

émergences

RECOMPOSER
L'ÉCRAN





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*.



Ungrammaticalities and Film Music

Agrammaticalité et musique de film

Jonathan Rhodes Lee

Keywords: intertextuality, ungrammaticality, audiovisual contract, Godard (Jean-Luc), Riffaterre (Michael)

Mots clés : intertextualité, agrammaticalité, contrat audiovisuel, Godard (Jean-Luc), Riffaterre (Michael)

ABSTRACT

This essay advocates Michael Riffaterre's concept of "ungrammaticality"—a moment within a text that appears illogical or confusing according to its own internal grammar—as a useful heuristic for analyzing film music. While intertextuality has long underpinned film music studies, scholars have yet to fully engage with Riffaterre's model, which emphasizes how such disruptions compel interpretive work by sending audiences outside the text to make meaning.

In cinema, music often functions precisely this way: moments like the entrance of nondiegetic underscoring or abrupt changes in sonic logic interrupt the coherence of the diegetic world and thereby activate the viewer's intertextual competence. The result is a cinematic meaning-making process rooted not in mimesis but in structured deviation from preexisting models (what Riffaterre calls "hypograms"). The essay employs this analytical approach through diverse examples to reveal that ungrammaticality is a constitutive feature of cinematic music. Such moments affirm film's identity as an intertextual medium—one that encodes meaning as much through violation of norms as it does through adherence to them.

RÉSUMÉ

Cet article propose de transposer à l'analyse de la musique de film le concept d'agrammaticalité de Michael Riffaterre, soit l'instant où un texte paraît illogique ou déroutant selon sa propre grammaire interne. Si l'intertextualité constitue depuis longtemps un modèle dans les études sur la musique de film, les chercheur·euses ne se sont pas encore pleinement saisi·es des travaux de Riffaterre, qui mettent l'accent sur la manière dont de telles ruptures contraignent à un travail interprétatif en conduisant les publics hors du texte afin de produire du sens.

Au cinéma, il arrive que l'entrée d'une musique non diégétique ou des changements brusques dans la logique sonore interrompent la cohérence du monde diégétique et active ainsi la compétence intertextuelle des spectateur·rices. En résulte un effet selon lequel le sens cinématographique ne repose pas sur la mimésis mais sur une déviation structurée par rapport à des modèles préexistants (ce que Riffaterre appelle des hypogrammes). L'article explore cette proposition analytique à travers différents exemples, afin de montrer que l'agrammaticalité constitue une caractéristique fondamentale de la musique au cinéma. De tels moments témoignent de la nature intertextuelle du cinéma, qui produit du sens aussi bien par la transgression des normes que par leur respect.

- 1 Scholars frequently acknowledge the fundamental intertextuality of film music. When Claudia Gorbman examined the relationship between film, music, and semiotic codes—cinematic, cultural, and musically “pure”—she described ways that film scores generate meaning through their interconnectedness to one another and to noncinematic music ([Gorbman 1987, 12–13](#)). Generations of cinema composers have drawn on such codes, well-established intertextual traditions that comprise “musical conventions that harness musical affects to specific meanings through the power of association” ([Kalinak 2010, 13](#)). Kathryn Kalinak reminds us that these associations function effectively with or without explicit audience recognition:

Musical conventions become ingrained in a culture and function as a kind of musical collective unconscious, affecting listeners whether or not they are consciously aware of them. Think of musical conventions as a cultural shorthand that does not have to be consciously recognized by listeners to produce predictable responses. For obvious reasons, film composers depend on musical conventions to guide and control audience response. ([Kalinak 2010, 13](#))

- 2 Thus, while film audiences might not know that brass instruments playing triadic themes carried heroic connotations on the nineteenth-century operatic stage, film composers certainly do, plunging their audiences into an intertextual field when they use romantic orchestral approaches. Such soundtracks, Anahid Kassabian writes, “assimilate” audiences into a well-established discursive web ([Kassabian 2001, 3](#)).

- 3 Film scores do not only draw on preexisting coded meanings; they also utilize preexisting music. Soundtracks involving music known to audiences—particularly those incorporating popular music—frequently employ a strategy that Kassabian calls “affiliating,” fracturing “the self-containedness of the diegetic world, making explicit the intertextual links with the viewers’ earlier experience” of the songs that they are hearing (Fiske [1987] 2011, 257). Robynn Stilwell has applied a geological metaphor to such intertextual encounters, calling analysis of preexisting film music “a kind of archaeology of the undertone [...] that aims to work through the layers of connotations [...] lying under concretions of time” (Powrie and Stilwell 2006, xix; see also Stilwell 1995). Similarly, Berthold Hoeckner and Jonathan Godsall have pointed out that as synchronized sound has passed its centenary, films continue to sonically emulate or even quote one another’s music, creating strata of interfilmic meanings that function as audiovisual “palimpsests” (Godsall 2014, 138; Hoeckner 2019, 93 ff.). Just as beneath any classical Hollywood film score may lurk uncited nineteenth-century sources, underneath the surface of any film of the post-classical era remain the traces of cinema’s past. To consider just one well-known example, **Figure 1** and **Musical Examples 1–2** highlight some of the most obvious visual and musical reminiscences of classical Hollywood film informing the *Star Wars* series; swashbuckling swordfights and narrative establishing title cards signal that George Lucas’s visual debts were no less significant than John Williams’s musical indebtedness to Erich Wolfgang Korngold for the basic melodic concept of his opening titles music. In short, both everyday cinematic experience and a wealth of scholarly work teach us that cinematic meanings come from reference points that lie outside the bounds of the opening and closing credits of any particular film.



MUSICAL EXAMPLE 1
Erich Wolfgang Korngold, *Kings Row* (Sam Wood, 1942), main theme.



MUSICAL EXAMPLE 2
John Williams, *Star Wars*, main theme.

- 4 Scholarship about film music thus relies on intertextuality as a fundamental aspect of its theory, and it has developed a robust vocabulary to describe films’



FIGURE 1

Visual intertextuality in *Captain Blood* (Michael Curtiz, 1935) and *Star Wars* (Georges Lucas, 1977).

© Warner Bros. / Lucasfilm; 20th Century Fox; Walt Disney Studios

relationships to other arts and to one another. But existing studies have by no means exhausted the lexicon of intertextual literary theory, itself a jargon-happy field that continues to provide useful terms for describing common elements and approaches to film music and sound.¹ In this paper, I draw on one theoretical concept from intertextual literary studies that has to date gone unnoticed by film music scholarship: Michael Riffaterre's notion of "ungrammaticality."

- 5 Despite the unfamiliarity of the disciplinary language, the core concept is a simple one: faced with something that one does not understand, that "makes no sense at all" within the grammatical boundaries established by any individual text (poem, novel, film, piece of music, etc.), a reader (or audience member) must do the work of interpretation in order to reconcile the confusing element: the ungrammaticality (Riffaterre 1981, 230). Riffaterre keeps his definition of "ungrammaticality" intentionally broad: "not just the violation of a rule of grammar but any wording unacceptable in context." The interpreter of such a communicative speedbump must undertake what Riffaterre calls "structural decoding," leading to comparison or contrast with other texts that employ complementary or conflicting paradigms: "The obstacle that threatens meaning when seen in isolation at first reading is also the guideline to semiosis, the key to significance in the higher system, where the reader perceives it as part of a complex network" (Riffaterre 1978, 6). The search for meaning requires the interpreter to look beyond the text to seek keys for decoding the ungrammaticality.

1. For scholarship focused on intertextuality and film music, see the following: Stilwell 1995; Kassabian 2001; Godsall 2011; Ma 2011; Godsall 2014; Neumeyer 2015, esp. Part 3; Tillman 2017; Hoeckner 2019; Lee 2021; Bourne 2024.

- 6 Riffaterre's approach provides a novel set of terms for analysis of film-music-narrative interactions. The essay that follows begins by defining vocabulary and illustrating an extreme, virtuosic implementation of ungrammaticality that lays bare the mechanism of the filmic intertextual matrix: the sound-image combinations of Jean-Luc Godard. It transitions, by means of the audio dissolve, into the familiar mainstream and concludes by arguing that ungrammaticality is, in fact, a constitutive feature of cinematic music. This process illustrates that the acknowledged and much-studied semiotic film-music codes do not simply allow filmmakers to select prefabricated sound-image combinations out of a stockpile; recognizing ungrammaticalities in cinematic sound affirms that film encodes meaning as much through violation of norms as it does through adherence to them.

The Cinematic Sociolect

- 7 Riffaterre's idea of an ungrammaticality and its resolvability relies on two core concepts of intertextual theory:
1. Audiences interpret texts primarily through what Riffaterre calls "literary competence," which he defines as an audience's familiarity with a text's "hypogrammatic" referents—i.e., its "descriptive systems, its themes, [...] society's mythologies, and above all [...] other texts" (Riffaterre 1978, 5).
 2. One need not know exactly which texts influenced an author/creator in order to identify a hypogrammatic intertext. Intertextuality is not a game of finding the direct influence(s) behind any individual text, but rather identifying the work as what Riffaterre calls a hypertextual actualization of a hypotextual "matrix," a particular intersection of a "corpus of texts, textual fragments, or text-like segments [...] that shares a lexicon and, to a lesser extent, a syntax with the text we are reading [...] in the form of synonyms, or even conversely, in the form of antonyms" (Riffaterre 1984, 142).
- 8 Hence, a piece of writing's ability to convey artistic meaning—which Riffaterre deems "significance"—is intertextual, but this principle does not require proof of intended citation or knowledge of any particular pre-existing text (Riffaterre 1978, 2). Rather, significance is perceived by comparison of any individual work to any set of texts in the interpreter's past experience that intersects with the item being interpreted, forming a referential matrix.
- 9 The film industry understands this notion of an intertextual matrix quite well. Generic regularity and predictability in major studio film production facilitate audience comprehension and expectations, establishing models against which the significance of a movie might be adjudicated by viewers who are literate in the norms of the film type that they are watching.

The Western depends on outlaws, science fiction needs aliens, war films thrive on foreigners, adventure films require wild men and beasts, horror films count on mad scientists, strange beings or the uncanny. Tragedies belong to the flawed. [...] A film's repeated invitations to generic processing train those who accept them [...] to enjoy generic pleasures. (Altman 1999, 149, 151)

- 10 The musical codes employed by classical Hollywood depend on this basic inter-textual model. Claudia Gorbman describes a hypothetical but plausible scenario:

A film of the '40s is airing on television. Even though you're in the next room, you are likely to find that a certain kind of music will cue you in correctly to the presence of Woman on screen. It is as if the emotional excess of this presence must find its outlet in the euphony of a string orchestra. (Gorbman 1987, 80)

- 11 As Gorbman and scholars working in the analytical tradition that she has inspired have repeatedly shown, most viewers are consummately adept at identifying the film-musical clichés that go by various names in scholarly writing: “cultural codes,” “musemes,” “topoi,” and so forth, comprising well-established associations like “heroic” brass, “sexy” muted trumpets, “sneaky” pizzicatos, and “comic” tubas (Gorbman 1987; Tagg 2012; Bourne 2024).
- 12 Filmmakers thus enjoy access to an established set of discursive film-music codes that aid audience comprehension. Riffaterre refers to such a field as the “sociolect,” a term drawn from linguistics that denotes “socially normative discourse” (Allen 2022, 115). Riffaterre in turn adapts the word “idiolect”—in linguistics, the speech patterns of an individual—to refer to an individual textual work, a unique artistic expression that stands apart from the sociolect, yet derives its meaning from it. When a viewer encounters an idiolect, with its particular implementation of cultural and self-defined codes, the viewer filters this “out-of-the-ordinary” communicative experience through his past exposure to the “everyday practice of language” (Riffaterre 1981, 228).
- 13 Cinematic experience easily accommodates this theory of reception: a viewer, confronted with a striking, idiosyncratic, individual cinematic event (establishing shot, musical cue, character costume, etc.), must rapidly position this encounter within a web of cinematic experiences in his memory. When, for instance, Darth Vader first appears on screen in *Star Wars* (George Lucas, 1977), he wears black armor, emerges out of dim lighting, and receives underscoring comprised of low brass playing in a minor mode and employing diminished chords; the audience is likely to conclude with relative ease that Vader is a villain. Broad swathes of cinematic (and other cultural, musical, theatrical) history allow more or less instantaneous understanding by any viewer with sufficient “literary competence,” who tests “his perception of an idiolect against his habitual knowledge of the sociolect” (Riffaterre 1981, 228). Any individual film, like other texts, thus borrows from existing sociolectical codes, affirming

their relevance and authority. But it also stakes its own claim as an independent semantic unit, “one sign within a system (a sign formally complex but mono-semantic)” (Riffaterre 1978, 11). Just as any sign is defined in opposition to other signs, a text is defined in opposition to other texts, which for Riffaterre means that intertextuality is a necessary step in artistic communication: “Intertextuality is [...] the mechanism specific to literary reading. It alone, in fact, produces significance” (Riffaterre 1980, quoted and translated in Genette 1997, 2). As we shall discuss in detail below, a text can even draw from a sociolect by directly violating its codes—a violation rendered possible by the acknowledgment of the authority of the preexisting code.

14 Audiences’ familiarity with sociolectical norms allows them to differ between *grammatical* references, which engender intertextual interpretation so fluid as to seem “natural” to someone well-versed in a sociolect, and the kind of *ungrammaticality* within an idiolect that forcibly demands interpretation. Riffaterre identifies the ungrammaticality as divisible into two broad categories: “First, words that seem somehow inappropriate” to the text under consideration; “second, ungrammaticalities produced by words or word groups unmotivated within the narrative or description” (Riffaterre 1981, 230). He draws his examples of ungrammaticality from a complicated field: symbolist and modernist poetry of the late-nineteenth and early-twentieth centuries. Riffaterre argues that this difficult idiolect directly challenges sociolectical understanding. A reader confronted with a word or phrase that doesn’t make sense within such a text must decode, interpret. The ungrammaticality “directs the reader to trace back the poet’s willful misreading of the sociolect’s semantic relationships [...]. Each grammatical sign is a syllepsis: it has two meanings, contextual and intertextual [...]. The contextual one is unacceptable, hence undecidable; the intertextual one resolves the undecidability” (Riffaterre 1981, 233). In simpler terms, an ungrammaticality within a text forces interpreters consciously to reach out to other texts to form an interpretation. When a reader is faced with textual ambiguity, intertextuality comes to the rescue.

15 Savvy filmmakers frequently undertake this sort of intertextual play, whether to challenge or to delight viewers. Godard, for instance, like the modernist poets who interested Riffaterre, was fond of confronting his audiences with expressive units (his term was *Sonimages*) that logically appeared not to make sense to a film viewer raised in an illusionist tradition.² Godard’s work stymies audiences who seek an indexical relationship between cinema and the physical world, what Riffaterre calls “the referential fallacy,” the belief that “the words of a text [or in our case, the sequences of a film] signify [...] by referring to things” (Riffaterre 1981, 228), that they accomplish mimesis, or “the literary representation of reality” (Riffaterre 1978, 2). Riffaterre insists that what he deems literary “significance” stands in contrast to everyday mimetic language: “literature can be defined as a linguistic phenomenon in which form is more

2. *Sonimage* was the name that Godard gave to his production company, founded with Anne-Marie Miéville in 1972.

important than content [...] above all a playing with words” (Riffaterre 1978, 125). Godard often explicitly applied this idea to cinema in scripts and interviews. A character in *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967) says, “Art is not the reflection of a reality. It’s the reality of a reflection,” which Godard himself glossed as follows: “Art is not only a mirror. There is not only the reality and then the mirror-camera. [...] You can’t separate the mirror from the reality. You can’t distinguish them so clearly. I think the movie is not a thing which is taken by the camera; the movie is the reality of the movie moving from reality to camera” (Sterritt 1998, 29).

- 16 Godard’s *Sonimages* showcase this fundamentally independent ontology of cinema, its non-mimetic, non-referential status. *Une femme est une femme* (1961), his third feature film, opens with a series of title cards mimicking, in a distorted way, the normal process that narrative films of the mid-twentieth century followed (Clip 1 and Figure 2). The first cards proclaim that this film and its leading lady had won prizes at that year’s Berlin Film Festival. Then the movie proper begins with the second textual element of the titles sequence: “Il était une fois.” This is a strange way to begin a narrative film. The phrase signals to us a fairy tale, something naïve and childish, markedly unlike our everyday reality. This device and the prize announcement distance us from the world of the diegesis, reminding us that we are watching an artistically contrived film, not a reproduction of reality on celluloid.
- 17 The subsequent title cards intercut the film’s opening live-action sequence with the essential elements that one would expect to find in titles: the technology used in filming (EastmanColor), the producers (Beauregard and Ponti), the director’s name (Godard), the cinematographer (Coutard), the composer (Legrand), the production designer (Evein), and the film editor (Guillemot). But Godard, ever the contrarian, presents these names on their own, without any clarification as to what their role in the film’s creation might actually have been; although general audiences might have been able to surmise that Godard was the film’s director, would the names Ponti, Coutard, or even Legrand have meant anything to the majority of viewers? To further muddy the waters, Godard presents alongside the credits a bewildering assortment of other words: “FRAN CHEMENT SCOPE” declares one card, basically illegible to anyone but Godard, but apparently a pun on the film’s screen format, “Franscope,” combined with “franchement” (Rosenbaum 2003)—a “frank” admission of the film’s artificiality. We are next treated to cards that seem to indicate that the film’s genre is a hybridity: “COMÉDIE” says one card, followed immediately by “FRANÇAISE.” Subsequent cards tell the audience that the film is “MUSICAL,” “THÉÂTRAL,” “SENTIMENTAL,” and an “OPÉRA.” As Michael Baumgartner has pointed out, critics ever since “have struggled to define the film’s genre” (Baumgartner 2022, 224).



FIGURE 2
Screen stills; visual ungrammaticalities in *Une femme est une femme*.
Top three rows: select title cards; bottom row: Karina breaks “fourth wall” and winks at camera.
© Euro International Films; Rome Paris Films

- 18 Sonic elements contribute powerfully to this *Verfremdungseffekt*. *Une femme*’s titles begin underscored by the sound of an orchestra tuning and the chaotic chatter of a roomful of musicians getting set up. The effect is as if we are about to watch a silent film with live orchestral accompaniment, and, as the title cards begin rolling, the orchestra is running just a bit behind. The next sonic gesture cues the main names that audiences grasp onto for meaning when viewing a film: those of the actors. Anna Karina’s voice exclaims in English, “Lights, Camera, Action!” as her name and those of co-stars Jean-Claude Brialy and Jean-Paul Belmondo flash on the screen.³ Here, Godard uses yet another standard cinematic convention—the voiceover—in an unconventional way. The *acousmètre*,

3. Belmondo gets double billing here in yet another dense pun: the name “Lubitsch” appeared in the pre-cast title cards, perhaps an oblique reference to the director of Hollywood’s golden years, Ernst Lubitsch, or perhaps a reference to the last name of the character that Belmondo played (Alfred Lubitsch)—or, most likely, to both. See also Baumgartner (2022, 225).

the disembodied, recorded voice distinctly disassociated from the images on the screen, most often directly addresses the audience, an acknowledgment of the artificiality of the cinematic experience (Chion [1982] 1999, 140). But voiceovers also generally provide some psychological insight into a main character or exposition for a complex plot, acting as a narrative equivalent to the photographic establishing shot.⁴ In this case, Karina simply speaks as Karina herself—or perhaps as Godard (why, in fact, isn't it the director's voice that we hear commanding the lights and the camera?)—announcing the beginning of the filmic experience. The exclamation is artifice at its most artificial.

4. They are often diegetically “normalized” later in such films, as in those instances when a character is shown to have been narrating a story to another character throughout a film; see, for instance, *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), which makes use of this structural conceit.

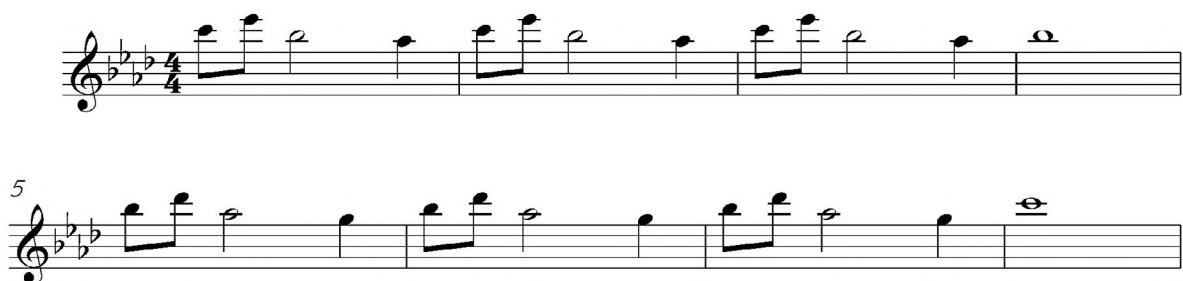
19 And now, with that excited “action!” proclaimed by Karina, we get the name of the film in a large, red title card superimposed over the first images of the narrative. This event would traditionally be greeted by a surge of orchestral underscoring, something to signal to us that the film's title is important. Instead, we get nothing but silence; not even foley or sound effects accompany the title card and onscreen action. Then, suddenly, Charles Aznavour's “Tu t'laisses aller” scratches onto the soundtrack. Audiences in 1961 would have been familiar with this number one hit from 1960, which was still ranking in the French charts in 1961 (Baumgartner 2022, 133). They thus might have been alarmed that the song begins strangely, about thirty seconds from its end, accompanying shots of Karina as the main character, Angela, entering a Parisian coffeeshop. Dialogue ensues as Angela and another café patron order drinks, but their words are rendered virtually inaudible, as the level of the music remains frustratingly high. Perhaps, audiences might muse, the song's lyrics can help aid understanding, by either “speaking” for the characters or by reinforcing “the narrative and generic themes of the film” (Smith 1998, 168). But any attempt to read the relationship between the song lyrics and the character to whom we are introduced yields, at this early moment in the film, pretty vague results: “Redeviens la petite fille / qui m'a donné tant de bonheur” [Become again the little girl / who gave me so much happiness]. Aznavour's song shares the perspective of a disgruntled married man, who complains that his wife has “let herself go,” reminding him of his mother-in-law; he dreams of a day when she might transform back into the younger woman whom he once loved. These seem odd words to pair with the youthful and lithe (and, we will soon learn, unmarried) Angela.

20 As Aznavour's song concludes, Angela drops a quarter into the jukebox, which then goes silent. What is the meaning of this clever inversion of the logical sequence of events? Godard doesn't provide the audience much time to contemplate; after a few seconds of uncomfortable silence, the beginning of “Tu t'laisses aller” scratches onto the soundtrack, just in time for Karina's next muffled lines, which inquire about the time, proclaim that the coffee is too hot, and announce that she has to leave. Angela turns, walks toward the coffeeshop door, and then breaks a cardinal Hollywood rule by spiking the camera (see again

Figure 2) she looks directly into the lens, smiles, and knowingly winks at the theatrical audience. At that moment, the soundtrack breaks the fourth wall just like Angela/Karina does, as Aznavour's voice croons, "It's funny how funny it is to look at you" [C'est drôle ce que t'es drôle à regarder]. With this clever *Sonimage*, Godard announces that he is enjoying toying with his audience.⁵

- 21 As the next sequence begins, Aznavour's song cuts off abruptly, and we again sit in uncomfortable near-silence as we watch Angela walk through the Paris streets. The only sound now is carefully timed foley matching her heels as they hit the pavement. Foley is typically the most un-marked, "inaudible" (in Gorbman's sense of the term; 1987, 76–79) sonic element of classical Hollywood soundtracks, buried within a rich sonic palette of diegetic and nondiegetic sound; divorced from any accompanying sound, Godard's foley effects here are mannered, bizarre, rendered psychologically unnatural, pointing out the unnaturalness of the whole cinematic enterprise. Seconds later, diegetic city sounds erupt from the loudspeakers, fully displacing the foley effects. Suddenly, Godard again plunges the soundtrack into more silence. Then, as Angela makes her way into a bookstore, nondiegetic music by Michel Legrand bursts onto the sonic foreground, completely drowning out the previously loud car horns and newspaper salesmen and continues unabated, superimposing itself over the opening lines of the next sequence rather than making space for the dialogue to establish the scene (**Musical Example 3**). Godard's technique makes certain that the audience notices the cue, which serves as the score's single identifiable nondiegetic leitmotif, representing Karina's character and her desire to have a child. Despite his use of standard leitmotivic practice here, Godard also openly violates the classical Hollywood norm, which "sneaks" musical cues under dialogue or other sonic effects, creating a slick, professional semblance of seamlessness. Godard simply metaphorically drops a needle onto an imaginary record player, allowing the music to crash unceremoniously onto the soundtrack, thereby flaunting the rules of the cinematic sociolect.

5. Later in the film, Aznavour himself will also, in a sense, look directly out of the film and into the audience. Angela and a companion put on a record of "Tu t'laisses aller" through another jukebox, and we listen to the song for a third time, now in its entirety, along with the characters. Godard cuts intermittently between the characters and the jukebox, in which sits a record cover that depicts Aznavour straight on, "looking" through the camera at the audience. In effect, the singer (or at least his photographic likeness) watches the audience as they watch Karina and a co-star listen to his song. The song's repetition lends it the function of a leitmotif (see Rodman 2006), representing Angela's dissatisfaction with her relationship. But it also draws attention to the song itself, and to Aznavour, as does the script's direct reference to the singer as "Charles." A wealth of intertextuality surrounds Godard's use of Aznavour's song in this film. (See also Baumgartner 2022, 135–142.)



MUSICAL EXAMPLE 3
Une femme est une femme, Angela's leitmotif.

- 22 Godard's cinematic approach is one comprised of ungrammaticalities of Riffaterre's first sort: cinematic elements "that seem somehow inappropriate." His films employ sonic/visual effects that violate the norms of cinematic grammar, thereby leading us to pause and to ask ourselves what his films mean—and what film more generally means. "Deviant character has a deictic function" (Riffaterre 1978, 134); Godard's ungrammaticality "reflects the grammaticality of the latent text (or intertext) from which the significance derives" (Riffaterre 1981, 231). To interpret what we are faced with, we are forced by Godard to participate in "an active rather than passive perception of textual facts," to "shift from linear to intertextual reading" (Riffaterre 1981, 238). Viewers must recognize that Godard's films are doing something that films don't normally do; in order to recognize that fact, we must think about other films. Godard's irreverence and originality are made possible only because they recognize the authority of the established sociolect; each ungrammaticality connects a work "with a generic or thematic intertext" and simultaneously defines its "originality by opposing it [self] to this intertext" (Riffaterre 1981, 232–233).⁶ The significance of such self-consciously intertextual work "tends to be the perception of form," hence coming "very close to being a mimesis of the literary [or in this case filmic] act itself" (Riffaterre 1978, 124). Interpretation of the sonic elements in Godard's films requires us to think intertextually—that is to say, *interfilmically*.

6. Compare Riffaterre's explanation of what makes a symbolist prose poem poetry; such a poem, he says, is "defined in opposition to conventional poems not because its prose is prose but because it is nonverse, nonrhythm, nonrhyme" (Riffaterre 1978, 127).

The Ungrammaticality of the Grammatical

- 23 One of the benefits of this radical cinematic approach is that it helps us to realize that non-radical, quotidian cine-musical practices are no less ungrammatical than Godard's most idiosyncratic techniques. The legibility of Godard's sonic and visual provocations depends on the audience's familiarity with mainstream cinematic codes. His works do not invent new audiovisual languages so much as estrange familiar ones, violating cinematic norms and the expected grammar of audiovisual relationships. Such norms, when examined closely, are themselves built on ungrammaticalities, particularly well described by Riffaterre's second category: ungrammaticalities produced by elements "unmotivated within the narrative or description."⁷ Attention to this type of ungrammaticality illustrates that the seeming coherence of classical film style, particularly in its use of nondiegetic music, relies on the same processes of interpretive reconciliation that Godard demands.
- 24 Godard's parodies sometimes point with laser precision to Hollywood's weirdest sound practices that many audiences simply accept as the normal sociolect of cinema. To return to *Une femme* once again, we might consider a scene in a bar, in which Karina's character performs a singing, dancing quasi-striptease (08:40; see [Clip 2](#)). The scene has markers of the traditional Hollywood musical. It begins backstage, a trope so common that entire swathes of films are

7. Riffaterre's example here is again drawn from a prose poem by Rimbaud, "Le loup criait sous les feuilles." He points out that Rimbaud includes mention of a stream that bubbles and flows into the Kedron; the stream and the Middle Eastern location are not apparently relevant to the poetic context, which is about hunger and satiation. Riffaterre admits, "I do not (yet) know why this particular Palestinian river was picked" (1978, 231). He can only acknowledge its strangeness within the miniature narrative established by the poem.

referred to as “backstage musicals” (or, in more scholarly circles, “aggregate musicals”), blending staged musical performances with unstaged dramatic action (Rubin 1993, 14–19).⁸ While backstage, Karina avoids direct address to the camera; when she begins her stage performance, she sings directly into the lens, a standard practice in the film musical. As in many musical sequences, Karina’s performance is firmly rooted diegetically, with a shot of a pianist in the background (as well as, confusingly, a shot of her cuing up prerecorded music on reel-to-reel tape; the pianist never actually touches the instrument’s keys). But when she starts singing, Godardian weirdness ensues: all sound drops out of the scene except for Karina’s voice, and no instruments accompany her singing. When she stops singing, the piano crashes back onto the soundtrack for an interlude, and it promptly stops when she sings a second verse, leaving her voice alone to consume the entire sonic space.

8. On the contrasting “integrated musical,” see Mueller (1984).

- 25 The ungrammaticality here forms a matrix with musical films. Many Hollywood musicals contain at least one number that, like the bar scene in *Une femme est une femme*, establishes a diegetic space with sound-producing props: a piano, in this case. Logically, the only instrument that we should hear is the one that we see on screen. But as the singing gets underway, the typical musical enacts a moment of apotheosis, a grandly heightened emotional expression, with a full orchestra swelling onto the soundtrack—the so-called “audio dissolve” (Altman 1987, 62). So when an offscreen orchestra wells up, it is ungrammatical within the diegetic space, just as it would be ungrammatical (in fact, impossible) within noncinematic reality.
- 26 Despite the obvious impossibility of such moments in the real world, devotees of the musical accept (and even anticipate) such moments, because within the sociolect of the musical, the audio dissolve is, in fact, grammatical. Godard’s treatment of this paradigmatic musicals technique is an inversion, an antonym, a “reverse audio dissolve.” The ungrammaticality lies in a violation of the expected norms of the genre. Film musicals are supposed to have audio dissolves that spur offscreen orchestras. That is their grammar. Godard has here invoked the musicals code in such a heavy-handed way that “semiosis triumphs completely over mimesis” (Riffaterre 1978, 10). By violating the normal procedures established by this code, he has created strangeness, legible to audience members literate in the code through intertextual comparison. “We cannot [...] understand the semiosis until we have ascertained the place of the text now perceived as one sign within a system [...]. Everything the text says must be fitted back into the initial code”—in this case, that of the musical—“even though it is represented in the end only conversely” (Riffaterre 1978, 11).
- 27 Godard’s audiovisual inversion highlights the strangeness of the film musical. It emphasizes that the audio dissolve, while “grammatical” within the context of the musical, is itself as ungrammatical within the putative diegetic “reality” of the film world as it would be within our extrafilmic lives. In our acceptance of

the illogical lies the importance of intertextual understanding: the ungrammaticality within the sociolect of everyday reality (and by extension the assumed reality of a narrative diegesis) is rendered grammatical by a group of idiolects that together form a tradition, an alternative sociolect on which interpretation can rest: the genre of the musical.

- 28 In non-musical cinema, the fracture between reason and cinematic magic is even more stark, though usually covered by technical artifice. Audio dissolves in narrative contexts typically accompany moments of high emotional charge, providing psychological suturing, an illusion of entry into characters' innermost feelings, made possible by crossing what Robynn J. Stilwell has called the "fantastical gap" between diegetic and extradiegetic music (2007). They are among Hollywood's favorite devices for depictions of romance. A scene from *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998; 26:54; [Clip 3](#) and [Figure 3](#)) illustrates the typical procedure. Shakespeare makes his way into a party, where live musicians and dancing entertain the guests. The music here is rendered

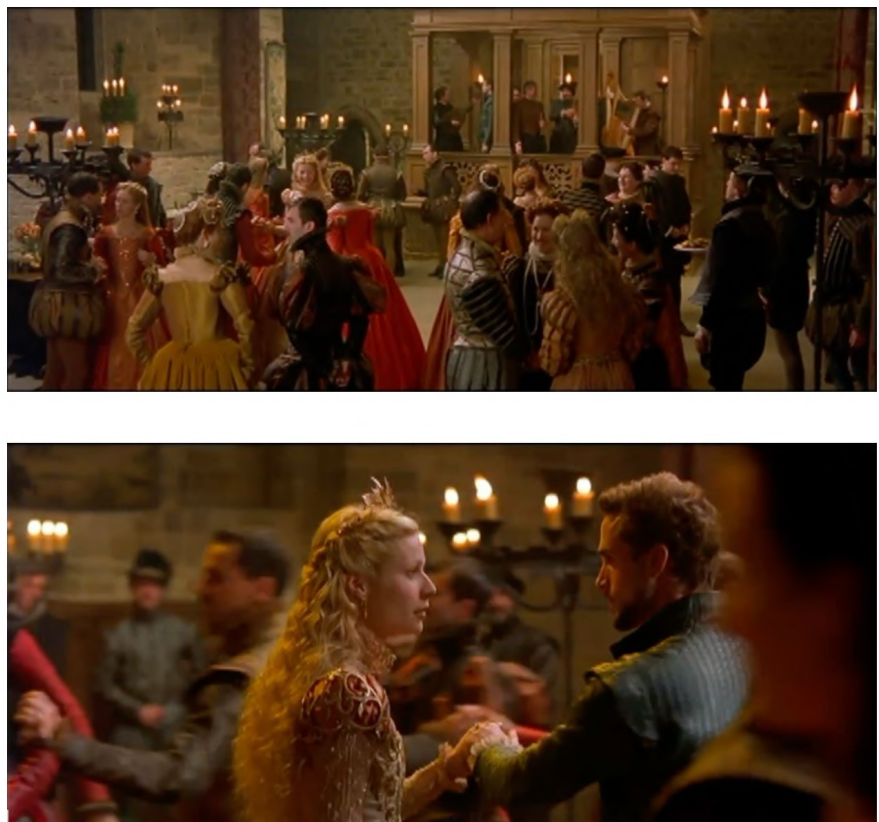


FIGURE 3

Shakespeare in Love (26:54).

Top: establishing shot shows musicians, rationalizing diegetic sound;
bottom: as main characters touch for the first time, the camera's focus shifts to them
and nondiegetic underscoring swells on the soundtrack.

© Universal Pictures; Miramax

diegetic both by visual means (the camera shows Renaissance instruments in the establishing shot) and by dialogue (Shakespeare interacts with the musicians about their activities). At this party, Shakespeare spies his future love interest, Viola de Lesseps, for the first time, and he joins the dancing to meet her. While the dancing continues, dialogue between various characters alternates with the diegetic music. But when Shakespeare and de Lesseps touch hands and gaze into each other's eyes, an offscreen romantic orchestra takes over, swelling to the foreground of the soundtrack, enveloped in artificial reverb.

- 29 A straightforward reading of the emotional meaning here is that these characters have experienced love at first sight, reinforced by various cinematic norms: the visual cues of close camera angles, the body language of the actors, a bokeh effect keeping only Shakespeare and de Lesseps in shallow focus, and the prolonged silence between the characters as we watch them watch each other. But the primary factor that allows us to interpret the scene is the soundtrack, the entrance of the lush scoring; no true love, it seems, can bloom in Hollywood without the accompaniment of soaring strings. The orchestra intrudes into the Renaissance world. It drowns out the lutes and recorders of the diegetic reality. It is wholly ungrammatical within the diegesis, but with the help of intertextual reference, easily comprehended by a film audience.
- 30 One need not leave the comfortable realm of Hollywood to find direct intertextual points of reference, of course. The incorporation of the audio dissolve to signal heightened emotion in *Shakespeare in Love* has many predecessors; the most famous is surely the café scene from *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), so well-known as to need only the briefest of descriptions. Ilse sits, listening to Sam as he performs "As Time Goes By." Rick enters the scene, angrily demands that Sam stop playing that tune, and then a stinger punctuates the sonic space of the film. "In the blink of an eye, like walking through Alice's mirror, we are in the nondiegetic looking glass world" (Stilwell 2007, 186). For the remainder of the scene, we hear composer Max Steiner's original underscoring, which constantly incorporates the opening melodic phrase of "As Time Goes By."
- 31 Read within the diegetic contexts of the films that house them, these audio dissolves are sudden and heavy-handed ungrammaticalities, wresting us from the world of diegetic music to that of nondiegetic underscoring. They spur questions. Why does Rick become angry at hearing "As Time Goes By"? Why does that tune repeat in the orchestral underscoring? What are Shakespeare and de Lesseps thinking as they dance and gaze into one another's eyes? Do they hear heightened, orchestral music as they dance, or are we "hearing" their feelings of love and excitement?
- 32 Traversing the fantastical gap demands interpretation. Violations of its boundaries aim to capture audience attention, to communicate something profound about characters' psychology, the action on screen, the emotional charge of words spoken or unspoken, actions seen or unseen in the diegesis. We return

to Alice's looking glass: "The thickness of the glass, as it were, like any liminal space, is a space of power and transformation, of inversion and the uncanny, *of making strange in order to make sense*" (Stilwell 2007, 186; emphasis added). Audio dissolves are strange, indeed. But as media-literate viewers, we "make sense" of such moments in any idiolectal cinematic expression—i.e. any individual film—with ease, drawing on the contractual, non-mimetic sociolect of other texts (filmic, operatic, melodramatic, theatrical) for interpretive clarity.

The Grammaticality of the Ungrammatical

- 33 The transitional device of the audio dissolve helps this essay itself transition to a recognition of the centrality of ungrammaticality to the film music experience. The concept of ungrammaticality might be applied not only to the unusual or special, but to average, everyday cinematic (and televisual) experiences. Even the most seemingly "normal" cinematic conventions are built on semantically unstable ground. They draw on the same principle that undergirds Godard's provocations: film meaning arises not from mimeticism, but from intertextual negotiation. Indeed, nondiegetic music in narrative cinema relies fundamentally upon ungrammaticality for its communicative power.
- 34 Michel Chion has argued that the multimedia combination that he calls "audio-vision" is a "contract" between filmmakers and viewers establishing the necessity and relatedness of separate multimedia streams. Some sonic elements receive motivation from within the image—Chion calls this a perception of a "physical and mechanical phenomenon"—while others require something intertextual in the contract (Chion [1990] 1994, 20–21). To illustrate, Chion compares insect sounds with orchestral music employing pronounced vibrato. Both, he argues, "have on the dramatic perception of time exactly the same effect of concentrating attention and making us sensitive to the smallest quivering on the screen." But insect sounds and musical underscoring demand different strategies of interpretation, with a marked distinction between "a string tremolo in a pit orchestra, which the viewer perceives as a cultural musical procedure, and the rustling of an animal, which the viewer perceives as a natural emanation from the setting." In Chion's assessment, sound effects and music cues serve similar functions, but the former are rooted in the image, while the latter have "nothing of the mechanical: founded on a psychophysiological basis, they operate only under certain cultural, aesthetic, and emotional conditions by means of a general interaction of all elements." In other words, Chion argues that nondiegetic musical cues depend upon intertextuality to generate meaning. They are, by definition, ungrammaticalities within the narrative frame.
- 35 We might be so bold, then, as to say that nondiegetic music in cinema is fundamentally itself an ungrammaticality. There are no romantic orchestras (or

rock bands) in outer space, the jungle, or Renaissance courts. David Neumeyer points out that music, “except in performance and perhaps in spectacle and in mute emotion, really has no place in the cinema except by the historical coincidence of certain theatrical conventions” (Neumeyer 2015, 43). Film music scholarship has often highlighted the central importance of these “conventions” to narrative cinema’s broad aesthetic appeal. Music provides psychological *suturing*, binding us to the characters on screen, to the place where the action takes place, or to one another in the theater (Gorbman 1987, 53–69). What music has contributed since the days of synchronized sound is the sense that “the talking film was [...] something other than a recording of the world. The principle of psychological realism governing narrative film requires such stratification—that is to say, the audio-viewer must be given a means to discern that the world depicted is not simply what is seen and heard but something more or other than what it appears to be” (Neumeyer 2015, 43). Music serves as the place of emotion, of fantasy; where music and image meet to communicate, there we find what Peter Franklin deems cinema’s “central pleasure zone” (Franklin 2001, 91). For this zone to have its pleasing effect, we audience members must interpret it, understand the contract, and accept its narrative ungrammaticality.

- 36 This means, of course, that we in turn must accept nondiegetic sound’s centrality—in effect its grammaticality—within the cinematic sociolect.⁹ Music, on the one hand, can be considered a technical cinematic device no more separable from cinematic products than any other: “traditional nondiegetic music does not usually seem problematic despite its apparent lack of motivation: its indifference to acoustical fidelity is unmarked, since music, when treated this way, can be understood as a stylized background—like stylized sets or lighting” (Neumeyer 2015, 41). On the other hand, from many audience members’ perspectives, music is something more than a technical element; it is a site of magical access to emotional charge and psychological depth. Berthold Hoeckner has illustrated how the development of synchronized sound film created a “new mode of audio-visual intertextuality,” a collective “optical-acoustic unconscious” into which we all tap when we watch film (2019, 3, 5). Without access to that cultural intertextual storehouse, cinema would cease to be cinema and would instead be no more than what it is mechanically: a series of images overlaid with myriad sounds. Chion reminds us that “there is no image track and no soundtrack in the cinema, but a *place* of images, plus sounds” ([1990] 1994, 40, see also 1982, 13–14). That “place” is the site of Hoeckner’s collective intertextual, multimedia memory, the Riffaterrean hypogrammatic sociolect of cinema itself. Riffaterre argues that there is a hypogram of the poetic, with certain words “perceived as permanently poetic [...]. ‘Dawn,’ for instance, is so predestined—we know instinctively that it is a poetic word; we know that ‘grove’ is more poetic than ‘clump of trees,’ though both may be talking about the same copse” (Riffaterre 1978, 42). We similarly recognize the combination of emotionally charged nondiegetic music, narrative, and patterns of image sequences as a hypogram that we call “cinematic.”

9. Compare Riffaterre’s assessment of ungrammaticalities within symbolist poetry: “Linguistic ungrammaticalities are still grammatical in the idiolect and they produce what would be called harmony in a conventional poem” (Riffaterre 1978, 131).

- 37 If this alchemical reaction between image and nondiegetic sound is the cinematic hypogrammatic model, then that model itself can be violated, creating moments of explicitly cinematic ungrammaticality that demand interpretation. One final example, from television's *Ginny & Georgia* (Netflix, 2025; "Friends Can Dance," 02:45; **Clip 4** and **Figure 4**), will suffice to illustrate the point. In this scene, Georgia has been confined by a judge to house arrest while she awaits trial. Previously a social butterfly and prominent member of a small town's society, Georgia suffers deeply from a sense of isolation and cabin fever. To cope, she sits on her front porch, spying on her neighbors with binoculars.

