs émigrés, montre à quel point l’empreinte européenne dans les musiques des films classiques américains est loin de se faire par le truchement unique des sphères romantiques germaniques et d’Europe de l’Est, souvent mises en avant de manière quasi exclusive par l’historiographie. La musique française est également une source d’inspiration essentielle, qui dépasse les seuls ballets et pages symphoniques de Ravel ou de Debussy⁴¹. À cet égard, la manière dont les sonorités archaïsantes sont mobilisées dans les drames historico-bibliques fait écho au vaste engouement pour l’Antiquité dans les musiques françaises du début du xx^e siècle, témoignant d’une assimilation par les compositeurs hollywoodiens de gestes musicaux communs, de *topoi* forgés par des conventions historiques et culturelles pour représenter l’Antiquité, auxquelles les poèmes symphoniques, les ballets, les œuvres lyriques et les musiques de scène ont fortement contribué⁴².
- 40 La modalité est recherchée par nombre de compositeurs français au tournant des xix^e-xx^e siècles pour évoquer une Antiquité rêvée ou, plus généralement, une époque reculée et fantasmée – tendance qui s’inscrit en France dans « une recherche passionnée de débuts fondamentaux naturels mythiques » (Gonnard 2000, 17). Les puissantes fanfares éclatantes du péplum mobilisent des techniques d’écriture tout à fait similaires à celles ouvrant *La Péri* de Paul Dukas (1912), le *Psaume 24* de Lili Boulanger (1916, [extrait 8](#)) ou la musique de scène pour *Le Roi Lear* de Debussy (1916, inachevée, [extrait 9](#))⁴³ – qu’il s’agisse des quintes à vide, des superpositions de quarts et quintes, des parallélismes d’accords, des interventions brillantes entrecoupées de brefs silences, de l’utilisation rhétorique des instruments ou encore de l’effet monumental créé.
- 41 Devenues au cinéma « la marque de la romanité triomphante » (Vendries 2015), les fanfares modales archaïques de Miklós Rózsa pour *Ben-Hur*, *Quo Vadis* ou *Jules César* (*Julius Caesar*, Joseph L. Mankiewicz, 1953) dessinent un imaginaire du passé lointain partagé avec les musiques scéniques françaises du début du xx^e siècle ([extraits 10 et 11](#)).
- 42 Le cinéma classique hollywoodien s’épanouit ainsi dans un brassage opulent de styles et d’esthétiques variées, convoquant fréquemment une multiplicité d’écritures au sein d’un même film⁴⁴. Pour sa partition du *Cid* (*El Cid*, Anthony Mann, 1961), Rózsa s’empare des *Cantigas de Santa Maria* et des polyphonies renaissantes tout en conservant une imprégnation sous-jacente de l’idiome postromantique, jamais abandonné par le compositeur. Le choix du corpus des *cantigas* du début du xiii^e siècle, certes appuyé par le musicologue Menéndez Pilar, reste anachronique pour une intrigue se déroulant dans l’Espagne du xi^e siècle. Dans « The Fight for Calahorra », la médiévalité est opacifiée par un entremêlement de *topoi* associés à l’Espagne, une orchestration riche et un langage harmonique versatile. Le *cue* débute par un ostinato de fandango sur lequel se greffe une fanfare modale, avant l’exposé d’un premier thème brillant

41. À travers les exemples de *Capitaine Blood* et du *Portrait de Jennie* développés plus tôt, on a vu combien les réappropriations des musiques de Debussy se sont révélées déterminantes pour les partitions du symphonisme hollywoodien. Voir l’article de Cécile Carayol (2017) consacré au « potentiel cinématographique » de l’écriture de Debussy, et à la manière dont celle-ci a pu servir de modèles aux compositeurs de musiques de films fantastiques depuis les années 1940, notamment Franz Waxman et Bernard Herrmann.

42. Voir en particulier Branger et Giroud (2018), ainsi que Scott (2019, 47-49).

43. Voir aussi le choral rustique tout en sonorités creuses qui introduit le premier mouvement de la *Symphonie n° 3* d’Albéric Magnard (1899), œuvre puisant dans le folklore auvergnat, ainsi que certains passages de la « Danse devant l’Arche » de l’oratorio *Le Roi David* d’Arthur Honegger (1924).

