



Introduction : recomposer l'écran

Introduction: Recomposing the Screen

Jérémy Michot

- 1 Les conventions musicales audiovisuelles, leur élaboration comme leur circulation dans de nombreux corpus cinématographiques, télévisuels ou encore vidéoludiques constituent peut-être à ce jour l'un des domaines de réflexion les plus fertiles de l'analyse des musiques à l'image, sinon l'un de ses socles référentiels. Comme l'expliquait déjà à ce propos Kathryn Kalinak,

les conventions musicales s'ancrent dans une culture et fonctionnent comme une sorte d'inconscient collectif musical [...]. Pour des raisons évidentes, les compositeurs de musique de film s'appuient sur des conventions musicales pour orienter et maîtriser la réaction du public, mais ils peuvent aussi contredire délibérément ces conventions à des fins dramatiques¹.
(Kalinak 2010, 14)

- 2 Ces « conventions », sur lesquelles reposent en l'occurrence la plupart des « langages » musico-cinématographiques, engagent ainsi la « plasticité sémantique de la musique au cinéma » (Rossi 2021, 140), la circulation des répertoires, autant que la sérendipité nourricière de l'écoute audiovisuelle, dont chaque spectateurice fait l'expérience, plus ou moins consciemment. À cet effet, elles forment sans nul doute un réseau d'associations culturelles construites, conduites ou reconduites par des usages multiples, qui suscitent par conséquent l'intérêt des analystes et autres chasseurs d'invariants musicaux lorsque ceux-ci s'attachent à traquer leurs occurrences, à les inventorier, à les nommer sinon à les ordonner pour mieux en comprendre les significations supposées ou la portée systémique². Bien qu'elles n'aient rien d'universel ou d'invariable, comme le rappelle Kalinak dans la suite de son texte, et que leur perception demeure forcément située en fonction des expériences culturelles d'écoute, elles offrent toutefois la possibilité d'un déploiement analytique comparatiste

1. « Musical conventions become ingrained in a culture and function as a kind of musical collective unconscious [...]. For obvious reasons, film composers depend upon musical conventions to guide and control audience response, but composers can also deliberately contradict these conventions for dramatic effect. »
(ma traduction)

2. Rappelons, à cet égard, les propos de Frank Lehman (2025) : « Les musicologues du cinéma familiers de l'ouvrage fondateur de Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*, se souviendront peut-être de sa réflexion sur les "codes musicaux cinématographiques" [...]. Il s'agit, en substance, de conventions qui associent des structures musicales à des significations culturellement partagées. Quel que soit le terme retenu – d'autres auteur.rices parlent de tropes, de topoï, de musèmes, de

autour de traits récurrents, en explorant par exemple la reproductibilité de certains procédés musico-sonores. Dès lors, un tel geste analytique doit se comprendre à la lecture épistémologique suivante : être à l'écoute des résurgences, des récurrences, des réemplois, mais aussi des variations et autres fluctuations sémiotiques des musiques de film ou de séries télévisées, autorise en outre à construire des modèles analytiques fondés sur l'observation de régularités et donc susceptibles d'être étendus, en termes de méthode, à d'autres corpus ; cela explique sans doute en partie le succès de l'analyse « leitmotivique » au cinéma (Bribitzer-Stull 2015), ainsi que celui de certaines approches analytiques fondées sur une terminologie et un glossaire conceptuel a priori transposable à n'importe quel type d'objet. Bien que ce point d'entrée réflexif sur les musiques à l'image concerne un nombre important d'écrits depuis de nombreuses années qu'on ne recensera pas ici de manière exhaustive, soulignons que les circulations du matériau musical font encore l'objet de riches études révélant, à plusieurs échelles, des formes élargies d'intermusicalité systémique : au sein d'une même œuvre, d'un même genre (Cooke et Ford 2016, 167-262 ; Tompkins 2014, 186-204), d'une même saga (Huvel 2022 ; Webster 2009), d'une même série télévisée (Rodman 2010), dans les relations entretenues par une œuvre avec des musiques préexistantes (Rudolph 2023) ou encore dans la production d'un même compositeur (Winters 2025).

clichés ou de schémas –, les codes au sens de Gorbman permettent à des publics divers de déchiffrer la forte densité informationnelle d'un *cue* cinématographique ordinaire. » (« Screen musicologists familiar with Claudia Gorbman's discipline-defining text, *Unheard Melodies*, may recall her discussion of "cinematic musical codes" [...]. In essence, these are conventions that merge musical structures with culturally shared meanings. Regardless of the term (other authors call them tropes, topoi, musemes, clichés, or schemata), Gorbmanian codes enable diverse audiences to parse the informational density of the average film cue », ma traduction).