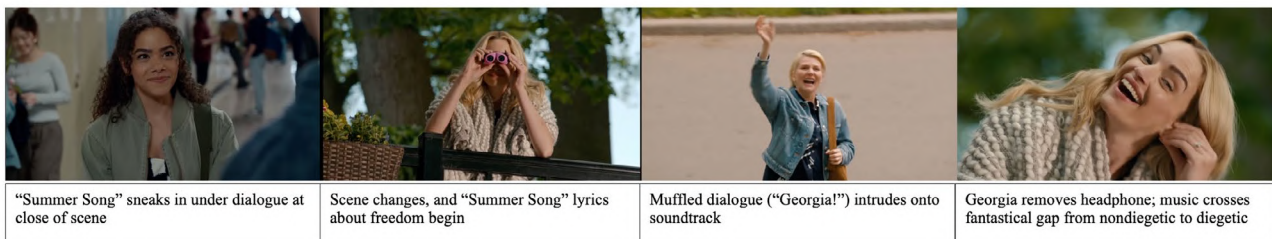


FIGURE 4

Ginny & Georgia, S03E03 "Friends Can Dance", screen stills and descriptions of sound in two scenes (02:45).

© Critical Content; Netflix

- 38 As Georgia gazes across the street at a neighbor's actions, "Summer Song" by Remy Bond plays in the soundtrack's foreground. The song's introduction precedes the establishing shots of the sequence, sneaking in under lines of dialogue between other characters and acting as a sound advance to smooth the transition between scenes. We therefore initially perceive the music as nondiegetic, since it begins at a moment of narrative disruption and since the music obviously does not emerge from any visual source in the preceding dialogue scene. Further, we can read the song as reflecting on Georgia's plight. Its lyrics describe freedom of movement: "In the summertime, / Driving up the west coast, / Me and my valentine, / We ain't got no place to go, / Nothing ahead but the open road." Trained as we have been to associate popular song lyrics with narrative scenarios and character perspectives (Gorbman 1987, 19–20; Smith 1998, 168; Lee 2021, 301 ff.), we naturally interpret this audiovisual combination as an illustration of Georgia's suffering; she listlessly sits on her porch, watching the world around her and dreaming of the type of freedom described by the song's lyrics.
- 39 But then, as we see a closeup of Georgia, eyes pressed tightly to binoculars, we hear a muffled, unintelligible offscreen voice intrude upon the song. The camera shifts to another character, shot from a high angle (Georgia's point-of-view), waving her arm and repeating the muffled word: "Georgia!" Georgia reaches up and removes a previously unshown earbud headphone from underneath

her hair. Bond's song, unceremoniously interrupted, fades immediately from the soundtrack, and dialogue takes over.

- 40 The entirety of this sequence lasts just a few seconds, yet sophisticated multimedia play rapidly ensues. The music begins, with the sound advance, as a transitional device between scenes, easing the audience's perception of change of location and character focus, placing the music in the nondiegetic sphere. As we see Georgia on her porch, we associate the song's assumed nondiegetic lyrics with her confinement and longing for freedom. When the second character enters the scene, the muffled voice that interrupts the sonic foreground illustrates Georgia's point-of-audition, just as the camera illustrates her point-of-view. With a fluidity so rapid as to be almost instantaneous, we reinterpret the musical sound as diegetic. The cinematic hypogram has been shattered, the audiovisual contract renegotiated.
- 41 What makes comprehension of this sequence possible, what predicates our understanding of the shifting terms of the audiovisual contract, is ungrammaticality. The multimedia montage has drawn upon the sociolect of cinema to position the background music as extradiegetic commentary; then the multimedia apparatus pulls the rug out from underneath us, forcing us across the fantastical gap. Within the terms that the sequence has set up for us, the second character's muffled voice and the sudden cessation of Bond's song are surprises, ungrammaticalities. Yet they simultaneously highlight that the sound advance and extradiegetic function of the song within the narrative space were themselves initially ungrammaticalities that had required our interpretive work. To understand the shift from nondiegetic music to diegetic sound, we first must have comprehended, on some level, the sound advance and sonic foregrounding as intruding upon the putative realism of the previous scene, contributing to the scene change. Ungrammaticality interpreted and understood becomes grammaticality, in turn interrupted by an ungrammaticality from the diegetic space, forcing us to re-rationalize the music as part of the diegesis. Understanding the audiovisual relationships in something as seemingly unproblematic as episodic television in fact requires a sophisticated degree of literary competence, a familiarity with the terms of Chion's "contract" established within the bounds of a cultural sociolect that is broadly understood, but hardly natural or mimetic.
- 42 Riffaterre's concept of the ungrammaticality, like so many intertextual theories, helps us to train analytical attention on reception rather than production. Yet it is also firmly rooted in structural evidence, inviting and informing close readings of cinematic practice. The analytical approaches in this essay might be extended to consider other elements of the soundtrack, such as sound effects, norms of the dialogue track, the intertextual history of foley, and more. Within the realm of film music studies, the usefulness of the ungrammaticality lies in its ability to help us explain the importance of intertextuality to audiences as they interpret both unusual and quotidian moments of cinematic viewing.

- 43 Disruptions of the cinematic hypogram, whether radical like Godard's *Soni-mages*, marked like the audio dissolve, or fleeting like the headphone conceit in *Ginny & Georgia*, remind us that film is not mimetic, but a form of expression that finds its meaning through intertextual reference. Within a mimetic reading, nondiegetic film music is at its core an ungrammaticality. It has no place within the narrative. It is illogical. Yet we accept it as a grammaticality within the sociolect established by a long tradition of idiolectical cinematic creations, a fundamental part of the audiovisual contract that embraces unreality in exchange for multimedia wonder, whose delightful "*combinatoire* of expression" is rendered legible through intertextuality (Gorbman 1987, 16).

Bibliography

- Allen, Graham. *Intertextuality*. 3rd ed. London and New York: Routledge, 2022.
- Altman, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999.
- Baumgartner, Michael. *Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema*. New York: Oxford University Press, 2022.
- Bourne, Janet. "Topic Theory and Film," in *Film Music Analysis: Studying the Score*, edited by Frank Lehman, 87–109. New York: Routledge, 2024.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen* [1990]. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema* [1982]. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999.
- Chion, Michel. *La voix au cinéma*. Paris: L'Étoile, 1982.
- Fiske, John. *Television Culture* [1987]. 2nd ed. New York: Routledge, 2011.
- Franklin, Peter. "King Kong and Film on Music: Out of the Fog," in *Film Music: Critical Approaches*, edited by K. J. Donnelly, 88–102. New York: Continuum, 2001.
- Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree* [1982]. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- Godsall, Jonathan. "Cape Fear: Remaking a Film Score." *The Soundtrack* 4, no. 2 (2011): 117–135. DOI: [10.17613/e07r7-1rp53](https://doi.org/10.17613/e07r7-1rp53).
- Godsall, Jonathan. "Further Seductions: 'Mrs. Robinson,' Post-Graduate." *The Soundtrack* 7, no. 2 (2014): 133–145. DOI: [10.17613/a81ve-jp704](https://doi.org/10.17613/a81ve-jp704).
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI, 1987.
- Hoeckner, Berthold. *Film, Music, Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

- Kalinak, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Kassabian, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.
- Lee, Jonathan Rhodes. "Texts, Drugs, and Rock 'n' Roll: *Easy Rider* and the Compilation Soundtrack." *The Journal of Musicology* 38, no. 3 (2021): 296–328. DOI: [10.1525/jm.2021.38.3.296](https://doi.org/10.1525/jm.2021.38.3.296).
- Ma, Jean. "Delayed Voices: Intertextuality, Music and Gender in *The Hole*." *Journal of Chinese Cinemas* 5, no. 2 (2011): 123–139. DOI: [10.1386/jcc.5.2.123_1](https://doi.org/10.1386/jcc.5.2.123_1).
- Mueller, John. "Fred Astaire and the Integrated Musical." *Cinema Journal* 24, no. 1 (1984): 28–40. DOI: [10.2307/1225307](https://doi.org/10.2307/1225307).
- Neumeyer, David. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. With contributions by James Buhler. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- Powrie, Phil, and Robynn J. Stilwell. *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2006.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Riffaterre, Michael. "Interpretation and Undecidability." *New Literary History* 12, no. 2 (1981): 227–242. DOI: [10.2307/468668](https://doi.org/10.2307/468668).
- Riffaterre, Michael. "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse." *Critical Inquiry* 11, no. 1 (1984): 141–162.
- Riffaterre, Michael. "La trace de l'intertexte." *La Pensée* 215 (octobre 1980): 4–18.
- Rodman, Ronald. "The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film," in *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*, edited by Phil Powrie and Robynn J. Stilwell, 119–136. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Rosenbaum, Jonathan. "When is a Musical Not a Musical." *Chicago Reader*, July 25, 2003. Also available at <http://www.jonathanrosenbaum.net/2003/07/when-is-a-musical-not-a-musical>.
- Rubin, Martin. *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Smith, Jeff. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Sterritt, David (ed.). *Jean-Luc Godard: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- Stilwell, Robynn J. "In the Air Tonight: Text, Intertextuality, and the Construction of Meaning." *Popular Music and Society* 19, no. 4 (1995): 67–103. DOI: [10.1080/03007769508591607](https://doi.org/10.1080/03007769508591607).
- Stilwell, Robynn J. "The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic," in *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, edited by Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, and Richard Leppart, 184–202. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Tagg, Philip. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York and Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

Tillman, Joakim. “Topoi and Intertextuality: Narrative Function in Hans Zimmer’s and Lisa Gerrard’s Music to *Gladiator*,” in *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, edited by Stephen C. Meyer, 59–85. New York: Routledge, 2017.

ABOUT THE AUTHOR

Jonathan Rhodes Lee is a musicologist with interests in both eighteenth-century topics (particularly the works of George Frideric Handel) and film music. Recent publications include articles in *Cambridge Opera Journal*, *Eighteenth-Century Music*, *Music & Letters*, *The Journal of Musicology*, the *Händel-Jahrbuch*, and with A-R Editions. Lee has also issued recordings as harpsichordist on the MSR, Equilibrium, and Navona labels. His book, *Film Music in the Sound Era: A Research and Information Guide*, appeared in 2020 with Routledge. Lee is currently associate professor of musicology and director of the Arnold Shaw Popular Music Center at the University of Nevada, Las Vegas.



Godard *contra* Hollywood : musique, film, fragment, répétition et citation

Godard contra Hollywood: Music, Film, Fragment, Repetition and Quotation

Michael Baumgartner

Mots clés : Godard (Jean-Luc), musique de film, Nouvelle Vague, fragmentation, citation, répétition

Keywords: Godard (Jean-Luc), screen music, Nouvelle Vague, fragmentation, quotation, repetition

RÉSUMÉ

Cet article aborde l'approche esthétique de Jean-Luc Godard en matière de musique de film et explore ses particularités à travers l'étude de la fonction de la musique dans les productions de Godard pour le cinéma et la télévision du début des années 1960. Transgressant les conventions musicales d'Hollywood, la musique des films de Godard invite à développer un modèle théorique alternatif à ceux établis et déjà élaborés pour le cinéma hollywoodien et ses dérivés. Par les procédés de fragmentation, de répétition et de citation, Godard s'affranchit ainsi de la fonction traditionnellement attribuée à la musique de film – celle d'ajout accessoire aux images et aux dialogues – pour remanier la continuité narrative et constituer une musique autoréflexive et métafilmique, qui réfléchit à son propre statut de musique de film. L'examen systématique de l'emploi des procédés de fragmentation dans l'épisode « Montparnasse-Levallois » tiré de *Paris vu par...* (1965) à travers le concept d'ellipse (*gapping*), de répétition pour le thème de Camille dans *Le Mépris* (1963) – qui agit comme critique implicite de la technique du leitmotiv –, et de citation dans *Une femme mariée* (1964) met en lumière l'approche originale de Godard, remettant en question à la fois la structure sémantique des récits filmiques et les codes hollywoodiens de l'utilisation de la musique de film.

ABSTRACT

This article discusses Jean-Luc Godard's aesthetic approach to film music and explores its unique features through the study of the function of music in Godard's film and television productions of the early 1960s. Subverting Hollywood's musical conventions, Godard's film music urges the development of an alternative theoretical framework to the established and elaborate theories dedicated to Hollywood cinema and its derivatives. Through the devices of fragmentation, repetition and quotation, Godard thus frees himself from film music's traditionally assigned functions—an accessory add-on to the images and dialogue—to reshape the narrative flow and constitute a self-reflexive and metafilm music, reflecting upon its own state of being film music. The systematic examination of the uses of such devices as fragmentation in the episode "Montparnasse-Levallois" in *Paris vu par...* (1965) with the concept of gapping, repetition for the "Camille" theme in *Le Mépris* (1963)—acting as an implied criticism of the leitmotiv technique—, and citation in *Une femme mariée* (1964) highlights Godard's unique approach to film music, challenging both the semantic structures of the filmic narratives and Hollywood norms in the use of film music.

NOTE DE L'AUTEUR

L'auteur souhaite remercier les deux évaluateur·rices ainsi que les éditeur·rices de cet article pour leurs précieux commentaires et suggestions. Grâce à leurs remarques constructives, cet article a considérablement gagné en précision et en clarté.

- 1 Parmi tous les cinéastes qui ont fait de la musique un élément singulier et novateur de leurs créations pour le cinéma et la télévision, Jean-Luc Godard occupe sans doute une place à part. L'objectif de cet article est d'aborder plus en détail les éléments qui rendent unique, originale et excentrique son utilisation de la musique dans ses productions cinématographiques et télévisuelles. Godard étant l'un des protagonistes majeurs de la Nouvelle Vague et cette période étant celle au cours de laquelle il développe une esthétique musicale singulière dans ses productions, je focaliserai mon analyse sur le début de sa carrière, au début des années 1960, et j'étudierai certains des paramètres qui marquent son approche originale de la musique au cinéma.
- 2 Plusieurs facettes de l'œuvre cinématographique de Jean-Luc Godard ont fait l'objet d'études minutieuses depuis les années 1960. On compte de nombreuses biographies (Sterritt 1999 ; MacCabe 2003 ; Brody 2008), des études de cas (Dixon 1997 ; Cerisuelo 1989 ; Silverman et Farocki 1998 ; Williams 2016), des travaux portant sur l'influence de l'environnement sociopolitique des années 1960 sur les films de Godard (Esquenazi 2004), sur la dimension politique de son travail (Loshitzky 1995 ; Emmelhainz 2019), sur ses projets vidéo et pour la télévision (James et Zeyfang 2003 ; Scemama-Heard 2006), sur l'histoire du cinéma et de la philosophie dans son œuvre (Witt 2013), des études

explorant les aspects liés au genre et au sacré dans ses productions (Locke et Warren 1993), portant sur les arts visuels dans ses films (Paech 1989), sur la sémiotique, l'intertextualité et les citations comme outils clés d'analyse filmique (Kline 1992), sur la collaboration entre Godard et sa partenaire de longue date Anne-Marie Miéville (White 2013), et sur ses films et vidéos réalisés à partir des années 1980 (Morgan 2013).

3 Cependant, jusqu'à récemment, presque aucune de ces recherches ne s'est intéressée à la fonction de la musique dans l'œuvre de Godard. La situation est telle que, comme l'a observé Nicholas Cook, « il est nécessaire d'aller à contre-courant des approches issues de la critique cinématographique et, plus largement, des approches fondées sur la narration, qui réduisent le rôle de la musique à celui d'un simple complément, du moins quand il en est fait mention » (Cook 1998, vi). Ce n'est que récemment que trois ouvrages sur Godard et la musique ont été publiés, écrits par Jürg Stenzl (2010), Albertine Fox (2018) et moi-même (Baumgartner 2022). Ces trois études mettent en avant l'idée que l'utilisation abondante de la musique par Godard, depuis ses premiers projets à la fin des années 1950 jusqu'à ses derniers films achevés à la fin des années 2010, révèle que le cinéaste a toujours perçu la musique comme l'un des éléments centraux de ses films. Le réalisateur réaffirme d'ailleurs l'importance de la musique dans ses films et vidéos à plusieurs reprises, dans de nombreux entretiens ou prises de paroles¹, et choisit le terme « Sonimage » (un jeu de mots qui combine le sens de « son image » avec celui de « son et image ») pour nommer sa société de production. Au-delà des trois livres publiés ainsi qu'un certain nombre d'articles, quelques études plus courtes examinent la musique dans l'œuvre de Godard, comprenant des remarques générales sur l'usage que fait Godard de la musique (Aumont 1990 ; Jullier 2001), examinant plus spécifiquement la musique dans *Pierrot le fou* (1965) (Brown 1994), l'emploi de la musique de Beethoven dans ses films (Sheer 2001 ; Davison 2004), de celle de Bach dans *Je vous salue, Marie* (1985) (Baumgartner 2019), et portant sur l'esthétique sonore à deux pistes qu'il adopte dans ses productions plus tardives pour le cinéma et la télévision (Baumgartner 2021b). Néanmoins, l'approche esthétique de Godard en matière de musique au cinéma et à la télévision reste encore largement à explorer et à comprendre. Elle invite à envisager les musiques à l'écran à partir d'une cinématographie nationale distincte d'Hollywood qui constitue, à ce titre, un véritable contre-modèle aux conventions musicales hollywoodiennes. Du point de vue des études sur la musique de film, il apparaît ainsi nécessaire de développer un modèle théorique alternatif à ceux établis et déjà élaborés pour le cinéma hollywoodien et ses dérivés. L'usage que Godard fait de la musique dans son œuvre offre un terrain particulièrement fécond pour mener de telles recherches.

4 L'objectif de cet article est donc de poursuivre un dialogue académique déjà entamé. Dès ses premiers films, Godard fait usage de trois procédés musicaux

1. Voir par exemple le CD *Les Écrans sonores* de Jean-Luc Godard, comprenant un long entretien entre Godard et Thierry Jousse consacré à la musique et au son (Signature, SIG 11002, 2000).

lui permettant non seulement de mettre en avant l'aspect autoréflexif de ses films, mais aussi d'explorer la nature réflexive de la musique de film elle-même. Le premier procédé est la fragmentation : Godard préfère intégrer à ses films de courts fragments musicaux plutôt que des compositions musicales complètes, ces fragments étant ainsi souvent caractérisés par leurs coupures abruptes, sans aucune pratique d'« infiltration » (*sneaking in*) ou de fondu enchaîné, typiques du cinéma hollywoodien classique. Le deuxième procédé est la répétition : Godard utilise un court fragment musical à l'identique de nombreuses fois dans le même film et, à plusieurs reprises, entre ses films. Le troisième procédé est la citation, qui illustre la prédilection de Godard pour les musiques préexistantes (tirées de vinyles et plus tard de CD) plutôt que pour les commandes de musique de film.

- 5 Si la fragmentation, la répétition et la citation constituent les trois caractéristiques principales de l'utilisation que fait Godard de la musique dans ses films, la façon dont il y recourt change drastiquement au cours de sa carrière. Dans ses premiers films tels que *Le Mépris* (1963) et *Pierrot le fou* (1965), Godard émancipe la musique de film en soulignant sa dimension autoréflexive à rebours du rôle qui lui est traditionnellement assigné à Hollywood, où la musique reste subordonnée aux images et aux paroles ([Gorbman 1987](#) ; [Kalinak 1992](#)). Dans ses œuvres plus tardives, il envisage la musique (toujours autoréférentielle) comme une entité pleinement autonome et indépendante au sein du réseau complexe formé par les images, les mots, les sons et le montage. Dans ces films, Godard utilise de courts extraits issus d'œuvres musicales souvent plus longues, et remet ainsi en question la structure sémantique des récits filmiques, en ceci que l'usage inhabituel de la musique attire l'attention sur elle-même et remanie la continuité narrative de manière inattendue. De plus, l'utilisation de ces extraits ou de ces citations musicales génère des références croisées au sein de ce réseau visuel et sonore complexe. Un parfait exemple réside dans sa série télévisée en quatre parties *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), un immense montage de fragments de sons et d'images assemblés à partir d'innombrables fragments sonores et visuels tirés du vaste répertoire de l'histoire du cinéma et de la musique. Dans ce collage complexe, Godard capture non seulement la mémoire du cinéma, mais aussi celle de la musique. À travers la prolifération surabondante de citations musicales, le cinéaste met en scène un combat fragmentaire de styles qui sature la bande sonore et qui, en vertu de cette musique autoréflexive, force l'audio-spectateur·rice non seulement à questionner la fonction de la bande sonore en elle-même, comme c'était le cas dans ses films des années 1960, mais aussi à ouvrir le texte cinématographique à un réseau complexe de significations qui dépasse les niveaux sonore et visuel.
- 6 Dans cet article, je propose de poursuivre mes recherches sur l'usage que fait Godard de la fragmentation, de la répétition et de la citation comme procédés par lesquels il manipule tous les éléments de la toile cinématographique, une

analyse que j'ai déjà présentée dans ma monographie précédemment mentionnée (Baumgartner 2022). L'examen concis, systématique et soutenu de ces trois procédés révèle qu'ils constituent les éléments constants et essentiels de la pratique de Godard en matière de musique de film ; ils témoignent de la manière dont le cinéaste fait appel à la musique en tant que musique autoréflexive dans les musiques de ses productions pour le cinéma et la télévision. J'appelle de telles musiques des musiques « métafilmiques », c'est-à-dire des musiques dont l'objet est la musique de film, ou, plus précisément, des musiques de film qui réfléchissent au fait même d'être des musiques de film.

- 7 Trois études de cas viendront donc développer mes réflexions antérieures sur la manière dont Godard utilise la fragmentation, la répétition et la citation dans trois de ses films du début des années 1960. Je limite cette étude à la première période de l'œuvre de Godard, dans la mesure où elle constitue la période à laquelle le réalisateur a posé les fondements de son esthétique originale de musique à l'image. Ses œuvres plus tardives, jusqu'à ses derniers films et projets télévisuels achevés autour de 2020, prolongent ainsi les expérimentations sur la musique à l'écran que Godard avait amorcées au début des années 1960. À partir de l'exemple de l'épisode « Montparnasse-Levallois » tiré de *Paris vu par...* (1965), j'aborderai l'usage fragmenté que fait Godard de la musique grâce à l'approche théorique de l'ellipse (*gapping*), un concept emprunté à la linguistique. Le *gapping* désigne une forme d'ellipse qui consiste à omettre une partie de la phrase (souvent un verbe) déjà présente plus tôt dans l'énoncé et devenue, de fait, redondante dans la seconde partie de la phrase.
- 8 Un deuxième exemple portera sur le procédé de la répétition, tel qu'appliqué par Godard dans sa violente critique du cinéma comme institution : *Le Mépris*. Le soubassement théorique à l'insertion répétée du thème intitulé « Camille » dans la scène centrale de l'appartement est la critique implicite de Godard envers la technique du leitmotiv, établie de longue date, à l'ère des studios hollywoodiens. Employée au moins depuis le début des années 1930, elle constituait encore l'approche dominante de la composition à l'image à l'époque de la réalisation du *Mépris*. Une troisième et dernière étude de cas examine l'utilisation godardienne de la citation dans *Une femme mariée* (1964). Avec ce film, Godard initie une longue tradition consistant à intégrer de la musique classique préexistante au sein de ses longs-métrages². Dans le cas d'*Une femme mariée*, il utilise plusieurs fragments de quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven et manipule intentionnellement la structure syntaxique conventionnelle du film en questionnant ainsi la tradition narrative établie à Hollywood et dans le cinéma européen *mainstream*. Avant de présenter ces trois études de cas, je souhaite toutefois montrer brièvement que l'usage godardien de la musique de film s'enracine dans le climat intellectuel parisien d'après-guerre, dont il prolonge plusieurs des préoccupations majeures.

2. D'autres exemples incluent *Made in USA* (1966), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), *La Chinoise*, ou plutôt *à la chinoise* (1967), *Passion* (1982), *Prénom : Carmen* (1983), *Déetective* (1985), *Nouvelle Vague* (1990), *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991), *Hélas pour moi* (1993), *For Ever Mozart* (1996), *Éloge de l'amour* (2001), *Notre musique* (2004), *Film Socialisme* (2010), *Adieu au langage* (2014) et *Le Livre d'image* (2018).

Les influences intellectuelles des années 1950 de Godard

- 9 L'utilisation que fait Godard de l'esthétique sonore et musicale comme moyen de déconstruire les conventions filmiques *mainstream* trouve sa source dans le climat intellectuel parisien des années 1950. Le cinéaste était potentiellement influencé par trois forces. Premièrement, les artistes et réalisateurs Guy Debord et Isidore Isou, tous deux membres du mouvement de l'Internationale lettriste³, ont marqué les débuts de son œuvre. Dans son film expérimental *Traité de bave et d'éternité* (1951), Isou génère une bande sonore complètement indépendante des images du film. De la même manière, les premières expérimentations de Debord avec le son et l'image se sont montrées tout aussi influentes pour Godard. Le premier film de Debord, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), ne contient aucune image : lors des dialogues parlés, la bande sonore s'accompagne d'un écran entièrement blanc. Godard cherchera plus tard à produire un effet similaire dans son film-essai politique *Le gai savoir* (1969), où de longs passages de dialogues sont prononcés sur un écran noir.
- 10 Deuxièmement, le besoin de collecter divers « objets trouvés » sonores, de les combiner et juxtaposer ensuite dans le cadre de la création d'une œuvre totalement nouvelle, comme l'a fait le Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC) à la fin des années 1940 et dans les années 1950, a fortement influencé la propre identité sonore de Godard. Son influence était telle qu'il est devenu une véritable marque de fabrique présente dans presque l'ensemble de ses bandes sonores. Cette propension à collecter et réassembler fait écho aux techniques mises au point par Pierre Schaeffer – initiateur de la musique concrète, mouvement né peu avant l'arrivée de Godard à Paris en 1949 et qui se développa durant les années où celui-ci collabora aux *Cahiers du cinéma* – ainsi que par Pierre Henry⁴. Schaeffer rattache d'ailleurs explicitement son esthétique sonore novatrice au réalisateur Jean Epstein, qui constitua également un modèle important pour Godard : Epstein observe que les enregistrements révèlent des événements sonores dont les auditeurs n'ont généralement pas conscience dans la réalité. Selon Epstein, les enregistrements créent une nouvelle focalisation « inouïe » qui ne devient importante et audible que grâce aux enregistrements. Un autre lien entre le GRMC et le monde du cinéma français tient au fait que Pierre Henry travaille étroitement avec l'ethnographe et réalisateur Jean Rouch qui est lui aussi, par ailleurs, un autre modèle important pour Godard⁵. L'influence du mouvement de la musique concrète a ainsi véritablement eu un impact sur les premières œuvres de Godard. Philippe Arthuys, désigné directeur du GRMC en 1952 par Schaeffer, écrit d'ailleurs la musique de l'un des premiers longs-métrages de Godard, *Les Carabiniers* (1963).
- 11 Troisièmement, le rôle de Godard comme auteur pour les *Cahiers du cinéma*, fondée par l'influent théoricien du cinéma André Bazin, par Jacques Do-

3. Formée comme réponse française à la Beat Generation américaine par Guy Debord, poète et réalisateur, et les artistes Gil J. Wolman, Serge Berna et Jean-Louis Brau, le mouvement a été initié en décembre 1952 comme groupe d'opposition à celui d'Isidore Isou. Fort d'un manifeste « anti-art », l'Internationale lettriste a rassemblé auteur·rices, poètes sonores, peintre·sses et réalisateur·rices aux idées révolutionnaires et issues de milieux bohèmes. Après quelques publications, notamment quatre numéros publiés du bulletin de l'*Internationale lettriste*, le groupe s'est dissous en 1957.

4. Sur l'influence de Schaeffer sur la façon de travailler de Godard, voir Fox (2018, 14-19, en particulier p. 15).

5. Pierre Henry a composé la musique du long-métrage documentaire de Rouch *Les Fils de l'eau* (1953), réalisé à partir de cinq courts-métrages antérieurs tournés en Afrique entre 1949 et 1951 par ce dernier.

niol-Valcroze et par Joseph-Marie Lo Duca en 1951, lui donne l'opportunité d'examiner plus précisément la production cinématographique de l'époque et l'histoire du cinéma jusqu'alors. Sa présence régulière aux projections de la Cinémathèque d'Henri Langlois et d'autres cinéclubs à Paris aide également Godard à acquérir et cultiver une connaissance approfondie des cinémas hollywoodiens, européens et asiatiques. Enfin, ses innombrables discussions avec ses collègues et amis des *Cahiers*, sur les différents aspects du cinéma – de la narrativité filmique à la photographie, en passant par le montage, le son et la musique –, élargissent son horizon esthétique et sa connaissance des multiples courants cinématographiques. Ces trois activités contribuent à l'élaboration de son approche singulière du cinéma. Au lieu d'adopter les règles *mainstream* de la réalisation pour son propre travail, Godard agit sous l'impulsion d'un besoin de se détacher des traditions hollywoodiennes, qui prescrivent que le son doit suivre et obéir aux images et la musique s'asservir à la narration.

- 12 Dès ses premiers films, Godard expérimente des usages alternatifs de la musique et du son afin de prendre le contrepied des conventions hollywoodiennes établies. Dans l'un de ses premiers courts-métrages, *Une histoire d'eau* (1958), réalisé en collaboration avec François Truffaut – qui abandonne finalement le projet avant la postproduction – la bande-son alterne brusquement entre des percussions ouest-africaines, probablement influencées par l'usage qu'en fait Jean Rouch dans *Les Maîtres fous* (1955), où les percussions sont entendues pendant le générique d'ouverture, et une mélodie simple orchestrée pour un ensemble de danse. Aucun indice sonore ou visuel, antérieur ou concomitant, ne prépare le public à un changement soudain de style musical. Une telle conception de la musique de film rompt avec la tradition classique hollywoodienne alors dominante à cette époque.
- 13 Godard est le seul réalisateur de la Nouvelle Vague à aborder la musique et le son d'une manière aussi peu conventionnelle, comme le montre l'analyse qui suit. Dans les faits, les cinéastes de la Nouvelle Vague n'entretiennent pas tous et toutes le même rapport à la musique de film, et leurs pratiques s'écartent parfois radicalement les uns des autres. Ainsi, tout au long de sa carrière (avec quelques exceptions), l'autre cinéaste majeur de la Nouvelle Vague, François Truffaut, utilise la musique et le son en respectant les conventions hollywoodiennes établies, comme le prouve son choix de compositeurs de musique de films plus traditionnels comme Bernard Herrmann et Georges Delerue⁶. Jacques Rivette recourt aussi à de la musique de film, dans ses productions des années 1960, en restant dans les limites du style classique hollywoodien. À partir des années 1970, il se détourne toutefois de plus en plus de l'emploi de musique. De la même manière, Éric Rohmer s'abstient d'intégrer de la musique à ses films, à l'exception de rares cas où la musique joue un rôle diégétique, comme dans *Le Signe du lion* (1962). Claude Chabrol, quant à lui, cultive son propre usage peu commun de la musique de film en ajoutant de la musique savante occidentale

6. Pour une discussion plus approfondie de l'influence de Bernard Herrmann sur la musique de Delerue pour les films de Truffaut, voir Baumgartner (à paraître, 2026).

contemporaine composée par Pierre Jansen à ses films des années 1960. Alain Resnais expérimente également avec des musiques contemporaines dans les années 1960, et commande des partitions à des compositeurs d'avant-garde tels Francis Seyrig pour *L'Année dernière à Marienbad* (1961), Hans Werner Henze pour *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) et Krzysztof Penderecki pour *Je t'aime, je t'aime* (1968)⁷. Au sein de ces films, l'esthétique musicale fragmentée de *Muriel* est particulièrement révélatrice des similarités avec les premières œuvres de Godard. Henze y compose notamment des séquences courtes et abstraites, dispersées tout au long du film comme des fragments fugaces et fragiles. Resnais et Giovanni Fusco ont par ailleurs déjà développé le concept consistant à incorporer des matériaux musicaux tronqués à l'occasion de leur collaboration sur *Hiroshima mon amour* en 1959⁸. Dans *Hiroshima* et *Muriel*, la musique simule les reliques déformées des souvenirs des protagonistes traumatisés. En d'autres termes, la musique est directement liée aux états psychologiques intérieurs des personnages. Godard adhère à une esthétique similaire dans ses films des années 1960, mais il utilise la musique non pas comme un procédé psychologique au sens que lui donne Resnais, mais plutôt comme un procédé formaliste permettant la mise en avant de caractéristiques autoréflexives de la musique de film ainsi que les mécaniques réflexives de la réalisation cinématographique elle-même.

7. Pour une analyse de la musique dans *L'année dernière et Muriel*, voir Baumgartner et McMahon (2020).

8. Pour une analyse de la musique dans ce film, voir McMahon (2014, 241-268).

Fragmentation : pseudo-ellipse dans « Montparnasse-Levallois »

14 « Montparnasse-Levallois » est l'un des six courts-métrages de différents réalisateurs qui composent le film anthologique *Paris vu par...* (1965), chacun prenant place dans un arrondissement parisien différent. Le segment de quinze minutes constitue un bon exemple de la manière dont Godard fragmente des compositions musicales entières en segments distincts. Dans la mesure où « Montparnasse-Levallois » prend part à un projet plus large, il constitue une excellente preuve de l'approche godardienne de la fragmentation, de son utilisation spartiate et laconique de la musique et du son en général. Par la technique de l'ellipse, c'est-à-dire d'une forme d'ellipse telle qu'elle est décrite et utilisée en linguistique⁹, la musique construit, à l'échelle du film tout entier, un réseau logique qui contribue à mettre en évidence la structure sémantique du récit. Le processus de segmentation d'une composition entière en fragments distincts et leur présentation successive entrecoupées de longues pauses peut ainsi être appelé pseudo-ellipse (*pseudo gapping*)¹⁰, un concept qui permet de décrire la façon dont Godard utilise la musique de film comme un phénomène régi par des ellipses. Dans « Montparnasse-Levallois », il subdivise ainsi une composition musicale en fragments distincts, qui, ensemble, constituent la composition dans sa totalité. Bien que des blancs soient clairement audibles

9. La langue anglaise distingue quatre types d'ellipses verbales : *gapping*, *stripping*, *sluicing* et *VP ellipsis* (McShane 2005, 135). *VP ellipsis* est l'abréviation de *verb phrase ellipsis*. Elle désigne un procédé grammatical dans lequel un syntagme verbal est omis lorsque son sens peut être restitué à partir du contenu d'une phrase antérieure.

10. Voir Johnson (2000 et 2001) parmi d'autres universitaires. Les linguistes définissent la pseudo-ellipse comme un type spécifique d'ellipse, qui efface la majeure partie d'un syntagme verbal non fini, mais pas sa totalité. Elle se distingue de l'ellipse du syntagme verbal (*VP ellipsis*), comme l'illustrent les deux exemples suivants : « She eats bread more often than he does eat bread » (*VP ellipsis*) / « She eats bread more often than he does eat vegetables » (*pseudo gapping*).

entre les fragments, l'audio-spectateur·rice¹¹ continue de percevoir la composition dans son ensemble, simplement découpée en différentes sections. Dans le court-métrage étudié ici, la pseudo-ellipse empêche l'audio-spectateur·rice de se rendre compte au premier ou second visionnage que la musique structure la narration de manière sémantique. En outre, le public ne parvient sans doute pas à comprendre que ces six fragments, une fois réunis, constituent les composantes d'une composition complète.

11. J'emprunte le terme « audio-spectateur[·rice] » à Chion (2019, 56).

- 15 Dans un geste d'autocitation, Godard reprend un numéro instrumental composé par Michel Legrand, issu de sa précédente réflexion sur la comédie musicale hollywoodienne *Une femme est une femme* (1961). Sa motivation réside dans ce que contient spécifiquement la scène d'*Une femme est une femme* dans laquelle Alfred raconte au premier rôle féminin Angela une version modernisée de la nouvelle *La Méprise* de Jean Giraudoux¹². Quelques années plus tard, Godard choisit d'adapter cette nouvelle pour son segment « Montparnasse-Levallois » dans *Paris vu par...*, dans lequel il établit un lien direct avec *Une femme est une femme* : pour son adaptation cinématographique de la nouvelle de Giraudoux, transposée dans le Paris de 1965, il reprend la musique de Michel Legrand, qui devient ainsi, dans « Montparnasse-Levallois », une citation d'elle-même.

12. « La Méprise » a d'abord été publiée dans *Paris-Journal* (9 décembre 1910) puis intégrée à Giraudoux (1952). Godard a probablement eu connaissance de la nouvelle de Giraudoux à travers sa réimpression de 1952.

- 16 Toutefois, alors que, dans *Une femme est une femme*, Godard conserve intact le morceau pop sans paroles de Legrand (dans sa forme AABA et dans son intégralité, pour accompagner musicalement la scène où Alfred raconte l'histoire de Giraudoux à Angela), il coupe cette ballade légèrement jazzie en plusieurs fragments dans *Paris vu par...* La réutilisation de la même musique d'une manière nettement différente montre l'évolution de la manière dont Godard envisage la musique de film entre 1961 et 1965, témoignant de manière frappante de la façon dont son propre style distinctif d'intégration de la musique à ses films commence à prendre forme à cette période. Si l'intégration de la ballade de Legrand dans *Une femme est une femme* se conforme parfaitement aux pratiques hollywoodiennes les plus standards en matière de musique de film, la fragmentation du même matériau dans *Paris vu par...* marque une rupture avec l'esthétique de musique de film alors dominante et souligne plutôt le caractère autoréflexif de la musique fragmentée. L'audio-spectateur·rice est ici confronté·e à six *cues* du matériau musical, qui commencent de manière inattendue et finissent abruptement. Ces six reprises empêchent le déploiement de la narration plus qu'elles ne l'encouragent, un usage délibéré et autoréflexif de la musique qui remet en question les habitudes d'écoute établies des audio-spectateur·rices et les force au contraire à réfléchir plus largement aux fonctions de la musique dans le cinéma narratif. Prenant la forme d'une musique métafilmique, la musique accapare ici l'attention au détriment du récit : elle ne joue plus un rôle subalterne mais se trouve désormais au même niveau que la narration.

- 17 Après les premiers visionnages du film, le public est susceptible de se trouver distrait par l'utilisation fragmentée de la musique et de ne pas parvenir à recon-

naitre les motivations structurelles de cette pratique. La musique fragmentée et les longs moments de silence intégral dans la bande sonore détournent l'attention de l'audio-spectateur·rice, l'empêchant de saisir le fait que Godard insère de la musique dans « Montparnasse-Levallois » à des moments cruciaux du récit. La musique met en avant la cause initiale de la confusion qui est au cœur de la narration, c'est-à-dire l'inversion par un personnage des lettres qu'elle envoie à ses deux amants (*cues* 1 et 2, voir **tableau 1**). La musique souligne aussi la fin de sa première visite chez son anonyme Amant 1 et son trajet jusqu'à chez Amant 2 (*cue* 4). Les images de la protagoniste retirant son pull-over pendant sa visite chez Amant 1 et, de la même manière, retirant son manteau chez Amant 2 sont chacune accentuées par les *cues* 3 et 5. Enfin, la musique de Legrand permet d'insister sur la rage des Amants 1 et 2, après qu'ils ont tous deux réalisé que la

Cue	Timecode	Section	Mixage	Action
1	00:29 (début de la musique)-01:00 (<i>fade out</i>)	Chorus 1 : AA'	La musique, au premier plan dans le mixage, est le seul élément de la bande-son.	Gare Montparnasse : la protagoniste s'approche d'une boîte aux lettres dans une rue bondée et ferme deux enveloppes.
2	01:14 (<i>fade in</i>)-01:45 (<i>fade out</i>)	Poursuite du chorus 1 : BA''	La musique, au premier plan dans le mixage, est le seul élément de la bande-son.	La protagoniste poste la lettre et comprend son erreur.
3	07:07 (<i>fade in</i>)-07:23	Chorus 2 : A	Les dialogues sont mixés à bas volume.	La protagoniste se déshabille et séduit Amant 1 pour coucher avec lui. Cliché du saxophone alto comme instrument de séduction.
4	08:22 (<i>fade in</i>)-08:56	Poursuite du chorus 2 : A'BA'' (A'' coupe au début)	La musique est d'abord discrète dans la bande-son, puis elle monte en intensité pour occuper le premier plan.	La protagoniste quitte l'atelier d'Amant 1 et court à la station-service d'Amant 2.
5	12:04 (<i>fade in</i>)-12:51 (fin de la musique)	Répétition n° 1 du <i>cue</i> 4 : A'BA''	Les dialogues sont mixés à bas volume.	La protagoniste retire son manteau et explique à Amant 2 l'inversion des lettres. Elle lui affirme aussi qu'elle n'aime que lui.
6	13:43 (<i>fade in</i>)-14:29 (fin de la musique)	Répétition n° 2 du <i>cue</i> 4 : A'BA''	Les dialogues sont mixés à bas volume.	Musique de fond et montée en puissance jusqu'à la fin du film : Amant 2 lui tend la lettre. La protagoniste prend conscience de son erreur. Amant 2 la met à la porte de sa station-service.

TABLEAU 1

Relevé des occurrences de la pièce instrumentale de pop légère composée par Michel Legrand pour *Une femme est une femme* (1961), insérée par Godard comme intertexte au sens kristevien dans le segment « Montparnasse-Levallois » du film à sketches *Paris vu par...* (1965).

protagoniste leur était infidèle (*cues* 3 et 6). La musique soutient ainsi logiquement la structure symétrique du récit de la vignette : l'envoi des deux lettres par la protagoniste, la reconnaissance d'une possible erreur dans l'envoi des lettres à ses amants, sa visite chez eux pour remédier à son erreur, sa confession, et, finalement, le moment où elle se rend compte qu'elle a correctement envoyé les lettres aux deux amants, ce qui finit par causer sa perte.

- 18 L'analyse détaillée des six séquences musicales dans « Montparnasse-Levallois » illustre la manière dont Godard utilise la technique de l'ellipse conjointement au procédé de la fragmentation pour déstabiliser une présentation conventionnelle des événements de la narration. Il est d'abord important de noter que Godard ne fragmente pas la ballade de Legrand de manière radicale en unités musicales incompréhensibles, mais qu'il place plutôt ces fragments de façon logique et conventionnelle en relation les uns aux autres, comme dans d'autres de ses films des années 1960. Il suit exactement la forme musicale de Legrand en conservant les unités musicales intactes. En d'autres termes, il dissèque le morceau pop contemporain de Legrand selon la forme répétée AABA, dans sa version intégrale¹³. Le court-métrage choisit délibérément de commencer avec un silence plutôt que de la musique. Les spectateur·rices ne découvrent que visuellement la place animée par le trafic et les piétons devant la gare Montparnasse, car les bruits de rue complémentaires sont absents. Synchronisé avec la première apparition de la protagoniste, le début du morceau de Legrand, en tant que premier événement sonore du court-métrage, naît d'un silence complet (*cue* 1)¹⁴. Il est constitué des sections A et A' du morceau puis placé sous la première séquence où la protagoniste scelle les enveloppes des deux lettres destinées à ses deux amants. Après trente secondes, la musique disparaît et laisse encore une fois place au silence absolu. Quinze secondes plus tard, Godard fait à nouveau entrer la musique en fondu, désormais avec les sections B et A". Ce procédé souligne le moment où la protagoniste dépose les enveloppes dans la boîte aux lettres, puis celui où elle comprend aussitôt son erreur : elle a vraisemblablement glissé la mauvaise lettre dans la mauvaise enveloppe (*cue* 2). À cet instant, l'audio-spectateur·rice a totalement compris que « Montparnasse-Levallois » ne présente pas une bande sonore habituelle : les bruits ambiants sont manquants et la musique apparaît et disparaît, semble-t-il, aléatoirement. Par cette utilisation peu commune du montage sonore, avec la technique du *gapping*, Godard exhorte l'audio-spectateur·rice à écouter attentivement la bande-son et à réfléchir à ce qu'elle apporte à une expérience de visionnage satisfaisante à travers la fragmentation musicale. Il encourage l'audio-spectateur·rice à accéder à la signification de cette séquence sur un plan métacinématographique.