44. Sur la versatilité de Waxman, voir Neumeyer et Platte (2012, 13).

et entraînant à l'unisson aux cordes et aux cuivres (00:11 de l'**extrait 12**). Ce dernier est issu du refrain de la *cantiga* 266, « De muitas guisas⁴⁵ », dont les phrases sont entrecoupées par des réponses archaïsantes aux trompettes (doublures majoritairement à la quarte). Le mode de *sol* sur *do* (puis aux trompettes sur *la*), les terminaisons ornementées du dessin mélodique et le rythme ternaire bondissant lui confèrent une couleur à la fois ancienne et hispanisante. Avec la transposition du thème aux violons seuls dans l'aigu, la musique s'écarte résolument de toute référentialité médiévale par un lyrisme affirmé.

45. Voir la transcription réalisée par Andrew Casson, *Cantigas de Santa Maria for Singers*, 2019. Consulté le 23 septembre 2026, <https://www.cantigas-desantamaria.com/csm/266#music/s>.



EXEMPLE 8

Le Cid, premier thème du *cue* « The Fight for Calahorra ». Transcription personnelle à partir de la bande originale (00:11).

- 43 Confié aux cordes graves à l'unisson sur un ostinato de caisse claire (01:15 dans l'**extrait 12**), le deuxième thème aux accents déplacés, brisant la régularité rythmique, est scandé en contretemps aux trompettes et aux bois ; sa mélodie est basée, de manière plus lointaine, sur le refrain de la *cantiga* 86 « Acorrer-nos póde e de mal guardar⁴⁶ ». Là encore, les violons en proposent une reprise très lyrique, oscillant entre tonalité (*ré* mineur) et modalité (mode de *la* sur *ré*), amenant une ampleur orchestrale de plus en plus poussée.

46. Voir la transcription réalisée par Andrew Casson : <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/86#music/s>.



EXEMPLE 9

Le Cid, deuxième thème du *cue* « The Fight for Calahorra ». Transcription personnelle à partir de la bande originale (01:15).

- 44 La dernière section abandonne totalement l'univers médiéval, cette fois au profit d'un court choral instrumental dominé par les cuivres (01:59 dans l'**extrait 12**), évoquant fortement les polyphonies sacrées de la Renaissance italienne – déjà explorées quatorze ans plus tôt par Rózsa sur le film *Othello* (*A Double Life*, George Cukor, 1947). Mêlant triades parallèles, inflexions cadentielles et retards expressifs, ce passage en écriture verticale accompagne les plans où Rodrigo

reçoit la bénédiction de l'évêque (Meyer 2017, 96), et accentue la religiosité et la solennité du moment par son aspect majestueux.

- 45 Cette hétérogénéité stylistique assumée démontre combien l'« authenticité » recherchée par le compositeur n'équivaut pas à une stricte fidélité historique : le passé européen des siècles précédents est plutôt vu comme une mine de matériau très riche, un moyen de stimuler l'imagination créatrice et de situer le spectateur dans un horizon volontairement large, par son pouvoir de connotation. Seul compte l'effet créé, l'illusion de vraisemblance et l'imaginaire convoqué par ces sonorités « éloignées » aux oreilles des spectateurs contemporains. Au sein de sa filmographie, les partitions historico-bibliques de Rózsa tissent une « poétique » flamboyante de l'anachronisme (Amy de la Bretèque 1992, 114-115) qui « sublim[e] le rêve du passé » (Berthomieu 2004, 70).
- 46 Dans la production de Tiomkin, *Cyrano de Bergerac* (Michael Gordon, 1950) est caractéristique de cette sédimentation musicale à partir de divers répertoires européens, par un langage harmonique et une écriture renvoyant à des époques contrastées. Alors que l'action se déroule au XVII^e siècle, le compositeur ouvre le film par une fanfare archaïque hiératique qui fait écho au décorum de ce générique où les larges lettres à la typographie « ancienne » s'inscrivent sur une tenture de velours ornée de fleurs de lys (figure 4, extrait 13).



FIGURE 4
Cyrano de Bergerac, photogramme du générique d'ouverture.