- 3 La mise en évidence de ces logiques d'intermusicalité permet alors d'envisager les musiques à l'image ainsi que les discours qui les accompagnent, dans une dynamique de reconfiguration, de « recomposition » (c'est-à-dire de restructuration ou de réorganisation), soutenue par la dimension relationnelle et interactive des musiques avec l'image – par les « possibilités de rencontres et d'accrochages entre certains éléments de la musique et certains éléments filmiques » (Cardinal 2014, 48) – au sein d'un même complexe audiovisuel, voire d'autres corpus. Par ailleurs, ces dynamiques relationnelles invitent également à interroger l'écoute, l'expérience et la réception afin d'en saisir les effets ; aussi faut-il mentionner, en guise d'ouverture, que les travaux sur les « identifications assimilatrices » (Kassabian 2001), l'écoute active du cinéma, qualifiée de vive – c'est-à-dire « non-automatique », subjective et attentive au contexte – ou métamorphique – c'est-à-dire à l'écoute de « changements susceptibles de reconfigurer ce que l'on entend » – (Kielian-Gilbert 2014, 503), sont aussi en mesure d'ouvrir de nouveaux chantiers sur les négociations entre temporalités narratives et mémoire musicale. Cette approche a été récemment synthétisée, par exemple, par Andrew Granade dans une analyse de *Battlestar Galactica* (Sky One/Sci-Fi Channel, 2004-2009), *Westworld* (HBO, 2016-2022) et *Severance* (Apple TV+, depuis 2022) (Granade 2024, 49-67).
- 4 De telles conduites analytiques s'inscrivent ainsi, de manière plus large, dans les théories de la circulation. Ainsi, la malléabilité de ces objets audiovisuels participe à recomposer nos écrans et leurs innombrables récits, fictifs ou documentaires, au gré des codages qu'ils produisent – les contributions réunies

dans ce numéro en proposent plusieurs lectures. À ce titre, **Jonathan Rhodes Lee** (« Ungrammaticalities and Film Music ») rompt le fil de la continuité et cherche au contraire les points de rupture, les déviations de la syntaxe musicale et sonore audiovisuelle, à l'aide du concept d'« agrammaticalité » formulé par Michael Riffaterre. **Michael Baumgartner** montre, quant à lui (« Godard *contra* Hollywood : musique, film, fragment, répétition et citation »), que Jean-Luc Godard invente son propre système musical à rebours des conventions sonores hollywoodiennes dans un geste esthétique métamusical fécond. **Chloé Huvet** (« Le symphonisme hollywoodien du cinéma classique américain au prisme des musiques européennes : de la greffe à l'assimilation ») revient à son tour à la racine de ces conventions et y apporte un éclairage stylistique, empruntant à Gérard Genette le concept de transtextualité pour l'appliquer aux musiques symphoniques du classicisme hollywoodien et ainsi documenter les influences qu'ont pu exercer sur elles des répertoires savants européens variés.

- 5 Un autre type de rencontre, cette fois-ci entre la comédie musicale hollywoodienne et celle « à la française », fait l'objet d'une analyse minutieuse par **Ondine Razafimbelo** (« Unité musico-dramaturgique et développement thématique dans le cinéma de Jacques Demy et Michel Legrand »), qui remarque que le travail thématique de Michel Legrand dans la filmographie chantée de Jacques Demy, comparable dans sa mise en œuvre à certains procédés utilisés dans les numéros de comédies musicales américaines, contribue à une « élucidation dramatique » du récit, selon l'expression de Jean-Pierre Berthomé (1997). Ces rencontres peuvent aussi engager des médiums différents et ainsi susciter des reconfigurations sémiotiques productives, comme l'explique **Ariane Couture** à propos des interactions entre la musique de Robert Marcel Lepage et les peintures de Marcelle Ferron dans un film documentaire (« Robert Marcel Lepage et le documentaire *Ferron, Marcelle* (1989) : un dialogue entre musique et peinture »).
- 6 « Recomposer l'écran » invite enfin à déporter la conversation vers un plan épistémologique, au-delà des œuvres elles-mêmes et des phénomènes de transferts culturels, pour mieux documenter les manières dont les savoirs sur les musiques à l'image se construisent et se transmettent. Dans le sillage du numéro thématique publié par *Music and the Moving Image* sur l'enseignement théorique de la musique à l'image (**Walker 2012**), **Jason Julliot** propose ainsi, à partir de nombreux entretiens menés auprès d'enseignant.es et enseignant.es-chercheur.euses en musicologie et cinéma, ce qui constitue à notre connaissance le premier article francophone spécifiquement consacré à « L'enseignement des musiques à l'image dans les universités françaises ».
- 7 Enfin, dans cette même dynamique épistémologique, et afin de participer à la (re)découverte de textes importants, nous inaugurons dans ce numéro une section « **Retour sur...** ». Nous y republions le célèbre texte de **Maurice Jaubert**, « Petite école du spectateur : la musique », rédigé en 1936 et dans