- 19 Après six minutes sans musique, le *cue* 3 est introduit en fondu au début du deuxième refrain et joue l'entièreté de la section A avant de disparaître en fondu à nouveau. Cette séquence accompagne le moment où elle retire son pull,

13. Dans la section A, la mélodie principale est exposée par un saxophone alto, puis, dans la section B, par un cor. Tous deux sont accompagnés d'une figure de croches en triolets, caractéristique de la bubblegum pop du début des années 1960, confiée au piano, à la harpe, au vibraphone, à la basse et à la batterie.

14. Seule la musique est perceptible dans la bande originale.

une technique plutôt banale pour séduire Amant 1 (l'artiste qui la rejette et la pousse hors de son studio). À ce moment-là, Godard choisit délibérément le saxophone alto en l'associant au cliché de la séduction, comme entendu précédemment dans de nombreux films *mainstream*. Le *cue* 4 commence une minute plus tard avec la suite du morceau de Legrand, les sections A'BA". Ce *cue*, transitionnel par nature, souligne la forme binaire du court-métrage et accompagne le trajet de la protagoniste du studio d'art d'Amant 1 jusqu'à la station-service d'Amant 2. Le montage vidéo en lien avec la musique atteste des compétences exceptionnelles de Godard en tant que cinéaste : pendant que l'actrice principale court dans une ruelle, la bande-son met en avant la musique de Legrand qui entre en fondu (ici, la section A') et le claquement de ses talons. Le plan 2 de cette transition montre une voiture remorquée sur la place devant la gare Montparnasse, introduisant le métier d'Amant 2 : mécanicien. Le plan 3 (toujours dépourvu de bruits d'ambiance et de musique) montre un garage Chevrolet et Opel, renforçant ainsi le motif de la mécanique automobile. Dans le plan 4, la protagoniste traverse une rue ; un panoramique de la caméra s'achève sur le panneau « Levallois », installé sur le trottoir devant une station-service, nouvelle allusion au même motif. Le dernier plan de cette transition montre une dépanneuse, avant que la protagoniste n'arrive au garage d'Amant 2. À ce stade, la musique fragmentée (*gapped*) a rempli sa fonction et disparaît soudainement au moment où elle entre dans le garage. Cette courte séquence de cinq plans, accompagnée par le *cue* 4, compresse ainsi elliptiquement le trajet de la protagoniste de Montparnasse à Levallois en mettant au premier plan l'élément narratif du métier de mécanicien d'Amant 2. Godard synchronise avec précision la musique aux images à travers un montage vidéo et sonore qui lui est spécifique : au moment précis où la caméra révèle le panneau de la ville de Levallois, la section B commence avec une séquence descendante typiquement baroque. Dans n'importe quel autre film, de telles séquences de transition n'attireraient pas autant l'attention sur elles-mêmes. Ici, cependant, en raison de la présentation discontinue de la musique, cette séquence rappelle que le cinéma est un art fragmenté. La présentation elliptique du récit, accentuée par la musique pseudo-elliptique, donne à voir de manière incomplète son trajet vers Levallois et est lissée par la musique continue qui l'accompagne. À partir de cet instant, Godard insère toutefois la musique de Legrand de manière à nouveau discontinue. En cela, en découpant la musique en fragments distincts dans la suite de « Montparnasse-Levallois », le cinéaste accentue de manière autoréflexive la nature fragmentaire du cinéma. Cependant, il ne le fait plus par le biais du montage vidéo, comme dans la séquence de transition du trajet, mais à travers le montage sonore.

- 20 Le retour de la section conclusive A" est coupé abruptement lorsque la protagoniste ouvre la porte de la station-service d'Amant 2. Les *cues* 5 et 6 répètent le même passage de la section A'BA", déjà établie dans le *cue* 4. Le *cue* 5 accentue symétriquement une action similaire de la protagoniste, comme montré

précédemment, par le geste par lequel elle retire son manteau. Le *cue* 6, en revanche, fait office de coda et accompagne la chute du récit : la protagoniste comprend qu'elle a, par erreur, envoyé la bonne lettre au bon amant, ce qui conduit Amant 2 à la chasser du garage en raison de son infidélité. Ainsi, les *cues* 1 et 2 correspondent ensemble à un refrain complet, et les *cues* 3 et 4 à la deuxième itération du refrain. Les *cues* 5 et 6 sont toutes les deux des répétitions à la note près du *cue* 4, Godard faisant du *cue* 6 la coda du film.

- 21 Pour conclure cette première étude de cas, notons que la musique en *pseudo gapping* (pseudo-elliptique), le son enregistré en direct de mauvaise qualité et les longs moments de silence dans « Montparnasse-Levallois » déplacent l'attention de l'audio-spectateur·rice du particulier vers le général : de la compréhension du rôle joué par la musique fragmentée dans la structuration narrative du court-métrage à une réflexion plus large sur l'ontologie même du cinéma, envisagé comme un art fondamentalement fragmentaire. En d'autres termes, la bande sonore peu commune du film laisse entendre une musique pseudo-elliptique autoréférentielle, qui, rompant avec l'illusion cinématographique, invite le public à réfléchir à l'artificialité propre à l'art cinématographique.
- 22 Dans « Montparnasse-Levallois », Godard adopte une approche autoréflexive de la bande sonore. Il la conçoit délibérément comme un espace de réflexion qui attire l'attention sur son propre fonctionnement, en fragmentant notamment la composition de Legrand en six segments modulaires. Dans le dispositif sonore du film, les sons d'ambiance disparaissent pendant de longs moments, tandis que le son direct est enregistré de manière imparfaite : les dialogues sont parfois difficiles à comprendre et les bruits environnants sont mixés à un niveau particulièrement élevé. Par cette bande-son autoréflexive, Godard entame une réflexion sur l'ontologie du cinéma en soulignant l'idée que la fragmentation se situe au cœur du médium lui-même.

La répétition : *Le Mépris*, la musique, le mythe, le chœur grec et l'oracle

- 23 Par sa manière toute personnelle d'envisager le son et la musique au cinéma, Godard questionne aussi délibérément la prédominance de la composition leitmotivique pour l'image, une pratique dominante à Hollywood et en Europe avant et au début des années 1960. Son approche de la musique de film montre sa méfiance envers l'usage commun et répandu de la technique du leitmotiv, dès le début de sa carrière de réalisateur. Il se montrait particulièrement sceptique à l'égard de l'idée selon laquelle la musique devrait indiquer, au moyen d'un motif facilement reconnaissable, la « présence de quelqu'un ou de quelque chose par ailleurs caché (hors champ, dissimulé dans la scène ou déguisé, etc.) » et la « "présence psychologique" d'un personnage ou d'une idée », c'est-à-dire lors-

qu'un personnage est absent d'une séquence spécifique mais que son leitmotiv continue de se faire entendre ([London 2000, 89](#)). De fait, cet usage spécifique du leitmotiv comme procédé de commentaire de l'action dramatique s'oppose à la conception godardienne du rôle de la musique au cinéma et fait écho aux critiques anciennes du leitmotiv dans les musiques à l'écran, comme celles de Theodor W. Adorno et Hanns Eisler ([1947] 1994).

24 Avec son concept de fragments brefs et répétés, Godard ne propose pas nécessairement un nouveau langage de musique à l'image, mais expose plutôt délibérément les limites de la technique existante du leitmotiv. Il mobilise en effet la musique – traditionnellement employée comme l'un des dispositifs contribuant à conférer au cinéma sa dimension mythique (voir par exemple [Gorbman 1987](#) et [Brown 1994](#)) – pour, au contraire, démystifier le médium cinématographique. Godard semble notamment le faire en répétant le même leitmotiv encore et encore, jusqu'à ce qu'il perde sa fonction narrative et sa signification métonymique au sein de la texture filmique. En retirant au leitmotiv son but initial à travers la répétition infinie, il met en avant la propre existence du film comme médium reproduit mécaniquement. D'une manière autoréflexive, Godard purge le leitmotiv de « son usage pour créer puis recréer des points de contact et de commentaire narratifs récurrents et reconnaissables » ([Link 2009, 186](#)).

25 Le dédain que Godard porte à la technique du leitmotiv s'illustre dans son usage dans la partition du *Mépris*. Dans ce film précurseur et influent de 1963, Godard critique le système hollywoodien : le film peint la fabrique d'une adaptation cinématographique de l'*Odyssée* d'Homère dans les studios romains de Cinecittà. Le film explore la relation fragile entre un scénariste français (Michel Piccoli), un producteur américain (Jack Palance) et un réalisateur allemand (Fritz Lang), ainsi que leurs objectifs et idées divergentes pour le projet. *Le Mépris* inclut une partition devenue iconique de Georges Delerue : un fragment répété, fondé sur le thème principal du film, se détache peu à peu de son lien avec une autre idée majeure de l'intrigue. Dans la longue séquence qui se déroule dans l'appartement au milieu du film, représentant la querelle entre les deux protagonistes, Camille et Paul, un thème répété à l'identique se trouve avoir une relation ambiguë à ce que Stan Link appelle une « concurrence visuelle ou narrative explicite », en termes de leitmotiv dans un film ([Link 2009, 184](#)). Une brève analyse de ce thème de la scène de l'appartement montre comment Godard démantèle la convention consistant à utiliser des leitmotivs en répétant le même thème d'innombrables fois. Les nombreuses répétitions de ce thème réduisent l'efficacité narrative, attendue et conventionnelle, en ce que les audio-spectateur·rices, avec chaque répétition, deviennent de plus en plus insensibles à l'émotion qu'il peut convier. Comme le montrent les paragraphes suivants, le caractère immuable du thème incarne pourtant une fonction dramaturgique différente et plus archaïque. Celui-ci peut être interprété comme

un chœur grec délivrant un message qui commente ce qu'il se passe à l'écran depuis l'extérieur, comme une musique véritablement extradiégétique.

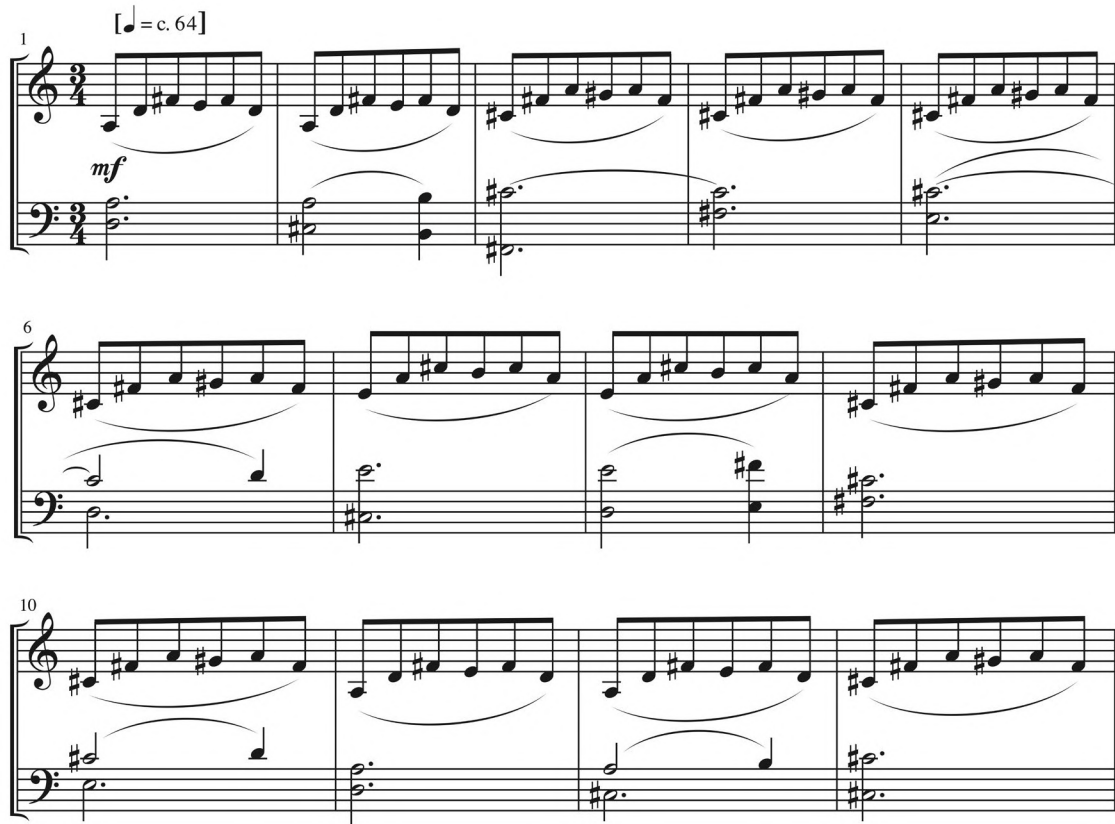
26 Pour la musique du *Mépris*, Godard a fait appel à Georges Delerue, connu pour ses partitions pour plusieurs films de François Truffaut ainsi que pour *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais, entre autres. Delerue appartient à une jeune génération de compositeurs de musique de film, aux côtés de Michel Legrand, Maurice Jarre et Antoine Duhamel, qui contribuent à renouveler l'univers sonore de la Nouvelle Vague. La musique écrite pour *Le Mépris* demeure l'une des partitions les plus célèbres de Delerue parmi les quelque trois-cent-trente dont il est l'auteur, principalement pour des films français et hollywoodiens, du début des années 1950 jusqu'à sa mort en 1992. Dès la sortie du film, cette musique originale acquiert un statut légendaire grâce à la publication de sa bande originale en EP 45 tours (1963), puis grâce à ses nombreuses rééditions en vinyle et en CD¹⁵. Le principal facteur de ce succès réside bien entendu dans le rôle vital que joue la musique dans le film lui-même.

27 La notoriété acquise par la musique du *Mépris* au cours des soixante dernières années est principalement due à un thème, que Delerue intitule « Camille » dans sa partition manuscrite (**exemple 1**)¹⁶. Comme celle-ci le montre, le compositeur n'inclut le thème de Camille, écrit pour un timbre uniforme de cordes, que quelques fois au cours du film (voir [Baumgartner 2021a](#)). Toutefois, épris de la musique de Delerue, Godard intègre le thème de nombreuses fois dans *Le Mépris* (**tableau 2**), en particulier pendant la longue scène centrale de l'appartement avec Camille et Paul. Cet usage exhaustif du thème de Camille domine la bande-son de manière écrasante. De plus, on peut soutenir que l'incorporation massive du thème de Camille, résultat de l'utilisation (excessive) qu'en fait Godard, altère considérablement le sens du film et déplace l'accent de la narration, qui portait à l'origine sur le scénariste Paul, sur Fritz Lang (qui joue une version de lui-même) et sur le producteur hollywoodien Prokosch, vers Camille, la femme de Paul. En raison de ses nombreuses occurrences tout au long du film dont il constitue la principale idée musicale, le thème déplace le centre de gravité narratif du processus de réalisation cinématographique impliquant Paul, Lang et Prokosch, vers Camille et la fragilité de la relation avec son mari Paul. Le thème apparaissant de nombreuses fois de manière presque identique, Godard semble adopter un procédé dramaturgique propre au temps où l'*Odyssée* fut composée.

28 Reprenant un procédé dramaturgique très utilisé dans le théâtre de l'Antiquité grecque, Godard emploie ici le thème de Camille à la manière d'un chœur grec qui commente l'action « scénique » depuis l'extérieur de l'intrigue. Le thème, monotone et répétitif, dans son rôle de chœur grec, répète en boucle le même message qui semble porter, en raison de ses répétitions fréquentes, une charge oraculaire. Conformément au sujet du film, une superproduction d'un péplum basé sur l'*Odyssée*, Godard projette le sujet de la mythologie grecque,

15. Voir l'EP original (*Le Mépris – Bande originale du film de Jean-Luc Godard*, Philips, 1963), ainsi qu'une sélection de rééditions ultérieures, notamment *Georges Delerue – Jean-Luc Godard* (EmArcy, 2001) et *Le mépris/ Il disprezzo: The Complete Original Soundtrack* (Doxy Cinematic, 2014).

16. La partition se trouve aujourd'hui dans les archives privées de Colette Delerue.



EXEMPLE 1

Georges Delerue, *Le Mépris*, thème de Camille (n° 6), m. 1-13
(réduction réalisée par l'auteur à partir de la partition autographe du compositeur).

© Publié par SiDoMusic B et Cie, c/o The Royalty Network, Inc.,
d/b/a SidoAmerica Music LLC (ASCAP). Tous droits réservés. Reproduit avec autorisation.

avec le thème de Camille comme chœur grec, sur les personnages principaux du *Mépris*. Camille en devient donc le personnage central. Son thème oraculaire annonce, telle une prédiction prophétique, l'issue tragique de l'intrigue du film bien avant que Camille et Prokosch ne meurent dans un accident sur le trajet qui les mène à Rome. La musique de Delerue, multipliée par Godard en postproduction, endosse alors une fonction importante dans la narration du film, en particulier en raison de son rôle de chœur grec qui annonce le destin fatal et irrévocable de Camille.

- 29 L'idée selon laquelle on peut interpréter le thème de Camille comme un chœur grec dans *Le Mépris*, en raison de sa perte progressive de pathos émotionnel à chaque répétition et par sa résistance à agir comme un leitmotiv conventionnel, peut être justifiée par les innombrables apparitions du thème à l'identique dans la séquence centrale dans l'appartement à Rome. Les raisons dramaturgiques conventionnelles et directes qui expliqueraient son intégration au sein de cette longue scène de trente minutes restent toutefois incertaines. Au premier abord,

Cue	Timecode	Mesures	Action
1	40:06-40:50	N° 8 : 20-fin (A3)	Paul prend une douche. Camille, avec sa perruque noire, déambule sans but dans l'appartement.
2	43:44-44:27	N° 8 : 20-fin (A3)	Réconciliation après que Paul a giflé Camille.
3	45:12-46:44	N° 8 : 4-fin (A1)	Paul et Camille dans la salle de bain : il se méfie de son comportement.
4	56:10-57:42	N° 8 : 4-fin (A1)	Camille jure, puis vient la séquence de <i>flashback</i> /fantasme n° 1.
5	57:57-59:28	N° 8 : 4-fin (A1)	Séquence de <i>flashback</i> /fantasme n° 2.
6	01:00:22-01:01:05	N° 8 : 20-fin (A3) (<i>fade in</i>)	Paul travaille sur son scénario. Camille fait les cent pas dans le couloir.
7	01:02:06-01:02:50	N° 8 : 20-fin (A3)	Camille est au téléphone avec Prokosch.

TABLEAU 2

Relevé des occurrences du thème de Camille de Georges Delerue, utilisé par Godard dans la scène de l'appartement du *Mépris*.
Les *timecodes* correspondent à l'édition du film commercialisée par The Criterion Collection (*Contempt*, 2002) ; les numéros de mesure sont ceux du manuscrit autographe de Delerue.

et même après plusieurs visionnages de la scène, il semble que le thème entre sans prévenir et à des moments choisis arbitrairement à chaque occurrence, sans lien apparent avec l'intrigue. Seul un lien vague mais instable rapproche les *cues* de la focalisation thématique du film sur une relation qui a échoué, le mépris entre les partenaires, l'hostilité, la violence physique, la trahison et la jalousie. En d'autres termes, le thème de Camille fait référence non pas à un unique événement de la narration, mais à plusieurs éléments de l'intrigue. Celui-ci fait allusion de manière ambiguë et parfois simultanée (1) aux actes de provocation de Paul et/ou à ses tentatives de réconciliation ; (2) aux mentions de l'île de Capri comme un signe de l'infidélité imminente de Camille avec Prokosch ; (3) à l'emprisonnement du couple dans leur propre souffrance ; et (4) à la présence de deux séquences fantasmatisées liées à un regret de la crise conjugale insoluble. Tous ces événements ont en commun un seul fil conducteur narratif : la relation est condamnée à l'échec et va se terminer. Cette tension narrative constitue l'enjeu principal que souligne le thème de Camille. Par son caractère pathétique et ses innombrables répétitions, celui-ci en vient à assumer la fonction d'un chœur grec. Presque comme un oracle, il ajoute une dimension occulte et téléologique à la relation malheureuse entre Paul et sa femme Camille, à savoir que cette relation était vouée à l'échec dès son commencement.

30 À plus large échelle, une analyse individuelle de la fonction narrative de chaque *cue* au sein de cette scène de l'appartement apparaît moins efficace qu'une étude de l'impression générale que produisent les *cues* dans leur ensemble, sous la

forme d'un chœur grec – ou peut-être plus précisément comme un emblème sonore et occulte qui présage le destin fatal de Camille, motivé par sa relation avec Paul, qui se détériore. En interprétant le thème de Camille comme un chœur grec, je suggère que l'objectif de la présence de ce thème dans la séquence de l'appartement est triple : (1) le thème, avec sa puissance oraculaire, exprime en termes musicaux la fin de la relation et annonce de manière répétée le destin désastreux de Camille ; (2) sur le plan sonore, il imite, voire amplifie l'emprisonnement de Camille et de Paul dans leur union malheureuse ; (3) la répétition sans relâche du même thème n'offre aucun réconfort à l'audio-spectateur·rice. Au contraire, il souligne à chaque répétition sa fonction proéminente d'oracle qui rappelle que la relation se terminera en tragédie.

- 31 En premier lieu, les multiples répétitions de cadences du thème de Camille semblent préfigurer la dissolution imminente de son union avec Paul, ces cadences accompagnant la fin de la musique et, métaphoriquement, la fin du mariage. À l'inverse du début abrupt et de la fin, constituée de brefs *cues* fragmentés de *Vivre sa vie* et plus tard *Pierrot le fou* qui imitent les mécaniques de *stop-and-go* d'un magnétophone en coupant les cadences et en raccourcissant les phrases, les débuts et les fins des *cues* dans la séquence de l'appartement sont plus en phase avec une syntaxe mélodique et harmonique attendue. Ils ne peuvent pas être compris comme de simples petites cellules répétées plusieurs fois, surgissant de nulle part avant de disparaître brutalement, laissant à nouveau place au silence. Au contraire, ces *cues* respectent les conventions cinématographiques plus standards de la musique de film, en ayant du sens par leur structure musicale même. Chacun d'entre eux se termine par une cadence reconnaissable : un point final musical. En d'autres termes, l'audio-spectateur·rice entend clairement la même cadence pas moins de sept fois en vingt minutes. Godard profite du fort accent sur la cadence du thème et utilise cette caractéristique musicale distinctive à son avantage. À chaque occurrence, il accentue ainsi de manière insistante la conclusion du thème et le transforme en une analogie métaphorique de la fin du mariage entre Camille et Paul. C'est précisément l'émphase sur cette caractéristique musicale (indépendamment du fait que l'intrigue porte sur le tournage d'un film de péplum) qui nous permet d'analyser le thème de Camille comme un chœur grec, soulignant la finalité avec obsession, à la manière d'un oracle.
- 32 Ensuite, il apparaît qu'à travers le thème de Camille, Godard cherche à exprimer l'incarcération symbolique du couple dans leur mariage maudit. Il met visuellement en scène cette captivité émotionnelle en faisant errer sans but les personnages dans l'appartement. Non sans rappeler l'état provisoire de l'appartement à moitié meublé, la musique externalise le conflit interne du couple : leur incompréhension des besoins, des idées et des expressions de l'un et de l'autre. Le motif de six notes auquel il recourt, à la structure simple, sans direction harmonique et fonctionnelle claire, tourne en rond dans des gestes futiles, à l'image de la relation entre Paul et Camille, prise dans un cercle vicieux. La

mélodie circulaire et la progression harmonique opèrent en effet une analogie sonore à la situation dans l'appartement, devenue un labyrinthe sans issue pour les deux personnages. Ils se tournent indirectement autour avec des mots, mais aussi spatialement, au sein de l'appartement. Le thème de Camille, avec ses nombreuses répétitions et en tant que pouvoir oraculaire reflète le cercle infini dans le champ sonore, et constitue ainsi un appel à l'aide désespéré et incessant. À la manière d'un chœur grec, il pleure sans mots et reflète le silence de la jeune femme (comme, par extension, celui de Pénélope dans l'*Odyssée*), car Camille ne partage ni ses pensées ni ses véritables émotions. Elle reste, pour reprendre les mots de Harun Farocki, « aussi bien une énigme pour nous qu'elle l'est pour son mari » (Silverman et Farocki 1998, 47).

33 Enfin, ma troisième analyse s'articule autour de la répétitivité incessante du thème et son implication dans la narration et dans la force précognitive du thème comme un oracle. Comme dans *Vivre sa vie* et *Pierrot le fou*, Godard utilise le thème de Camille dans cette séquence dans une forme inchangée, souvent complète (A1) ou tronquée (A3). Le thème se répète sept fois de manière identique au cours de cette séquence, ce qui en fait l'élément dominant de la partition de Delerue et remet en question l'idée conventionnelle d'une partition thématique. Alors que le thème de Camille est toujours répété à l'identique, les événements de la narration changent à chaque nouvelle occurrence. La même musique, combinée à différentes actions, crée de nouveaux contextes à chaque manifestation du thème de Camille. Quelle importance cette constellation des itérations de la même musique associées à différentes actions a-t-elle pour la compréhension de la narration par l'audio-spectateur·rice ? Le thème de Camille, répété et inaltéré, suscite-t-il l'émotion, ou est-il, pour reprendre le terme de Michel Chion, « anempathique » – c'est-à-dire suscite-t-il de l'apathie ou de l'indifférence vis-à-vis des événements à l'écran ? (Chion 2019, 8-9 ; Chion 2009, 467) Dans la séquence de l'appartement, la deuxième hypothèse est possible, car la musique imite, par ses répétitions et sa ligne mélodique lente, royale, allante et arpégée de huit notes, semblable à une mélodie de Bach, la superficialité et la profondeur des disputes du couple, ainsi que la futilité de leur accrochage irrationnel. Ce dispositif amplifie aussi, à travers la répétition, l'ennui qui régit leur communication. La musique répétée reflète la façon dont l'ennui mène à la solution la « plus prosaïque » de toutes : l'état dans lequel tout est toujours identique (Ayme 1993, 84).

34 En raison des nombreux segments et de leurs multiples répétitions, de la mise en avant de la musique comme chœur grec en le mixant dans la bande-son à un volume sonore étonnamment élevé, ainsi que du fait de l'orchestration au timbre uniforme des cordes, le thème de Camille neutralise les émotions montrées à l'écran et les réduit à un dénominateur commun dénué d'affection. En désamorçant les passions de Paul et de Camille, il crée une distance brechtienne entre l'intrigue et la réponse émotionnelle de l'audio-spectateur·rice¹⁷.

17. Concernant l'approche brechtienne de la réalisation de Godard, voir parmi de nombreuses autres publications Roud (1967), Uhde (1974), Polan (1985) et MacCabe (2003).

À chaque répétition, la perception de l'existence de la musique passe peu à peu d'une entité émotionnelle à une entité « anempathique ». Les multiples répétitions du thème désensibilisent la perception du public ; elles rendent l'audio-spectateur·rice insensible à l'objectif narratif et musical du thème et, dans un même temps, le thème annonce encore et encore que le destin malheureux de Camille semble prédéterminé.

- 35 C'est la scène de l'accident à la fin du film qui donne à l'audio-spectateur·rice la résolution tant attendue de l'énigme et qui confirme que le thème de Camille incarne bel et bien, dans *Le Mépris*, le rôle d'un chœur grec au potentiel oraculaire. Cette séquence, par sa mise en scène extraordinairement sensible mais paradoxalement artificielle, est un exemple frappant de la maîtrise à la fois visuelle et sonore de Godard. Dans cette scène, le son monte progressivement à partir de doux bruits d'ambiance de la station-service, jusqu'à des vrombissements intenses de moteurs et des klaxons, puis jusqu'à des fracas de métal et d'éclatement de verre qui retentissent avant l'anti-climax constitué par l'irruption du silence et la montée finale, toute en fondu, de bruits de route étouffés. Assez novateur pour l'époque (avant que le *sound design* des accidents automobiles ne devienne remarquablement uniforme et, par là même, largement stéréotypé), l'absence de musique avant, pendant et après l'accident constitue une décision artistique judicieuse. Le choix délibéré de Godard de dépeindre l'accident sans accompagnement musical ne se contente pas de susciter une grande surprise, mais crée simultanément chez l'audio-spectateur·rice une réaction soit similaire à un traumatisme associé à un accident de voiture, soit un détachement émotionnel des événements à l'écran. À nouveau tel un chœur grec qui commente l'action, le thème de Camille n'est pas joué avant que la caméra ne bouge lentement vers l'épave de l'Alfa Romeo rouge détruite et coincée sous un camion-citerne. Le fait que ce *cue* musical ne commence pas pendant mais *après* l'accident mortel confirme que la musique a moins pour fonction de souligner la mort de Camille et de Prokosch que de faire du thème de Camille la voix d'un chœur grec, confirmant la prophétie annoncée depuis le début du film. Après avoir entendu le thème de Camille dix-huit fois au cours du film, l'audio-spectateur·rice saisit enfin pourquoi Delerue a composé le thème comme un motet solennel, orné à la manière de Bach. Comme le serait un passage d'une passion ou d'une cantate, le mouvement lent, intense et direct, tout en croches, suggère des émotions liées à la réconciliation, au deuil et à la consolation. L'ironie réside toutefois dans le fait que la possible réconciliation ici sous-entendue arrive trop tard pour Paul, car la jeune femme a déjà été tuée.
- 36 Le thème de Camille, en tant que chœur grec, ne fait pas qu'accompagner le fait que l'oracle s'est accompli et que la finalité de leur destin s'est réalisée, mais il accentue également l'opportunité manquée de réparer le couple entre Paul et Camille, et l'impossibilité de se pardonner, de se réconcilier, et finalement de s'unir à nouveau. Le message que la musique transmet est si puissant et direct,

si incontestablement immédiat que le thème de Camille agit presque comme un cliché oraculaire qui acte l'aboutissement du destin fatal qu'il annonçait tout au long du *Mépris*. Le thème souligne en outre l'« artificialité mise en scène » de la séquence (Biancorosso 2007, 277), qui pointe vers le fait que l'on assiste davantage à la *reconstitution* d'un accident pour le film de Godard qu'à un accident mis en scène de façon réaliste. L'autoréflexivité de la musique – en tant que signal oraculaire exagéré et destiné à souligner l'artificialité –, combinée aux indices sonores et visuels directs chargés de signification, initie un lien entre l'audio-spectateur·rice et Godard lui-même. Tous deux comprennent que la musique et sa fonction en tant que chœur grec qui commente de l'extérieur de la diégèse sont ici employées de manière redondante : la trame sonore adopte une fonction dramaturgique conventionnelle, quelque peu facile, pour évoquer des émotions artificielles et nous arracher des larmes. L'audio-spectateur·rice comprend toutefois que l'intention de Godard est tout à fait ironique, d'une part parce que le thème de Camille semble éculé après ses dix-huit occurrences, mais aussi en ce qu'il accentue des images qui semblent trop mises en scène pour être vraies. Godard souligne que la musique et les images renvoient toutes deux, de façon délibérément réflexive, à la superficialité émotionnelle tout artificielle dont Hollywood et le cinéma européen *mainstream* ont usé un nombre incalculable de fois pour rejouer à l'écran des événements tragiques et ainsi manipuler la réponse émotionnelle de l'audio-spectateur·rice. Dans un geste résolument moderne, Godard démasque dans cette scène finale l'oracle comme une coquille vide, soulignant l'artificialité avec laquelle nous avons toujours façonné des histoires selon des modèles usés depuis l'Antiquité grecque.

La citation : l'opus 131 de Beethoven dans *Une femme mariée*

37 Ma dernière étude de cas, une brève analyse du film *Une femme mariée*, qui raconte l'histoire d'une femme au foyer adultère de la haute société parisienne, révèle que Godard emploie intentionnellement la musique selon les principes de fragmentation, de répétition et de citation, comme un outil de perturbation du flux narratif. Ici, il lie de manière ingénieuse les concepts de fragmentation et de répétition à la citation en musique. À cette fin, le cinéaste n'a pas fait de commande à un compositeur pour la musique de ce film, mais a utilisé de courts extraits de sept quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven¹⁸. Ces extraits, ainsi que ceux provenant de deux chansons populaires de Sylvie Vartan (« Quand le film est triste », 1962) et de Claude Nougaro (« Le Jazz et la Java », 1962), fonctionnent comme des citations musicales. En incorporant des musiques qui n'ont pas été écrites spécifiquement pour le film, Godard introduit en effet un matériau sonore au sein du texte cinématographique qui, non seulement est né à une autre période que le film, mais aussi dans une autre culture, et dans des

18. Les œuvres utilisées sont le *Quatuor n° 7 en fa majeur*, op. 59, n° 1, « Razumovsky » (1808), le *Quatuor n° 9 en do majeur*, op. 59, n° 3, « Razumovsky 3 » (1808), le *Quatuor n° 10 en mi bémol majeur*, op. 74, « Harpe » (1809), le *Quatuor n° 14 en do dièse mineur*, op. 131 (1826) et le *Quatuor n° 15 en la mineur*, op. 132 (1825).

circonstances radicalement différentes. En ce sens, *Une femme mariée* est un film typiquement intertextuel, dans lequel les citations de Beethoven doivent être interprétées ou réinterprétées dans le contexte polysémique du message filmique.

- 38 Conformément au penchant de Godard pour la fragmentation et l'interpolation, les citations de Beethoven présentes dans *Une femme mariée* ne comprennent pas de longs passages mais plutôt de très courts fragments qui commencent et se terminent souvent à des moments qui semblent arbitraires. Autre aspect typique de l'esthétique des musiques de film de Godard, la fin d'un fragment intervient rarement sur une cadence mais souvent avant. Deux fragments de Beethoven, en particulier, sont largement présents dans *Une femme mariée* : quelques mesures du début de l'« Andante » de l'opus 59, n° 3, et les mesures 187 à 190 de la sixième variation (« Adagio, ma non troppo e semplice ») du quatrième mouvement de l'opus 131. À chaque fois que la narration accentue la relation extramaritale de la protagoniste, la première citation/fragment de l'opus 59, n° 3 peut être entendue. De la même manière, la seconde citation/fragment, tirée de l'opus 131, est liée de manière répétée au charnel de la femme mariée pour son amant secret. Les deux mêmes extraits sont utilisés en ce sens de multiples fois au cours du film.
- 39 Je souhaite revisiter en particulier la fonction dramaturgique de l'extrait de l'opus 131 et ainsi étendre la recherche de Miriam Sheer portant sur l'usage des quatuors à cordes de Beethoven dans *Une femme mariée* (voir 2001). Six fois sur huit, les occurrences de l'opus 131 sont disposées symétriquement dans le film en ce qui concerne les extraits spécifiques que Godard a choisis (voir **tableaux 3, 4 et 5**). Ces six occurrences de l'opus 131 sont liées à Charlotte et à son amant secret, Robert, au début et à la fin du long-métrage, et à elle-même et son mari, Pierre, au milieu du film. L'opus 131 est doublement lié aux conversations entre Charlotte et son amant, ainsi qu'à une conversation entre elle et son mari. La brièveté, la progression harmonique ouverte et son isolement sur la bande-son des citations de cette œuvre donnent l'impression qu'ils constituent un fragment. En tant qu'objet autoréflexif, celui-ci attire l'attention sur lui-même en raison de sa brièveté et de son caractère fortement localisé. Les deux occurrences de l'opus 131 au milieu et à la fin du film (respectivement dans les conversations 2 et 3) ont toutes les deux lieu après l'opus 59, n° 3 (les scènes d'amour) et sont liées aux conversations entre les deux amants après l'acte sexuel. L'opus 131 incarne toutefois une fonction dramaturgique plus complexe que celle de simple « prélude à l'acte sexuel suggéré par un fondu au noir », comme le suppose Sheer (2001, 175). Godard utilise en effet l'opus 131 comme une réflexion critique et soutenue sur la manière dont la musique de film est généralement utilisée comme un procédé syntaxique de structuration de la narration. Il ne suit toutefois pas les usages conventionnels de la musique comme procédé syntaxique et choisit de rompre avec les conventions cinématographiques éprouvées.

Ép.	Timecode	Durée	Cue	Timecode	Durée	Musique	Plans
			1	00:33-01:01	28 sec.	Op. 59, n° 3, II : m. 1-7 (extradiégétique)	Générique d'ouverture.
1	01:01-01:56	55 sec.					Mains et bras de Charlotte et de Robert sur du lin blanc.
2	01:56-02:24	28 sec.					Dos nu de Charlotte.
3	02:24-02:56	32 sec.					Charlotte, nue, s'assoit en position fœtale face à Robert.
4	02:56-03:34	38 sec.	2	03:25-	9 sec.	Op. 131, IV : m. 187-190, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Charlotte, nue, est montrée en buste pendant que les mains de Robert la caressent. Sujet de conversation : le cinéma.
5	03:34-04:04	30 sec.	2	-03:47	13 sec.	Op. 131, IV : m. 187-190, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Une jambe nue de Charlotte sur un drap blanc, caressée par Robert.
6	04:04-04:28	24 sec.					Le ventre nu de Charlotte est caressé par les mains de Robert. Sujet de conversation : avoir un enfant.
7	04:28-04:53	25 sec.	3	04:33-04:50	17 sec.	Pete Seeger, « Where Have All the Flowers Gone? », chanté par Charlotte en français sous le titre « <i>Que sont devenues les fleurs ?</i> » (diégétique)	Les jambes nues de Charlotte forment un angle.
8	04:53-05:15	22 sec.					Les mains de Charlotte caressent la nuque de Robert.
9	05:15-05:50	35 sec.					Pieds et jambes de Charlotte sur lin blanc. Plan d'insert sur le vol d'un avion, comme un rappel implicite que le mari est pilote.
10	05:50-06:39	49 sec.	4	05:58-06:19	21 sec.	Op. 131, IV : m. 187-190 comme musique en <i>underscore</i>	La tête de Charlotte est vue sous plusieurs angles. On voit, une seule fois, celle de Robert.

TABLEAU 3
Conversation entre Charlotte et son amant, Robert (début du film, appartement de Robert).
Les *timecodes* correspondent à l'édition du film commercialisée par la Cohen Film Collection (A Married Woman, 2016)

Ép.	Timecode	Durée	Cue	Timecode	Durée	Musique	Plans
1	49:03-49:34	31 sec.	16	49:08-49:32	24 sec.	Aznavor, « L'Amour c'est comme un jour » (1962), chanté par Charlotte (diégétique)	Les pieds de Charlotte se croisent en l'air. À la fin du film, son mari lui caresse les pieds.
2	49:34-50:19	45 sec.	17	50:15-	4 sec.	Op. 131, IV : m. 187-188, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Les jambes nues de Charlotte sont pliées et tenues par Pierre, allongé à côté d'elle en pyjama.
3	50:19-50:58	39 sec.	17	-50:25	6 sec.	Op. 131, IV : m. 187-188, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Charlotte nue et Pierre en pyjama, de profil l'un face à l'autre, assis sur le lit.
4	50:58-51:40	42 sec.					La nuque de Pierre, vue de dos, caressée par les mains de Charlotte. Sujet de conversation : les traits de caractère.
5	51:40-52:41	61 sec.	18	52:38-	3 sec.	Op. 59, n° 1, I : m. 1-8, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Charlotte vue de dos dans sa chemise de nuit. Pierre lui caresse le dos. Elle se déshabille. Charlotte : « C'était pas le peine de me violer..., ni de m'donner des claques... Ça n'a jamais été le meilleur moyen pour avoir de la gentillesse » (Godard 1965, 19).
6	52:41-53:39	58 sec.	18	-52:49	8 sec.	Op. 59, n° 1, I : m. 1-8, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Charlotte, nue, filmée en buste devant des photos d'avion.
7	53:39-54:09	30 sec.					Les mains et les bras de Charlotte et de Pierre sur des draps blancs. Sujet de conversation : le cinéma.
8	54:09-54:38	29 sec.					La main de Charlotte se glisse sous le haut du pyjama de Pierre pour lui caresser le torse. Sujet de conversation : le désir d'avoir un enfant.
9	54:38-54:48	10 sec.	19	54:45-54:51	6 sec.	Op. 131, IV : m. 187, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Gros plan sur la tête de Pierre.

TABLEAU 4
Conversation entre Charlotte et son mari, Pierre (milieu du film, leur appartement).

Ép.	Timecode	Durée	Cue	Timecode	Durée	Musique	Plans
1	01:30:58-01:31:27	29 sec.					La poitrine nue de Charlotte entre les mains de Robert. Annonce à l'aéroport de son vol pour Marseille.
2	01:31:27-01:32:07	40 sec.	30	01:31:59-	8 sec.	Op. 131, IV : m. 187-189, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Gros plan sur la nuque de Charlotte vue de dos et sur la tête de Robert qui l'embrasse.
3	01:32:07-01:32:40	33 sec.	30	-01:32:14	7 sec.	Op. 131, IV : m. 187-189, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Gros plan sur Charlotte et Robert s'embrassant sur le lit de l'hôtel de l'aéroport. Sujet de conversation : les traits de caractère.
4	01:32:40-01:33:05	25 sec.					Les jambes nues de Charlotte sur un drap blanc, caressées par la main de Robert. Annonce à l'aéroport de son vol pour Marseille.
5	01:33:05-01:34:24	79 sec.	31	01:34:19-	5 sec.	Op. 131, IV : m. 187-189, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Gros plan sur les têtes de Charlotte et Robert au lit : ils récitent des répliques de <i>Bérénice</i> de Racine.
6	01:34:24-	55 sec.	31	-01:34:35	11 sec.	Op. 131, IV : m. 187-189, musique de transition qui souligne les ellipses (extradiégétique)	Les mains et les bras de Charlotte et Robert sur les draps blancs. Il retire sa main le premier, puis elle.
	01:35:19		32	01:35:18-	1 sec.	Op. 132, V : m. 102-105 : accord final de résolution (extradiégétique)	
	01:35:19-01:35:22	3 sec.	32	-01:35:22	3 sec.	Op. 132, V : m. 102-105 : accord final de résolution (extradiégétique)	Carton de titre : « Fin. »

TABLEAU 5
Conversation entre Charlotte et son amant, Robert (dernière scène du film, hôtel de l'aéroport).