- 47 Une cadence parfaite marquée et inattendue en *mi* majeur ramène soudain l'auditeur dans un univers tonal, puis laisse place à une écriture évocatrice du style galant du XVIII^e siècle. Plus loin, la prééminence nouvelle du clavecin et

des mandolines infléchit la partition vers un imaginaire baroque, alors que l'ampleur symphonique reste typique des orchestrations du XIX^e siècle. La partition de Tiomkin dessine ainsi un cadre esthétique « synchrétique » (Bourget 2016, 197) qui fonde l'essence même du symphonisme hollywoodien.

Conclusion

- 48 Motivées expressément ou non par la diégèse des films (Bourget 2016, 198), les relations tissées par les symphonistes hollywoodiens avec des répertoires savants européens vastes et plus ou moins lointains s'avèrent protéiformes, passant par de multiples formes de transferts, d'adaptation, de réappropriation de langages et des techniques d'écriture très diverses, sous divers régimes intertextuels, parfois combinés de manière singulière pour rehausser le propos narratif et dramatique des films. La mise en lumière de ces mécanismes, comme nous avons entrepris de le montrer dans le présent article, offre un point d'entrée privilégié pour enrichir notre appréhension de l'un des courants musicaux les plus féconds du cinéma américain.
- 49 Parallèlement à ces circulations musicales, l'identité du nouveau courant esthétique hollywoodien se forge aussi par l'intégration, plus ponctuelle et latente, mais néanmoins bien présente, du jazz symphonique, longtemps exclusivement associé à la deuxième génération de compositeurs hollywoodiens, nés sur le sol américain, comme Alfred Newman (*Panique dans la rue*, *Panic in the Streets*, Elia Kazan, 1950) ou Alex North (*Un tramway nommé Désir*, *A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951). Précisons néanmoins que l'usage du jazz est favorisé, voire justifié, en quelque sorte, par le lieu de la diégèse dans ces films dont l'action se déroule à La Nouvelle-Orléans.
- 50 En dehors de ce contexte géographique spécifique et du genre de la comédie musicale où il devient très tôt « le partenaire musical indispensable des numéros de claquettes popularisés par Fred Astaire sous l'influence revendiquée du danseur noir Bill Robinson » (Mouëllic 2013, 152), le jazz se voit réapproprié dès les années 1930 dans de nombreuses partitions des pionniers du symphonisme (Mouëllic 2013, 151) – une dimension pourtant peu évoquée dans la bibliographie existante. Si la présence du jazz est assez indirecte dans les musiques de Steiner pour *L'Oiseau de paradis* (*Bird of Paradise*, King Vidor, 1932) ou *Casablanca*, son influence sur le compositeur s'exerce au contact de George Gershwin et Ferde Grofé à Broadway dès 1932, et jusqu'à *Femmes en cage* (*Caged*, John Cromwell, 1950). Tiomkin manifeste lui aussi un grand intérêt pour le jazz et le blues très tôt dans sa carrière. Il interprète régulièrement en tant que pianiste des œuvres de George Gershwin en récital, et écrit *Quasi Jazz* en 1927. Les musiques africaines-américaines imprègnent les partitions qu'il écrit pour les ballets dansés par sa femme, la chorégraphe Albertina Rasch, telles

Créole Blues (1927), *Scarlett Jazz* (1929) et *Modernistic Impression of the Blues* (1931). Waxman n'est pas en reste : aux côtés d'autres éléments stylistiques, le jazz imprime sa marque dans *Boulevard du crépuscule*, *Indiscrétions* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940), *Une place au soleil* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951), et surtout *Face au crime* (*Crime in the Streets*, Don Siegel, 1956).

- 51 Cet aspect, qui reste encore en grande partie à explorer, apporterait un complément analytique fécond au récent essai de Claire Demoulin (2024), tout en prolongeant les réflexions menées dans le collectif dirigé par Emilio Audissino et Emile Wennekes (2019). Élargissant le champ historiographique actuel, une telle approche permettrait d'éclairer les pratiques et circulations musicales du cinéma classique hollywoodien sous un jour renouvelé.