lequel le compositeur expose son rapport à l'image et à la narration filmique, à une époque où les conventions cinématographiques faisaient déjà l'objet d'une attention théorique particulière. Ce document, fondamental pour notre champ disciplinaire, est précédé d'une présentation scientifique de **Jérôme Rossi** (« Présentation et enjeux du texte de Maurice Jaubert, "Petite école du spectateur : la musique" »).

Bibliographie

- Berthomé, Jean-Pierre. *Les Parapluies de Cherbourg*. Paris : Nathan, 1997.
- Bribitzer-Stull, Matthew. *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015.
- Cardinal, Serge. « Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma ?) du film ? ». *Intersections* 33, n°1 (2014). DOI : [10.7202/1025554ar](https://doi.org/10.7202/1025554ar).
- Cooke, Mervyn et Fiona Ford (dir.). *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016.
- Granade, S. Andrew. « Music and Memory in Peak TV », dans *The Palgrave Handbook of Music and Sound in Peak TV*, sous la direction de Janet K. Halfyard et Nicholas Reyland, 49-67. Cham : Palgrave Macmillan, 2024.
- Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique : « Star Wars », d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 2022.
- Kalinak, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction*. New York : Oxford University Press, 2010.
- Kassabian, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York : Routledge, 2001.
- Kielian-Gilbert, Marianne. « Listening in Film: Music/Film Temporality, Materiality, and Memory », dans *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, sous la direction de David Neumeyer, 500-525. New York : Oxford University Press, 2014.
- Lehman, Frank. « "Remembering Petticoat Lane," Revisited: Themes, Topics, and Codes in the Music of *Jurassic Park* ». *Émergences : son, musique et médias audiovisuels* 2 (2025). DOI : [10.35562/emergences.297](https://doi.org/10.35562/emergences.297).
- Rodman, Ronald W. *Tuning In: American Narrative Television Music*. New York : Oxford University Press, 2010.
- Rossi, Jérôme. *L'analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*. Lyon : Symétrie, 2021.
- Rudolph, Pascal. « The Musical Idea Work Group: Production and Reception of Pre-Existing Music in Film ». *Twentieth-Century Music* 20, n° 2 (juin 2023) : 136-156. DOI : [10.1017/S1478572222000214](https://doi.org/10.1017/S1478572222000214).
- Tompkins, Joe. « Mellifluous Terror: The Discourse of Music and Horror Films », dans *A Companion to the Horror Film*, sous la direction de Harry M. Benshoff, 186-204. Chichester : Wiley-Blackwell, 2014.
- Walker, Elsie. « Introduction: Teaching Music and the Moving Image and the Value of Praxis ». *Music and the Moving Image* 5, n° 2 (été 2012) : 1-8. DOI : [10.5406/musimoviimag.5.2.0001](https://doi.org/10.5406/musimoviimag.5.2.0001).

Webster, Jamie Lynn. *The Music of Harry Potter: Continuity and Change in the First Five Films*. PhD Thesis. University of Oregon, 2009.

Winters, Ben. *Korngold in America: Music, Myth, and Hollywood*. New York : Oxford University Press, 2025.

À PROPOS DE L'AUTEUR

Agrégé de musique, Jérémy Michot est maître de conférences au département de musique et musicologie de l'université de Tours. Il a publié *Introduction aux musiques de séries télévisées* (Presses universitaires de Rennes, 2025) et codirigé, avec Jason Julliot, *Histoires queer de la musique* (Symétrie, 2026). Ses recherches portent sur les musiques à l'image et sur les approches critiques en musicologie, en particulier à l'intersection des théories féministes et *queer*.