40 Les trois conversations entre la protagoniste et son amant, ainsi que les trois conversations qu'elle a avec son mari, sont présentées comme une série de brefs épisodes, délimités clairement entre eux par des entrées et des sorties en fondu, chaque épisode étant généralement constitué d'un seul plan. John Bragin observe que chaque « sortie en fondu est longue et accentue ainsi [le plan] qui a précédé », « permettant à l'image de s'éclipser et de garder un rythme lent. L'entrée en fondu est deux fois plus courte, ce qui révèle en un geste rapide [le plan] suivant ». Les entrées et sorties en fondu accentuent le fait que chaque plan doit être compris comme « une brique de construction distincte » ([Bragin 1966, 47](#)). Chacune de ces « briques de construction » présente un nouvel extrait d'une conversation entre les amants. On entend ainsi la conversation de manière fragmentée, divisée en dix épisodes pour la première conversation entre Charlotte et son amant Robert, en neuf épisodes pour celle entre Charlotte et son mari Pierre, et en six pour la dernière, encore une fois entre Charlotte et Robert. Godard construit les trois conversations grâce à des éléments visuels et gestuels ainsi que des sujets de conversations récurrents. Dans le sixième épisode de la première conversation, Robert affirme qu'il aimerait avoir un enfant d'elle. Elle répond, non sans un peu de dédain : « J'en ai déjà un » ([Godard 1965, 7](#)). De la même manière, dans le huitième épisode de la deuxième conversation, Pierre lui demande : « Quand est-ce qu'on aura un enfant ? », ce à quoi répond Robert, par analogie : « Tu en as déjà un » ([Godard 1965, 20](#)). Dans le quatrième épisode de la deuxième conversation, Charlotte demande à son mari : « Si j'te demandais quels sont tes défauts, qu'est-ce que tu dirais ? » ([Godard 1965, 20](#)), et dans le deuxième plan du troisième épisode (de la troisième conversation), elle demande à son mari : « Si j'te demandais quelles sont tes qualités, qu'est-ce que tu dirais ? » ([Godard 1965, 32](#)). Dans

le septième épisode de la première conversation, Charlotte chante un extrait de la chanson « Where Have All the Flowers Gone? » de Pete Seeger, dans sa traduction française « Que sont devenues les fleurs ?¹⁹ », en présence de Robert. Dans le premier épisode de la deuxième conversation, elle chante devant Pierre « L'amour c'est comme un jour » de Charles Aznavour, également enregistrée en 1962. Dans les conversations qu'elle tient avec les deux hommes, Godard fait aussi allusion au cinéma. Dans le quatrième épisode de la première conversation et en conformité avec la réflexion et la préoccupation thématique de la Nouvelle Vague pour la réalisation en tant que forme artistique, Robert encourage Charlotte à ne pas se raser les aisselles, comme le font soi-disant les actrices des films italiens. Dans le septième épisode de la deuxième conversation, Charlotte demande à Pierre quel est le titre du film avec le marin qui danse et la petite fille.

19. Cette reprise en français de la chanson de Pete Seeger a été rendue célèbre en France par Dalida, qui a enregistré « Que sont devenues les fleurs ? » en 1962.

41 Ces trois conversations et les interprétations chantées en miroir de Charlotte remplissent la fonction dramaturgique que Christian Metz définit comme un syntagme entre crochets dans les narrations au cinéma. Le sémioticien américain du cinéma Robert Stam décrit en effet le terme de Metz comme désignant « de brèves scènes données comme des exemples typiques d'un certain ordre de la réalité mais sans séquence temporelle, souvent organisées autour d'un "concept" » (Stam 2000, 116). Puisque l'extrait de l'opus 131 (voir **exemple 2**) apparaît plusieurs fois à l'identique dans les trois conversations, rien n'aurait empêché Godard de l'utiliser de manière conventionnelle. Dans ce cas, la musique aurait commencé juste à la fin du dialogue de l'un des brefs épisodes et aurait conduit de manière fluide au dialogue de l'épisode suivant, finissant précisément avant que les premiers mots ne soient prononcés après le fondu. À la fois syntaxiquement et dramaturgiquement, l'opus 131 serait destiné à adoucir la sortie et l'entrée en fondu ainsi que le court écran noir qui sépare les deux épisodes. L'œuvre de Beethoven remplirait alors les mêmes fonctions que le ferait la musique dans un contexte similaire au théâtre. Elle permettrait de couvrir les passages au noir et assurerait une transition fluide d'une scène à l'autre. Dans ce cas possible d'une utilisation conventionnelle de la musique, l'emploi de l'opus 131 accomplirait dans les trois conversations le rôle typique de la musique de film hollywoodienne classique d'établir une « continuité formelle et rythmique », telle qu'analysé par Claudia Gorbman (1987, 73). La musique atténuerait ainsi la discontinuité visuelle et temporelle. Elle servirait en outre d'« agent de cohésion, remplissant les espaces vides dans [...] les dialogues », comme l'écrit Tony Thomas sur l'une des fonctions clés de la musique de film ([1973] 1997, 4).

42 Dans les trois conversations, toutefois, la musique ne parvient pas à agir comme un procédé syntaxique en tant que tel et défie le motif des fondus visuels d'entrée et de sortie qui indique la structure. En raison des nombreux fondus à l'écran, l'opus 131 ne commence pas systématiquement avec chaque sortie en fondu

Adagio ma non troppo e semplice

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

187
sotto voce

189
f p

EXEMPLE 2

Ludwig van Beethoven, *Quatuor à cordes n° 14 en do dièse mineur*, op. 131, quatrième mouvement, section *Adagio, ma non troppo e semplice*, m. 187-190.

Godard utilise cet extrait à plusieurs reprises dans *Une femme mariée*.

mais de manière apparemment aléatoire. Dans la première conversation, il entre après le quatrième et le dixième épisode (*cues* 2 et 4), dans la deuxième, il entre après le deuxième et le neuvième épisode (*cues* 17 et 19), et dans la troisième, après le deuxième et le cinquième épisode (*cues* 30 et 31). Godard ne tient délibérément pas compte de la loi de la motivation dramaturgique pour insérer ses *cues* dans la trame narrative : l'opus 131 surgit au hasard, comme vers la fin du deuxième épisode de la troisième conversation, quand Charlotte demande à Robert quelles sont ses qualités (*cue* 17). Toutefois, il n'y a pas de musique après le moment correspondant dans la deuxième conversation, quand elle pose une question similaire à Pierre. De la même façon, il n'y a pas non plus de musique à la suite des questions qu'elle pose à Pierre sur le cinéma dans le septième épisode de la deuxième conversation, tandis que l'opus 131 entre

après le commentaire de Robert sur les actrices italiennes qui ne rasent pas leurs aisselles, dans le quatrième épisode de la première conversation (*cue 2*).

- 43 Godard joue avec les attentes du public. Les sorties en fondu dans les trois conversations en miroir ne sont pas pensées comme des marqueurs qui intensifieraient des moments importants de la narration. Au contraire, lors de ces transitions visuelles, la musique entre de manière soudaine et inattendue, et la motivation derrière son apparition demeure incertaine : il n'y a pas de dialogue, pas d'action à l'écran, et aucun geste qui justifierait son accompagnement par la musique. La structure sémantique de la narration (l'enchaînement de plans avec une entrée et une sortie en fondu et des événements narratifs importants) est à l'inverse déstabilisée par les occurrences inattendues de la musique.
- 44 Dans les séquences de dialogue d'*Une femme mariée*, la musique résiste au rôle de procédé syntaxique qui lui est assigné par les conventions de la musique de film hollywoodienne et remet en question une compréhension linéaire du récit. Godard semble, de surcroît, transgresser intentionnellement le postulat plus général de Leonid Sabaneev selon lequel la musique devrait idéalement remplir « les espaces tonals et anéanti[r] les silences sans attirer particulièrement l'attention sur elle-même » (Sabaneev 1935, 22). Dans les trois conversations, la musique attire l'attention sur elle-même, ce qui la rend autoréflexive. Toutefois, elle n'est pas seulement autoréflexive en raison de son apparition imprédictible, mais également par son état fragmenté. Enfin, cette autoréflexivité peut être liée aux caractéristiques musicales propres au fragment de Beethoven lui-même, spécifiquement sélectionné par Godard : Philip Radcliffe affirme ainsi que ce passage précis d'un quatuor parmi les plus tardifs de Beethoven est marqué par une « atmosphère sereine, presque cloîtrée » (1965, 156). Joseph de Marliave considère également ce passage comme une « phrase lumineuse » ([1928] 2004, 311). Dans le contexte des bribes de dialogue éparses de Charlotte avec son mari et avec son amant, ce passage de l'opus 131 – et son apparition isolée et dénuée de relation contextuelle avec le reste de ce quatuor – sonne assez monotone ou, pour reprendre à nouveau le terme de Chion, anempathique. Le terme est ici employé assez librement, car l'opus 131 est, comme le suggère l'idée d'anempathie, en apparence indifférent aux passages de dialogue, qui ne sont jamais ni pathétiques ni tragiques dans leur contenu. L'extrait de Beethoven porte déjà, dans son matériau musical même, des caractéristiques intrinsèquement anempathiques, avec sa texture rythmiquement uniforme en contrepoint note contre note et la répétition, *sotto voce*, d'un même motif sur quatre degrés de la gamme. Pour reprendre les termes de Kerman, ce passage inhabituel « exprime une contemplation grave plutôt que le drame, avec sa longue succession de quatuors en note contre note d'une régularité absolue » (1967, 336).
- 45 Godard utilise l'opus 131 comme un procédé filmique afin de désérotiser les images qui présentent Charlotte nue avec ses deux amants dans des moments

intimes. Pour prolonger l'observation de Kerman, l'extrait musical est également neutre concernant le contenu narratif. Par exemple, dans le passage où Charlotte dit à son mari, après la fin du *cue* 17 au début du cinquième épisode de la deuxième conversation, « C'était pas la peine de me violer..., ni de m'donner des claques... Ça n'a jamais été le meilleur moyen pour avoir de la gentillesse » (Godard 1965, 19), la musique ne prend pas parti et ne communique aucune empathie envers la victime de violences conjugales. Godard joue délibérément avec l'atmosphère spécifique évoquée par la musique dans les différents épisodes de cette deuxième conversation.

- 46 Entre le cinquième et le sixième épisode de la même conversation, quand Pierre demande à sa femme si elle est triste, on entend un court extrait du début du premier mouvement de l'opus 59, n° 1 (*cue* 18), qui n'apparaît dans aucune autre des trois conversations. Plus tard, dans le dernier épisode de cette conversation, Charlotte confirme sur un ton enthousiaste et à plusieurs reprises, hors champ, qu'elle est heureuse ; une exclamation de joie suivie par la mesure 187 du quatrième mouvement de l'opus 131 (*cue* 19). Ici, Godard déroge à sa propre approche musicale, qu'il a soigneusement introduite au cours du film. L'opus 59, n° 1, que l'on peut décrire comme une musique exaltante, est toutefois lié ici à la tristesse, tandis que l'anempathique opus 131 est associé à la joie. On peut évidemment comprendre également l'affirmation de Charlotte comme sardonique et qu'elle se sent en réalité indifférente dans son mariage, une émotion confirmée par la musique.
- 47 L'opus 131 ne remplit une fonction syntaxique conventionnelle, celle de délimiter le récit, qu'à la fin des deux premières conversations. Pour autant, l'audio-spectateur·rice ne le perçoit peut-être pas, car les divers épisodes qui s'ouvrent et se ferment visuellement en fondu de ces deux conversations n'incarnent pas un événement isolé, mais prennent part dans la structure narrative plus large de ces trois conversations. Ainsi, l'entrée de l'opus 131 (*cue* 19) à la fin de la deuxième conversation est à peine identifiable comme procédé syntaxique qui structure la narration, dans la mesure où le *cue* consiste seulement en un fragment de six secondes. En raison de son extrême brièveté, on ne peut l'entendre comme un marqueur narratif signalant la fin de la séquence. À la fin de la troisième conversation qui conclut également le film, l'opus 131 apparaît après l'avant-dernier épisode (*cue* 31). Dans celui-ci, Charlotte et son amant, le comédien Robert, passent un moment ensemble dans le lit de la chambre d'un hôtel d'aéroport, répétant ses répliques dans la tragédie *Bérénice* (1670) de Racine, pour sa prochaine représentation à Marseille. Le *cue* de transition que représente l'opus 131 recouvre l'écran noir entre l'épisode de Racine et le dernier du film, qui montre les mains et les bras des deux amants sur un drap blanc dans un plan vu du dessus. La musique s'arrête soudainement sur un accord de septième de dominante (V^{+4}) au début de ce dernier plan du film, tandis que la main de Charlotte, sur laquelle est bien visible son alliance, touche celle de

Robert. Cependant, la résolution sur l'accord de tonique (instable car sous la forme de son premier renversement) est finalement refusée à l'audio-spectateur·rice. La bande-son laisse au contraire place au silence, avant que le dialogue final du film ne commence. La fin inattendue et singulière du *cue* correspond à celle de la narration. Ce plan final, qui se rapproche visuellement du plan d'ouverture du film, marque la fin de la liaison extraconjugale de Charlotte. On ne voit pas son visage déçu grâce à un plan serré, mais seulement la main et le bras de Robert qui se retirent du cadre. La main de Charlotte reste isolée sur les draps blancs, tandis que Robert annonce qu'il doit partir, ce à quoi elle répond « Oui, c'est fini » (Godard 1965, 32), le retrait de sa main hors du cadre renforçant sa déception. Godard associe ce passage de l'opus 131 en *la majeur* avec la cadence finale du cinquième et dernier mouvement du quatuor opus 132 (*cue* 32), également en *la majeur*. Dernier *cue* du film, l'opus 132 entre après une rapide sortie en fondu du dernier plan. La cadence qui conclut le film – une fusion interrompue des opus 131 et 132 – reste en suspens à la fin du dernier plan, jusqu'à ce que la conclusion poignante du film n'apparaisse, 45 secondes plus tard. Comme procédé syntaxique, l'opus 132, avec son accord de tonique résolu, met sciemment un point final au film et à la liaison amoureuse de Charlotte.

Conclusion

- 48 Les trois études de cas présentées ici sont destinées à esquisser la manière dont Godard envisage la musique au cinéma et à la télévision. Elles montrent qu'il l'emploie intentionnellement à travers les principes de fragmentation, de citation et de répétition pour perturber la continuité narrative. L'insertion de fragments musicaux dans ses films, la répétition des mêmes extraits à de multiples reprises et la priorité donnée à de la musique déjà existante et enregistrée (qui fait office de citations) au lieu d'une musique originale sont les moyens par lesquels Godard transgresse les sept règles qui régissent les fonctions narratives de la musique de film établies à l'ère des studios hollywoodiens. Le premier de ces principes, dégagé et catalogué par Claudia Gorbman dans *Unheard Melodies* (1987), indique que la musique doit être dissimulée. La source de sa production sonore doit être cachée au public. Le deuxième principe suppose que la musique devrait aussi être inaudible (imperceptible), la musique restant subordonnée à la narration, qui privilégie les images et les dialogues (Gorbman 1987, 77-78). Tandis qu'il respecte généralement le premier principe, Godard enfonce de manière frappante et répétée le suivant : en utilisant de courts extraits sonores, dont la brièveté, les coupures et les débuts abrupts au milieu d'une phrase musicale sont particulièrement perceptibles au sein du tissu cinématographique, Godard force son public à percevoir la musique de manière active et consciente, comme c'était le cas dans les exemples étudiés de « Montparnasse-Levallois » et *Une femme mariée*.

- 49 L'attitude de Godard vis-à-vis de la musique et du son repose parfois sur des pratiques bien plus motivées d'un point de vue fonctionnel que structurel ou narratif. Dans certains cas, le cinéaste mixe les fragments musicaux à un volume élevé dans la bande-son, recouvrant même parfois les dialogues. Au début de son film *Week-end* de 1967, par exemple, le personnage de Corinne raconte à son amant Roland une orgie à laquelle elle a participé. Ses mots, fondés sur des citations du philosophe français Georges Bataille, sont recouverts à plusieurs reprises par la musique qu'Antoine Duhamel compose pour la scène. Le *cue* « Lamento » de huit minutes est alors mixé à un volume très élevé dans la bande sonore, afin de dissimuler en partie le monologue érotique de Corinne et d'éviter une éventuelle censure de cette longue scène.
- 50 En privilégiant les fragments musicaux, Godard parvient à contourner l'émergence de toute émotion, réelle ou artificielle, chez l'audio-spectateur·rice. Alors qu'au sein de la tradition hollywoodienne, la présence de musique *doit* provoquer une émotion pour élever un événement précis de l'intrigue au rang de symbolique, d'universel ou de mythique, Godard évite de telles exagérations affectives produites par la musique grâce à la répétition du même segment de nombreuses fois, neutralisant ainsi toute qualité émotionnelle que la musique pourrait apporter à l'intrigue. Un exemple de ce procédé de répétition se rencontre par exemple dans *La Chinoise* (1967) de Godard, un film politique dans lequel il répète à plusieurs reprises les premières mesures du premier mouvement du *Concerto en la mineur*, op. 3, n° 6 (RV 356) du cycle *L'estro armonico* d'Antonio Vivaldi.
- 51 Le même extrait du concerto de Vivaldi, répété de nombreuses fois dans *La Chinoise*, montre que Godard évite d'employer la musique à des fins narratives. Il évite par conséquent d'introduire le lieu et l'époque à travers la musique, de l'utiliser pour brosser le portrait d'un personnage ou d'une situation, et de révéler ou d'accompagner des points de vue individuels avec la musique. Il se refuse également, et délibérément, à utiliser la musique pour influencer l'atmosphère d'une scène en particulier en recourant aux conventions cinématographiques. À de rares occasions, il emploie tout de même la musique pour diriger la perception du public, mais ces moments sont davantage pensés comme une critique ou une parodie des usages de la musique de film pendant la période classique hollywoodienne. De même, Godard résiste à la tentation d'aboutir à une unité sonore avec les événements de la narration à travers des *leitmotif* ou d'autres types d'associations thématiques. Puisque les nombreux fragments répétés ne sont presque jamais liés à des personnages, des actions, des ambiances, des situations ou des lieux en particulier, ils n'établissent jamais d'association immédiate avec la narration, au sens conventionnel du terme.
- 52 En dernier lieu, notons que Godard transgresse de manière flagrante et délibérée les sept « principes de composition, de mixage et de montage » ([Gorbman 1987, 73](#)) de la musique de film hollywoodienne classique – par le biais de la

fragmentation, de la répétition et de la citation – dans un but précis : rendre compte du processus de réalisation lui-même, par lequel Godard a toujours été fasciné. Ainsi, plusieurs de ses films proposent des réflexions esthétiques et théoriques sur la réalisation, comme dans *Le Mépris, Passion* (1982) et *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986), où la réalisation cinématographique est un sujet central. Dans d'autres films, il explore la réalisation au sens autoréflexif et métaphorique, comme dans *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Dans ses réflexions approfondies sur la réalisation, la musique tient donc continuellement un rôle central. Elle abandonne sa fonction de musique de film conventionnelle qui n'est qu'un ajout aux images et aux dialogues, et un outil permettant de clarifier la structure narrative. La musique de film de Godard parle de musique de film : elle explore la place et le rôle de la musique au sein du dispositif cinématographique dans son ensemble, ainsi que son ontologie (sa structure, sa substance, son usage et sa fonction) et réfléchit continuellement à son état passé et présent.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. et Hanns Eisler. *Composing for the Films* [1947]. Londres : Athlone Press, 1994.
- Aumont, Jacques. « Lumière de la musique », dans « Godard : 30 ans depuis ». Supplément aux *Cahiers du cinéma* 437 (novembre 1990) : 46-48.
- Ayme, Sylvie. « “Répète un peu pour voir” : Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition ». *Études cinématographiques* 58 [anciennement 194/202] (1993) : 63-134.
- Baumgartner, Michael et Orlene Denice McMahon. « Fugue States: Music, Memory, and Trauma in Alain Resnais's Early 1960s Films », dans *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War*, sous la direction de Michael Baumgartner et Ewelina Boczkowska, 159-183. New York et Londres : Routledge, 2020.
- Baumgartner, Michael. « Jean-Luc Godard's *Le Mépris*: Conventional Film Music in an Unconventional Guise ». *The Soundtrack* 13, n° 1 (octobre 2021a) : 17-41. DOI : [10.1386/ts_00014_1](https://doi.org/10.1386/ts_00014_1).
- Baumgartner, Michael. « Jean-Luc Godard's *Prénom: Carmen* (1983): Beethoven and the Concept of Two Sounds ». *Music, Sound, and the Moving Image* 15, n° 1 (printemps 2021b) : 3-35. DOI : [10.3828/msmi.2021.2](https://doi.org/10.3828/msmi.2021.2).
- Baumgartner, Michael. « J. S. Bach, Jean-Luc Godard, and the Reimagining of the Immaculate Conception in *Hail Mary* (1985) ». *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 50, n° 2 (2019) : 175-219. DOI : [10.1353/bach.2019.0000](https://doi.org/10.1353/bach.2019.0000).
- Baumgartner, Michael. *Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema*. New York : Oxford University Press, 2022.
- Baumgartner, Michael. « Un(der)scoring Truffaut's Troubled Women: Georges Delerue's Music of Passion and Music of Restraint as a Salute to Alfred Hitchcock and Bernard Herrmann », dans *Georges Delerue : trois petites notes de musique... au creux du souvenir*, sous la direction de Chloé Huvet et Jérôme Rossi, 55-79. Dijon : Éditions universitaires de Dijon [à paraître, 2026].

- Bergala, Alain. *Godard au travail : les années 60*. [Paris] : Cahiers du cinéma, 2006.
- Bergala, Alain. *Nul mieux que Godard*. [Paris] : Cahiers du cinéma, 1999.
- Biancorosso, Giorgio. « Melodrama, Anti-Melodrama and Performance: Rereading *Le mépris* », dans *Il melodramma*, sous la direction d'Elena Dagrada, 263-322. Rome : Bulzoni, 2007.
- Bragin, John. « Review: *The Married Woman* (La Femme Mariée) by Jean-Luc Godard ». *Film Quarterly* 19 (été 1966) : 42-48. DOI : [10.2307/1210403](https://doi.org/10.2307/1210403).
- Brody, Richard. *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York : Metropolitan Books/Henry Holt, 2008.
- Brown, Royal S. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley : University of California Press, 1994.
- Cerisuelo, Marc. *Jean-Luc Godard*, Paris : Quatre-Vents, 1989.
- Cerisuelo, Marc. *Le Mépris*. Chatou : La Transparence, 2006.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen* [1990]. Édité et traduit par Claudia Gorbman. New York : Columbia University Press, 2019.
- Chion, Michel. *Film: A Sound Art* [2003]. Édité et traduit par Claudia Gorbman. New York : Columbia University Press, 2009.
- Cook, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford : Clarendon Press, 1998.
- Davison, Annette. *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot : Ashgate, 2004.
- De Marliave, Joseph. *Beethoven's Quartets* [1928]. Introduction et notes de Jean Escarra. Préface de Gabriel Fauré. Traduit par Hilda Andrews. New York : Dover, 2004.
- Dixon, Wheeler W. *The Films of Jean-Luc Godard*. Albany (NY) : State University of New York Press, 1997.
- Emmelhainz, Irmgard. *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*. Cham : Springer International Publishing, 2019.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *Godard et la société française des années 1960*. [Paris] : Armand Colin, 2004.
- Fox, Albertine. *Godard and Sound: Acoustic Innovation in the Late Films of Jean-Luc Godard*. Londres : I. B. Tauris, 2018.
- Giraudoux, Jean. « La méprise », dans *Les contes d'un matin*, 133-144. [Paris] : Gallimard, 1952.
- Godard, Jean-Luc. « Une femme mariée ». *L'Avant-scène : cinéma* 46 (mars 1965) : 5-34.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Londres : BFI Publishing, 1987.
- James, Gareth et Florian Zeyfang. *I Said I Love: That Is the Promise. The TVideo Politics of Jean-Luc Godard*. Berlin : B-books, 2003.
- Johnson, Kyle. « Gapping Determiners », dans *Ellipsis in Conjunction*, sous la direction de Kerstin Schwabe et Ning Zhang, 95-115. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2000.

- Johnson, Kyle. « What VP Ellipsis Can Do, and What It Can't, but Not Why », dans *The Handbook of Contemporary Syntactic Theory*, sous la direction de Mark Baltin et Chris Collins, 439-479. Oxford et Malden (MA) : Blackwell Publishers, 2001.
- Jullier, Laurent. « Bande-son, attention travaux », dans *Godard et le métier d'artiste*, sous la direction de Gilles Delavaud, Jean-Pierre Esquenazi et Marie-Françoise Grange, 109-120. [Paris] : L'Harmattan, 2001.
- Jullier, Laurent. « JLG/ECM », dans *For Ever Godard*, sous la direction de Michael Temple, James S. Williams et Michael Witt, 272-287. Londres : Black Dog, 2004.
- Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1992.
- Kerman, Joseph. *The Beethoven Quartets*. New York : Alfred A. Knopf, 1967.
- Kline, T. Jefferson. *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Film*. Baltimore (MD) : Johns Hopkins University Press, 1992.
- Link, Stan. « Leitmotif: Persuasive Musical Narration », dans *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*, sous la direction de Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut, 180-193. New York : Bloomsbury Academic, 2009.
- Locke, Maryel et Charles Warren. *Jean-Luc Godard's "Hail Mary": Women and the Sacred in Film*. Carbondale (IL) : Southern Illinois University Press, 1993.
- London, Justin. « Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score », dans *Music and Cinema*, sous la direction de James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer, 85-96. Hanover (NH) : University Press of New England for Wesleyan, 2000.
- Loshitzky, Yosefa. *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*. Detroit (MI) : Wayne State University Press, 1995.
- MacCabe, Colin. *Godard: A Portrait of the Artist at 70*. Londres : Bloomsbury, 2003.
- McMahon, Orlene Denice. *Listening to the French New Wave: The Film Music and Composers of Postwar French Art Cinema*. Oxford : Peter Lang, 2014.
- McShane, Marjorie J. *A Theory of Ellipsis*. Oxford, New York : Oxford University Press, 2005.
- Morgan, Daniel. *Late Godard and the Possibilities of Cinema*. Berkeley : University of California Press, 2013.
- Paech, Joachim. « Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard ». Numéro thématique, *Kinema-tograph* 6 (1989).
- Polan, Dana. « A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film », dans *Movies and Methods: An Anthology*. Vol. II. Sous la direction de Bill Nichols, 661-672. Berkeley : University of California Press, 1985.
- Radcliffe, Philip. *Beethoven's String Quartets*. Londres : Hutchinson University Library, 1965.
- Roud, Richard. *Jean-Luc Godard*. [Londres] : Secker & Warburg, British Film Institute, 1967.
- Sabaneev, Leonid. *Music for the Films: A Handbook for Composers and Conductors*. Traduit par S.W. Pring. Londres : Sir Isaac Pitman & Sons, 1935.

Scemama-Heard, Céline. *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art. Champs visuels*. [Paris] : L'Harmattan, 2006.

Sheer, Miriam. « The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films ». *Journal of Musicology* 18, n° 1 (hiver 2001) : 170-88. DOI : [10.1525/jm.2001.18.1.170](https://doi.org/10.1525/jm.2001.18.1.170).

Silverman, Kaja et Harun Farocki. *Speaking about Godard*. New York : New York University Press, 1998.

Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden (MA) : Blackwell, 2000.

Stenzl, Jürg. *Jean-Luc Godard – musicien: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. Munich : Text + Kritik, 2010.

Sterritt, David. *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

Thomas, Tony. *Music for the Movies* [1973]. 2^e éd. rev. et aug. Los Angeles : Silman-James Press, 1997.

Uhde, Jan. « The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation on the Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard ». *Journal of the University Film Association* 26, n° 3 (1974) : 28-30.

White, Jerry. *Two Bicycles: The Work of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville*. Waterloo (Ontario) : Wilfrid Laurier University Press, 2013.

Williams, James S. *Encounters with Godard: Ethics, Aesthetics, Politics*. Albany (NY) : State University of New York Press, 2016.

Witt, Michael. *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*. Bloomington (IN) : Indiana University Press, 2013.

À PROPOS DE L'AUTEUR

Michael Baumgartner est professeur de musicologie à Cleveland State University. Ses recherches portent sur les relations entre la musique, le cinéma, le théâtre et les arts visuels, sur la musique des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, et sur l'exploration des possibilités immersives et narratives de la musique. Il est l'auteur de la monographie *Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema* (Oxford University Press, 2022) et le codirecteur de trois ouvrages collectifs, *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War* ; *Music, Ideology, Commerce, and Popular Cinema in Europe: 1940s to 1980s* ; et *Music, Authorship, Narration, and Art Cinema in Europe: 1940s to 1980s* (parus chez Routledge, 2020-2026).

À PROPOS DE LA TRADUCTRICE

Charlotte Guillaume est étudiante en musicologie au sein du département Lettres et Arts de l'École Normale Supérieure de Lyon. Ses recherches portent sur les musiques actuelles, en particulier l'hyperpop, qu'elle étudie en lien avec des problématiques génériques ainsi qu'au prisme de l'intertextualité et de la transmédiabilité, avec un intérêt particulier pour les interactions entre musique et arts visuels.



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 discutabile 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 débutent 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

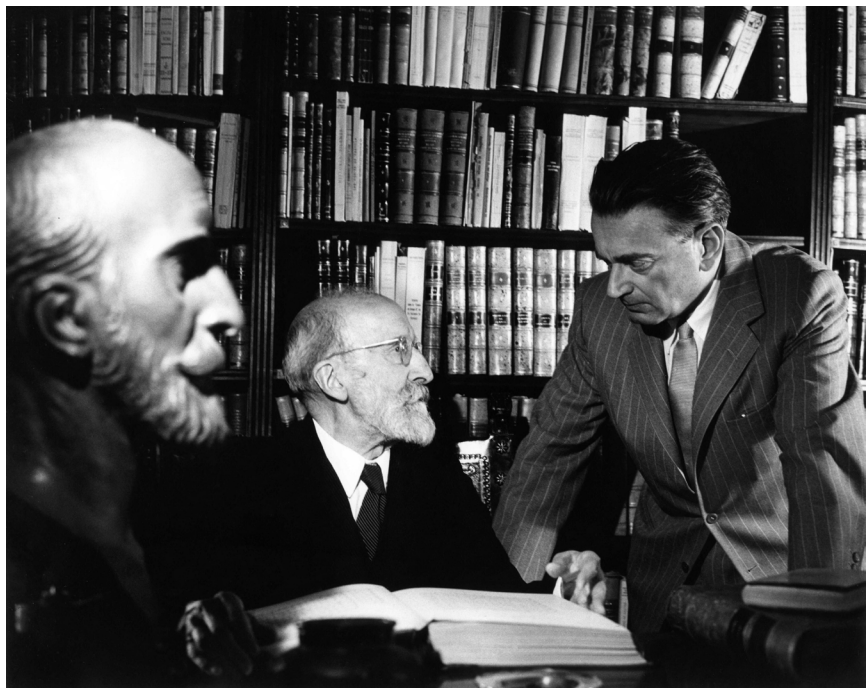


FIGURE 2
Miklós Rózsa et Ramon Menendez Pidal au travail sous le regard d'Homère, 1961.
© Masheter Movie Archive

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)

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. »

- 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

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).

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

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.

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).



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 Philips 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 européennes 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 (*Snegourochka*, 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 image shows a musical score for three parts: Trompettes (Trumpets), Vents (Winds), and Violons et altos (Violins and altos). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Trompettes part starts with a trill on a whole note, followed by a melodic line. The Vents part starts with a trill on a whole note, followed by a melodic line. The Violons et altos part starts with a trill on a whole note, followed by a melodic line. The Cordes graves et timbales part starts with a trill on a whole note, followed by a melodic line. The score is marked with a forte (f) dynamic.

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.

Violons, bois et cors

Trombones et cors

Bois graves, trombones, tuba, piano et timbales

5

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>.

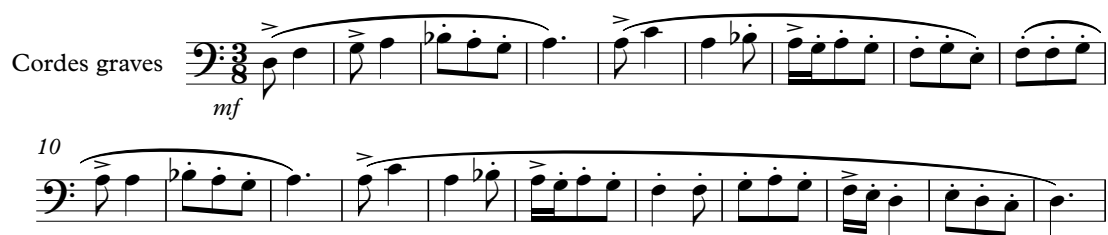


EXEMPLE 8

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, *Cinemas : 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*.



Unité musico-dramaturgique et développement thématique dans le cinéma de Jacques Demy et Michel Legrand

Music and Narrative in the Films of Jacques Demy and Michel Legrand:
Thematic Development and Dramatic Meaning

Ondine Razafimbelo

Mots clés : musique de film, Legrand (Michel), Demy (Jacques), dramaturgie, développement thématique

Keywords : film music, Legrand (Michel), Demy (Jacques), dramaturgy, thematic development

RÉSUMÉ

Cet article propose une lecture musicologique de la collaboration entre Jacques Demy et Michel Legrand, à partir des *Parapluies de Cherbourg* (1964), des *Demoiselles de Rochefort* (1967) et *Peau d'Âne* (1970). Il montre que les thèmes et motifs ne remplissent pas une simple fonction illustrative : leurs transformations mélodiques, rythmiques, harmoniques, timbriques et prosodiques construisent une dramaturgie parallèle à celle des images et des dialogues. L'étude examine les liens entre développement thématique, texte chanté, montage et caractérisation des personnages. Dans *Peau d'Âne*, la déformation progressive d'un thème accompagne la mise en place du désir incestueux ; dans *Les Parapluies de Cherbourg*, les récurrences mélodico-textuelles éclairent la séparation des protagonistes ; dans *Les Demoiselles de Rochefort*, l'hybridation entre opérette, jazz et musical américain participe à l'affirmation d'un cinéma musical français singulier. L'article souligne ainsi l'apport de l'analyse musicale à la compréhension du sens, de la forme et de l'émotion au cinéma.

ABSTRACT

This article offers a musicological reading of the collaboration between Jacques Demy and Michel Legrand through *The Umbrellas of Cherbourg* (1964), *The Young Girls of Rochefort* (1967), and *Donkey Skin* (1970). It argues that themes and motives do not merely illustrate the action: their melodic, rhythmic, harmonic, timbral, and prosodic transformations create a dramatic structure parallel to images and dialogue. The study examines the links between thematic development, sung text, editing, and character construction. In *Donkey Skin*, the progressive transformation of a musical theme accompanies the emergence of the king's incestuous desire; in *The Umbrellas of Cherbourg*, recurring melodic-textual patterns illuminate Geneviève and Guy's separation; in *The Young Girls of Rochefort*, the hybridization of operetta, jazz, and the Hollywood musical helps define a distinctive French film-musical idiom. The article therefore highlights the contribution of close musical analysis to an understanding of meaning, form, and emotion in cinema.

NOTE DE L'AUTRICE

Cet article reprend et actualise des éléments présentés dans ma thèse de doctorat, *Le rôle de la musique de Michel Legrand dans "Les Parapluies de Cherbourg" de Jacques Demy (1964) : étude du dialogue entre thématiques musicales et dramaturgiques* ([Razafimbelo 2024](#)).

- 1 Le duo formé par Jacques Demy et Michel Legrand est l'un des plus importants de l'histoire du cinéma, à la fois sur le plan du processus créateur et des objets filmiques qui résultent de leur collaboration. Sur une période de trente ans, les deux artistes créent un corpus de dix courts et longs métrages, dont plusieurs sont liés sur le plan dramaturgique et font intervenir des personnages – et des éléments musicaux – communs : *Lola* (1961), *La Luxure* (1961), *La Baie des Anges* (1963), *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), *Peau d'Âne* (1970), *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* (1973), *Lady Oscar* (1979), *Parking* (1985) et *Trois places pour le 26* (1988). L'amitié qui lie les deux artistes – que Michel Legrand raconte longuement dans son autobiographie (Legrand et Lerouge 2013, 153-201) – répond bien à la définition de l'« alchimie cinémusicale » évoquée par Carayol et Rossi, où « la part créative de l'un active l'inventivité de l'autre » (2022, 18). À travers de nombreuses et intensives séances de travail à huis clos, autour d'un piano, dans une maison de campagne, Jacques Demy et Michel Legrand élaborent chacun de leurs films de façon symbiotique¹. La culture musicale étendue de Legrand – qui fait ses armes au Conservatoire de Paris auprès de Nadia Boulanger avant de côtoyer le jazz américain, les musiques improvisées et la chanson populaire (Legrand et Lerouge 2013, 99-136) – rencontre celle du réalisateur, mélomane aguerri qui remplit ses films de références à la

1. « En direct Paris, 20th century fox », dossier de presse consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque française, cote SADOUL 165-B12.

comédie musicale hollywoodienne, à l'opérette ou aux films d'animation des studios Disney – notamment *Blanche-Neige et les Sept Nains* (David Hand, 1937 ; Berthomé 2014, 245). Le répertoire de la musique dite savante n'est pas absent pour autant : les trois parties du film *Lola*, par exemple, portent le même nom que les mouvements de la Sonate « Les Adieux » pour piano n° 26 de Ludwig van Beethoven (Berthomé 1997, 38). C'est d'ailleurs à l'occasion de ce film, pour lequel Demy avait d'abord sollicité Quincy Jones, que Legrand pose les jalons de son langage musico-filmique.

- 2 Dans chaque long métrage, un maillage complexe de thèmes et motifs mélodiques, associés à des personnages ou des situations, traverse la dramaturgie et se déploie avec elle, lui donnant toute sa profondeur. On peut distinguer trois œuvres majeures chez Demy et Legrand, dont le succès et l'empreinte musicale ont largement dépassé les frontières hexagonales et qui donnent lieu encore aujourd'hui à de nombreuses rediffusions et adaptations² : *Les Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort* et *Peau d'Âne*. Ces projets longuement élaborés marquent les étapes les plus marquantes de la construction de l'œuvre du tandem ; on rencontre, dans ces trois films particulièrement, une large palette de langages musicaux et un travail minutieux de la prosodie chantée, élaboré lors de multiples séances de travail (Legrand et Lerouge 2013, 153-201). Jusqu'à présent, très peu de musicologues ou d'analystes du cinéma se sont intéressés à la richesse du langage de Legrand et, surtout, à son potentiel signifiant. Or, sans la prise en compte du paramètre musical – tout comme celui des décors ou des costumes qui, eux, ont fait l'objet de plus d'attention³ –, la compréhension du cinéma de Demy ne saurait être que partielle. Pour bien comprendre l'identité des personnages, les enjeux affectifs, moraux et politiques que définit Demy dans son œuvre, il est indispensable d'en étudier avec minutie – et toujours de façon parallèle – le discours commun du réalisateur et du compositeur. Cela nécessite un examen systématique des variations thématiques, avec une attention particulière portée aux événements mélodiques, rythmiques, harmoniques et timbriques entendus lors de nœuds dramaturgiques importants. Ce travail doit avoir lieu à l'intérieur de chaque film, mais aussi à l'échelle plus large de la filmographie commune du tandem ; c'est pourquoi je proposerai dans cet article des exemples d'analyse issus des trois principaux longs métrages cités. Comprendre le cinéma de Jacques Demy et Michel Legrand nécessite de mobiliser un grand nombre d'outils analytiques, du fait de la densité du matériau, de la versatilité des vocabulaires musicaux qui s'y trouvent et de l'imbrication des paramètres musical et textuel. L'articulation des paramètres musicaux, sonores et visuels s'étend du figuralisme aux points de synchronisation – renforçant les événements et émotions véhiculées à l'image – sans oublier le travail de développement thématique et motivique, qu'il faut analyser tantôt au prisme des langages du jazz, de la musique savante et de la chanson – avec les spécificités harmoniques, mélodiques, prosodiques que chacun porte en lui. Le travail préparatoire et systématique de transcription, la superposition paradigmatique

2. Par exemple, *Les Parapluies de Cherbourg* ont fait l'objet d'une adaptation au Théâtre du Châtelet en 2014, *Peau d'Âne* au Théâtre Marigny en 2018 et *Les Demoiselles de Rochefort* au Lido en 2025 ; des ciné-concerts (*Les Parapluies* à la Philharmonie de Paris en décembre 2024, *Peau d'Âne* en 2025) ou ciné-karaokés (l'Écran Pop au Grand Rex de Paris en 2018) sont régulièrement programmés en France et à l'étranger. Par ailleurs, nombre de réalisateurs et réalisatrices se réclament de l'influence de ces trois films spécifiques : 17 fois Cécile Cassard (Christophe Honoré, 2002), *Au bout du conte* (Agnès Jaoui, 2013) et *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) – entre autres – empruntent noms de personnages, chansons, éléments de mise en scène et chorégraphies aux films de Jacques Demy.

3. Par exemple, le décorateur Bernard Évein fait l'objet d'une recherche scientifique (Léa Chevalier, thèse en préparation sous le titre *Bernard Évein décorateur peintre : modernité esthétique du décor de cinéma en France*, universités de Caen Normandie et de Lausanne UNIL) et, plus généralement, les décors et la mise en scène ont été au centre de l'attention des analystes du cinéma de Jacques Demy (Berthomé, 2014 ; Taboulay, 1996).

et les montages vidéo s'avèrent très utiles pour se familiariser avec les bandes originales, observer avec précision les dérivations thématiques et analyser leurs rapports avec l'intrigue et les personnages.

- 3 Ce corpus invite à interroger la manière dont les choix esthétiques opérés par Jacques Demy et Michel Legrand, dans le traitement des motifs musicaux, la direction du jeu chanté ou encore l'agencement du montage, participent à une redéfinition des codes du *musical* à la française, en articulant héritages savants, références populaires et expérimentations formelles⁴. Dans cette perspective, je m'intéresserai d'abord aux spécificités du langage musical et dramaturgique employées par Legrand et Demy, en explorant les choix de vocabulaire et de style, le dialogue entre montage et carrures musicales, l'importance des thèmes et motifs mélodiques dans la construction de la dramaturgie et la définition de l'intrigue. Dans un second temps, je m'appuierai sur des exemples analytiques précis issus des *Parapluies*, des *Demoiselles* et de *Peau d'Âne*, pour définir le rôle exact de la musique dans la définition des personnages et des situations. À travers les détails du développement mélodique et harmonique des nombreux thèmes et motifs qui forment le maillage des films, notamment par la relation que ceux-ci entretiennent avec le texte chanté, je mettrai en lumière le caractère incontournable de l'analyse musicale dans la compréhension de la dramaturgie.

4. Sur l'opérette et la comédie musicale en France, voir Powrie et Cadalanu ([2020] 2023), ainsi que Cadalanu et Rossi (2025).