Bibliographie

- Ameille, Aude, Pascal Lécroart, Timothée Picard et Emmanuel Reibel (dir.). *Opéra et cinéma*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017.
- Amy de la Bretèque, François. « Le film en costumes : un bon objet ? ». *Ciném-Action* 65 (1992) : 113-115.
- Atkins, Irene K. *Oral History: Hugo Friedhofer Interviewed*. Los Angeles : American Film Institute/Louis B. Mayer Foundation, 1974.
- Audissino, Emilio et Emile Wennekes (dir.). *Cinema Changes: Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack*. Turnhout : Brepols, 2019.
- Berthomieu, Pierre. *La musique de film*. Paris : Klincksieck, 2004.
- Bond, Jeff. « The Ninth Wonder of the World », *Film Score Monthly* (mars-avril 1998) : 45.
- Boucoucheliev, André. *Igor Stravinsky*. Paris : Fayard, 1982.
- Bourget, Jean-Loup. *Hollywood, la norme et la marge : genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*. Paris : Armand Colin, 2016.
- Branger, Jean-Christophe et Vincent Giroud (dir.). *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français : des « Troyens » de Berlioz à « Œdipe » d'Enesco*. Saint Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.
- Brown, Daniel. « Wilde and Wilder ». *PMLA* 119, n° 5 (octobre 2004) : 1216-1230.
- Brown, Royal S. *Film Musings: A Selected Anthology from Fanfare Magazine*. Lanham : Scarecrow Press, 2007.
- Carroll, Brendan C. Notes de livret, dans *Previn Conducts Korngold*. Deutsche Grammophon, 2002. CD.
- Carayol, Cécile. « Le potentiel cinématographique de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy », dans *Opéra et cinéma*, sous la direction d'Aude Ameille, Pascal Lécroart, Timothée Picard et Emmanuel Reibel, 269-288. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017.
- Caron, Sylvain (dir.). « Musique et exotisme en France au tournant du xx^e siècle : altérités recomposées ». Numéro thématique, *Revue musicale OICRM* 3, n° 1 (février 2016). Consulté le 29 janvier 2025, <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n1>.

- Cerisuelo, Marc (dir.). *Vienne et Berlin à Hollywood*. Paris : Presses universitaires de France, 2006.
- Ciment, Michel. *Les conquérants d'un nouveau monde : essais sur le cinéma hollywoodien*. Paris : Gallimard, 2015.
- Chion, Michel. *Un art sonore, le cinéma : histoire, poétique, esthétique*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003.
- Citron, Marcia J. « “Soll ich lauschen?”: Love-Death in *Humoresque* », dans *Wagner & Cinema*, sous la direction de Jeongwon Joe et Sander L. Gilman, 167-185. Bloomington : Indiana University Press, 2010.
- Cooke, Mervyn. *The Hollywood Film Music Reader*. Oxford : Oxford University Press, 2010.
- Dane, Jeffrey. « Franz Waxman: The Composer, The Man ». *Film Score Monthly* 14, n° 3 (mars 2009). Consulté le 29 janvier 2025, https://www.film_scoremonthly.com/issues/issue-49/franz-waxman-the-composer-the-man.
- Dastugue, Gérard. *Le corps du cinéma : musique de film et réception spectatorielle dans le cinéma hollywoodien classique*. Thèse. Université Toulouse 2, 2004.
- Demoulin, Claire. *Émigration et jazz à Hollywood*. Paris : AFRHC, 2024.
- Eicke, Stephan. *The Struggle Behind the Soundtrack: Inside the Discordant New World of Film Scoring*. Jefferson : McFarland, 2019.
- Fillerup, Jessie. « Lucia's Ghosts: Sonic, Gothic and Postmodern ». *Cambridge Opera Journal* 28, n° 3 (2016) : 313-345. DOI : [10.1017/S0954586716000446](https://doi.org/10.1017/S0954586716000446).
- Flinn, Caryl. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton : Princeton University Press, 1992.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Gonnard, Henri. *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*. Paris : Champion, 2000.
- Gorbman, Claudia L. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London : Indiana University Press, 1987.
- Guido, Laurent. *De Wagner au cinéma : histoire d'une fantasmagorie*. Sesto San Giovanni : Mimésis, 2020.
- Guido, Laurent. « De l'“opéra de l'œil” aux “films à sensation” : musique et théâtralité aux sources de l'horreur cinématographique », dans « L'horreur au cinéma », sous la direction de Richard Bégin et Laurent Guido. Numéro thématique, *Cinémas : revue d'études cinématographiques* 20, n°s 2-3 (printemps 2010) : 13-40. DOI : [10.7202/045143ar](https://doi.org/10.7202/045143ar).
- Hacquard, Georges. *La musique et le cinéma*. Paris : Presses universitaires de France, 1959.
- Hickman, Roger. *Miklós Rózsa's “Ben-Hur”: A Film Score Guide*. Lanham : Scarecrow Press, 2011.
- Hirsch, Foster. *The Hollywood Epic*. South Brunswick : Barnes, 1978.
- Hofmann, Charles. *Sounds for Silents*. New York : DBS Publications, 1970.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York : Methuen, 1985.
- Huvet, Chloé. « De l'Europe à Hollywood, et retour : le symphonisme hollywoodien ». *Transatlantic Cultures. Dictionnaire d'histoire culturelle transatlantique XVIII^e-XXI^e siècles*, 2020. DOI : [10.35008/tracs-0002](https://doi.org/10.35008/tracs-0002).

Jullier, Laurent. *Les sons au cinéma et à la télévision : précis d'analyse de la bande-son*. Paris : Armand Colin, 1995.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1992.

Korngold, Erich W. « Some Experiences in Film Music » [1940], dans *Korngold and His World*, sous la direction de Daniel Goldmark et Kevin C. Karnes, 249-254. Princeton : Princeton University Press, 2019.

Lacasse, Serge. « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », dans « Postiches et mélanges », sous la direction de Jonathan Goldman. Numéro thématique, *Circuit : musiques contemporaines* 18, n° 2 (août 2008) : 11-26. DOI : [10.7202/018650ar](https://doi.org/10.7202/018650ar).

Larsen, Peter. *Film Music*. Londres : Reaktion Books, 2007.

Lischke, André. « Aspects du fantastique dans l'opéra russe », dans *Opéra et fantastique*, sous la direction d'Hervé Lacombe et Timothée Picard, 221-227. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011.

Marks, Martin M. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. New York : Oxford University Press, 1997.

Meyer, Stephen C. « The Politics of Authenticity in Miklós Rózsa's Score to *El Cid* », dans *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, sous la direction de Stephen C. Meyer, 86-101. New York : Routledge, 2017.

Meyer, Stephen C. *Epic Sound: Music in Postwar Hollywood Biblical Films*. Bloomington : Indiana University Press, 2015.

Meyer, Stephen C. « "Leitmotif": On the Application of a Word to Film Music ». *Journal of Film Music* 5, n°s 1-2 (2012), 101-108. DOI : [10.1558/jfm.v5i1-2.101](https://doi.org/10.1558/jfm.v5i1-2.101).

Mouëllic, Gilles. « Le jazz et la modernité de la musique de film », dans *Musique & Cinéma : le mariage du siècle ?*, sous la direction de N. T. Binh, 151-159. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2013.

Mouëllic, Gilles. *La musique de film : pour écouter le cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2003.

Neumeyer, David, en collaboration avec James Buhler. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 2015.

Neumeyer, David et Nathan Platte. *Franz Waxman's "Rebecca": A Film Score Guide*. Lanham : Scarecrow Press, 2012.

Palmer, Christopher. *The Composer in Hollywood*. Londres : Marion Boyars, 1990.

Phillips, Gene. *Some Like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Lexington : The University Press of Kentucky, 2010.

Pisani, Michael V. « When the Music Surges: Melodrama and the Nineteenth-Century Theatrical Precedents for Film Music Style and Placement », dans *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, sous la direction de David Neumeyer, 559-582. Oxford : Oxford University Press, 2014.

Platte, Nathan. *Making Music in Selznick's Hollywood*. New York : Oxford University Press, 2018.

Rózsa, Miklós. « The Music in *Quo Vadis* » [1951], dans *The Hollywood Film Music Reader*, sous la direction de Mervyn Cooke, 165-171. Oxford : Oxford University Press, 2010.

Scott, Derek. *German Operetta on Broadway and in the West End, 1900-1940*. Cambridge : Cambridge University Press, 2019.

Solomon, Jon. « The Sounds of Cinematic Antiquity », dans *Classic Myth and Culture in the Cinema*, sous la direction de Martin M. Marks, 319-337. New York : Oxford University Press, 2001.