Éléments de langage mélodique, harmonique et filmique

- 4 L'aspect le plus marquant de la collaboration entre Demy et Legrand est sans doute le nombre et la diversité importante des thèmes et motifs musico-dramaturgiques inventés pour chaque film. On en compte par exemple vingt-sept dans *Les Parapluies*, qui sont entendus pour chacun entre deux et dix fois au cours du film. Dans *Les Demoiselles*, ce sont onze thèmes qui transitent entre les personnages et les situations. Le cas de *Peau d'Âne* est un peu différent : quatre thèmes principaux seulement traversent le film, mais le premier – celui qui ouvre le film sous forme de fugue – est varié une quinzaine de fois. Ces nombreuses variations s'accompagnent de l'emploi de divers langages musicaux qui permettent au compositeur de renouveler constamment les matériaux thématiques et motiviques. Si Michel Legrand est en effet rompu aux styles d'orchestration et d'arrangement de différentes périodes de la musique savante occidentale, il maîtrise aussi les rythmiques et *patterns* spécifiques de différents courants du jazz et possède également une culture très approfondie de l'écriture de chansons. Ainsi, et pour s'adapter au mieux aux développements des intrigues, accompagner les dialogues et s'accorder précisément au montage, Legrand emploie tour à tour le langage de la fugue (*Peau d'Âne*, à 01:04⁵), des échanges de solos « 4-4 » typiques des sections d'improvisation du jazz bop

5. Tous les minutages sont issus de la version du film sur la plateforme de streaming Canal+.

(la scène de la lettre de créance dans *Les Parapluies* à 18:32) ou des thèmes homorythmiques pour big band au grand complet (les scènes du garage dans *Les Parapluies* à 03:05 et 09:35).

- 5 Du côté des inspirations cinématographiques, Legrand n'est pas en reste : dans *Lola* et *Les Parapluies*, il associe par exemple des interjections dissonantes de cuivres à la présence d'un malfaiteur ou d'une situation inquiétante⁶, évoquant l'association longtemps fantasmée du jazz au film noir (Mouëllic 2000, 48-56). Pour accompagner les actions magiques et phénomènes surnaturels de *Peau d'Âne*, il utilise des éléments de *mickeymousing*, privilégie les instruments idio-phones (glockenspiel, cloches tubulaires) et les sonorités généralement associées à la féerie (harpe, piano, flûte traversière) telles qu'on les trouve par exemple dans les films d'animation des studios Disney des années 1950 à 1960. Cette versatilité n'est, bien sûr, pas exclusive à Michel Legrand ; de nombreux compositeurs pour l'image (Francis Lai, Claude Bolling, Philippe Sarde ou Georges Delerue, parmi d'autres) pratiquent assidûment le développement thématique et les alliances de langages musicaux. On pense par exemple au *Grand Choral* que Delerue compose pour *La Nuit américaine* de François Truffaut (1973) et qui rappelle, dans son écriture pastichée, la fugue d'ouverture de *Peau d'Âne*. La véritable spécificité des partitions de Legrand se situe certainement dans le rapport au texte et à la prosodie de Demy, à l'imbrication entre le signifiant musical et littéraire, au « pouvoir d'élucidation dramatique » de la musique dont parle Jean-Pierre Berthomé (1997, 48) : cette particularité trouve notamment sa source dans une culture du jazz vocal spécifiquement française impliquant un rapport particulier aux lignes mélodiques, entre le récitatif, la voix parlée et le langage improvisé des instruments à vent (saxophone, trompette, flûte). En effet, le casting vocal des films de Demy est toujours composé de chanteurs et chanteuses formées aux techniques lyriques et par la suite spécialisées dans les vocabulaires du big band, du bebop, du hard bop et de la chanson française : Christiane Legrand, Danielle Licari, Georges Blaness, également membres des Double Six et des Swingle Singers, en sont les exemples les plus célèbres. Demy explique ce choix en marquant une opposition entre des artistes lyriques, dont il juge qu'ils « déforment tout » – il évoque ici les formants vocaux spécifiques à leur technique de chant – et « des chanteurs [de jazz] qui ont le rythme dans la voix⁷ » – soulignant donc la proximité du chant jazz et de la voix parlée. Ainsi, Legrand et Demy inventent une manière de fusionner musique, dialogues et images de façon millimétrée ; dans *Les Parapluies* surtout, la majorité des coupes de plan coïncide avec un changement de mesure ou une mise en place rythmique particulière – comme c'est souvent le cas lors des numéros musicaux des comédies musicales américaines, mais, ici, à l'échelle du film entier. Dans la **figure 1**, la transition d'un espace à l'autre correspond exactement au premier temps de la mesure suivante : ici, c'est le personnage de Madame Emery qui passe du salon à sa chambre en marquant une pause devant le miroir.

6. Par exemple lorsque Roland Cassard accepte de rejoindre un trafic de diamants dans *Lola*, puis lorsque le même personnage, plus vieux de quelques années, arrive en Mercedes dans *Les Parapluies*.

7. « En direct Paris, 20th century fox », dossier de presse consulté à l'espace chercheurs de la Cinémathèque française, cote SADOUL 165-B12.

Figure 1 illustrates a synchronization point between a film cut and a change in musical meter. The top part shows two film stills from *Les Parapluies de Cherbourg*. The left still shows a woman in a red dress standing in a doorway. The right still shows the same woman in a red dress standing in a doorway, looking out. A large black arrow points from the space between the two stills down to a musical score. The musical score is in 4/4 time, with a tempo marking of 122. It features a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The score includes a 'Trompette solo' section with a 'swing' marking. The lyrics 'Mme Emery' and 'Si j'chan - geais d'coif - fure?' are written below the staff.

FIGURE 1

Les Parapluies de Cherbourg, illustration d'un point de synchronisation entre un plan de coupe et un changement de mesure (15:45). Captures d'écran et transcriptions personnelles à partir de la version VOD du film sur la plateforme Canal+.

© Parc Film ; 20th Century Fox

- 6 Plus tard dans le film, on constate un phénomène similaire lors d'une suite de quatre plans figurant la décision douloureuse de Geneviève, la jeune héroïne enceinte, de renoncer à son amour et d'épouser un homme qu'elle méprise (**figure 2**). C'est d'ailleurs une variation du thème de Madame Emery, sa mère, qui accompagne cette décision, de la boutique de robes de mariée jusqu'à l'autel, soulignant son rôle d'entremetteuse.
- 7 On remarque ainsi, comme à de nombreux autres endroits du film, une imbrication du discours musical, du découpage visuel et de la caractérisation des personnages, témoignant de l'unité organique du film. Musique et image coconstruisent le récit, au point que l'espace cinématographique lui-même semble chorégraphié et rythmé selon une logique musicale.
- 8 Les partitions de Legrand, lesquelles usent de marches harmoniques généreuses ou reposent sur un lyrisme parfois jugé excessif⁸ n'en sont pas moins élaborées de façon extrêmement complexe, ajustées au millimètre par rapport à l'image, au montage et aux idées exprimées à l'écran – c'est l'objet de la seconde partie de cet article. Les marches elles-mêmes, qui se prêtent bien à l'expression tourbillonnante du « sentiment amoureux » et à une certaine emphase propre à Demy, n'occupent pas moins un rôle signifiant dans la construction musicale à grande échelle. Elles permettent notamment la répétition transposée des motifs

8. Tantôt, un journaliste parle de « chansons à la guimauve » à propos de *Demoiselles de Rochefort*, tantôt un critique anglophone qualifie la partition de *Peau d'âne* de « sucrée » (auteur inconnu, coupures de presse consultées à l'espace chercheurs de la Cinémathèque française, cotes KOVACS 70-B14 et DEMY 207 – B32).

♩ = 122
Gm7(b5) C7(sus4) C7 Fm Db/F Eb7(sus4) Eb7 Ab Fm/Ab

cordes

G7(sus4) G7 Cm Ab/C Bb7(sus4) Bb7 Eb Fm7 Bb7

(fade out
des cordes +
orgue intra-diégétique)

FIGURE 2

Les Parapluies de Cherbourg, illustration des points de synchronisation entre des changements de plan et de mesures, captures d'écran et transcriptions personnelles (à partir de 01:02:54).

© Parc Film ; 20th Century Fox

à plusieurs endroits de l'échelle et de l'harmonie, rendant la mémorisation plus facile à l'ensemble du public, et donc une reconnaissance auditive plus immédiate des thèmes et motifs, qui peuvent revenir transformés au gré des évolutions de l'intrigue. Les marches peuvent également être employées spécifiquement pour créer du figuralisme, comme dans *La Baie des Anges* où le thème musical à

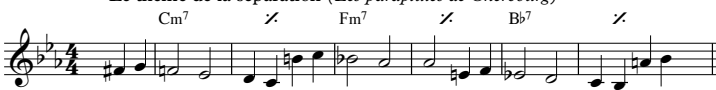
deux pianos évoque la folie du jeu à laquelle se prennent les personnages, Jean et Jackie, soulignant le tourbillonnement enivrant de la roulette de casino. On entend d'abord le thème dans le générique d'ouverture (01:08), comme une préfiguration de l'intrigue, puis chaque fois que la roulette est enclenchée, accompagnant les changements rapides de plans en surimpression, montrant à la fois les visages concentrés et la rotation du cylindre (12:35, 24:30, 53:44). Le thème est entendu une dernière fois à la toute fin du film, lorsque Jean convainc Jackie de renoncer au jeu et que le couple s'éloigne du casino, enlacé (01:17:41 puis 01:18:55). Du flux mélodique constant des *Parapluies* aux chansons en alexandrins des *Demoiselles*, en passant par les exercices de rimes de *Peau d'Âne*, il se dégage des bandes originales du tandem une collection de thèmes facilement reconnaissables, dont certains sont devenus dans d'autres milieux des standards du jazz et de la chanson (« You Must Believe in Spring », « Watch What Happens »). Il est également important de noter que la légèreté apparente des chansons de Legrand est rapidement contredite lorsque l'on observe les mélodies dans le détail. Il y montre en effet une prédilection pour le chromatisme et les intervalles dissonants (**exemple 1**).

- 9 Enfin, il apparaît que Legrand se sert de l'aspect prévisible des résolutions harmoniques des marches pour les contourner et intégrer des surprises musicales à sa partition, renforçant la portée dramatique de l'image et prenant l'oreille au dépourvu. Par exemple, il arrive souvent qu'il évite la résolution sur la tonique attendue après un mouvement ii-V, notamment dans des situations dramatiques de malaise ou de conflit. Ainsi, l'exemple musical ci-dessous, issu des *Parapluies*, correspond au moment où Geneviève annonce à sa mère qu'elle est tombée enceinte sans le vouloir, en dehors du mariage. La résolution attendue du mouvement ii-V (D#° – G#7) sur un accord de *do* # mineur (C#m), à l'issue d'une suite de marches de quarts, est déviée par un glissement au demi-ton inférieur (*do* mineur) – exprimé en chiffres américains dans l'**exemple 2** –, contribuant à dramatiser l'annonce et souligner l'importance du secret et de ses implications, une « fille-mère » étant à l'époque soumise à la honte et l'exclusion sociale.
- 10 L'ensemble de ces éléments de langage met la musique au service de l'image, en renforce la signification et guide la compréhension de la narration en faisant appel à l'imaginaire commun et aux horizons d'attente sonore – un style musical évoquant une atmosphère ou un contexte, une surprise harmonique attirant l'attention sur un dialogue, la réminiscence d'un thème donnant une signification précise à une scène. Tout cela sert de toile de fond à un maillage motivique et thématique extrêmement divers, qui permet dans chaque film de définir l'identité des personnages et la teneur des situations. Grâce à un décodage analytique de la relation entre la mélodie, l'harmonie, le rythme ou la prosodie et la narration, il est possible d'envisager un niveau de lecture musical à part entière qui, une fois confronté à l'analyse globale des films, leur donne un éclairage nouveau.

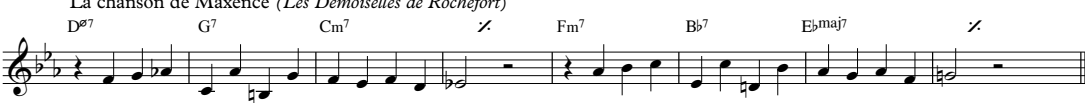
La femme découpée en morceaux (*Les Demoiselles de Rochefort*)



Le thème de la séparation (*Les parapluies de Cherbourg*)



La chanson de Maxence (*Les Demoiselles de Rochefort*)



De Delphine à Lancien (*Les Demoiselles de Rochefort*)



Fugue d'ouverture (*Peau d'âne*)



EXEMPLE 1

Les Demoiselles de Rochefort (1967), *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Peau d'Âne* (1970), transcriptions de mélodies diverses. Transcriptions personnelles à partir des versions VOD des trois films sur la plateforme VOD Canal+.



Geneviève Je suis en - ceinte ma - man
Madame Emery C'est é - pou-van - table! En - ceinte de Guy? Com - ment est-ce pos - sible?

EXEMPLE 2

Les Parapluies de Cherbourg, résolution harmonique inattendue (43:50). Transcription personnelle.

Développements thématiques et motiviques au service de la dramaturgie

- 11 Entrons à présent plus précisément dans l'analyse du travail thématique, en présentant quelques exemples issus des *Parapluies*, des *Demoiselles* et de *Peau d'Âne*. Dans ces trois films particulièrement, l'évolution mélodique, rythmique et timbrique des thèmes et motifs musicaux occupe pour les spectateurs et spectatrices un rôle essentiel dans la compréhension de l'intrigue. On peut distinguer plusieurs types de thèmes chez Demy et Legrand : les thèmes-personnage (par exemple, le thème de Madame Emery dans *Les Parapluies* ou le thème de la Fée dans *Peau d'Âne*), les thèmes-situation, qui ne sont attachés

à aucun personnage particulier (par exemple, « la recherche de l'amour » dans *Peau d'Âne*), les thèmes-lieu (le garage dans *Les Parapluies de Cherbourg*) et enfin les thèmes-duo ou thèmes-couple (celui des sœurs jumelles des *Demoiselles*, ceux des promesses, puis de la séparation dans *Les Parapluies*, celui de l'amour trouvé dans *Peau d'Âne*). Chacun d'eux occupe une fonction précise et connaît une évolution plus ou moins approfondie et des interactions avec d'autres éléments musicaux. Par exemple, ils peuvent marquer un lien sentimental entre les personnages : dans *Les Demoiselles*, une même mélodie ou une même chanson, voyageant entre Solange et Andy, Simon Dame et Yvonne, Delphine et Maxence, scelle inévitablement les unions amoureuses avant même que les intéressés ne se croisent. La connexion spirituelle entre les personnages se fait ainsi par le biais de la musique, parfois de l'exercice compositionnel – pour le cas de Solange et Andy, dont le thème commun se déploie à partir du concerto que la jeune femme a écrit. Ce phénomène se retrouve également dans *Peau d'Âne* : ici, la chanson « Amour, amour » est d'abord énoncée par la Princesse puis par le Prince du royaume rouge, qui ne l'a encore jamais vue et rejoue à son compte la mélodie pour exprimer son idéal amoureux. Il est également intéressant de noter, dans le film, des superpositions entre les différents thèmes, permettant par exemple d'évoquer de façon sonore un personnage qui n'est pas à l'écran. C'est le cas lors de la fuite de la Princesse, dont le trajet en carrosse est illustré par un mélange entre le thème de la recherche de l'amour et celui de la Fée des Lilas, qui a organisé l'évasion. Il en va de même durant le bal du chat et des oiseaux, où le thème du Prince et un motif issu de celui de la Fée des Lilas sont entendus ensemble, témoignant de l'omniscience de la Fée qui a délibérément envoyé sa filleule au royaume rouge pour qu'elle y épouse le Prince.

- 12 Les facettes de l'amour auxquelles aspire chaque personnage du film sont multiples : amour filial, désir incestueux, jalousie, amours platoniques ou fantasme d'idéal sont exprimés par autant de variations mélodiques, rythmiques et harmoniques du thème. La chanson « Amour, Amour » évoquée précédemment est une des nombreuses variations de la « recherche de l'amour », thématique entendue pour la première fois sous forme fuguée lors du générique d'ouverture et dont les transformations successives illustrent la complexité du conte original de *Peau d'Âne*. Ces variations emploient notamment des éléments de langage de différentes époques de la musique savante, dont Legrand exploite le potentiel signifiant dans l'imaginaire commun. La première présentation, une fugue académique pour orchestre à cordes, aide à projeter les spectateur·rices dans une époque lointaine plus ou moins fantasmée, tandis que la caméra effectue un lent travelling avant sur la bibliothèque en pierre. Le choix de la fugue, dont l'organisation musicale est fondée sur des superpositions et des enchevêtrements du thème à différentes hauteurs, préfigure également la complexité de la recherche de l'amour racontée dans le film. L'observation des dérivations thématiques est permise par un travail préparatoire d'analyse paradigmatique (Ruwet [1966] 1972 ; Agawu 2009) qui consiste à superposer dans de grands

tableaux sur portées, de façon chronologique, toutes les occurrences d'un thème ou d'un motif récurrent dans le film. Cette étape s'avère indispensable pour en avoir une vue d'ensemble, puis commenter précisément ses différentes occurrences. L'**exemple 3** en présente un extrait, superposant les premières versions du thème de la recherche de l'amour, assorties d'un codage en lettres.

- 13 Les quinze premières minutes du film sont consacrées au désir du Roi, soutenu par l'ensemble de ses conseillers, de remplacer son épouse défunte par sa propre fille. La scène de la demande en mariage fait entendre une variation à la fois mélodique et harmonique du thème, tout en arpèges et en mouvements de tierces – on pense aux progressions médiantiques, qu'on a pu associer à l'étrange et au surnaturel, notamment au cinéma (**Bartoli 2000, 61-67** et **Hainaut 2012, 181-182**) – et qui bouleverse un équilibre jusqu'à présent fondé sur un rythme pointé et une suite de marches très claire (voir la première ligne du tableau paradigmatique, **exemple 3**). Enfin, la visite du Roi au Scientifique, qui le convainc d'épouser la Princesse, achève de déconstruire le profil du thème que nous connaissions : il est réduit à son plus simple appareil chromatique, étant notamment entendu sous une forme évoquant le système dodécaphonique, avec les douze sons du total chromatique dont se dégagent deux mouvements contraires (ascendant et descendant) joués par les sections de cordes. Les **exemples 4 à 6** synthétisent trois moments-clés du début de l'intrigue : la fugue d'ouverture, la demande en mariage et la visite du Roi au savant.
- 14 Cette transformation progressive, qui évoque l'imminence de la catastrophe que représente l'union incestueuse entre le père et sa fille, est interrompue à partir du moment où la Princesse fuit le royaume et commence une nouvelle vie sous l'identité de Peau d'Âne. Le thème sera par la suite soumis à d'autres variations illustrant notamment la rencontre amoureuse avec le Prince.
- 15 Toutes ces observations montrent bien le potentiel signifiant de la musique, qui appuie chaque étape du cheminement dramatique. Demy et Legrand construisent de façon parallèle une intrigue visuelle et musicale, littéraire et sonore ; jamais l'une n'avance sans que l'autre ne la consolide et l'évolution des situations dépend de tous les paramètres en même temps.
- 16 *Les Parapluies*, réalisés six ans avant *Peau d'Âne* et qui faisaient le pari de proposer un format entièrement chanté, présentent une autre sorte de développement motivique et thématique. Le maillage des dix-sept thèmes et motifs qui le constituent permet, tout au long du film, de renforcer le sens des images et des dialogues, voire de révéler des éléments que seule la musique peut exprimer. Cela se manifeste particulièrement dans la réitération de certains canevas mélodiques, utilisés pour les conversations quotidiennes ou faisant partie d'un thème plus large ; en effet, une seconde, une troisième ou une quatrième occurrence d'un motif mélodico-harmonique, chaque fois accompagnée de paroles différentes, est inévitablement empreinte du sens des paroles de la première⁹.

9. Le montage vidéo – faisant apparaître les mélodies sur partition ou par codage en lettres, par exemple – se révèle être l'outil le plus éloquent pour regrouper l'espace-temps filmique par thèmes et motifs musicaux. Sur la page web suivante, on pourra trouver divers montages vidéo concernant le thème musical le plus célèbre des *Parapluies de Cherbourg*, faisant apparaître les éléments remarquables de structure, d'orchestration, d'évolution mélodique : <http://razafimbelo.revue-emergences.fr>.

FUGUE D'OUVERTURE RT

PROLOGUE

AMOUR, AMOUR
(forme chanson)

R'5r tronqué

R2 T

RT(r)

R2 [A] T

R'

x 4 - hauteurs réelles de la première noire pointée des 4 autres expositions de RT: LA, MI, LA, MI

x 2: hauteur réelle de la première croche pour la redite consécutive: SIb

x 6 pour les 3 couplets (forme chanson) - hauteur réelle de la première noire pointée (croche pour l'accompagnement) des redites: SIb, DO, SIb, DO, SIb

x 3 pour les trois couplets: hauteurs identiques

EXEMPLE 3

Peau d'Âne, extrait d'un tableau paradigmatique. Transcriptions personnelles.

Allegro moderato

mf

ré m i ————— do m ii ————— V —————

EXEMPLE 4

Peau d'Âne, mélodie et harmonie de la fugue d'ouverture. Transcription personnelle.

Allegro Moderato

mp

EXEMPLE 5

Peau d'Âne, mélodie et harmonie de la scène de la demande en mariage (13:11).
Transcription personnelle.

Moderato

R3

R4

R3 inversé

EXEMPLE 6

Peau d'Âne, mélodie et harmonie de scène de la visite au savant (15:22).

Le cas du thème de Roland Cassard est particulièrement intéressant en ce qu'il fait le lien avec un film précédent de Demy, *Lola*, dont Roland était l'un des personnages principaux : on y découvrait le thème sous une forme exclusivement instrumentale, pour le retrouver ensuite dans *Les Parapluies*, cette fois avec des paroles. Le jeune homme indolent de *Lola*, qui errait sans but, est devenu quelques années plus tard un riche et influent diamantaire. L'ajout de paroles à son thème permet à la fois de redéfinir le personnage et de marquer son évolution tout en rappelant son caractère et ses aventures passées.

- 17 Dans *Les Parapluies*, les échanges les plus nombreux et significatifs, donnant lieu à une diversité de canevas mélodiques, sont ceux de Geneviève – jeune femme enceinte qui souffre du départ de son amant à la guerre – et de sa mère, veuve endettée qui souhaite sortir de sa condition. Ici, par exemple, Geneviève reprend à son compte un canevas inventé par sa mère pour faire les louanges de Roland, qu'elle souhaite voir épouser sa fille. Le contraste criant entre les préoccupations de Madame Emery et le drame sentimental vécu par Geneviève est exprimé par une symétrie parfaite des idées dans le rythme de la versification. Au retour de Roland s'oppose le départ de Guy ; à la place nouvelle que le diamantaire prend dans les conversations s'oppose l'insupportable attente d'une lettre (**tableau 1**).

M.E : C'est fou ce Qu'il est sympathique, nous avons parlé plus d'une heure ce matin. Il rentrait des États-Unis, quel type ! Il m'a raconté cent mille choses, Je l'ai invité à dîner.	G : Ce n'est Pas la lassitude Qui m'attriste, mais le silence. Guy est parti depuis deux mois déjà. Il ne m'a écrit qu'une fois. M.E : Tu ne vas pas recommencer !
--	---

TABLEAU 1

Les Parapluies de Cherbourg, deux répliques de Madame Emery et Geneviève (41:59 et 42:31).

- 18 L'étude du thème de Madame Emery permet d'ailleurs de révéler, dans l'alignement des canevas mélodico-textuels sur le temps long, les enjeux financiers qui la motivent à convoiter Roland Cassard. On observe, par exemple, sur le même canevas mélodique, un parallèle entre sa tentative de vendre son collier à un bijoutier – moment dont la mise en scène suggère le lien métaphorique avec Geneviève – et le gâchis que représente un mariage de raison pour la jeune fille, qui ne consentira à épouser Roland que par contrainte sociale, et donc par désespoir (**tableau 2**).

(D : Au mieux, je puis mettre votre collier en vente) et encore à une somme bien inférieure à sa valeur réelle	M.E : Alors il faut Tout de suite choisir un roi Et faire un vœu G : Je n'ai pas le choix
---	--

TABLEAU 2

Les Parapluies de Cherbourg, deux répliques du joaillier Dubourg et de Madame Emery (21:36 et 46:33).

- 19 La réplique suivante révèle cette fois l'aspect substitutionnel du prétendant. De la même façon que le collier que Madame Emery cherchait à vendre est finalement acheté par Roland, la vie que Geneviève voulait partager avec Guy doit être remplacée par un mariage sans amour. L'unique réplique que la jeune fille adresse à Roland au dîner de l'Épiphanie se révèle particulièrement affligeante lorsqu'on la compare à l'occurrence précédente du même canevas mélodique (**tableau 3**).

Dubourg : Je ne puis l'acheter moi-même [c'est Roland qui l'achètera]	Geneviève : Vous êtes mon roi. Roland : Merci Geneviève
---	--

TABLEAU 3

Les Parapluies de Cherbourg, extraits d'une réplique de Dubourg et d'un dialogue entre Geneviève et Roland (21:46 et 46:42).

- 20 Ce genre de correspondances est très fréquent dans le film et se révèle plus complexe encore lorsqu'il s'agit du thème de la séparation amoureuse, le plus célèbre du film et qui a dépassé le cadre cinématographique pour devenir un standard international (« I Will Wait for You ») popularisé par Connie Francis. De ce thème, à la structure longue et complexe organisée sous la forme *verse-refrain*¹⁰, on a surtout retenu le refrain déchirant « Mais je ne pourrai jamais vivre sans toi ». Cependant, c'est dans les motifs du *verse* que se dissimulent les éléments les plus intéressants. L'**exemple 7** en présente une réduction mélodique, divisée en quatre parties – soit quatre canevas mélodiques qui seront repris dans

10. Le *verse* introductif, caractéristique des standards de la chanson populaire américaine issue des comédies musicales, au tournant du XX^e siècle, a pour fonction d'installer l'atmosphère d'une chanson et d'en annoncer le propos, se terminant par une cadence suspensive et laissant place au *refrain* (Owens [2002] 2003).

différentes tonalités et dont chacune correspond à un sujet spécifique, sur le plan textuel.



EXEMPLE 7

Les Parapluies de Cherbourg, synthèse des trois éléments mélodiques de la partie B du *verse* du thème de la séparation.

- 21 Le canevas b1 se concentre sur les promesses d'avenir et l'espoir des retrouvailles conjuguées au futur, qui seront mis à rude épreuve par la guerre et l'absence. Le basculement commence à s'opérer lors du dîner des rois où Madame Emery a invité Roland ; Geneviève ayant obtenu la fève n'a pas d'autre choix que de désigner le jeune homme et, portant la couronne en papier, fait un vœu dont on devine la teneur grâce à une réminiscence musicale du canevas mélodique dédié aux promesses de fidélité. La dernière occurrence, enfin, évoque le décès de Madame Emery, dont le rôle dans la destruction du couple et de ses espoirs a été manifeste (**tableau 4**).

Gen : J'ai parlé à maman de notre mariage.	Guy : Alors le mariage on en re-parlera plus tard.	Gen : Je ne te quitterai pas.
Guy : Il faut essayer d'être heureux.	Guy : Nous nous retrouvons et nous serons plus forts.	Guy : Je ne penserai qu'à toi.
Gen : Je ne peux pas !	[instrumental, au dîner des rois]	Gen : Il me semble que Guy est parti depuis des années
Guy : Tu es en deuil ?	Gen : Maman est morte [à l'automne]	

TABLEAU 4

Les Parapluies de Cherbourg, synthèse des paroles des différentes occurrences du canevas b1.

- 22 Il est intéressant de noter que le personnage de Guy, à la fin du film, manifeste lui aussi son attachement indéfectible à son premier amour, alors même qu'il prétend y être indifférent. Pour déclarer sa flamme à Madeleine, son amie d'enfance qui l'a toujours aimé et soutenu, le jeune homme fait entendre une variation du thème des promesses jadis partagé avec Geneviève (**exemple 8**).

A $\text{♩} = 132$
G♭maj7 G♭maj7/D♭ F♯7 B♭7 F♯7 B♭7(b9) E♭m E♭m(b9) E♭6 E♭m7 D♭m7 G♭7

Première énonciation instrumentale (env. 06:30)

rubato
A♯m7 D♯7(sus4) D♯7 G♯m G♯m(maj7) G♯m7/C♯

Guy et Madeleine au café (env. 01:20:30)

Guy
 Je vou-lais te dire Je pen-sais que si tu vou-lais par-ta-ger ma vie
 si je n'é-lais pas pour toi u-ne lour-de charge

EXEMPLE 8

Les Parapluies de Cherbourg, transcription de la première occurrence du thème des promesses (05:42), superposée à la transcription de la déclaration d'amour de Guy à Madeleine (01:19:42).

- 23 Geneviève et Guy, souffrant de l'absence de l'être aimé et confrontés à un partenaire de substitution, projettent ainsi chacun leur tour le fantasme de se retrouver à travers un thème musical commun.
- 24 Le canevas b2 entre dans le cœur du drame. Les enjeux de la guerre, du passage du temps puis de l'oubli, se heurtent cruellement à l'existence de l'enfant, né d'un amour devenu impossible (**tableau 5**).

Guy : Avec ce qui se passe en Algérie en ce moment	Guy : Si peu de temps mon amour qu'il ne faut pas le gâcher
Guy : Il faut que nous gardions de nos derniers moments	Guy : Ne me regarde pas
[instrumental, au dîner des rois]	Gen : Quand je regarde cette photo j'oublie jusqu'à son visage
Gen : Je ne pensais pas te rencontrer	Guy : Comment l'as-tu appelée ?
Guy : Je crois que tu peux partir	

TABLEAU 5

Les Parapluies de Cherbourg, synthèse des paroles des différentes occurrences du canevas b2.

- 25 Les canevas b3 et bT, enfin, concernent plus précisément les thématiques du souvenir et de la postérité. Au désir de Guy de garder un souvenir impérissable des derniers moments avec Geneviève répondent à la fois la difficulté d'entretenir le lien amoureux – notamment à cause de la présence envahissante de Roland Cassard – et l'indélébilité, malgré tout, de ce lien devenu familial (**tableau 6**).

Gen : Tu comprends, j'ai eu si peur	Guy : Un souvenir qui nous aidera à vivre.
Gen : C'est tout ce qui me reste de lui	Gen : Elle a beaucoup de toi (Françoise, la fillette née de l'amour de Geneviève et Guy)

TABLEAU 6
Les Parapluies de Cherbourg, synthèse des paroles des différentes occurrences du canevas bT.

- 26 La célébrité du thème de la séparation doit ainsi beaucoup de sa force émotionnelle au *verse*. Celui-ci, au-delà de son rôle structurel introductif, se superpose à toutes les occurrences du *refrain*, nous rappelant sans cesse les divers enjeux et bouleversements énoncés lors de la première annonce de la séparation.

* * *

- 27 Cet aperçu de l'analyse des canevas mélodico-harmoniques des *Parapluies* montre bien à quel point il est difficile de saisir tous les enjeux et la portée des paroles d'un dialogue chanté sans le contextualiser ni le confronter à ses homonymes musicaux. Cette affirmation est valable pour l'ensemble des dix-sept thèmes et motifs qui parcourent le film et sont vecteurs de sens. Loin de se limiter à une fonction illustrative, les thèmes développés dans *Peau d'Âne* comme dans *Les Parapluies* construisent une architecture dramatique parallèle, dont les transformations progressives expriment aussi bien les évolutions psychologiques des personnages que les tensions affectives au cœur des intrigues.
- 28 Les exemples présentés dans cet article sont parmi les plus marquants du rôle d'élucidation dramatique que tient la musique chez Demy, mais font partie d'un ensemble bien plus vaste. L'étude de la filmographie entière du tandem permet de dégager des systèmes d'écriture qui se répondent d'une œuvre à l'autre : par exemple, le parallélisme constant de l'atmosphère musicale et visuelle, les évolutions thématiques en empathie avec les personnages et les situations, ou encore l'irruption de surprises et de réminiscences musicales permettant d'attirer l'attention sur un dialogue, un geste, un regard. La compréhension approfondie de l'œuvre de Demy et Legrand ne peut être envisagée que si l'on analyse les partitions dans le détail, en faisant notamment le lien direct entre les scènes qui se font écho et les éléments musicaux qui se ressemblent. À l'échelle d'un film entier, même après plusieurs visionnages, la mémoire musicale peut difficilement synthétiser tous les éléments de structure ou identifier précisément les retours thématiques et motiviques. La classification systématique de tous les éléments musicaux et leur analyse, puis la superposition des temporalités permise par l'analyse paradigmatique sont alors le seul moyen de constater avec justesse l'évolution et la correspondance des situations. Dans *Peau d'Âne*,

l'analyse musicale permet d'éclaircir le traitement de la question complexe de l'inceste et de la recherche amoureuse, tandis que dans *Les Parapluies de Cherbourg*, c'est la psychologie des personnages et les difficultés de leurs relations qui se trouvent éclairées par les évolutions thématiques leur étant associées. Des éléments analogues se retrouvent dans *Lola*, *La Baie des Anges*, *Les Demoiselles de Rochefort* ou *Parking*. Ce travail, enfin, ne saurait se limiter aux œuvres évoquées dans cet article ; au vu de la richesse musicale et dramaturgique révélée par les méthodes analytiques proposées ici, on peut imaginer les appliquer à un certain nombre de films musicaux et chantés, chez Jacques Demy comme chez ses successeurs étasunien (Damien Chazelle, Wes Anderson) comme français (Christophe Honoré, Agnès Jaoui, Olivier Ducastel et Jacques Martineau).

Bibliographie

- Agawu, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York : Oxford University Press, 2009.
- Bartoli, Jean-Pierre. « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique ». *Musurgia* 7, n° 2 (2000) : 61-71.
- Berthomé, Jean-Pierre. *Les Parapluies de Cherbourg*. Paris : Nathan, 1997.
- Berthomé, Jean-Pierre. *Jacques Demy et les racines du rêve* [1982]. Nantes : L'Atalante, 2014.
- Cadalanu, Marie et Jérôme Rossi (dir.). *Comédies musicales à la française : formes et mutations de l'opérette cinématographique*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2025.
- Carayol, Cécile et Jérôme Rossi (dir.). *Compositeurs et réalisateurs en duo : dix-sept études musico-filmiques*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2022.
- Hainaut, Béranger. « "Fear and Wonder" : le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal ». *Volume !* 9, n° 2 (2012). DOI : [10.4000/volume.3296](https://doi.org/10.4000/volume.3296).
- Legrand, Michel et Stéphane Lerouge. *Rien n'est grave dans les aigus*. Paris : Le Cherche midi, 2013.
- Mouëllic, Gilles. *Jazz et cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 2000.
- Owens, Thomas. « Forms » [2002]. *Grove Music Online*, 2003. Consulté le 10 juin 2025, DOI : [10.1093/gmo/9781561592630.article.J154400](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J154400).
- Powrie, Phil et Marie Cadalanu. *The French Film Musical* [2020]. Londres : Bloomsbury Academic, 2023.
- Razafimbelo, Ondine. *Le rôle de la musique de Michel Legrand dans « Les Parapluies de Cherbourg » de Jacques Demy (1964) : étude du dialogue entre thématiques musicales et dramaturgiques*. Thèse. Sorbonne Université, 2024.
- Ruwet, Nicolas. « Méthodes d'analyse en musicologie » [1966], dans *Langage, musique, poésie*, 100-134. Paris : Seuil, 1972.
- Taboulay, Camille. *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1996.

À PROPOS DE L'AUTRICE

Ondine Razafimbelo est docteure en musicologie et agrégée de musique. Ses recherches portent sur la musique de film, les relations entre écriture musicale, dramaturgie et mise en scène, ainsi que sur les représentations de genre, de race et de classe dans les médias audiovisuels.



Robert Marcel Lepage et le documentaire *Ferron, Marcelle* (1989) : un dialogue entre musique et peinture

Robert Marcel Lepage and the Documentary *Ferron, Marcelle* (1989):
A Dialogue Between Music and Painting

Ariane Couture

Mots clés : Lepage (Robert Marcel), Ferron (Marcelle), documentaire, sémantique, intermédialité, femmes en art

Keywords : Lepage (Robert Marcel), Ferron (Marcelle), documentary, semantics, intermediality, women in art

RÉSUMÉ

Le documentaire *Ferron, Marcelle* (1989) de la réalisatrice Monique Crouillère suit cette grande peintre québécoise dans sa demeure et son studio pour retracer son parcours artistique et exposer sa vision du monde. Le film expose de nombreux tableaux de la peintre, incluant les immenses verrières qui auront fait sa renommée. La musique originale est de Robert Marcel Lepage, clarinettiste et compositeur provenant du monde des musiques jazz et improvisées. Peu de travaux académiques ont été consacrés à la musique de Lepage malgré une production foisonnante de plus de 200 œuvres. L'étude musicofilmique du documentaire repose donc sur l'exploration des archives inédites et des entretiens avec le compositeur.

Dans un premier temps, l'article présente le synopsis du documentaire ainsi que le contexte particulier de production de *Ferron, Marcelle*, s'inscrivant dans le programme « Regards de femmes » de l'Office national du film. Dans un deuxième temps, l'analyse se concentre sur les différents types d'articulations, de relations et d'interactions entre la pensée musicale, son environnement

narratif et sa concrétisation visuelle dans le documentaire. En effet, dans l'œuvre de Lepage, les éléments musicaux, sonores et visuels ne sont jamais traités indépendamment les uns des autres. Ils mènent à de riches résonances ou dissonances qui doivent être considérées comme un tout. Cependant, trouver une direction musicale en dialogue avec la réalisation de ce documentaire s'est avérée plus ardue que prévu. Dans un dernier temps, la réception critique démontre que, malgré la volonté de Lepage de composer une musique qui s'inscrit et participe à l'œuvre collective, le résultat musical interfère avec le sujet.

ABSTRACT

Documentary *Ferron, Marcelle* (1989) by director Monique Crouillère follows this great quebecer painter in her home and studio to retrace her artistic journey and expose her vision of the world. The film also features several of Ferron's works, including her gigantic stained-glass windows, that made her famous. Original music is from Robert Marcel Lepage, clarinetist and composer coming from the world of free jazz and improvised music. Few academic works have been devoted to Lepage's music, despite a prolific production of more than 200 works. This musicofilmic study of the documentary is based on unpublished archives as well as interviews with the composer.

First, the paper will present the synopsis of the documentary as well as the particular context of *Ferron, Marcelle's* production, as part of the National Film Board's "Regards de femmes" program. Second, the analysis will focus on the different types of articulations, relationships and interactions between musical thought, its verbal environment and its visual concretization in the documentary. It is essential to add that, in Lepage's work, the musical, sound and visual components are never treated independently of each other. They lead to rich resonances or dissonances that should be considered as a whole. However, finding a musical direction in dialogue with the making of the documentary turned out to be more difficult than expected. Finally, the critical reception shows that, despite Lepage's desire to compose music that is part of and participates in the collective work, the musical result interferes with the subject.

NOTE DE L'AUTRICE

Une version préliminaire de cet article a été présentée sous forme de conférences au congrès annuel MusCan, Brandon (MA), le 13 mai 2024 ; ainsi qu'au colloque MaMI XX, New York (NY), le 25 mai 2024. Je tiens à remercier le comité éditorial d'*Émergences* dont les remarques constructives ont permis d'améliorer substantiellement ce texte, ainsi qu'Arzhel Morel pour l'édition des extraits musicaux et la révision des tableaux. Un immense merci à Robert Marcel Lepage pour sa générosité, sa disponibilité, sa bienveillance, son humour et son partage de l'amour de la musique !

- 1 Musicien dont la prolifique carrière s'inscrit à la fois dans l'improvisation jazz et dans la composition pour l'image en mouvement et la scène, Robert Marcel Lepage (né en 1951 à Montréal) est l'auteur de plus de 200 trames sonores originales. La qualité de sa musique est reconnue par la profession tout au long de sa carrière et il reçoit notamment quatre prix Gémeaux de l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision pour la meilleure musique originale¹. Il est également le récipiendaire du Prix Richard Grégoire de la Fondation SPACQ (2006) pour la composition de musique sur images et du Prix René-Jodoin (2018) pour son influence et son engagement dans le cinéma d'animation canadien.
- 2 Cependant, l'attitude humble et la personnalité introvertie de Lepage l'amènent à demeurer loin des projecteurs (Coulombe 2026, 25). Le compositeur privilégie une approche où sa musique se met en dialogue avec l'image et le scénario, ce qui nécessite une certaine complicité avec la réalisation du film ou, à tout le moins, une démarche collaborative. Il a déjà été souligné ailleurs que Lepage est un compositeur improvisateur et que son intérêt pour le travail collaboratif lui vient de ses affinités avec le jazz. Comme ce dernier l'explique dans une entrevue accordée à Daudelin et Ménard :

Moi, j'adorais le jazz : j'adorais l'idée que quelqu'un parte d'un thème et puisse le développer, sur-le-champ, à son goût, avec tout ce qu'il y découvrirait. Puis le *free jazz* est arrivé et on s'est rendu compte qu'on n'avait plus besoin du thème, qu'on pouvait improviser avec ce qui apparaissait spontanément, dans un travail collectif. Quand on écoute de l'improvisation libre, le matériau change à une vitesse folle ; il y a toujours un nouveau truc, un nouvel apport qui apparaît. (Daudelin et Ménard 2022, 57)

- 3 Si la formation musicale de Lepage est en partie autodidacte, reposant sur sa fréquentation des musiciens dans les séances collectives de *jam* (Gilmore 2025), il détient cependant une maîtrise en composition (1971 à 1974) de l'Université de Montréal sous la supervision de Serge Garant, un ardent défenseur de la musique d'avant-garde et du sérialisme. Lepage en évoque le souvenir avec la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre en 2014 :

J'étais particulièrement intéressé par l'improvisation *free jazz*, mais je cherchais à sortir du langage jazz qui semblait ne pas m'appartenir ! J'avais commencé spontanément à trouver des pistes d'approche en écoutant Varèse, Messiaen et la musique électronique de l'époque. Quand j'ai entendu pour la première fois de la musique contemporaine, j'ai cru que la solution était là, dans ce langage nouveau et surprenant. (Lefebvre 2014, 276)

- 4 Lors de ses études avec Garant, Lepage a développé un nouveau vocabulaire musical incorporant diverses approches esthétiques. Encore aujourd'hui, sa démarche compositionnelle se fonde sur l'élaboration thématique, l'inclusion de sons ambiants et une attention particulière au récit filmique, ce que raconte le film. Cet article explore les manières dont Lepage, au début de sa carrière de compositeur de musique à l'image, illustre musicalement la pensée et l'œuvre

1. Les œuvres récompensées sont le téléfilm *Soho* de Jean-Philippe Duval (1993) ainsi que les documentaires *Le Minot d'or* (2001) d'Isabelle Raynauld, *Sous la Cagoule* (2008) de Patricio Henriquez et *Le Magicien de Kaboul* (2008) de Philippe Baylaucq.

visuelle de Marcelle Ferron (1924-2001) dans le film documentaire *Ferron, Marcelle* (1989) de la réalisatrice Monique Crouillère (née en 1945 en France), une production de l'Office national du film du Canada². Avant d'entrer dans les détails de l'analyse proprement dite, le texte qui suit présentera quelques éléments de contexte portant sur la biographie de Marcelle Ferron et sur son œuvre ainsi que le genre du documentaire.

2. Il est possible de visionner le documentaire sur le site de l'Office national du film du Canada : https://www.onf.ca/film/ferron_marcelle.