Szendy, Peter. « Musique et texte dans l'œuvre de György Kurtág », dans *György Kurtág : entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, sous la direction de Philippe Albèra, 78-98. Genève : Contrechamps, 2018a.
DOI : [10.4000/books.contrechamps.1921](https://doi.org/10.4000/books.contrechamps.1921).

Szendy, Peter. « “Es klingt hübsch” : sept fragments sur György Kurtág », dans *György Kurtág : entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, sous la direction de Philippe Albèra, 184-191. Genève : Contrechamps, 2018b.
DOI : [10.4000/books.contrechamps.1926](https://doi.org/10.4000/books.contrechamps.1926).

Thomas, Tony. « Max Steiner: Vienna, London, New York and Finally Hollywood », dans *The Max Steiner Collection*. Provo : Brigham Young University, 1959-1962.

Tiomkin, Dimitri. « Please Don't Hate Me! » [1959], dans *The Hollywood Film Music Reader*, sous la direction de Mervyn Cooke, 117-138. Oxford : Oxford University Press, 2010.

Tiomkin, Dimitri. « Academy Awards Acceptance Speech ». *27th Academy Awards*, Hollywood, 30 mars 1955. Consulté le 14 janvier 2025, <https://aaspeechesdb.oscars.org/link/027-15>.

Vendries, Christophe. « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963) ». *Mélanges de l'École française de Rome : Antiquité* 127, n° 1 (juillet 2015). DOI : [10.4000/mefra.2791](https://doi.org/10.4000/mefra.2791).

Vincent, Delphine. « Comment le cinéma sonorise l'Antiquité ? Évolution et statisme de la musique des péplums ». *1895 : Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 81 (2017). DOI : [10.4000/1895.5279](https://doi.org/10.4000/1895.5279).

Waeber, Jacqueline. « De Vienne à Hollywood ou la trajectoire incomprise de Korngold », dans « *La Ville morte. Korngold* ». Numéro thématique, *L'Avant-Scène Opéra* 202 (mai 2001) : 110-115.

Walker, Alan. *Franz Liszt*. Tome 1 : 1811-1961, traduit de l'anglais par Hélène Pasquier. Paris : Fayard, 1989.

Waxman, John W. Notes de programme de *Carmen Fantasia*, 1947. Consulté le 14 janvier 2025 : <http://franzwaxman.com/music-performance/carmen-fantasia>.

Wegele, Peter. *Max Steiner: Composing, “Casablanca”, and the Golden Age of Film Music*. Lanham : Towman & Littlefield, 2014.

Weill, Kurt. « Music in the Movies ». *Harper's Bazaar* 80, n° 9 (septembre 1946) : 257, 398, 400.

Winkler, Max. *A Penney from Heaven*. New York : Appleton-Century-Crofts, 1951.

Wierzbicki, James. *Film Music: A History*. New York : Routledge, 2009.

Winters, Ben. *Erich Wolfgang Korngold's “The Adventures of Robin Hood”: A Film Score Guide*. Lanham : Scarecrow Press, 2007.

Wrobel, Bill. « Captain Blood Analysis ». *Erich Korngold Society*, 2002. Consulté le 15 mai 2025 : <https://korngold-society.org/site/captain-blood-analysis-by-bill-wrobel>.

À PROPOS DE L'AUTRICE

Chloé Huvet est maître de conférences en musicologie à l'Université Évry Paris-Saclay, membre junior de l'Institut universitaire de France et agrégée de musique. Ses recherches portent sur les rapports entre musique, sons et images dans les genres de l'imaginaire du cinéma hollywoodien contemporain. Autrice de *Composer pour l'image à l'ère numérique : « Star Wars », d'une trilogie à l'autre* (Vrin, 2022, sélection du Prix du livre France Musique-Claude Samuel 2023), elle a notamment dirigé *Ennio Morricone : et pour quelques notes de plus...* (Éditions universitaires de Dijon, 2022), et codirigé avec Cécile Carayol *Errances et angoisses du troisième type : à l'écoute des bandes-son de science-fiction* (Le Visage Vert, 2024, Prix Essai du Festival L'Ouest Hurlant 2026). Elle est également co-rédactrice en chef de la revue *Émergences : son, musique et médias audiovisuels*.