Marcelle Ferron : une peintre moderne

- 5 Figure de proue de la modernité, Ferron a contribué au renouvellement de l'art pictural. Sur ses peintures abstraites figurent des blocs de couleurs contrastantes, des lignes expressives, des éclats inattendus. Après des études à l'École des beaux-arts de Québec de 1941 à 1942 où elle a comme professeur Jean Paul Lemieux (1904-1990), Marcelle Ferron se démarque des autres jeunes artistes de Montréal en travaillant au développement d'une nouvelle forme d'expression. Elle rencontre Paul-Émile Borduas (1905-1960) en 1945, qui devient son mentor, et participe activement aux expositions et aux manifestations du groupe des Automatistes³ de 1946 à 1953. Comme elle le confie en entrevue, pour elle, la pensée libre des Automatistes est un moteur de transformation sociale : « Le seul fait de créer librement, sans s'imposer de contraintes, suffisait pour poser un geste valable au niveau social [...]. Il suffisait de s'affirmer comme individu et une telle attitude était déjà le rejet d'un conservatisme et de valeurs étroites » (Thériault 1970). De 1953 à 1965, Ferron émigre en France seule avec ses trois filles, où elle côtoie les praticiens de l'abstraction lyrique, un mouvement artistique français de l'après-guerre (**figure 1**).
- 6 Les couleurs de ses toiles sont particulièrement vibrantes, peut-être parce qu'elle prépare elle-même ses couleurs. Ce qui est également singulier, ce sont les larges traits chromatiques appliqués sur le canevas avec des gestes francs et énergétiques. Elle demeure ainsi fidèle aux principes esthétiques des Automatistes, selon lesquels le geste est essentiel au caractère authentique d'une œuvre (**Musée d'art contemporain de Montréal 2024**).
- 7 Ferron rentre au Québec en 1966 où elle s'implique dans la défense de la culture pour tous en fondant le mouvement Création avec Yves Trudeau. Interrogée sur les raisons au fondement de cette initiative, Ferron répond : « pour déboucher sur une culture populaire véritable, pour en finir avec l'artiste-idole, pour que l'art soit effectivement dans la rue et que la rue soit belle, pour mieux vivre et puis, aussi, pourquoi pas ? » (Lévy 1971, 25) Ouvert à la participation la plus large possible, ce mouvement artistique collectif favorise la création sous toutes ses formes dans l'espace public.
- 8 Les vitraux de Ferron intégrés à l'architecture de bâtiments et de lieux publics constituent un autre exemple de son engagement envers la démocratisation

3. Inspiré-es par l'écriture automatique d'André Breton où le geste créateur relève du hasard contrôlé, les Automatistes sont des artistes et des intellectuel·les regroupé·es autour du peintre Paul-Émile Borduas. Leurs actions et prises de parole défendent le rôle essentiel de la culture dans la société. En 1948, les Automatistes signent le *Refus global*, un manifeste remettant en question l'idéologie conservatrice du gouvernement québécois de Maurice Duplessis (1890-1959) et de l'Église catholique. Refusant le repli sur soi, les Automatistes expriment un profond besoin de liberté artistique pour redonner espoir à la collectivité (Eddie 2002, 7).



FIGURE 1
Marcelle Ferron, *Ghost Hills* (1962).
© Œuvres Ferron / CARCC Ottawa 2026

de l'art. L'une de ses premières réalisations majeures est la murale de l'Expo 67. Cependant, le vitrail créé pour le hall de la station de métro Champ-de-Mars est considéré comme son chef-d'œuvre (**figure 2**). Mesurant soixante mètres de long avec une hauteur maximale de neuf mètres et s'étendant sur trois murs, l'œuvre consiste en de grands rubans bleu, rouge et vert qui drapent la station de lumière colorée (« **Marcelle Ferron** » 2021).

- 9 La lumière est d'une importance capitale dans l'œuvre de Ferron : « Ce que je veux exprimer, c'est la beauté du verre, la beauté des couleurs, la résonance lumineuse. Alors moi, c'est ça » (**Caron 2020**). L'artiste cherche sans répit à traduire son évanescence et son impact sur l'espace environnant (**Beaudry 2024**). Le documentaire de Crouillère tente d'explicitier cet aspect essentiel de sa démarche. Pour ce faire, la parole est cédée à Marcelle Ferron elle-même, qui trace le cheminement de sa carrière artistique. Le genre du documentaire offre ici un terrain de réflexion particulièrement fertile pour la théorisation de la musique à l'image dans un cadre non fictionnel.

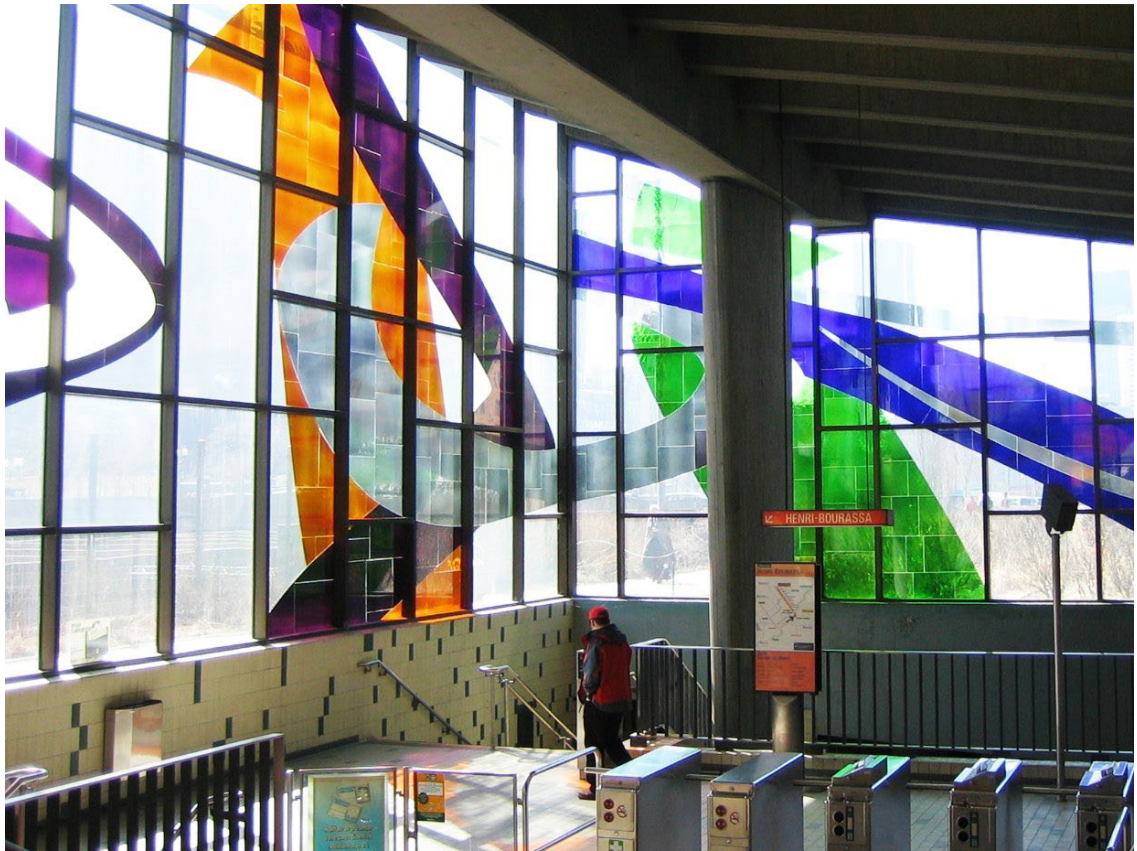


FIGURE 2

La mezzanine de la station Champ-de-Mars, avec le vitrail *Verre-écran* (1967) de Marcelle Ferron.

© Œuvres Ferron / CARCC Ottawa 2026

Le documentaire comme représentation du réel

- 10 La pratique du film documentaire découle à la fois du reportage journalistique, dont la présence s'accroît dans l'espace télévisuel au début des années 1950, et du cinéma-vérité ou du cinéma direct, mouvement esthétique des années 1960 et 1970. Ces deux pratiques se caractérisent par leur haut niveau de purisme où l'observation ne doit pas adultérer la captation directe par la caméra des interactions, des événements, des circonstances primaires. C'est la neutralité du regard qui est recherchée. Ainsi pour John Corner, spécialiste de la communication et des médias, cette perspective entraîne une conception particulière de la musique :

Pris ensemble, ce que nous pourrions appeler le *rationalisme journalistique* et le *minimalisme observationnel* ont contribué à ce que de nombreux réalisateurs (et probablement une part importante du public) continuent de

craindre qu'un ingrédient musical vienne d'une manière ou d'une autre subvertir l'intégrité du programme⁴ (Corner 2002, 358).

- 11 Dans l'introduction de son ouvrage sur la musique dans les films documentaires, Holly Rogers renchérit : « Pour plusieurs réalisateurs, la réponse est simple : elle [la musique] n'a pas de rôle. [...] On craint que la musique puisse contredire la spontanéité apparente et le naturel de l'esthétique du documentaire⁵ » (Rogers 2014, 2).
- 12 C'est dans l'émergence de la pratique documentaire influencée par le « cinéma direct » que Monique Crouillère entame sa carrière au début des années 1970 dans le service caméra de l'Office national du film comme directrice de la photographie. Elle a donc été formée au travail de terrain, où, caméra à l'épaule, elle suivait son sujet pour pouvoir capter en direct ce qui se passait. Son premier film à titre de réalisatrice, *Shakti* (1976) marque le début d'une série de documentaires sur le travail des femmes artistes qui se poursuit avec *D'un coup de pinceau*⁶ (1988) et *Ferron, Marcelle* (1989) (Minne 2020). Dans ses projets, Crouillère effectue une recherche documentaire rigoureuse et approfondie qui peut s'échelonner sur plusieurs mois pour imaginer un scénario et développer une stratégie qui lui permette de capter le sujet. Comme il est habituel dans le genre documentaire d'observation, le son et la musique occupent une place secondaire dans la conception du film au profit de l'action directe (Ruoff 1993, 32). Les différents compositeurs interviennent une fois les projets finalisés et doivent pallier certaines difficultés du tournage⁷. Dans le cas de *Ferron, Marcelle*, la musique de Lepage accompagne principalement des transitions, qu'il s'agisse de documents d'archives ou des captures filmées des toiles de l'artiste. Les monologues filmés de Ferron, quant à eux, sont dépourvus de musique.
- 13 Dans cette esthétique « réaliste », la musique de Lepage peut-elle être autre chose qu'un remplissage sonore destiné à combler les silences entre les témoignages de Ferron et la voix *off* ? Dans son article « Sounds Real », John Corner suggère que la musique endosse deux rôles dans le film documentaire : 1) « alléger » le sujet ou son traitement par un ton comique, sentimental ou légèrement ironique ; 2) construire et styliser le sujet pour s'affranchir de son réalisme ou de la forme « reportage » qui se base sur le journalisme d'information (Corner 2002, 363). Considérant que *Ferron, Marcelle* est un film sur la création artistique, Lepage opte pour une voie alternative. Le compositeur cherche à instaurer un dialogue avec les éléments visuels et verbaux tout en se libérant des faits et des informations sur Ferron et son œuvre. Pour renforcer la dimension artistique de ce film sur l'art, la musique permet à la peinture de s'incarner à l'écran en engageant le public qui la regarde à la comprendre et à interagir avec elle, ce que l'analyse musicofilmique s'attachera à démontrer dans la section suivante.

4. « Taken together, then, what we might call *journalistic rationalism* and *observational minimalism* have acted to keep many producers (and quite possibly sizeable sections of the audience) concerned about the risk of a musical ingredient somehow subverting programme integrity. » (c'est l'auteur qui souligne). Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'autrice.

5. « For many filmmakers, the answer is simple: it [music] has no role. [...] It is feared that music may contradict the apparent spontaneity and naturalism of the documentary aesthetic. »

6. Ce film documentaire porte sur la peintre Francine Simonin. Il est produit dans le programme *Regards de femmes* sous la responsabilité de la productrice Josée Beaudet, tout comme *Ferron, Marcelle*.

7. Monique Crouillère raconte en entrevue les difficultés du tournage de *Shakti* en Inde : « Ce fut un exercice très difficile. L'ONF a proposé à mon amie un stage de deux semaines pour se former à la prise de son. Mais deux semaines c'était très peu pour quelqu'un qui n'a jamais fait de son. Elle était très peu sûre d'elle, donc plusieurs fois elle a paniqué pendant le tournage et la majorité du son fut inutilisable. Lors du montage Anne-Claire [Poirier] m'a suggéré de rencontrer Alain Clavier, un compositeur de musique de film, qui a reconstruit la bande sonore à partir de ce qu'il a pu récupérer et il a ajouté des bruitages pour harmoniser l'ensemble. Voilà pourquoi il n'y a pas de dialogue dans le film, il y a juste la narration de Marthe Blackburn et de la musique. » (Minne 2020)

Mettre en musique la peinture et la pensée de Ferron

14 Cette recherche sur la musique de Robert Marcel Lepage repose sur l'examen minutieux du documentaire et des manuscrits des partitions, ainsi que des entrevues informelles menées depuis 2022 avec le compositeur. L'analyse musicofilmique s'appuie sur des méthodes proposées par Philip Tagg (2012), pour qui l'analyse approfondie d'une musique de film repose essentiellement sur l'attention aux fonctions et au contexte sonore et filmique ainsi que sur l'utilisation des idées musicales tout au long du film. Dans cette démarche herméneutique, l'analyse se concentre sur les articulations, les relations et les interactions entre la pensée visuelle, le scénario et sa concrétisation musicale dans le documentaire afin d'en faire ressortir le sens. Par conséquent, une étape cruciale est de préparer une liste des événements sonores et visuels (*cue list*) intégrale du film avec le minutage précis et une description succincte de l'événement (action, parole, musique, effet sonore). Cette liste permet de faire émerger le plan formel du film. Dans le cas du documentaire *Ferron, Marcelle*, le témoignage de la peintre est scindé en plusieurs blocs qui se déroulent dans quatre lieux principaux (tableau 1) :

1. L'ouverture du film où Ferron descend l'escalier devant le Musée des Beaux-Arts de Montréal pour prendre un taxi, suivie d'une conversation avec le conducteur de taxi ;
2. La majeure partie du film se déroule dans la maison de Ferron ;
3. Deux sections du film (au début et à la fin) ont lieu dans l'atelier de l'artiste ;
4. Vers le milieu, une brève partie du film se passe dans la station de métro Champ-de-Mars où se trouve l'un de ses vitraux.

Découpage	Minutage	00'	02'	04'	06'	08'	10'	12'	14'	16'	18'	20'	22'	24'	26'	28'	30'	32'	34'	36'	38'	40'	42'	44'	46'	48'	50'
Générique	Ouverture Fermeture																										
Entrevue avec Marcelle Ferron	Décor 1 taxi																										
	Décor 2 maison																										
	Décor 3 atelier																										
	Décor 4 métro																										
Transitions	Archives																										
	Peinture																										
	Verrière																										
	Usine de verre																										
Musique	Porte vitrée																										

TABLEAU 1
Forme du documentaire *Ferron, Marcelle* (Monique Crouillère, 1989).

15 Sur la durée totale de 51 minutes du documentaire, environ 17 minutes⁸ comportent un accompagnement musical. Sauf pour quelques interventions ponctuelles, il n'y a aucune musique pendant les entretiens avec Marcelle Ferron ou

8. Le contrat spécifie que Robert Marcel Lepage doit composer quatorze minutes de musique.

la narration en voix *off*. La musique de Robert Marcel Lepage intervient lors des génériques d'ouverture et de fermeture et pour la plupart des transitions⁹ et elle est le plus souvent synchronisée avec le début et la fin de celles-ci. Ces transitions insérées par la réalisatrice illustrent les différents moments de l'entrevue par des documents d'archives, des peintures, des vitraux, et une porte avec un panneau vitré. L'alternance entre musique et non-musique est définie par l'expression de « rythme musicofilmique » par Jérôme Rossi (2021, 519). Dans le cas de ce documentaire, la musique est répartie tout au long du film avec de plus grandes pauses vers la fin, tandis que Marcelle Ferron donne des explications nourries sur son processus créateur. On pourrait dès lors formuler l'hypothèse que le rythme musicofilmique du documentaire privilégie dans un premier temps la contemplation onirique de l'œuvre et la réminiscence, puis laisse une place plus grande ensuite à l'élucidation verbale du processus créateur.

9. Exceptionnellement, il n'y a pas de musique pendant la transition durant laquelle on voit une toile de Ferron tandis que la peintre explique sa démarche (45:03-45:37). Cette explication orale est sans doute la raison de l'absence de musique.

- 16 En plus de porter une attention particulière à l'avènement chronologique des détails visuels et musicaux, Tagg invite l'analyste à considérer les techniques compositionnelles utilisées et le design sonore en relation avec les images en mouvement. Pour cela, il est nécessaire d'identifier les éléments musicaux récurrents et de les comparer aux éléments visuels et verbaux. Sa méthode rejoint la conception néoformaliste de Bordwell et Thompson (2010) selon lesquels un film est un système formel dont chaque élément est motivé par son usage (des personnages à leurs costumes, de la photographie au montage).
- 17 Le documentaire *Ferron, Marcelle* comporte 24 événements musicaux (ou *cues*). Cependant, la partition manuscrite de Lepage est séparée en 17 pièces différentes (tableau 2). Certains événements ne durent que quelques secondes (11a et 11b font partie de la même pièce) tandis que le générique de fermeture est le plus long (environ 2 min. 16 sec.). Il est intéressant de noter que les pièces n^{os} 2 « Taxi » et 9 « Archives II » sont absentes du manuscrit de Lepage. D'après son souvenir, il est fort probable qu'il ait lui-même improvisé des harmoniques à la clarinette pour la pièce n^o 2 et que la n^o 9 ait été refusée par la réalisation et retirée de la partition. Par ailleurs, le *cue* n^o 11 « s.d. [Borduas et Paris] » est absent du manuscrit. Il soutient une section narrée sur la rencontre de Ferron avec Paul-Émile Borduas, d'abord à l'École du meuble de Montréal, puis à Paris. C'est la seule pièce qui inclut de l'accordéon, un instrument souvent associé à la valse musette française. Lepage suppose que la pièce a été ajoutée au montage par la réalisatrice à partir d'une banque de musique de l'Office national du film¹⁰.
- 18 Les instruments utilisés pour la trame sonore sont la flûte (interprétée par Lise Daoust), la clarinette ou la clarinette basse (toutes les deux jouées par Lepage), le violoncelle (Mario M. Giroux et Thérèse Motard) et les percussions comme la tôle de métal et le cristal Baschet (Vincent L. Dionne). Ceux-ci sont parfois doublés pour donner l'impression d'un groupe plus important. De plus, loin de souffrir des contraintes imposées par une instrumentation réduite, la musique de Lepage atteint son plein potentiel en jouant sur l'alternance des techniques

10. En tous les cas, Lepage affirme avec conviction que ce n'est pas lui qui a composé cet air, dont la corrélation un peu facile entre Paris et l'accordéon lui déplait sans doute.

Cue (no)	Titre	Instruments	Début	Fin	Durée
01 (01)	Taxi	Flûte, clarinette, violoncelle	00:03	00:50	00:47
02	Taxi	Clarinette	02:25	02:37	00:12
03 (03)	Nil	Flûte, violoncelle	04:03	04:25	00:22
04 (04)	Archives I	Flûtes, clarinettes, violoncelles	04:54	06:30	01:36
05 (05)	Jardins	Flûte, clarinette, violoncelle	08:27	09:07	00:40
06 (06)	Additions	Flûte, clarinette, violoncelle	11:36	12:43	01:07
07 (07)	Tableau	Flûtes, clarinettes, violoncelles	15:12	16:17	01:05
08a (08)	s.d. [Verrière]	Clarinette, cristal Baschet	17:57	18:23	00:26
08b (08)			19:04	20:14	01:10
08c (08)			20:23	20:33	00:10
08d (08)			20:45	21:17	00:32
08e (08)			22:37	22:54	00:17
09 (10)	Archives II	Flûte, clarinette, violoncelle	24:13	25:31	01:18
10 (11)	Toile bleue	Flûte, clarinette, percussion	29:39	29:55	00:16
11a	s.d. [Borduas et Paris]	Cristal Baschet	35:07	35:10	00:03
11b			35:53	35:57	00:04
11c		Accordéon (pré-enregistrement)	36:04	36:18	00:14
11d			37:06	37:46	00:46
12 (12)	Tableau rude	Clarinette, violoncelle	38:11	38:27	00:16
13 (13)	Tableau fou	Flûte, clarinette, clarinette basse, violoncelles	39:29	40:23	00:54
			40:35	41:35	01:00
14 (14)	Les tableaux dorment	Flûte, clarinette, violoncelles (pizz.)	42:08	42:35	00:27
15 (15)	Long tableau	Flûte, clarinette, violoncelle	45:55	46:18	00:23
16 (16)	Tableau vert	Flûte, clarinette, clarinette basse	47:17	48:09	00:52
17 (17)	Atelier final	Flûte, clarinette, violoncelles	48:57	51:13	02:16

TABLEAU 2

Liste des *cues* de Ferron, Marcelle.

La numérotation de la partition de Lepage est indiquée entre parenthèses.

de jeu, un procédé remarquablement simple et en même temps subtil. Les instrumentistes produisent diverses articulations : trémolos, roulement, coups de langue, *flutterzunge*, multiphoniques, cliquètement des clefs pour les bois, pizzicati ou percussions au violoncelle. Pour le huitième *cue* « s.d. [Verrière] » lié aux vitraux de Ferron, Lepage fait appel à un cristal Baschet, un instrument

qu'il chérissait particulièrement à cette époque et qui lui semblait particulièrement approprié, car il fait « chanter » le verre.

EXEMPLE 1

Thème néoclassique (cue 1 « Taxi », 00:03-00:50)¹¹.

- 19 Le générique du documentaire est d'inspiration néoclassique. Dans cet extrait, la mobilité tonale se traduit dans les premières mesures par de la polytonalité, puis par les changements de tonique à chaque entrée d'instrument (voir **tableau 3**).
- 20 Comme le montre l'**exemple 1** tiré de la partition manuscrite, à la suite d'une introduction à la flûte et à la clarinette, nous entendons au violoncelle une phrase en *mi* $\flat$ majeur écrite en arpège (hexacorde). Suit une mélodie en forme d'arche ascendante-descendante à la clarinette en *do* éolien avec sensible abaissée, ce qui lui confère une couleur modale. Cette mélodie se déploie sur une harmonie quartale avec l'accord tenu *do-fa-sol* et des pizzicati sur les mêmes notes au violoncelle, engendrant une richesse harmonique par la dissonance de seconde. Ce procédé musical est typique de l'écriture de Robert Marcel Lepage puisqu'il lui permet de passer fluidement d'un mode à l'autre. Puis, à la mesure 10, la flûte fait son entrée sur une échelle modale en *ré* $\flat$ soutenue par le *sol* $\flat$ du violoncelle. Elle est rejointe en canon par la clarinette à la mesure 11 puis se développe en *mi* $\flat$ majeur où la mélodie initiale est prolongée de deux mesures et caractérisée par son rythme dactylique d'une blanche tenue avec une croche et deux doubles. À la fin, la flûte reprend le motif joué initialement par le violoncelle en y intégrant le dactyle. Ce dernier motif est entendu tout

11. Toutes les transcriptions musicales ont été réalisées fidèlement à partir de la partition manuscrite de Robert Marcel Lepage, sauf indication contraire. Cela explique qu'elles comportent des indications comme des bémols ou des dièses figurant déjà à l'armure. Lorsque cela aide à la compréhension, nous avons inséré entre crochets des annotations supplémentaires. Il est à noter que les partitions ne sont pas toujours jouées à l'identique lors des séances d'enregistrement, laissant place à l'improvisation. Il existe donc des différences mineures entre la trace écrite et la trace enregistrée de cette musique.

<i>mi</i> ♭ majeur	<i>ré</i> ♭ majeur (sensible abaissée)	<i>mi</i> ♭ majeur	<i>do</i> mineur (sensible abaissée)	<i>ré</i> ♭ majeur	<i>mi</i> ♭ majeur
--------------------	---	--------------------	---	--------------------	--------------------

TABLEAU 3
Parcours harmonique du générique (*cue* 1 « Taxi »).

au long du documentaire dans différentes tonalités, notamment dans les *cues* n° 4 « Archives I » et n° 6 « Additions » (**exemples 2 et 3**).

- 21 Le thème du générique se présente comme une musique mesurée et rythmée que Robert Marcel Lepage associait à l'énergie et au dynamisme de Ferron. Il accompagne les images d'ouverture du documentaire, où l'on voit Marcelle Ferron monter avec agilité dans un taxi devant le Musée des Beaux-Arts de Montréal. À peine installée, elle engage une conversation animée avec le conducteur sur la situation d'Haïti sous le régime Duvalier, révélant à la fois sa sensibilité aux enjeux humains et son intérêt pour la politique. Curieuse, engagée, vive d'esprit, telle est l'image que le documentaire cherche d'emblée à transmettre de Ferron grâce à la combinaison de la mise en scène qui la présente en mouvement, de ses propos sentis et de ce thème d'inspiration néoclassique.
- 22 Par la suite, dans les transitions qui donnent à voir les peintures de Ferron, le thème néoclassique se métamorphose en des chaînes harmoniques et des textures instrumentales se rapprochant du geste libre qui caractérise l'esthétique picturale de Ferron. Pour opérer cette métamorphose, le compositeur applique des principes d'arrangement utilisés en musique contemporaine à son thème. Il en découpe la mélodie, l'harmonie, et le rythme pour se créer une banque de sons dans laquelle il peut puiser des idées musicales. En détachant le cadre harmonique de la mélodie, il devient une texture. Ce procédé d'écriture démontre la grande agilité et la capacité d'adaptation de Robert Marcel Lepage qui rallie différents univers musicaux au service du dialogue avec l'image.
- 23 Ainsi, une attention particulière semble être portée aux transitions qui montrent des peintures abstraites de Ferron, soit les moments qui laissent à Robert Marcel Lepage de l'espace pour l'improvisation musicale. Par exemple, dans l'une des séquences de l'atelier (42:32-43:07), Ferron explique à Crouillère que les tableaux retournés face au mur dorment : « Un bon jour, je vais prendre mon courage [...] et là je vais les retourner et voir ce que c'est. Et après je les oublie un peu, d'une certaine façon. Ils me font des surprises. Quelquefois, c'est meilleur que ce que je pensais ». Ce temps de pause dans la production lui donne le temps de réfléchir à sa démarche artistique, et plus particulièrement à la relation entre les lignes et les masses. Suit une transition (45:55-46:18) où le mouvement ascendant de la caméra découvre progressivement un tableau rouge étroit et haut, avec beaucoup de textures et de mouvements, tandis que la clarinette se fait entendre sur un tapis de violoncelle avant l'arrivée de la flûte dont l'intervention culminera avec un point blanc dans le haut de la toile (**exemple 4**).

♩ = 75

This musical score is for a piece in 3/4 time with a tempo of 75 beats per minute. It consists of six systems of staves. The first system shows a piano introduction with a woodwind (fl.) entry. The second system continues the piano melody with woodwind accompaniment. The third system features a woodwind (cl.) solo. The fourth system shows a woodwind (fl. et cl.) solo. The fifth system continues the piano melody. The sixth system shows a woodwind (fl.) solo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

EXEMPLE 2

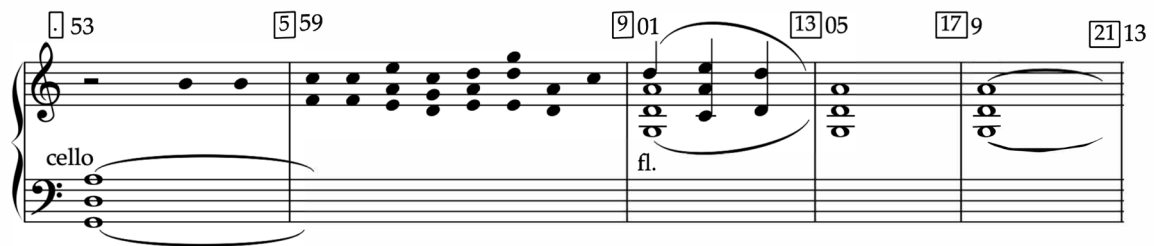
Thème néoclassique, *cue* n° 4 « Archives I » (04:54-06:30).

♩ = 60

This musical score is for a piece in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It consists of two systems of staves. The first system shows a piano introduction with a woodwind (pizz.) entry. The second system continues the piano melody with woodwind accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

EXEMPLE 3

Thème néoclassique, *cue* n° 6 « Additions » (11:36-12:43).



EXEMPLE 4

Cue n° 15 « Long tableau » (45:55-46:18).

- 24 Il est légitime de supposer que cette correspondance n'est pas le fruit d'une coïncidence, mais qu'elle dénote une recherche consciente de la part de Lepage pour créer un dialogue privilégié entre le son et le visuel en utilisant un élément pictural comme point de départ. Pour Lepage, le rapport entre l'image et la musique est des plus importants et il cherche à ce que la musique reproduise le geste pictural dans une sorte de mimétisme de mouvement avec un point de synchrèse voulu entre la flûte et le point blanc en haut de la toile (46:11).
- 25 La courte transition « Toile bleue » (29:39-29:55, voir **exemple 5**) présente également un dialogue entre la musique improvisée et les tableaux de Ferron. Du côté visuel, la caméra effectue un zoom avant vers deux points bleus sur le tableau, ce qui a pour effet de s'immerger dans l'œuvre en concentrant l'attention sur un détail. Du côté musical, se superposent ce que Lepage appelle des « sifflets harmoniques qui se parlent » dans son manuscrit entre la clarinette tenant les multiphoniques de *ré-do* et la flûte basse jouant alternativement les notes *do* puis *sol* articulées en soufflet. Les frappes discrètes sur le violoncelle exécutent un rythme iambique répété sur le temps faible de chaque mesure tel un « cœur étouffé ». Dans cet extrait, le compositeur a décomposé son thème du générique pour n'en conserver qu'une chaîne harmonique épurée. Adjointe à l'image, il en résulte une sensation de plongée dans l'œuvre picturale, au plus près de la matière brute la constituant.
- 26 En ce qui concerne les démarches descriptives et figuratives, la musique de Lepage entretient avec les paroles (voix *off* et de Marcelle Ferron) et les images (tableaux) une relation étroite. Elle contribue à en modeler ou à en éclairer la signification, voire à en dicter la progression formelle.
- 27 En plus de la musique de Lepage, une écoute attentive du documentaire permet de déceler dans le fond sonore plusieurs sons qui marquent la captation directe comme les aboiements de chien, les chants des oiseaux, une cloche, une horloge de même que du vent, un avion, des cigales, un coq et encore d'autres sons naturels ou mécaniques. Ceci peut sembler anecdotique, mais ces bruits ajoutés lors du montage sont révélateurs de l'esthétique du cinéma vérité : grâce à ces traces sonores, la réalisatrice donne à entendre le milieu de vie de Ferron

TOILE BLEUE 29:06 - 29:22

[cl.]

[fl.]

[cello]

con legno

[perc. sur cello]

EXEMPLE 5

Cue n° 10 « Toile bleue » (29:39-29:55).

Transcription musicale réalisée à partir de l'audio du film documentaire.

(sa maison, son atelier) et en suggère un accès direct, sans fard. Toutefois, cela révèle une dichotomie entre les sons captés sur les scènes des entrevues avec Ferron et le son contrôlé, clair et net du studio d'enregistrement pour la musique. En effet, Monique Crouillère n'aurait pas apporté de microphone pour enregistrer ses questions sur le tournage, selon un critique informé :

Tout en reconnaissant la qualité de l'information et la sensibilité du regard porté sur cette artiste, on peut toutefois déplorer la méthode trop conventionnelle employée par Monique Crouillère dans la mise en forme de ses documents. Comme bien d'autres documentaristes, elle n'a pas pris le soin de se munir d'un micro ; de sorte qu'on entend avec difficulté les questions qu'elle a pourtant jugé utile de conserver pour bien saisir le développement de la pensée de l'artiste. (Gaudreault 1990, B13)

28 Jeffrey Ruoff, un historien du cinéma et documentariste remarque :

Une des caractéristiques stylistiques majeures des documentaires qui utilisent des sons enregistrés sur les lieux du tournage est le manque de clarté de la trame sonore. Les sons ambiants entrent en compétition avec le dialogue d'une manière qui serait communément jugée inacceptable dans les pratiques traditionnelles d'Hollywood. Un faible rapport du signal-au-bruit requiert une plus grande attention de la part du spectateur pour déchiffrer les paroles prononcées. De légères différences dans le bruit ambiant de la pièce entre les prises rendent difficiles les transitions sonores fluides¹². (Ruoff 1993, 27)

29 Comme l'observe Ruoff, il est assez étrange de passer d'un son réaliste capté pendant les entrevues au son du studio. Dans les films de fiction, le *design* sonore assure que les informations sonores pertinentes sont toujours audibles. Le mixage et le matricage permettent une continuité entre les divers éléments diégétiques ou non diégétiques.

12. « One of the major stylistic characteristics of documentaries that use sounds recorded on location is the lack of clarity of the sound track [sic]. Ambient sounds compete with dialogue in ways commonly deemed unacceptable in conventional Hollywood practice. A low signal-to-noise ratio demands greater attention from the viewer to decipher spoken words. Slight differences in room tone between shots make smooth sounds transitions difficult. »

La question du néoclassicisme

30 À sa sortie, le documentaire est salué pour sa « spontanéité et [sa] simplicité » (Roberge 1990, B4). Plusieurs critiques ont reconnu la grande maîtrise de Crouillère pour créer un contact direct avec Ferron. Certains parlent même d'« un autoportrait puisque la réalisatrice laisse parler l'artiste avec toute l'abondance de la parole qu'on lui connaît » (Gaudreault 1990, B13). D'autres soulignent que « dans ce portrait sur le vif avec une femme à la personnalité riche et forte, le tempérament chaleureux de Marcelle Ferron éclate dès les premières images » (Lafuste 1990, 16). En effet, Crouillère a remporté le prix du meilleur portrait d'artiste au 8^e Festival international du film sur l'art de Montréal (Roberge 1990, B4). Pour sa part, Robert Marcel Lepage a reçu de sévères critiques pour sa musique. Les critiques les plus virulentes proviennent de Crouillère qui aurait détesté la musique au dire de Lepage. Quelles peuvent être les raisons de cette réaction ?

31 Lorsque Robert Marcel Lepage a été approché pour composer la musique du film, fidèle à son approche collaborative, il s'est d'abord enquis auprès de la réalisatrice Monique Crouillère de sa vision. Son arrivée récente dans le milieu du cinéma avait été marquée par une fructueuse collaboration avec le cinéaste d'animation Pierre Hébert (né en 1944) et le guitariste improvisateur René Lussier (né en 1957). Plusieurs projets en ont découlé, tant pour l'écran que pour la scène¹³. Crouillère, également à ses premières expériences en tant que réalisatrice, ne semblait pas avoir de préférences musicales particulières. Lepage lui aurait donc proposé de composer une musique dans le style des années 1950. Il la rassure en lui affirmant qu'il ne pensait pas au rock and roll très populaire pendant cette période, mais aux compositeurs de l'avant-garde comme Pierre Mercure (1927-1966) qui avait fréquenté Ferron par l'entremise du groupe des Automatistes dans les années 1950 et 1960. Lepage se met à l'ouvrage et propose rapidement à Crouillère une maquette réalisée à l'aide de synthétiseurs avant d'orchestrer la musique approuvée et d'en produire l'enregistrement sonore avec des instruments réels en studio. Malheureusement, selon les souvenirs de Robert Marcel Lepage, cette proposition n'a pas été appréciée de Crouillère qui ne reconnaissait pas l'intention et les sonorités de la maquette originale. Elle accepte cependant de conserver certaines musiques pour les transitions où figurent les toiles de Ferron. Après en avoir discuté, Lepage comprend que le style néoclassique était de mise pour exprimer le dynamisme, l'humour et la vivacité de Marcelle Ferron. Il compose donc de nouveaux morceaux dans cette esthétique, notamment pour les génériques d'ouverture et de clôture, et retourne en studio pour leur enregistrement en vue de la finalisation du film¹⁴.

32 Lors du lancement du documentaire, Lepage rapporte que le public est étonné par sa musique. Ainsi, Jean Papineau-Couture (1916-2000), compositeur québécois et doyen de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, lui

13. Parmi les films réalisés par Pierre Hébert auxquels René Lussier et Robert Marcel Lepage ont collaboré se trouvent : *Étienne et Sara* (1984), *Chants et danses du monde inanimé : le métro* (1984), *Adieu bipède* (1987), *La Lettre d'amour* (1989) et *La Plante humaine* (1996).

14. Les interprètes ayant enregistré la musique du documentaire sont Robert Marcel Lepage (chef et clarinette, 1^{ère} et 2^e séances), Lise Daoust (flûte, 1^{ère} et 2^e séance), Vincent Lauréat Dionne (percussions, 1^{ère} séance) Mario M. Giroux (violoncelle, 1^{ère} séance) et Thérèse Motard (violoncelle, 2^e séance).

aurait souligné un problème majeur : la musique ne « ressemble » pas à Marcelle Ferron ! Selon son observation, il suggère que cette proposition musicale s'accorde mal avec la visée du documentaire : représenter la personnalité et l'art de Ferron. Le critique de film Bill Nichols propose une explication à ce phénomène : « La tradition documentaire repose en grande partie sur sa capacité à transmettre une impression d'authenticité¹⁵ » (Nichols 2010, xiii).

15. « The documentary tradition relies heavily on being able to convey an impression of authenticity. »

- 33 Selon la théorie de la communication adaptée au sens musical par Philip Tagg, il s'agirait d'une situation d'interférence codale (Tagg 2012, 179-182). C'est-à-dire que les normes socioculturelles entre l'émetteur et le récepteur sont partagées, mais qu'elles ont une connotation différente, ce qui empêche ce dernier d'apprécier la musique et d'y réagir adéquatement. On pourrait avancer que le néoclassicisme, un mouvement artistique très vibrant pendant la jeunesse de Marcelle Ferron, avec des ambassadeurs comme Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Francis Poulenc ou Sergueï Prokofiev, est porteur d'une connotation péjorative dans certains milieux. En effet, le néoclassicisme se caractérisant notamment par un attachement à l'harmonie tonale, au contrepoint, et à la clarté des lignes, il est perçu comme un retour aux formes et techniques d'écriture d'époques antérieures. En cela, il « se présente d'abord comme une réaction à l'encontre des innovations de la première modernité musicale, celle de Debussy ou de la période atonale (1908-1916) de Schönberg » (Solomos 1998, 92). En d'autres termes, il est assimilé par certains tenants de l'avant-garde à une démarche passéiste et antimoderne.
- 34 Cependant, l'assimilation du néoclassicisme à une forme de passéisme voire de conservatisme est discutable. Par exemple, Solomos rappelle que le Groupe des Six s'appuyait sur des ancrages musicaux historiques appliqués à une pensée moderne (Solomos 1998, 94). Par ailleurs, le rapport au temps, à la compréhension des gestes du passé, est au cœur de la démarche des compositeur·rices dit·es néoclassiques qui se sont réapproprié des techniques d'écriture ancienne. Chez Marcelle Ferron, le rapport au temps est également une préoccupation. D'ailleurs, le tic-tac de l'horloge, symbole associé à la mesure du temps, est audible à divers moments du documentaire où Ferron raconte son travail solitaire dans son atelier (11:00-11:08), rappelle l'hospitalisation à l'enfance qui l'a rendue sensible aux qualités esthétiques de la transparence et de la lumière (23:37-24:37), évoque la période de dormance de ses tableaux (42:43-42:58), et établit un rapport entre la peinture, la vie et la mort (47:41-47:58). Ainsi, chez Ferron la peinture est un moyen de s'emparer d'un geste du passé, certes récent, en découvrant ses toiles endormies pour les actualiser dans le présent. Peindre est aussi une manière de marquer le temps, d'être dans la vie plutôt que la laisser s'écouler.
- 35 Ainsi, la réaction du public québécois lors de la sortie du film ne serait pas liée uniquement au choix du style néoclassique, d'autant que certains moments de transition laissent une place importante à l'improvisation avec des sonorités

contemporaines. Rétrospectivement, Lepage considère que c'est le thème qui entraine en contradiction avec l'esprit farouchement moderne de Marcelle Ferron. Il n'aurait, de son propre aveu, aucune connexion avec le sujet du documentaire, c'est-à-dire une artiste de l'avant-garde. À son avis, le thème musical du générique fonctionne en parallèle à l'image. De caractère léger voire guilleret, il procure une fausse impression d'ouvrir un feuilleton, plein de nostalgie et de sentimentalisme, ce qui détonne avec la peinture et l'engagement de Ferron pour la liberté de l'artiste, la place des femmes dans les arts, et la justice sociale.

Conclusion

- 36 L'analyse de *Ferron, Marcelle* permet de conclure que la relation entre la musique, le verbe et les images a besoin d'être redéfinie pour chaque point d'intersection et qu'elle trouve son équilibre dans un système formel partagé. Dans la conception traditionnelle du film documentaire, Corner mentionne que le but est de donner un portrait factuel avec le moins d'interventions subjectives possible : « Elles [les traditions du cinéma direct et vérité] ont souvent adopté un certain degré de purisme imitatif remettant en question tout ce qui risquerait d'altérer la restitution directe des événements, circonstances et interactions se déroulant devant la caméra¹⁶ » ([Corner 2002, 358](#)). Il constate cependant une évolution dans la pratique du documentaire où la musique entre en dialogue avec ses contreparties visuelles et verbales, par exemple pour représenter un point de vue particulier. Au caractère concret du sujet documentaire, la musique apporte une certaine poésie. À cet égard, Rogers suggère :

Une musique bien placée peut faire ressortir une narration, mettre en valeur les brins esthétiques entre les scènes, attirer l'attention sur une chose à l'exclusion des autres et aider à promouvoir un lien esthétique intense avec certains personnages ou thèmes. Que la musique cache les coupes du montage ou renforce l'émotion, son rôle principal est de faire sortir le public de l'auditorium et de le transporter au cœur de l'histoire¹⁷. ([Rogers 2014, 7](#))

- 37 L'analyse musicofilmique a montré que Lepage a disposé d'une plus grande latitude pour établir un dialogue entre sa musique, la parole de Marcelle Ferron et ses toiles dans le documentaire de Crouillère. Cependant, les différences esthétiques entre ces éléments interreliés ont pu donner l'impression que le thème néoclassique était une erreur. Ce désaccord semble avoir constitué une source de confusion pour les spectateurs : la musique de Lepage est blâmée de ne pas avoir été assez fidèle à la modernité de Ferron. Par rapport au degré de réalisme attendu du documentaire, la critique sur le néoclassicisme dénote un malaise quant au choix de cette esthétique musicale dans un contexte moderne voire de peinture avant-gardiste. Par ailleurs, est-ce bien le rôle de la musique de Lepage d'encourager l'auditoire à croire qu'il regarde la véritable Marcelle Ferron et à susciter de l'empathie envers son travail ? Dans ce documentaire sur

16. « These have often embraced a degree of depictive purism that places question marks alongside anything likely to adulterate a direct relaying of the primary events, circumstances and interactions before the camera. »

17. « [W]ell placed music can draw out a narrative, highlight the aesthetic strands between scenes, focus attention on one thing to the exclusion of others and help promote intense aesthetic bonding with certain characters or themes. Whether music is concealing editing cuts, or heightening emotion, however, its main role is to remove an audience from the auditorium and transport them into the heart of the story. »

l'art, le compositeur propose à l'auditeur de se libérer des éléments factuels sur Ferron pour s'immerger dans sa peinture. Pour ce faire, Lepage décompose son thème néoclassique en chaînes harmoniques, ce qui démontre sa maîtrise de l'écriture musicale moderne. Les tableaux de Ferron servent de sources d'inspiration ou de fil conducteur qui assure la logique formelle de la trame musicale. Au final, c'est la ligne picturale qui guide la musique tel un reflet de la pensée automatiste où le geste est primordial et génère la peinture.

Bibliographie

Beaudry, Eve-Lyne. « Marcelle Ferron, rebelle aux mille couleurs ». *Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ)*, 25 janvier 2024. Consulté le 22 septembre 2026, <https://www.mnbaq.org/articles-audios-videos/marcelle-ferron-rebelle-aux-mille-couleurs>.

Bordwell, David et Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York : McGraw-Hill, 2010.

Caron, Sophie. « Lumineuse Marcelle Ferron ». *Radio-Canada*, 28 septembre 2020. Consulté le 22 septembre 2026, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1737062/marcelle-ferron-verriere-artiste-archives>.

Corner, John. « Sounds Real: Music and Documentary ». *Popular Music* 21, n° 3 (octobre 2002). DOI : [10.1017/S0261143002002234](https://doi.org/10.1017/S0261143002002234).

Coulombe, Michel. « Robert Marcel Lepage, compositeur modulaire, clarinettiste discret ». *Ciné-Bulles* 44, n° 1 (hiver 2026) : 24-31.

Daudelin, Robert et Guy Ménard. « Entretien avec Robert Marcel Lepage : deux mondes en parallèle ». *24 images*, n° 203 (juin 2022) : 56-65.

Eddie, Christine. *Le XX^e siècle de la culture québécoise : la quête de l'identité*. Montréal : Québec Statistiques, Publications gouvernementales, 2002.

Gaudreault, Léonce. « Ferron, l'art et l'or au cinéma du mercredi ». *Le Soleil*, 7 mai 1990.

Gilmore, John. *Mon pays, c'est la musique : l'amorce de l'improvisation libre au Québec*. Montréal : Ellipse, 2025.

Lafuste, France. « Un festival bien engagé ». *Le Devoir*, 7 mars 1990.

Lefebvre, Marie-Thérèse. « L'Underground musical des années 1970 au Québec : émergence des pratiques en "musique actuelle" et rencontre entre deux univers de création ». *Les Cahiers des dix* 68 (mars 2014) : 249-286. DOI : [10.7202/1029295ar](https://doi.org/10.7202/1029295ar).

Lévy, Bernard. « Création : opération pourquoi pas ? ». *Vie des arts* 62 (printemps 1971) : 24-25.

« Marcelle Ferron: The Life Story of Feminist Canadian Painter ». *Daily Hawker*, 28 juillet 2021. Archive consultée le 24 septembre 2026, <https://web.archive.org/web/20240227144202/https://www.dailyhawker.ca/marcelle-ferron-the-life-story-of-feminist-canadian-painter>.

Minne, Julia. « Monique Crouillère : d'un coup de caméra ». *Panorama-Cinéma* 5, n°s 21-22 (30 juillet 2020). Consulté le 22 septembre 2026, <https://www.panorama-cinema.com/V2/article.php?categorie=1&id=767>.

Musée d'art contemporain de Montréal. « Marcelle Ferron ». *MAC Montréal*, [2024]. Consulté le 22 septembre 2026, <https://macm.org/en/collections/artiste/marcelle-ferron>.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary* [2001]. Indiana : Indiana University Press, 2010.

Ouvrard, Hélène. « *Ferron, Marcelle* » : un film de Monique Crouillère. Montréal : Office national du film du Canada, 1990.

Roberge, Huguette. « Place au cinéma belge ! ». *La Presse*, 13 mars 1990.

Rogers, Holly. *Music and Sound in Documentary Film*. New York : Routledge, 2014.

Rossi, Jérôme. *L'analyse de la musique de film : histoire, concepts, méthodes*. Lyon : Symétrie, 2021.

Ruoff, Jeffrey. « Conventions of Sound in Documentary ». *Cinema Journal* 32, n° 3 (printemps 1993). DOI : [10.2307/1225877](https://doi.org/10.2307/1225877).

Solomos, Makis. « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes ». *Musurgia* 5, n° 3/4 (1998) : 91-107.

Tagg, Philip. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York Huddersfield : The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

Tagg, Philip. « Trois méthodes proposées pour l'analyse de musiques de film », dans *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, sous la direction de Frédéric Gimello-Mesplomb, 169-184. Paris : Books On Demand, 2010.

Thériault, Normand. « Peindre sans peindre ». *La Presse*, 11 avril 1970.

À PROPOS DE L'AUTRICE

Ariane Couture est professeure de musicologie à l'Université de Sherbrooke. Adoptant un cadre féministe, ses intérêts de recherche incluent la programmation musicale, la musique à l'image, l'entrepreneuriat en musique et l'innovation sociale. En tant que responsable du Fonds d'archives Robert Marcel Lepage, elle organise des stages de formation, des projets de recherche ainsi que des activités de valorisation. Engagée dans les milieux scientifique et professionnel, elle est rédactrice en chef francophone d'*Intersections : revue canadienne de musique* et siège sur plusieurs comités impliqués en culture et en numérique. Elle est l'autrice de *La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions* paru aux Presses de l'Université Laval en 2019.



L'enseignement des musiques à l'image dans les universités françaises

Teaching Screen Music in French Universities

Jason Julliot

Mots clés : enseignement, université, professionnalisation, musique de film, musicologie

Keywords : education, university, professionalization, film music, musicology

RÉSUMÉ

L'enseignement des musiques à l'image, quasiment absent des cursus musicologiques français tout au long du ^{xx}e siècle, se généralise rapidement à partir du milieu des années 2000, freiné jusque-là par la déconsidération académique des musiques de film et par le poids de structures centrées sur l'étude et la transmission du répertoire savant occidental. À partir d'archives institutionnelles et d'entretiens menés auprès d'enseignant·es-chercheur·euses, cet article montre que l'apparition de ces nouveaux enseignements peut être expliquée par la réorganisation des cursus (en particulier sous forme de majeures/mineures) et par des impératifs de professionnalisation qui guident les concepteur·rices des parcours de formation. Dans ce cadre, trois formes d'enseignement se dégagent, tournées vers la composition, vers les techniques du son ou vers l'histoire des musiques à l'image. Nous montrons toutefois que la discipline reste le plus souvent reléguée à un statut « d'ouverture », révélateur d'une forte hiérarchie des savoirs musicologiques dans les universités françaises.

ABSTRACT

For most of the twentieth century, screen music was virtually absent from French musicology curricula, held back by the low academic status of film music and by de-

partments built around the study and transmission of the Western classical canon. That began to change rapidly in the mid-2000s. Drawing on institutional archives and interviews with faculty, this article traces that shift to two main drivers: curricular restructuring—particularly the shift to a majors/minors system—and a growing push toward professionalization among those designing degree programs. Three main types of courses have emerged: composition-focused courses, sound-technique courses, and courses on the history of screen music. Yet the field still tends to be treated as an “elective” subject rather than a core one—a sign of just how hierarchical musicological knowledge remains in French universities.

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article reprend et actualise des éléments présentés dans un mémoire intitulé « L'enseignement des musiques à l'image dans les universités françaises : une discipline entre formation professionnelle et valorisation d'un savoir académique » (Julliot 2023), soutenu dans le cadre du prix d'histoire de la musique du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Je remercie Rémy Campos pour ses conseils lors de sa préparation.

« Bon courage à vous pour ce travail qui ne doit pas vous faire écouter que des chefs-d'œuvre ! »

Enseignant-chercheur interrogé dans le cadre de cette étude, 2023.

- 1 L'intégration d'un sujet portant sur les « musiques à l'écran » au programme de l'agrégation externe de musique des sessions 2026 et 2027 pourrait être comprise comme la reconnaissance, par une institution de haute légitimité, de l'importance d'un thème profondément ancré dans l'enseignement supérieur et la recherche en France depuis le début des années 2010. Elle s'inscrit à la suite d'une série de jalons symboliques ou matériels qui vont dans le sens d'un fort dynamisme des études sur les musiques à l'image : constitution d'un groupe de recherche en 2015¹, multiplication d'événements scientifiques, publications d'ouvrages, extension de la recherche à des objets audiovisuels hors du cinéma², recrutement de plusieurs enseignants-chercheurs et enseignantes-chercheuses spécialisées³, création d'*Émergences*, revue francophone dédiée aux sons et musiques à l'écran (Julliot et Michot 2025). Cet essor est d'autant plus surprenant qu'il semble surgi de nulle part, presque autogène, puisqu'à l'exception de Michel Chion dont les essais sur le cinéma ont connu une importante diffusion depuis les années 1980, peu d'auteur·rices francophones peuvent revendiquer d'avoir travaillé sur les musiques à l'image dans un cadre universitaire au xx^e siècle. Dans les faits, comme l'ont montré Chloé Huvet (2016) et Jérôme Rossi (2021, 18-28), cette rareté des travaux sur les musiques de film est à nuancer, dans la mesure où, depuis les articles parus dans *La Revue musicale* à partir de 1936 jusqu'aux écrits de François Porcile (1969) et d'Alain Lacombe (1982), une multitude de

1. Le groupe de recherche ELMEC (Étude des langages musico-sonores à l'écran) est un collectif français fondé en 2015 et affilié à la Société française de musicologie depuis 2022.

2. À l'heure où je termine cet article, quatre maître·sses de conférences (Cécile Carayol à Rouen en 2013, Chloé Huvet à Évry en 2020, Jérémie Michot à Tours en 2023, Jason Julliot à Rennes 2 en 2026) et un professeur des universités (Jérôme Rossi à Lyon 2 en 2023) ont été recrutés·es sur des profils de recherche majoritairement tournés vers les musiques à l'image. Gilles Mouëllic a été recruté maître de conférences à l'université Rennes 2 en 2000 après une thèse sur le jazz au cinéma (1999), mais ses enseignements étaient pendant longtemps intégralement consacrés à l'histoire et l'esthétique du jazz (Joseph Delaplace, échange personnel, 9 juillet 2026).

textes constituent un socle historiographique français sur les musiques à l'image hors de l'université. L'évolution des années 2010 correspond donc davantage à un déplacement de la production littéraire savante, celle-ci échappant aux seuls historiens indépendants, aux compositeurs, aux critiques et aux journalistes – en partie seulement, comme l'illustrent les activités éditoriales de Thierry Jousse, de Benoit Basirico ou de Vivien Villani – au profit des historien·nes du cinéma et des musicologues, au sein de l'université.

2 Du point de vue de la production savante, les musiques à l'image jouissent donc d'une reconfiguration de pratiques anciennes, adaptées aux usages de la recherche académique par les chercheur·euses au début du XXI^e siècle. Mais cette histoire bien plus faite de continuités que de ruptures est-elle également celle de l'enseignement de ces musiques ? Peut-on faire une généalogie des pratiques d'enseignement des musiques à l'image dans les universités françaises, à la manière de la généalogie de la recherche – volontairement réductrice, et qui a le défaut d'imaginer la France comme un système autonome – esquissée dans cette introduction ?

3 Si l'émergence et la structuration de la cinémusicologie en tant que champ de recherche ont fait l'objet de plusieurs études, l'histoire de son enseignement reste à faire⁴. L'exploration de cette dernière paraît pourtant primordiale tant, dans le cadre du système universitaire français tel qu'il se structure au XX^e siècle, les pratiques d'enseignement et de recherche se croisent et se nourrissent mutuellement jusqu'à se confondre⁵. S'intéresser à cette histoire par le prisme de la didactique permet en outre de dépasser la réduction des musiques à l'image à un simple objet de recherche pour les considérer comme une *discipline*, c'est-à-dire comme une pratique qui « rend évidentes et palpables à la fois l'organisation quotidienne de la recherche et de l'enseignement, fondée sur la délimitation d'un type d'objet et la répartition de tâches spécifiques, et la cohérence d'un horizon de savoir entendu comme maîtrise cognitive croissante d'un objet préalablement défini comme limité » (Fabiani 2006, 12). Produire une histoire de l'enseignement des musiques à l'image implique donc une démarche à la fois historiographique et épistémologique de compréhension d'une discipline qui ne peut en aucun cas être embrassée dans toute sa complexité à la seule lumière des activités de recherche que les musicologues y consacrent.

4 En quoi les approches et les parcours d'enseignant·es-chercheur·euses nous renseignent-ils sur les dynamiques disciplinaires à l'œuvre dans les universités⁶ ? Quelles logiques institutionnelles conduisent à l'émergence des « musiques à l'image » en tant que discipline enseignée entre le milieu des années 2000 et la fin des années 2010 ? Répondre à ces interrogations impose de considérer la discipline des musiques à l'image à plusieurs échelles : celle des individus (enseignant·es et chercheur·euses directement concerné·es ou non, étudiant·es, responsables administratif·ves), celle des structures d'enseignement et de recherche (un département, un laboratoire, une UFR, une université spécifique)

3. C'est notamment le cas de la ludomusicologie (Fritsch et Summers 2021) et de l'étude des musiques « télé-séries » (Michot 2025a ; sur l'histoire de ce champ de recherche, voir Michot 2025b).

4. À ma connaissance, ce sujet n'a été abordé que par Chloé Huvet, qui consacre une section de son article « La musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques » à comparer le contenu des formations nord-américaines et françaises (2016, 64-65). Pour la situation étasunienne, plusieurs éléments sont présentés dans un numéro thématique de la revue *Music and the Moving Image* (Walker 2012).

5. Voir notamment Gingras (2003, 3-5), dans lequel l'auteur retrace les évolutions structurelles qui articulent la recherche et l'enseignement en France et qui ont progressivement conduit l'université à adopter un modèle en partie inspiré des théories de Wilhelm von Humboldt au cours du XX^e siècle.

6. Cet article ne traite que des parcours d'enseignement supérieur en place dans les soixante-sept universités publiques françaises et dans les cinq instituts catholiques qui jouissent d'un statut d'établissements supérieurs privés. Bien que brièvement mentionnés, les grands établissements (notamment les CNSMD de Paris et Lyon), les Écoles normales supérieures (ENS de Paris et Lyon), les écoles supérieures de musique (École normale de musique de Paris, Pôles supérieurs...) et les écoles de cinéma (Fémis, Louis Lumière, ENSAV, ESEC...) ont été écartées de ce travail.

et celle de l'université française (communauté scientifique, institutions nationales telles que le CNU, l'HCÉRES ou le CNRS, ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche).

- 5 De façon générale, faire l'histoire des enseignements universitaires est difficile en raison de la rareté des sources, à la fois peu accessibles et éphémères. Les documents administratifs ou de communication qui décrivent les parcours de formation varient dans leur forme et leur contenu, chaque université constituant ses propres modèles de documents : emplois du temps (qui ne comportent que le titre des cours, leur répartition hebdomadaire dont on peut déduire le volume horaire total, et parfois le nom des enseignant·es), brochures, syllabus ou guides à destination des étudiant·es (qui comportent parfois un grand nombre d'informations sur l'organisation et le contenu des cours : objectifs, planning prévisionnel, modalités d'évaluation, bibliographie indicative...), plaquettes promotionnelles destinées à informer de futurs étudiant·es de l'existence de la formation (qui dépassent rarement une dizaine de pages et insistent sur les débouchés de la formation et sur la variété des cours sans en préciser la teneur), maquettes (la plupart du temps sous la forme de tableaux détaillant les différents blocs de compétences, les unités d'enseignement, les intitulés des cours parfois complétés par le nom des enseignant·es en charge, la nature optionnelle ou obligatoire de l'enseignement, le nombre et la nature des heures – CM, TD ou TP –, les modalités d'évaluation, ainsi que le nombre de crédits ECTS associés à chaque cours). Pour des raisons essentiellement fonctionnelles, les sites internet des formations ne proposent que les versions les plus récentes de ces documents, qui ne permettent, par conséquent, de réaliser qu'un état des lieux imparfait de l'offre de formation actuelle. Pour dépasser celui-ci et s'inscrire dans une perspective historique, j'ai contacté un grand nombre d'enseignant·es et d'agents administratifs qui, dans quelques cas, ont accepté de partager leurs archives⁷. Toutefois, sans réelle stratégie de pérennisation de la littérature grise universitaire, j'ai surtout pu accéder à des archives à la fois personnelles et lacunaires (notes préparatoires, plans de cours, documents d'évaluation...).

L'émergence d'une discipline

- 6 L'histoire de l'enseignement des musiques à l'image à l'université est celle de la lente émergence d'une discipline entre recherche et enseignement qui s'impose progressivement comme un incontournable des parcours musicologiques. Ce récit, réducteur à bien des égards mais répété avec régularité par de nombreuses et nombreux chercheur·euses spécialisé·es à l'occasion de discussions informelles, mérite d'être mis à l'épreuve des faits. Il repose pourtant sur une prémisse vraisemblable : l'absence totale de cours consacrés aux interactions entre musique et image pour l'écran dans les formations musicologiques tout au long du ^{xx}e siècle.

7. Je remercie chaleureusement les enseignant·es, chercheur·euses, chargé·es de cours, et ancien·es élèves d'universités diverses qui ont accepté de me renseigner ou de me fournir des archives pour ce travail : Michaël Andrieu, Régis Authier, Claire Bardelmann, Benoit Basirico, Lucas Berton, Cécile Carayol, Louis Daubresse, Gérard Dastugue, Joseph Delaplace, Joann Élar, Nathanaël Eskenazy, Caroline Faget, Philippe Gonin, Robin Haddad, Isabelle His, Chloé Huvet, Diego Jarak, Caroline Lardy, Sarah Leperchey, Julie Mansion-Vaquié, Jérémy Michot, Doris Montes, Élise Petit, Katalin Pór, Laurent Pottier, Ondine Razafimbelo, David Reyes, Pierre Rigaudière, Guillaume Robillard, Jérôme Rossi, Miguel-Angel Ruiz-Esparza Romero, Jean-Marc Serre, Baptiste Villenave et Jean-Manuel Warnet.

La longue absence des musiques à l'image

- 7 Dans son état des lieux de 1969, Édith Weber analyse le programme de cours des « instituts » de musicologie de la Sorbonne, de Strasbourg et de Poitiers. Après avoir identifié les spécificités de chaque faculté, elle y décrit une formation qui repose sur ce qui constituera pendant longtemps le cœur de l'enseignement musicologique universitaire : des cours d'histoire et d'analyse du répertoire occidental savant, complétés par des enseignements de l'harmonie et par une pratique essentiellement vocale (Weber 1969, 378). Après ce constat, l'autrice défend déjà la nécessité d'une forme d'ouverture vers d'autres disciplines : « la musicologie ne pouvant se passer de techniques et méthodes complémentaires, une plus étroite collaboration "inter-disciplines" [sic] est souhaitable » (Weber 1969, 379). Dans les années 1970, l'université française évolue rapidement dans cette direction à la suite des événements de mai 1968 (Lamoure-Rontopoulou 1990). Les départements de musicologie se multiplient et développent des orientations marquées : alors que la Sorbonne « est traditionnellement attaché[e] à l'enseignement de la musique ancienne et classique et tient à maintenir cette tradition, sans pour autant se fermer aux autres aspects, et notamment la musique contemporaine – incluant l'histoire du jazz » (Bourde et Gribenski 1971, 202), la récente Paris VIII apparaît comme un contre-modèle puissant (Bourde et Gribenski 1971, 203-209). Parmi les cours novateurs qui y sont dispensés, un séminaire intitulé « Rapports image/son », dispensé par Daniel Charles et Jean-Étienne Marie préfigure les cours de musiques à l'image qui apparaîtront au XXI^e siècle. Étant donné la spécialité des deux enseignants-compositeurs en charge du séminaire, il est toutefois fort probable que celui-ci ait principalement porté sur les liens entre création contemporaine électroacoustique et image⁸.
- 8 Vingt ans plus tard, Philippe Bachman livre un constat semblable à celui d'André Bourde et de Jean Gribenski. Dans son rapport pour le ministère de la Culture (1992), il observe que les modèles de la Sorbonne et de Paris VIII s'opposent toujours, la première défendant une concentration de la formation sur des enseignements traditionnels face à la seconde qui s'ouvre aux nouvelles technologies, au jazz, à l'ethnomusicologie, au rock et à la variété. Ce conflit est toutefois limité à Paris : hors de la capitale, la plupart des départements de musicologie fondés dans les années 1970 et 1980 reproduisent « plus ou moins aveuglément l'organisation et le contenu des études dispensés à la Sorbonne » (Bachman 1992, 22). Il serait cependant excessif de réduire cette dernière à une structure inamovible :

Aujourd'hui entre deux eaux, [Paris IV] paraît tiraillé entre le poids de la tradition qu'il incarne et une volonté de renouveau qui transparaît dans la mise en place, de façon plus ou moins cohérente, de différentes pistes signifiant l'ouverture (enseignements liés à la musique de variétés, au rock, à la sociologie musicale, à la pédagogie, à la musicothérapie, à l'informatique musicale. [...])

8. Encore aujourd'hui, plusieurs cours de « musiques à l'image » se situent dans cette optique, à l'instar de celui créé par Laurent Pottier à Saint-Étienne en 2010.

Depuis 1989, Danièle Pistone a pris la suite de Serge Gut à la direction des destinées de la structure encore fortement marquée par l'empreinte de Jacques Chailley. Cette succession semble se traduire par un changement de cap qui oriente la Sorbonne vers une refonte totale de son fonctionnement pédagogique. Prise entre la lourdeur issue de l'importance des effectifs qu'elle doit gérer ainsi que du poids de son héritage historique et une volonté de sortir d'une réputation de conservatisme, sa marge de manœuvre paraît délicate. ([Bachman 1992, 30-31 et 63](#))

- 9 Le constat de cette transformation engagée des parcours de la Sorbonne ne se traduit toutefois pas par la création de cours abordant les musiques à l'image : la quasi-totalité des enseignant·es et chercheur·euses interrogé·es – principalement formé·es entre les années 1980 et 2000 – disent n'avoir suivi aucun enseignement de ce type, quelle que soit leur université d'origine. Cette situation se reflète dans la plupart des « guides des métiers » à destination des bachelier·es, à l'instar de celui consacré aux métiers de l'audiovisuel publié en 2007 par Studyràma qui ne mentionne aucun parcours tourné vers les musiques à l'image ([Enguehard, Fosseux et Person 2007, 94-97](#)).

- 10 Plusieurs explications permettent d'expliquer le désintérêt pour les musiques à l'image jusqu'à une date tardive, à commencer par l'influence du modèle historique de la Sorbonne sur l'ensemble du paysage universitaire français :

À l'exception de Paris-VIII, les départements créés entre 1968 et 1974 reproduisaient quasiment à l'identique la conception sorbonnarde d'une formation littéraire et philologique. Il s'agissait schématiquement d'aborder dans une perspective chronologique les différents grands compositeurs de l'histoire de la musique selon la classique distinction vie-œuvre, en rejetant le trop ancien comme le trop contemporain. [...] L'étude du contexte historique (au sens large : sociologique, politique, culturel, économique...) n'était qu'accessoirement et partiellement abordé sous la forme d'un cours d'histoire générale de l'art. Parallèlement à l'absence de cours annexes à l'histoire de la musique et de l'art, les disciplines techniques n'étaient pas non plus réellement présentes. ([Bachman 1992, 126](#))

- 11 À partir de 1974 et de la création du CAPES d'éducation musicale, plusieurs départements font progressivement évoluer ce modèle : les cursus se resserrent vers la préparation du CAPES et de l'agrégation de musique (créée en 1975), quand bien même seule une minorité d'étudiant·es se destine aux métiers de l'enseignement ([Bachman 1992, 128-130](#)). Pour Bachman, ce « tout-agrégatif » conduit à un réalignement des offres de formation sur des concours dont les programmes, tout en revendiquant une « volonté d'ouverture », confondent « culture générale avec culture littéraire » ([1992, 129](#))⁹.

- 12 En outre, les musiques à l'image souffrent d'une déconsidération ancienne : longtemps au XX^e siècle, les musiques de film sont méprisées par de nombreux compositeurs savants¹⁰, à l'instar de Boulez qui « préfère écouter du Vivaldi que n'importe quel tâcheron hollywoodien » ([Carcassonne et Oddos 1979, 25](#)).

9. L'auteur recommande d'ailleurs de « rendre obligatoire une question sur les musiques populaires (rock, jazz, variétés, chanson...) dans le tronc commun du cursus standard comme aux concours de recrutement des corps enseignants » pour sortir de ce qu'il qualifie de « marginalisation » de certaines disciplines ([Bachman 1992, 155](#)).

10. Des exceptions notables existent, tels Henri Dutilleul, Daniel-Lesur ou Antoine Duhamel qui affirment leur attachement au cinéma (voir [Rossi 2016](#)).

À l'université, cette considération particulière est reconduite pour deux raisons principales : d'une part, les musiques de film ont longtemps subi un jugement extrêmement dépréciatif dans les milieux académiques, à la fois négligées par les spécialistes en cinéma qui les reléguaient à un rôle secondaire ou accessoire, et par les musicologues qui les considéraient comme des objets indignes d'attention ([Gorbman 2004, 15](#)). Ainsi, pour Chloé Huvet, « la fonctionnalité de la musique de cinéma, sa subordination à des éléments qui lui sont extérieurs et le fait qu'elle ne soit pas conçue pour être entendue et jouée en concert, forme qui s'est progressivement cristallisée comme le modèle de l'écoute savante dans les sociétés occidentales et qui atteste en creux la qualité des œuvres jouées, expliquent sa relative mésestime. » ([Huvet 2016, 58](#))

- 13 Enfin, le mépris pour les musiques à l'image est renforcé par l'absence de chercheur·euses spécialisé·es : hormis celle de Gilles Mouëllic en études cinématographiques ([1999](#)), la première thèse de musicologie sur le sujet est celle soutenue par Cécile Carayol en 2011 à Rennes. Encore à la fin du *xx*^e siècle, travailler sur les musiques à l'image semblait difficile, comme en témoigne Philippe Gonin :

Quand j'ai commencé mes recherches, en 1988, il était hors de question – en France, en tout cas – de faire un travail sur le rock ou la musique de film. En 1992, il y avait encore des types en musicologie pour dire que la musique de film était de la musiquette. ([Gonin 2023](#))

- 14 Jérôme Rossi, aujourd'hui professeur des universités spécialisé en musique de film, décrit une situation similaire encore au tournant des années 2000, à fortiori dans une université comme Paris IV :

Travailler sur ces sujets à la Sorbonne était vraiment mal perçu. Peut-être pas infamant mais difficile, en tout cas. [...] Il faut se représenter que, lorsque j'étais étudiant dans les années 2000, ce n'était que le début du jazz et des musiques actuelles à l'université. La musique de film apparaissait encore comme quelque chose d'hyper commercial, où l'on perdait son âme – ce qui a été la manière dont elle a été reçue très fortement pendant toute la seconde moitié du *xx*^e siècle en France. Les choses se sont par la suite assouplies et je dois signaler que ma directrice de recherche, Danièle Pistone, a accueilli plutôt favorablement – plusieurs années après ma thèse, soutenue en 2005 – mon envie d'élargir mes recherches sur la musique à programme vers la musique de film. ([Rossi 2023](#))

- 15 Ainsi, plus encore que le jazz – intégré dès 1969 à Vincennes et à la Sorbonne ([Pirenne 2021, 75](#)) –, les musiques à l'image occupent une place à part. À la fois absentes des enseignements, déconsidérées par les chercheur·euses et défendues par personne, elles constituent même un risque pour les étudiant·es qui s'y intéressent. Par exemple, la pianiste et compositrice Caroline Faget, l'une des premières à avoir consacré un mémoire de master à un compositeur de cinéma à la Sorbonne ([Faget 2000](#)), se souvient d'une soutenance difficile en raison de son objet d'étude :

Quand j'ai soutenu, j'avais dans mon jury mon directeur de mémoire et une spécialiste de la musique du Moyen Âge. Après que j'ai présenté mon travail, on me dit qu'il faut que je sache une chose : Gabriel Yared n'écrirait pas ses musiques. [...] Je pense que ce qu'ils voulaient dire, c'était que des arrangeurs autour de lui retravaillaient sa musique. [...] Je pense surtout que Yared ne les intéressait pas tout court, car il avait fait beaucoup de pop, de variété [...]. Bon, il y a un truc qui ne collait pas. (Faget 2023)

- 16 Ici, la nature même de la musique de film – collaborative, en partie fonctionnelle et industrielle – semble avoir posé problème, délégitimant *de facto* l'intérêt analytique que lui portait une étudiante.
- 17 Ces témoignages, comme celui de plusieurs personnes ayant souhaité rester anonymes, amènent à reconsidérer une idée fréquemment avancée par les spécialistes en musiques à l'image, selon laquelle la musique de film aurait profité du mouvement d'ouverture à toutes les esthétiques qui a, par ailleurs, permis l'intégration des musiques actuelles. Or, alors que ces dernières sont présentes – certes timidement – à l'université dès les années 1990 (Bachman 1992, 31), les premiers cours dédiés aux musiques à l'image n'ont lieu qu'en 2006, soit une décennie plus tard.

Les musiques à l'image, entre objet de recherche et discipline d'enseignement

- 18 Après une longue absence, les musiques à l'image font leur apparition à l'Université en septembre 2006, à l'occasion de la création du cursus « Sciences et musicologie » de la Sorbonne. Pour dispenser ce nouveau cours magistral, les responsables de la formation font appel à un jeune docteur en musicologie, déjà chargé de cours au département de cinéma de Paris III, Michaël Andrieu :

Les responsables de la double licence « Sciences et musicologie », pour laquelle ce cours s'est créé, cherchaient à coupler une approche scientifique et une approche esthétique ou artistique. Les techniques cinématographiques semblaient offrir un bon compromis [...]. C'est comme cela que ce cours s'est créé – uniquement pour les étudiants de cette nouvelle licence [...]. Pour cette raison, le contenu de cours a été centré au tout début sur l'émergence des techniques d'enregistrement et de synchronisation image/son, ce qui ne m'a cependant pas empêché de consacrer le premier semestre à l'histoire de la musique au cinéma, avec une dimension très technique, et le deuxième semestre à l'analyse de séquences, dans une approche beaucoup plus esthétique. (Andrieu 2023)

- 19 Ainsi, c'est pour un nouveau cursus, davantage tourné vers les techniques du son que le parcours musicologique principal, que la Sorbonne intègre un enseignement ouvert aux musiques à l'image. Peu après et sans qu'ils cherchent nécessairement à l'imiter, plusieurs départements font de même : en quelques

années, une quinzaine d'universités intègrent des cours consacrés aux liens entre sons et images, souvent optionnels ou inclus dans des parcours spécifiques. Pour les raisons d'accès et de conservation des données présentées en introduction, il est toutefois difficile d'avoir une vision exacte de l'ensemble des parcours intégrant ou ayant intégré des cours spécialisés de musiques à l'image. Indépendamment de la question chronologique se pose celle des intitulés, à la fois variables et peu explicites. Ainsi, on rencontre des cours d'histoire et d'esthétique des musiques au cinéma sous des appellations telles que « Musique et cinéma » (Évry), « Musiques et films, musiques de film » (Besançon), « Écritures sonores » (Évry), « Musique et arts visuels » (Lyon 2), « Musique à l'image » (Nice, Rennes 2), « Musique et image » (Saint-Étienne), « Cinémusique » (Toulouse), « Histoire des musiques expérimentales des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles » (Poitiers) ou encore « Approche esthétique des formes intermédiaires et macrostructurelles de la musique au cinéma » (Paris VIII). Dans quelques cas, ces cours se rencontrent derrière des intitulés génériques et administratifs, comme « Découverte de la musique 4 » (Rouen) ou « Début ^{xx}^e » (Aix-Marseille). Ici, les intitulés relativement opaques permettent de souligner une difficulté majeure dans notre recherche : en l'absence de témoignages directs, les maquettes de formation restent souvent peu parlantes. Ces intitulés génériques laissent, en outre, imaginer que des cours non retenus dans cette liste ont pu aborder de manière indirecte les musiques à l'image. C'est notamment le cas du cours « Musiques de grande diffusion », dispensé à Rouen en première année de licence en 2000 par Frédéric Billiet, où la musique de film apparaissait déjà à la marge :

LES MUSIQUES DE GRANDE DIFFUSION

- Étude analytique du paysage sonore d'aujourd'hui.
- Étude sociologique. Fichier [sic] d'analyse des œuvres de grande diffusion. Chansons.
- Musiques de publicité.
- Musiques de film.
- Technique des emprunts.
- Propositions pédagogiques.

Éléments communs pour l'acquisition du langage Musical. Parcours possible du répertoire des Musiques de grande diffusion au patrimoine Musical. La Musique et les adolescents¹¹.

20 En analysant les parcours de formation aujourd'hui proposés, un tableau bien différent de celui décrit par Bachman en 1992 se dessine : sur les 27 universités qui possèdent une licence de musique ou de musicologie¹², 23 prévoient au moins un cours dans lequel les musiques à l'image occupaient une place prépondérante. Seules les universités de Grenoble, de Montpellier 3, de Nanterre et de Saint-Quentin-en-Yvelines n'incluent aucun enseignement de ce type. À l'inverse, à Perpignan, une licence « Musicologie et arts visuels » propose depuis 2021

11. Descriptif du cours « Les musiques de grande diffusion », *Guide de l'étudiant en musicologie*, année 2000-2001, 7 juillet 2000, Université de Rouen Normandie, Archives du département de musicologie, p. 3. L'ensemble des documents qui concernent les années qui précèdent et suivent immédiatement l'an 2000 ayant été perdus, il nous a été impossible d'identifier les dates de début et de fin de ce cours.

12. Universités proposant une licence de musicologie (sous différentes dénominations) recensées sur la plateforme Parcoursup au 27 septembre 2026 ; liste complétée par l'université catholique de l'Ouest (Angers).

une formation à destination de futur·es compositeur·rices ou technicien·nes du son à l'image, organisée en un cursus traditionnel de musicologie à l'université et des cours spécialisés au conservatoire de la ville¹³.

- 21 La présence de cours de musiques à l'image au niveau du master est plus difficile à évaluer pour deux raisons : d'une part, les séminaires proposés aux étudiant·es de master se renouvellent plus fréquemment que les cours de licence, parfois d'une année sur l'autre, selon les disponibilités des enseignant·es-chercheur·euses. D'autre part, contrairement aux cursus de licence souvent conçus pour offrir une vision panoramique de la musicologie aux étudiant·es, les formations à niveau master reflètent davantage les objets d'étude des musicologues titulaires du département ou, plus rarement, de chercheur·euses invité·es. Dans ce contexte, la rareté des titulaires spécialisé·es dans les musiques à l'image conduit mécaniquement à la sous-représentation de ces dernières dans les séminaires de master. Au sein des 27 départements de musique/musicologie, nous avons ainsi pu dénombrer cinq séminaires de ce type en 2022-2023, à Dijon (Philippe Gonin, « Musicologie de l'interprétation et de la création »), Évry (Chloé Huvet, « Écritures sonores : musique et son au cinéma »), Nice (Julie Mansion-Vaquié, « Musique à l'image »), Rouen (Cécile Carayol, « Le symphonisme intimiste, esthétique du cinéma français contemporain ») et Paris VIII (Charles-Pierre Vallière, « Analyse du rapport musique/image au cinéma : étude de la microstructure image/musique » et « Approche esthétique des formes intermédiaires et macrostructurelles de la musique au cinéma »).
- 22 À ces formations, il convient d'ajouter celle de l'Université Lyon 2, véritable épicerie des musiques à l'image en France : depuis 2007, le master « Musiques appliquées aux arts visuels » (MAAAV) porté par Jean-Marc Serre puis par Jérôme Rossi depuis 2026 forme des compositeurs et des compositrices pour le cinéma, la série, la publicité, l'illustration sonore et le jeu vidéo. Conçu dans une approche résolument pratique des musiques à l'image, ce master a formé en dix-neuf ans près de 300 étudiant·es, ce qui assure à la formation un fort rayonnement et une position à peine concurrencée par les classes des Conservatoires de Paris¹⁴, de Lyon¹⁵ et de l'École normale de musique de Paris¹⁶.
- 23 La quasi-totalité des enseignements de licence et de master recensés ont été créés à l'occasion de créations de parcours ou de changements majeurs de maquette. Ainsi, les musiques à l'image font leur entrée dans la formation rouennaise en 2008 dans le cadre du nouveau parcours « Métiers du son¹⁷ ». Après quatre années d'exclusivité et avec la mise en place d'une nouvelle maquette (2012-2017), ce cours de cinéma est généralisé à l'ensemble des parcours et se spécialise : il s'agit désormais d'un cours musicologique tourné vers les esthétiques musicales et sonores du cinéma.
- 24 Dans de nombreux départements, les musiques à l'image ont également pu être développées à l'occasion de l'abandon du modèle monodisciplinaire qui était

13. Plaquette du parcours de licence « Musicologie et arts visuels » de l'Université de Perpignan Via Domitia, rentrée 2022.

14. Depuis 2013, le CNSM de Paris propose aux étudiant·es de son département « Composition » un diplôme de composition de musiques à l'image (DCMI).

15. La classe de composition pour l'image du CNSM de Lyon, fondée en 2004 par Patrick Millet, permet la préparation d'un master international depuis 2018.

16. Créée en 1980 par Laurent Petitgirard, la classe de composition à l'image de l'École Cortot est la plus ancienne de France. Après son fondateur, elle fut poursuivie par Antoine Duhamel, Patrice Mestral et Béatrice Thiriet et constitue encore aujourd'hui un espace de professionnalisation important pour les compositeurs de cinéma.

17. À Rouen, l'intégration de cours de « Cinéma » (puis de « Musique et cinéma » en 2012) a été motivée par la nécessité de préparer les concours d'entrée de la Fémis, de l'École nationale supérieure Louis-Lumière ou du Conservatoire de Paris (Joann Élar, échange personnel, 1^{er} mai 2023).

la norme jusque dans les années 2010 et à la faveur de la nouvelle organisation en majeures/mineures – une organisation décrite par Bernard Dizambourg comme « une formation disciplinaire robuste dans une discipline de base (la majeure), complétée par un enseignement dans une deuxième discipline (la mineure) avec un niveau d'exigence comparable, ces mineures pouvant être disciplinaires (scientifiques ou en sciences humaines) ou transdisciplinaires et thématiques » ([Dizambourg 2018, 30](#)). Ainsi, à Aix-Marseille, à Angers, à Besançon, à Nancy ou à Rouen depuis 2017, les cours de cinémusicologie dispensés par des musicologues en première année de licence sont ouverts à des étudiant·es en lettres, en histoire, en cinéma ou encore en philosophie. Dans le cadre du système majeures/mineures, certains départements de musicologie peuvent également déléguer l'ouverture aux arts audiovisuels à d'autres départements, comme à Montpellier 3 où les étudiant·es pouvaient en 2022-2023 suivre une mineure intitulée « Histoire et esthétique du cinéma », dispensée par Louis Daubresse, chargé de cours au département d'études cinématographiques.

- 25 Il est probable que la concomitance de l'apparition de cours de musiques à l'image et de l'adoption du modèle majeures-mineures ne soit pas un hasard de calendrier lié au renouvellement mécanique des parcours de formation. En effet, cette nouvelle organisation a accentué le brassage d'étudiant·es aux profils variés en première année de licence, d'où un recul des cours de spécialité en musicologie et une multiplication de matières interdisciplinaires. Du fait de leur nature mixte, les musiques à l'image apparaissent ici comme un lieu privilégié de la multiplication des regards disciplinaires sur un même objet : approches musicale, historique, économique, industrielle, par la technique cinématographique et par l'esthétique de l'image se complètent pour embrasser l'objet film dans sa complexité. D'une nécessité de prendre en compte simultanément plusieurs arts qui apparaissait comme une difficulté pour des départements ultraspecialisés, l'université modulaire a fait une force, mutualisant ainsi des enseignements. Ceci n'est toutefois pas sans conséquences, dans la mesure où ce type d'organisation implique de tenir compte de la présence de nombreux étudiant·es non-musicien·nes et, par conséquent, d'adapter le contenu du cours pour le rendre accessible à chacun et chacune.
- 26 Enfin, cet historique de l'apparition de musiques à l'image à l'Université ne saurait être complet sans mentionner les nombreux parcours hors de la musicologie qui créent, eux aussi, des enseignements de ce type. Plusieurs départements d'arts du spectacle intègrent des cours d'introduction aux musiques de film depuis les années 2010, comme à Clermont-Ferrand (cours dispensé depuis 2012 par Marc Pougheon, Benjamin Lassauzet, Quentin Duprat puis Charles Magron¹⁸) ou à Amiens (plusieurs cours dispensés par Benoît Basirico, Julien Grigny et Bastien Lenoir). C'est également le cas de plusieurs départements de cinéma où Michel Chion apparaît comme précurseur : à l'École supérieure d'études cinématographiques de Paris (ESEC) dès 1990 puis à Paris 3 (Sorbonne Nou-

18. Caroline Lardy, échange personnel, 21 mars 2023.

velle) depuis 1994, ce dernier assurait une charge de cours qu'il consacrait au son au cinéma. C'est à son contact que se sont formé·es plusieurs enseignant·es actuellement en activité, à l'instar du réalisateur Guillaume Robillard ou du chercheur en études cinématographiques Louis Daubresse, tous deux chargés d'enseignement dans plusieurs universités. Ici encore, plusieurs enseignant·es intègrent les musiques à l'image dans des cours qui n'y sont pas dédiés, comme à l'Institut catholique de Toulouse depuis près de vingt ans sous l'impulsion de Gérard Dastugue¹⁹, ou au département d'études cinématographiques de l'université de Caen Normandie (Villenave 2023). Ces nombreux enseignements non musicologiques apparaissent comme autant de portes d'entrée vers les musiques à l'image, même si le contenu et la forme de ces cours diffèrent souvent grandement de ceux proposés par les musicologues.

19. Gérard Dastugue, échange personnel, 9 septembre 2026.

- 27 Quoi qu'il en soit, une chronologie relativement claire se dessine à la lumière de ces informations parcellaires : absents des parcours de musicologie jusque dans les années 2000, les cours de musiques à l'image se sont multipliés à partir de 2006 et surtout après 2010 à l'occasion de la mise en place de nouveaux parcours ou de restructurations diverses des UFR. Ils ont pu profiter de précédents moins formels, qu'il s'agisse d'extraits audiovisuels analysés dans des cours plus généralistes ou de séances d'introduction au sonore incluses dans certaines formations en cinéma.

Les musiques à l'image, entre discipline de formation, de service et d'ouverture

- 28 Dans la plupart des cas, les enseignements de musique à l'image semblent relégués à des cours d'initiation ou d'ouverture, intégrés dans des mineures ou dans des unités d'enseignement intitulés « Ouverture culturelle et scientifique » (Dijon), « Compétences spécifiques » (Perpignan) ou « Musique et relation aux autres arts » (Paris VIII). Ces cours sont parfois optionnels, comme à la Sorbonne où ils ne concernent plus que les étudiant·es en double-cursus « Sciences et musicologie »²⁰. À l'inverse, il est rare qu'ils soient intégrés dans des majeures musicologiques ou dans des UE décrites comme des « enseignements fondamentaux » – c'est toutefois le cas à Besançon et à Strasbourg. Une telle situation n'est pas neuve : déjà en 1992, Philippe Bachman déplorait la concentration des « UV libres » dans des matières jugées « récréatives » :

Leurs choix se portent alors le plus souvent sur des secteurs « divertissants » par rapport à leur dominante. Le résultat de cette pratique est la création d'une sorte d'« aire récréative » peu efficace en terme [sic] de pluridisciplinarité, alors que, de l'avis général, il n'y a pas assez d'UV obligatoires pour construire les seules bases d'une solide et complète formation musicologique. (Bachman 1992, 131)

20. Après un mouvement d'ouverture à l'ensemble des étudiant·es dans les années 2010, le cours de musiques à l'image de la Sorbonne n'est aujourd'hui plus accessible qu'aux étudiant·es inscrit·es en « Sciences et musicologie » – comme à sa création en 2006 –, bien qu'il soit désormais davantage tourné vers l'esthétique musicale que vers la technique du son à l'image (Razafimbelo 2023).

29 La légèreté associée aux cours de musiques à l'image est ressentie par plusieurs enseignant·es, qui témoignent d'une « sorte d'inversement proportionnel entre l'intérêt que les étudiants manifestent pour ces sujets et l'idée que s'en font certains collègues musicologues » ([Carayol 2023](#)). Le rôle secondaire qu'elle joue dans les parcours de formation est d'ailleurs le résultat d'un choix délibéré des titulaires en charge de construire les maquettes : la priorisation de certains enseignements sur d'autres est l'une des missions implicites des experts que sont les enseignant·es-chercheur·euses à l'occasion des modifications (parfois majeures) des cursus. Elle consiste, pour Jean-Louis Martinand, à identifier des disciplines de « formation » (ou de « cœur »), de « service » et d'« ouverture » ([1992, 57-65](#)) :

- discipline de « cœur », axe d'une filière de formation, qui apporte la contribution essentielle à la culture de l'élève,
- discipline de « service », réponse aux besoins des disciplines de « cœur »,
- discipline d'ouverture, préparation à l'accueil du nouveau qui trouve son origine dans le développement des recherches et des innovations. ([Martinand 1994, 71](#))

30 Si l'auteur lui-même y voit plusieurs limites, la hiérarchisation des disciplines de cœur, de service et d'ouverture explique en partie la distinction opérée par les créateur·rices des parcours de formation, aux yeux de qui les musiques à l'image demeurent hors des fondamentaux de la musicologie, à l'instar des musiques actuelles, de la sociologie ou de l'histoire de l'art. Interroger cette marginalisation implique toutefois non seulement de considérer la musicologie comme champ disciplinaire structuré en sous-disciplines dont la valeur varie fortement dans le temps et selon des critères multiples, mais aussi de s'interroger sur la finalité des formations en musicologie : une licence est-elle destinée à apporter un socle de compétences et de connaissances suffisamment large pour que les étudiant·es puissent s'insérer dans le monde professionnel dès leur diplomation ? Forme-t-elle des enseignant·es, des technicien·nes, des chercheur·euses ou de simples citoyen·nes éclairé·es, pour qui la continuité professionnelle au sein de la musicologie est contingente ? La critique de l'alignement des formations sur les programmes des concours de l'Éducation nationale (CAPES et agrégation) formulée par Bachman ([1992, 127-130](#)) montre que ces interrogations sur la raison d'être des cursus musicologiques sont anciennes.

31 Dans le référentiel du Répertoire national des certifications professionnelles utilisé par les musicologues (pour la licence, le RNCP 24480), aucune distinction n'est opérée entre des disciplines de formation (ou « fondamentales », pour employer un terme plus fréquent) et d'ouverture. La compétence « identifier les principales pratiques du passé et contemporaines : évolution des formes et des genres, histoire des institutions, des lieux, des formations et du répertoire » ne renvoie vers aucun genre spécifique et ne prescrit nullement de considé-

rer les musiques occidentales de tradition savante comme fondamentales. Par conséquent, plusieurs hypothèses permettent d'expliquer cette organisation persistante dans les parcours musicologiques :

1. La reproduction plus ou moins consciente d'un système curriculaire qui, on l'a vu, a été centré sur un nombre réduit de disciplines tout au long du ^{xx}^e siècle ;
2. L'alignement du programme sur les concours, bien que ceux-ci intègrent depuis peu des questions liées aux musiques à l'image²¹ ;
3. Le maintien d'un système qui valorise des musiques dont le capital symbolique est traditionnellement élevé (la culture dominante de la bourgeoisie historique).

21. Bien avant le sujet de l'agrégation de musique, la partition de *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) figurait au programme de l'option musique facultative du Baccalauréat pour les sessions 2008 et 2009.

32 Ces hypothèses ne s'excluent pas mutuellement – la troisième pouvant même être analysée comme étant au fondement des deux autres. Ces logiques structurelles trouvent par ailleurs un relai dans les parcours professionnels des enseignant·es : l'absence quasi généralisée de postes fléchés vers cette spécialité tend à maintenir la place secondaire réservée aux musiques à l'image dans les cursus. L'enseignement des musiques à l'image repose en effet sur une mosaïque d'intervenant·es aux trajectoires disparates, et seule une minorité de chercheur·euses – quatre maitres·ses de conférences recruté·es depuis les années 2000 – s'est spécialisée dès la thèse dans ce domaine, souvent dans le sillage de Gilles Mouëllic. La plupart des autres enseignant·es y sont parvenus par réorientation progressive depuis un autre objet de recherche (musiques populaires, musique postromantique, pratiques scéniques), voire par des glissements plus inattendus, comme en témoignent plusieurs entretiens menés dans le cadre de cette étude. Ce vivier est enfin complété par des chargé·es de cours et doctorant·es contractuel·les, dont l'engagement tient souvent davantage à un intérêt personnel qu'à une politique de recrutement structurée – une situation que la précarisation croissante du personnel enseignant pourrait encore aggraver²².

22. Un rapport de la CPESR montre que le nombre de néotitulaires a diminué de 30 % entre 2009 et 2023 dans l'enseignement supérieur (Gossa et Figon 2025). En parallèle, le taux d'encadrement par étudiant a baissé de 20 % entre 2017 et 2025 (Chancel 2025).

La didactique des musiques à l'image, entre formation professionnelle et diffusion d'un savoir académique

33 La question de l'existence des musiques à l'image ne se pose pas simplement en termes de présence ou non de cours dédiés mais également en ce qui concerne leurs formes et leurs contenus. Ainsi, alors que le paysage universitaire français apparaît aujourd'hui comme plutôt uniforme quant à la présence de ces enseignements, cette situation ne doit pas masquer la grande disparité de ce que recouvre réellement l'expression « musiques à l'image », d'une université à l'autre.

Une discipline entre histoire et technique des musiques à l'image

- 34 Du fait de la jeunesse de la discipline et de son entrée dans les parcours de formation dans des conditions variables en fonction des universités, les cours de musiques à l'image prennent des formes diverses. Il est possible d'en identifier trois types : des cours théoriques et culturels adressés aux musicologues ; des cours techniques et pratiques à destination des étudiant·es en métiers du son ; des cours de création et de culture cinématographique conçus pour former des compositeur·rices. En 2016, cette dernière approche était la plus fréquemment adoptée :

En France, la majorité des enseignements, tournés vers la pratique et la professionnalisation, sont destinés aux étudiants compositeurs, tels le Master « Musiques Appliquées aux Arts Visuels » créé à l'Université Lumière Lyon 2 en 2007, le cursus « musique à l'image » organisé en trois cycles au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon depuis 2004, et la préparation d'un an au « Diplôme de composition de musique à l'image » du CNSMDP (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris), ouvert début 2013. Des cours théoriques et des séminaires de recherche existent, notamment dans les universités Paris-Sorbonne, Rennes 2 ou depuis 2013 à l'Université de Rouen, mais ils ne bénéficient pas de la même visibilité et restent assez isolés au sein du cursus musicologique français. (Huvet 2016, 64-65)

- 35 Les cours de composition à l'image occupent toutefois rarement des parcours autonomes : à l'exception du master MAAAV de Lyon et du master « Musicologie et Métiers de la musique », option MCIS (Composition pour l'image et le spectacle vivant), de Rouen²³, seule la licence « Musicologie et arts visuels » de Perpignan prévoit ce type de parcours. Ces formations impliquent, en effet, une forte contrainte quant au nombre d'étudiants : chaque année, seize nouveaux entrants sont acceptés à Lyon, moins de cinq à Rouen et une vingtaine à Perpignan. À bien des égards, le modèle de ces enseignements s'apparente à celui adopté dans les classes de composition des conservatoires. Contrairement à Lyon qui défend l'indépendance de sa formation par rapport au conservatoire, les cours de composition à l'image sont dispensés à Rouen et Perpignan par des professeurs du conservatoire local (respectivement Jean-Philippe Bec et Miguel-Angel Ruiz-Esparza Romero). Toutefois, à l'exception de ce qui se pratique le plus souvent dans les conservatoires classiques, ces cursus intègrent des cours de musique assistée par ordinateur (MAO) qui nécessitent à la fois la présence d'un·e enseignant·e formé·e à l'utilisation d'outils numériques et l'acquisition d'un matériel d'autant plus coûteux pour les universités que les faibles effectifs ne permettent pas une rentabilité maximale des parcours de formation. À Lyon, la mise en place du MAAAV n'a ainsi pu se faire qu'à la condition d'exiger de chaque étudiant·e la possession de son propre matériel informatique (ordinateur portable, disques durs, logiciels et banques de sons).

23. Si elle n'occupe depuis septembre 2022 plus qu'une UV optionnelle au sein du master « Musicologie et Métiers de la musique » de Rouen, la formation à la composition à l'image constituait un master à part entière entre 2015 et 2021.

Si de nombreux partenaires privés offrent aujourd'hui à cette formation une certaine stabilité, Jean-Marc Serre, fondateur et responsable du parcours, se remémore des débuts financièrement instables (2023).



FIGURE 1

Équipements mis à disposition des étudiant·es de la licence « Musicologie et arts visuels » de Perpignan.
À gauche : console de la salle El Mediator (salle de concert de l'Archipel, Perpignan) ;
à droite : salle de MAO du Conservatoire Montserrat Caballé.

© Miguel-Angel Ruiz-Esparza Romero, 2026

- 36 Pour ceux qui ne relèvent pas de la formation à la composition, les cours de musiques à l'image prennent fréquemment la forme d'enseignements techniques à destination d'étudiant·es en ingénierie sonore. Dans les universités de Marne-la-Vallée (Gustave Eiffel) et de Rouen où des parcours dédiés existent depuis 2006 et 2008, il s'agissait à l'origine d'interventions menées par des enseignants en cinéma, à l'instar de Philippe Hédouin, professeur au BTS « Métiers de l'audiovisuel » du lycée Pierre Corneille de Rouen. C'est à l'occasion d'un changement de maquette en 2012 que la musicologue Emmanuelle Bobée a pu récupérer le cours de « Cinéma » de cette même ville qui, en même temps qu'il s'est ouvert à l'ensemble des étudiant·es en musicologie, a alors pris une orientation plus esthétique²⁴ :

Cinéma Emmanuelle BOBÉE / Cécile CARAYOL

L1 g & s. Ce cours sera axé, au premier semestre, autour de la thématique « musique et cinéma » dans une perspective à la fois historique (la musique au temps du cinéma muet, l'Âge d'or hollywoodien, la Nouvelle Vague, les compositeurs actuels,...) et thématique (ex. : les comédies musicales ; l'utilisation de musiques préexistantes, notamment pop-rock et musique classique).

24. Une même évolution a pu être observée à la Sorbonne entre 2006 et 2011, sous l'égide d'un unique enseignant : Michaël Andrieu a choisi de faire évoluer ses cours d'un enseignement strictement technique à un cours ouvert à des réflexions esthétiques et historiques en profitant de l'ouverture à l'ensemble des étudiants (Andrieu 2023).

Le deuxième semestre sera consacré, d'une part, à l'acquisition de notions de base concernant l'analyse filmique (échelle des plan, composition, mouvements de caméra, montage, etc.), et d'autre part, aux principes qui régissent la relation audiovisuelle.

- 37 Comme l'illustre la bibliographie indicative qui accompagne le syllabus rouennais de 2014²⁵, la place de Michel Chion est centrale dans de nombreux enseignements. La découverte technique des musiques à l'image et les compétences analytiques travaillées se réduisent de ce fait, dans de nombreux cas et de l'aveu même de plusieurs enseignant·es interrogé·es, à l'apprentissage du lexique développé par le théoricien dans ses essais des années 1990 et 2000 (voir [Chion 2012](#)), ce qui témoigne peut-être de la jeunesse d'une discipline qui peine à s'émanciper – du moins dans son versant pédagogique – d'un système théorique hégémonique, rarement interrogé d'un point de vue critique et encore moins complété par des théories de la bande-son qui s'en éloignent radicalement²⁶.
- 38 Le troisième type d'enseignement lié aux musiques à l'image est celui qui suit une orientation théorique et culturelle. Ces cours, plus généralistes et dans un format magistral²⁷, déroulent la plupart du temps une histoire linéaire des musiques à l'image en France et aux États-Unis, complétée par des points précis sur des genres cinématographiques (la comédie musicale, la science-fiction, l'épouvante), des esthétiques (le minimalisme et le répétitisme) ou des compositeur·rices important·es. Dans ces programmes, le cœur de l'enseignement est toujours centré sur le cinéma d'auteur français et le cinéma étasunien à grand spectacle, ces aires culturelles et ces genres cinématographiques spécifiques reflétant en partie les spécialités des enseignant·es qui assurent ces cours. Un canevas semble ici se dessiner, avec une ou plusieurs séances introductives sur le cinéma muet et l'apparition du son synchronisé, puis trois moments en France (le réalisme poétique des années 1930 – la Nouvelle Vague des années 1960 – le cinéma contemporain) et trois moments aux États-Unis (le classicisme des années 1930-1940 – l'avènement des *blockbusters* au milieu des années 1970 – la période contemporaine post-transition numérique). Les cinémas d'autres pays ne sont abordés qu'à la marge (l'Italie, l'Espagne, le Japon via le cinéma d'animation et l'Inde à travers Bollywood), voire complètement ignorés. Chloé Huvet notait une polarisation similaire de la recherche, avec la mise en place d'un canon de films dont l'étude serait légitime ([2016, 63-64](#)) – canon certes remis en question par l'intérêt de certain·es chercheur·euses pour des objets issus de la *pop culture*, mais perceptible ici. D'autres enseignant·es choisissent de varier le programme de leurs cours pour ne pas reprendre le même enseignement chaque année. Ainsi, Chloé Huvet rapporte :

Pendant deux ans, j'ai donné un cours que j'ai orienté vers l'analyse et l'esthétique en me focalisant sur un genre en résonance directe avec mes recherches. J'avais donc construit un cours sur la musique et le son dans le cinéma fantastique et horrifique, couvrant une période étendue et des aires géographiques variées. [...] Cette année, j'ai orienté mon cours en histoire

25. La bibliographie indiquée dans le guide de l'université de Rouen de 2014 comprend le court ouvrage de Pierre Berthomieu ([2004](#)), la brève introduction de Gilles Mouëllic ([2003](#)) et trois livres de Michel Chion, dont deux éditions de l'*Audio-vision* ([1995, 2003, 2013 \[1990\]](#)). Descriptif du cours « Cinéma », *Licence de musicologie. Guide de l'étudiant. Année universitaire 2014-2015*, septembre 2014, Université de Rouen Normandie, Archives du département de musicologie, p. 27.

26. On renverra, pour mesurer le nombre d'approches alternatives à celles de Chion qui semblent laissées de côté par les enseignant·es en musiques à l'image, aux panoramas méthodologiques proposés par James Buhler ([2018](#)) et Jérôme Rossi ([2021](#)).

27. Plusieurs enseignant·es nous ont dit adopter depuis plusieurs années un format plus interactif que le strict cours magistral, privilégiant l'échange avec les étudiant·es.

de la musique de film, mais en me concentrant plus spécifiquement sur la musique de film américaine en raison d'un volume horaire plus restreint. Je varie régulièrement les approches, en lien avec l'actualité de mes recherches et les projets pédagogiques menés avec les étudiants pendant l'année (ciné-concerts, rencontres avec des compositeurs et compositrices pour l'image, etc.). À Montréal, les enseignements comprenaient beaucoup plus d'heures donc j'avais la possibilité d'aborder les musiques de film en France, en Italie et en Espagne, mais aussi de proposer des séances sur les musiques de séries télévisées, l'emploi des chansons ou du répertoire « savant » à l'écran, ou encore l'accompagnement musical des bandes-annonces. (Huvet 2023)

La place de l'exemple

- 39 Pour construire leurs cours, les enseignant·es s'appuient sur des extraits audiovisuels nombreux. Ceux-ci servent à la fois à l'illustration du propos, à l'exemplification des concepts et comme supports destinés à réinvestir ces derniers. Il s'agit rarement d'extraits longs : d'une durée moyenne de 2 à 3 minutes, ils sont préparés au préalable – leur repérage et leur découpage constituant une part non négligeable de l'élaboration du cours. À la fin du semestre, les étudiant·es doivent fréquemment analyser des extraits en reproduisant la méthode transmise durant le cours, ce qui constitue souvent l'un des objectifs affichés de la matière : « Les exemples d'images mobiles en musique et leur analyse en cours sur des extraits de films de Méliès à Lynch initient les étudiants à une lecture augmentée d'une séquence cinématographique²⁸. » Cependant, si la projection d'extraits numériques est aujourd'hui aisée, ce n'était pas le cas au moment de la création des premiers cours de musiques à l'image. Michaël Andrieu rapporte qu'il devait se contenter de cassettes VHS récupérées dans une université voisine :

J'amenaient énormément de choses en cours, donc on regardait beaucoup d'extraits. Il faut juste se remettre dans le contexte de 2006, où la dimension numérique à l'université n'était pas à son comble. Figurez-vous que je n'ai eu un ordinateur et un vidéoprojecteur qu'au bout de trois ans ! Les deux premières années, j'apportais des cassettes que je mettais dans un magnétoscope, et on regardait tout cela sur un téléviseur dont le son était de très mauvaise qualité. Par chance, j'avais travaillé plusieurs années auparavant à Paris 3 dans le cursus « Cinéma et audiovisuel » et ils avaient là-bas des tonnes de cassettes vidéo de tout. J'allais faire des copies de cassettes avec des découpages à la maison, mais je n'avais que ça, avec un vieil ordinateur portable pour diffuser les extraits. [...] La troisième année, j'ai enfin eu un lecteur DVD : j'ai donc pu numériser les extraits qui étaient sur mes cassettes – ce qui m'a pris une bonne partie de l'été ! Je suis resté un bon moment à travailler avec ces DVD gravés, et ce n'est que bien plus tard que j'ai pu avoir une salle équipée avec du matériel informatique. (Andrieu 2023)

28. Descriptif du cours de « Musique et cinéma », licence de musicologie, premier semestre du parcours « Interprétation musique et arts », Université de Franche-Comté, année universitaire 2022-2023. Archive consultée le 14 octobre 2026, <https://web.archive.org/web/20231001125308/http://formation.univ-fcomte.fr/licence/musicologie-interpretation-musique-et-arts>.

- 40 La faiblesse de l'équipement de plusieurs universités et la difficulté d'accès à certaines œuvres cinématographiques ont ainsi pu déterminer des choix programmatiques par le passé. Ces problèmes semblent toutefois désormais moins

préoccupants. De l'avis général des enseignant·es interrogé·es, la plupart des amphithéâtres et des salles de classe sont équipées de vidéoprojecteurs et sonorisées d'une manière plutôt satisfaisante, même si, face à la course technologique qui conduit à l'équipement toujours plus perfectionné des salles des cinéma (technologie Dolby Atmos depuis 2012, caissons d'infrabasses fortement sollicités dans les *blockbusters* contemporains), certains systèmes de sonorisation échouent à rendre compte de phénomènes musicaux ou sonores particulièrement exigeants²⁹.

- 41 Enfin, soulignons que la connaissance des films ou des séries dont sont extraites les séquences diffusées en cours n'est jamais indispensable : contrairement à d'autres disciplines qui nécessitent ou conduisent à la connaissance d'un corpus d'œuvres dont la maîtrise est jugée nécessaire, les professeur·es de musiques à l'image privilégient le développement de compétences analytiques transversales, potentiellement adaptables à n'importe quel objet audiovisuel. Rares sont les enseignant·es à donner des listes d'œuvres à visionner au cours du semestre, celles-ci n'étant pratiquement jamais exploitées par les étudiant·es³⁰, aujourd'hui plus par manque de temps ou d'intérêt que par difficulté à y accéder. Plus encore, certain·es renoncent à l'idée même de valoriser un certain canon, considérant les limites d'une telle entreprise :

Je ne pense pas qu'il y ait véritablement d'attendus mais plutôt un ensemble de choses qui, aujourd'hui, sont reconnues comme importantes dans le domaine de la musique de film... mais qui ne le seront pas nécessairement dans dix ans, ou différemment. On travaille dans une discipline relativement récente et [...] si les recherches en musicologie critique nous apprennent une chose, c'est que le savoir est une donnée située et que cette image du professeur comme figure d'autorité, porteuse d'une culture légitime, est idéologiquement problématique. [...] C'est pour cela que certains choisissent de concentrer leurs enseignements sur leurs propres recherches, ce qui permet de contourner un peu cela. (Michot 2023)

29. Il m'est personnellement arrivé de renoncer à faire entendre les fréquences infrabasses employées par Hans Zimmer dans certaines séquences de *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008), pourtant essentielles à la compréhension du style de ce compositeur.

30. Michaël Andrieu se souvient ainsi avec amusement : « je leur donnais des listes de films qu'ils ne regardaient absolument jamais » (2023).

Perspectives de professionnalisation

- 42 La nécessité de rendre les formations « professionnelles³¹ », défendue depuis les années 1960 par de nombreux acteurs politiques et administratifs (Gayraud, Zarca et Soldano 2011, 7-8), apparaît aujourd'hui comme la raison principale de l'évolution des parcours de formation universitaires. Dès 1992, Philippe Bachman insistait sur l'importance d'aller dans ce sens dans ses recommandations « pour une politique en faveur de la musicologie » :

II. POUR ANCRER LES ÉTUDES MUSICOLOGIQUES DANS UNE PRATIQUE PLUS SOUCIEUSE DES RÉALITÉS DES MARCHÉS PROFESSIONNELS

- Instituer des conventions entre les établissements professionnels privés ou publics (maisons d'édition, médias, industriels musicales diverses,

31. Nous qualifions ces formations de « professionnelles » plutôt que de « professionnalisantes » dans la mesure où celles-ci semblent davantage refléter une projection des attentes de la profession par des universitaires que les véritables attentes du secteur professionnel, celui-ci étant encore inégalement structuré dans le domaine des musiques à l'image. Cette distinction est notamment développée dans Witorski (2012, par. 26-27).

institutions locales, départementales ou régionales...) et les structures d'enseignement supérieur (universités, Conservatoire national supérieur de musique de Paris), permettant la réalisation de stages en entreprise pour les étudiants. [...]

- Création d'options dès le DEUG, instaurant divers cursus spécialisés autour d'un tronc commun. Ces spécialisations doivent permettre une professionnalisation et une sensibilisation aux contraintes professionnelles, parallèlement aux enseignements généraux théoriques. (Bachman 1992, 153-154)

- 43 À l'heure où de plus en plus de départements de musicologie intègrent des stages obligatoires dans leurs parcours de licence et de master, ces recommandations semblent quelque peu dépassées. Depuis la loi du 10 août 2007 relative aux Libertés et responsabilités des universités (LRU), les administrations opèrent un suivi de l'insertion professionnelle des ancien·nes étudiant·es à 18 et 30 mois, des données centralisées et étudiées par le ministère de l'Enseignement supérieur (Piozin et al. 2020, 7-10). Ces données sont prises en compte par le Haut Conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (HCÉRES), organisme qui délivre les accréditations des parcours de formation reconnus par l'État. Dans ce contexte, les musiques à l'image apparaissent comme une voie royale vers le monde du travail, ou du moins sont présentées comme telle par les responsables des parcours, sans que l'on dispose encore de données suffisantes ni du recul historique nécessaire pour déterminer dans quelle mesure l'insertion professionnelle promise est à la hauteur de cet argument promotionnel.
- 44 Les musiques à l'image répondent cependant à l'une des missions professionnelles historiques des formations musicologiques : former de futur·es enseignant·es du secondaire en donnant des qualifications et des connaissances à des étudiant·es amené·es à passer le CAPES ou l'agrégation. À la suite d'Antoine Hennion, de Sophie Maisonneuve et d'Émilie Gomart (2000), Florence Eloy montre ainsi que le cinéma et par extension ses musiques constituent une « prise musicale », qui « constituent une entrée sur le répertoire "classique", ou plus largement "savant" » (2015, 119) : « Les supports cinématographiques constitueraient donc un moyen de réduire l'opacité du registre « savant » pour certains élèves et de donner du sens à la musique, à l'instar de procédés évoqués précédemment, consistant à mettre au jour un fil narratif dans les morceaux étudiés. » (Eloy 2015, 120) Inclure des cours de musiques à l'image dès la licence revient donc non seulement à préparer de futur·es professeur·es d'éducation musicale à enseigner dans une démarche interdisciplinaire fortement valorisée par les programmes, mais aussi à leur donner des outils de transmission et d'accès à des répertoires indirectement liés aux arts audiovisuels.

Conclusion

- 45 Écrire l'histoire de l'enseignement d'une discipline à l'université est une tâche complexe qui implique de prendre en considération une multitude de facteurs et d'évaluer la portée réelle d'un grand nombre d'idiosyncrasies institutionnelles. Dans les cas des musiques à l'image, cette historiographie pédagogique permet toutefois observer les interactions fines qui rapprochent des chercheur·euses spécialisé·es et des étudiant·es souvent néophytes, pour qui l'existence même de ces cours va de soi.
- 46 Tout au long du ^{xx}e siècle et jusqu'en 2006, les musiques à l'image étaient totalement absentes des formations musicologiques françaises. On pouvait les rencontrer dans quelques enseignements non-universitaires, à l'instar de ceux de la classe de composition de l'École normale de musique de Paris, ou au sein de cours qui, de manière très ponctuelle, proposaient d'étudier des objets audiovisuels spécifiques. En l'espace de vingt ans, la quasi-totalité des départements français ont fait évoluer leurs parcours de formation pour intégrer des matières dédiées à cette discipline. Celles-ci se présentent sous des intitulés variables et s'organisent sous trois formes principales, selon le public visé : des cours de composition, des cours de techniques de l'audiovisuel et des cours d'histoire, d'analyse et d'esthétique des musiques à l'image. Dans ce cadre, le cinéma d'auteur français et le cinéma hollywoodien à grand spectacle occupent une large part des programmes de formation, bien que certain·es enseignant·es intègrent depuis peu des objets différents, qu'il s'agisse de publicités, des jeux vidéo ou des séries télévisées.
- 47 La création de ces cours répond, certes, à une forte demande estudiantine mais elle s'inscrit surtout dans une stratégie de professionnalisation des parcours de formation. Certains départements de musicologie ont ainsi pu intégrer les musiques à l'image à l'occasion de la création de nouveaux parcours ou de la réorganisation de parcours existants, souvent dans une optique de décroisement interdisciplinaire (système majeures-mineures). L'enseignement des musiques à l'image apparaît aujourd'hui comme un fort vecteur de poursuite d'étude dans des formations de haut niveau ou d'insertion professionnelle. En outre, elle permet la diversification et le démarquage d'universités, dans un contexte où la baisse constante du budget par étudiant·e conduit à mutualiser certains enseignements et à réduire le nombre d'options disponibles. Ainsi, à l'échelle d'une région comme l'Occitanie, la création à Perpignan d'une licence tournée vers la composition à l'image doit être comprise comme le résultat d'une stratégie de différenciation, chaque université faisant valoir des arguments liés à son profil institutionnel (l'adaptabilité et la petite taille du département perpignanais face à la stabilité du cursus montpelliérain). À échelle réduite, cette situation illustre la manière dont l'université semble évoluer depuis une vingtaine d'années, en s'éloignant d'un modèle d'offre de formation publique

pour se diriger vers celui d'un marché de l'enseignement supérieur, compétitif et soumis à des enjeux tant régionaux que nationaux (voir [Vergnaud et Camille Noûs 2023, par. 20](#)).

- 48 Pour ces raisons, il est assez peu probable que la situation actuelle de fort développement des parcours de musiques à l'image conduise à une réelle uniformisation des cursus et à une normalisation ces enseignements à l'échelle nationale. Si, comme on l'a vu, l'ouverture de l'université au monde de l'entreprise tend à favoriser cette discipline par rapport à d'autres pour lesquelles les applications sur le marché de l'emploi semblent plus rares, il n'est pas certain que la continuation de cette dynamique, dès lors qu'elle procède d'une telle logique, soit souhaitable. Est-il possible, comme le souhaitent certain·es enseignant·es-chercheur·euses, de développer l'enseignement des musiques à l'image sans pour autant s'inscrire dans une logique d'asservissement de l'université au monde de l'entreprise ? À l'heure d'une crise majeure du sens des formations supérieures ([Gelsi 2015, 69](#)), il semble plus que nécessaire de trouver une voie d'équilibre entre les récentes évolutions de l'Université et l'objectif de transmission des savoirs, au cœur de la mission du service public.

Bibliographie

Andrieu, Michaël, entretien avec l'auteur, 9 mai 2023.

Bachman, Philippe. *La musicologie en France entre impasse et mutation : état des lieux et enjeux politiques, rapport pour le ministère de la Culture*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.

Berthomieu, Pierre. *La musique de film*. Paris : Klincksieck, 2004.

Bourde, André et Jean Gribenski. « L'enseignement de la musicologie dans les universités françaises ». *Revue de musicologie* 57, n° 2 (1971) : 191-221. DOI : [10.2307/928099](https://doi.org/10.2307/928099).

Buhler, James. *Theories of the Soundtrack*. New York : Oxford University Press, 2018.

Carayol, Cécile, entretien avec l'auteur, 3 avril 2023.

Carayol, Cécile. *Un langage musical spécifique au cinéma : du modèle américain à l'émergence d'une nouvelle forme de symphonisme dans le cinéma français contemporain*. Thèse. Université Rennes 2, 2011.

Carayol, Cécile. *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

Chancel, Lucas. « La jeunesse et la recherche française sacrifiées ». *LucasChancel.com*, octobre 2025. Consulté le 16 avril 2026, <https://lucaschancel.com/etudiants>.

Chion, Michel. *L'audio-vision : son et image au cinéma* [1990]. 3^e éd. rev. et aug. Malakoff : Armand Colin, 2013.

Chion, Michel. *Glossaire : 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. Paris : [autoédition], 2012.

Chion, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995.

Chion, Michel. *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003.

Daubresse, Louis, entretien avec l'auteur, 8 avril 2023.

Desroches, Monique. « Le développement de l'ethnomusicologie à l'Université de Montréal : une dialectique entre recherche et enseignement ». *MUSICultures* 48 (2021) : 323-342.

Dizambourg, Bernard. « La licence au-delà de Parcoursup ». *Administration & Éducation* 4, n° 160 (2018) : 23-33. DOI : [10.3917/admed.160.0023](https://doi.org/10.3917/admed.160.0023).

Eloy, Florence. *Enseigner la musique au collège : cultures juvéniles et culture scolaire*. Paris : Presses universitaires de France, 2015.

Enguehard, Marion, Sabine Fosseux et Laetitia Person, *Les métiers de l'audiovisuel*. 7^e éd. Levallois-Perret : Studyrama, 2007.

Fabiani, Jean-Louis. « À quoi sert la notion de discipline ? », dans *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, sous la direction de Jean Boutier, Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, 11-34. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006.

Faget, Caroline, entretien avec l'auteur, 21 avril 2023.

Faget, Caroline. *La musique de film ou l'approche personnelle du compositeur Gabriel Yared : le thème avant l'image*. Mémoire. Université Paris-Sorbonne, 2000.

Fritsch, Melanie et Tim Summers (dir.). *The Cambridge Companion to Video Game Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2021.

Gaucher, Pierre. « L'enseignement musical universitaire et son prolongement en IUFM ». *Tréma* 25 (2005). DOI : [10.4000/trema.368](https://doi.org/10.4000/trema.368).

Gayraud, Laure, Georgie Simon Zarca et Catherine Soldano. *Université : les défis de la professionnalisation*. Marseille : Centre d'études et de recherches sur les qualifications, 2011.

Gelsi, Giorgio. « Crise intellectuelle de l'université ». *Humanisme* 307, n° 2 (2015) : 68-73. DOI : [10.3917/huma.3070068](https://doi.org/10.3917/huma.3070068).

Gingras, Yves. « Idées d'universités : enseignement, recherche et innovation ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 148, n° 3 (2003) : 3-7. DOI : [10.3917/arss.148.0003](https://doi.org/10.3917/arss.148.0003).

Gonin, Philippe, entretien avec l'auteur, 9 mai 2023.

Gorbman, Claudia. « Aesthetics and Rhetoric ». *American Music* 22, n° 1 (printemps 2004) : 14-26. DOI : [10.2307/3592963](https://doi.org/10.2307/3592963).

Gossa, Julien et Florent Figon. *L'entrée dans la carrière des enseignants-chercheurs*. S. l. : Conférence des Praticiens de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, 2025.

Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation française, 2000.

Huvet, Chloé, entretien avec l'auteur, 8 avril 2023.

Huvet, Chloé. « La musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques ». *Intersections* 36, n° 1 (2016) : 53-84. DOI : [10.7202/1043868ar](https://doi.org/10.7202/1043868ar).

Julliot, Jason. *L'enseignement des musiques à l'image dans les universités françaises : une discipline entre formation professionnelle et valorisation d'un savoir académique*. Mémoire de master. Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2023.

Julliot, Jason et Jérémy Michot. « Éditorial – Émergences, revue des musiques à l'écran ». *Émergences : son, musique et médias audiovisuels* 1 (avril 2025). DOI : [10.35562/emergences.148](https://doi.org/10.35562/emergences.148).

Laborde, Barbara. « Enseigner le cinéma et l'audiovisuel : Les leçons de l'enseignement technique ». *Mise au point* 7 (2015). DOI : [10.4000/map.1965](https://doi.org/10.4000/map.1965).

Lacombe, Alain. *Des compositeurs pour l'image : cinéma et télévision*. Neuilly-sur-Seine : Musique et promotion, 1982.

Lamoure-Rontopoulou, Jeanne. « L'université (1968-1988) : une institution en mutation ». *Revue française de pédagogie* 91 (1990) : 5-11. DOI : [10.3406/rfp.1990.1383](https://doi.org/10.3406/rfp.1990.1383).

Mansion-Vaquié, Julie, entretien avec l'auteur, 26 avril 2023.

Martinand, Jean-Louis. « Enjeux et ressources de l'éducation scientifique : introduction au thème », dans *Actes des XIV^e journées internationales sur la communication, l'éducation et la culture scientifiques et techniques*, sous la direction d'André Giordan, Jean-Louis Martinand et Daniel Raichvard : 57-65. Cachan : DIRES, 1992.

Martinand, Jean-Louis. « La didactique des sciences et de la technologie et la formation des enseignants ». *Aster* 19, n° 1 (1994) : 61-75. DOI : [10.4267/2042/8613](https://doi.org/10.4267/2042/8613).

Michot, Jérémy, entretien avec l'auteur, 10 avril 2023.

Michot, Jérémy. *Les musiques originales de série télévisée à l'ère des networks (1950-2010) : histoires, échos et singularités*. Thèse. Université Rennes 2, 2020.

Michot, Jérémy. *Introduction aux musiques de séries télévisées : de « Badge 714 » à « Lost »*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2025a.

Michot, Jérémy. « Pour une musicologie des séries télévisées ? ». *Belphégor* 23, n° 1 (2025b). DOI : [10.4000/14904](https://doi.org/10.4000/14904).

Mouëllic, Gilles. *Jazz et cinéma : convergences esthétiques*. Thèse. Université Rennes 2, 1999.

Mouëllic, Gilles. *La musique de film*. Paris : Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP, 2003.

Piozin, Éric et al. *La mission d'insertion professionnelle de l'université : bilan dix ans après la loi relative aux libertés et responsabilités des universités*, rapport n° 2020-101. Paris : Inspection générale de l'éducation, du sport et de la recherche, octobre 2020.

Pirenne, Christophe. « Les musiques populaires dans l'enseignement et la recherche musicologiques en France ». *Volume !* 18, n° 2 (2021) : 71-83. DOI : [10.4000/volume.9804](https://doi.org/10.4000/volume.9804).

Pirro, André. « L'enseignement de la musique aux universités françaises ». *Bulletin de la Société internationale de musicologie*, année 2, cahier 2 (1930) : 45-56. DOI : [10.2307/931365](https://doi.org/10.2307/931365).

Porcile, François. *Présence de la musique à l'écran*. Paris : Cerf, 1969.

Razafimbelo, Ondine, entretien avec l'auteur, 3 mai 2023.

Robillard, Guillaume, entretien avec l'auteur, 4 mai 2023.

Rossi, Jérôme (dir.). *La musique de film en France : courants, spécificités, évolutions*. Lyon : Symétrie, 2016.

Rossi, Jérôme, entretien avec l'auteur, 28 avril 2023.

Rossi, Jérôme. *L'analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*. Lyon : Symétrie, 2021.

Serre, Jean-Marc, entretien avec l'auteur, 9 mai 2023.

Vergnaud, Camille et Camille Noûs. « Réformes de l'université : transformations des géographies d'un service public français ». *Diversité* 202, n° 1 (mai 2023). DOI : [10.35562/diversite.3844](https://doi.org/10.35562/diversite.3844).

Walker, Elsie (dir.). « Teaching Music and the Moving Image and the Value of Praxis ». Numéro thématique, *Music and the Moving Image* 5, n° 2 (été 2012). DOI : [10.5406/musimoviimag.5.2.0001](https://doi.org/10.5406/musimoviimag.5.2.0001).

Weber, Édith. « La musicologie dans les universités françaises ». *Revue historique* 241, fasc. 2 (1969) : 373-380.

Weber, Édith. *La recherche musicologique : objet, méthodologie, normes de présentation*. Paris : Beauchesne, 1980.

Wittorski, Richard. « La professionnalisation de l'offre de formation universitaire : quelques spécificités ». *Revue internationale de pédagogie de l'enseignement supérieur* 28, n° 1 (printemps 2012). DOI : [10.4000/ripes.580](https://doi.org/10.4000/ripes.580).

À PROPOS DE L'AUTEUR

Jason Julliot est maître de conférences en musicologie à l'université Rennes 2. Après avoir obtenu l'agrégation de musique et plusieurs prix au CNSMD de Paris, il a consacré sa thèse de doctorat à l'étude des interactions entre le heavy metal et les musiques de film. Il est également secrétaire de rédaction et cofondateur de la revue *Émergences : son, musique et médias audiovisuels*. En parallèle, il s'intéresse aux liens entre musique et pseudosciences, ainsi qu'aux musicologies *queer*. Son premier ouvrage, *Histoires queer de la musique* (codirigé avec Jérémy Michot) est paru en octobre 2026 aux éditions Symétrie.



Présentation du texte de Maurice Jaubert

« Petite école du spectateur : la musique »

Jérôme Rossi

- 1 Avec ses collègues Maurice Thiriet et Marcel Delannoy, Maurice Jaubert fait partie des collaborateurs réguliers de la rubrique musicale de la revue *Esprit*, et ce dès sa création (1932). Le témoignage de Pierre-Aimé Touchard (1903-1987), écrivain et rédacteur de la chronique théâtrale d'*Esprit*, permet de se faire une idée de l'atmosphère conviviale qui régnait entre les auteurs des différentes rubriques :

La chronique de cinéma à la revue était tenue simultanément par Valéry Jahier et Roger Leenhardt. Une réunion mensuelle ou hebdomadaire, selon les cas, nous rassemblait au café Saint-Sulpice avec Maurice Jaubert, titulaire de la chronique musicale, Goerg, Gromaire, Labasque et Bazaine, qui animaient la section Peinture. Quelques hommes de théâtre se joignaient à nous : Jacques Copeau y vint un moment et Simone Jollivet assurait la liaison avec Dullin. Enfin, Edmond Humeau, de son côté, catalysait les poètes. (Lindenberg et al. 2002, 29)

- 2 Les présentes lignes de Maurice Jaubert « Petite école du spectateur : la musique » (1936) ne s'inscrivent pas dans le cadre de la rubrique musicale, mais bien dans celle relative au cinéma. Après un premier article consacré aux génériques de film (1935), Roger Leenhardt (1903-1985), réalisateur, acteur, scénariste, producteur et théoricien, se charge d'expliquer le rythme cinématographique (1936a), la photo (1936b) et la prise de vues (1936c), tandis qu'il confie naturellement la partie sur la musique de film à Jaubert. Ce dernier s'appuie d'ailleurs sur un texte de Leenhardt pour affirmer le « réalisme primordial » du cinéma (Leenhardt 1936a, 631), postulat sur lequel repose son questionnement sur la musique

de film : comment manier la musique, art immatériel – il parle d'un « élément d'irréalité » –, au sein d'une « vérité photographique » (Jaubert 1936, 116) ?

- 3 L'arrivée du cinéma parlant en France au début des années trente a posé avec beaucoup d'acuité la question de la musique de film : l'importance de sa présence, la manière dont elle apparaît puis disparaît, ses rôles dans le récit cinématographique, son rapport à l'image comme aux composantes de la bande-son (bruits et voix). Alexis Roland-Manuel témoigne du foisonnement des propositions en France à cette époque :

J'ai eu – et c'est peut-être le seul témoignage intéressant que je puisse vous apporter – le très grand privilège d'être amené au cinéma au moment précis où il a commencé à parler et à faire entendre de la musique, et à ce moment-là tout le monde était absolument affolé, car on se demandait pourquoi il fallait mettre de la musique dans un film, comme si le problème n'avait pas déjà été résolu depuis longtemps au moment du film muet, et on s'apercevait aussi de ce problème qui n'a jamais trouvé sa solution : à partir du moment où le film se met à parler, le rythme du film se trouve évidemment tout à fait modifié. (Roland-Manuel et Grémillon [1950] 1997, 131)

- 4 Autre compositeur pionnier du cinéma parlant, Jean Wiener témoigne des nombreuses discussions entre Roland-Manuel, Jaubert et lui-même :

Avec Roland-Manuel, dans son petit bureau [de Maurice Jaubert] du quai des Orfèvres, nous discussions souvent de la musique de films ; nous étions tous trois d'accord sur les points suivants : éviter d'alourdir le film, que jamais la musique n'empêche de comprendre ce que disent les comédiens, qu'elle ne se manifeste pas trop souvent, et surtout qu'on ne l'entende qu'au moment où on a besoin d'elle. (Wiener 1978, 169)

- 5 On comprend dès lors l'importance du silence et de sa « valeur dramatique », comme le souligne Jaubert à propos de *La Patrouille perdue* de John Ford (*The Lost Patrol*, 1934) où il regrette la présence trop bavarde de la musique (1936, 115).
- 6 Face à d'autres approches musicales comme celle, « chansonnière », de Vincent Scotto, ou celle, « autonomiste », d'Arthur Honegger, Jaubert propose une conception que nous avons qualifiée de « cinématographique » (Rossi 2020) car, plutôt que d'accompagner le film de refrains populaires (Scotto) ou de petits poèmes symphoniques exprimant le drame de manière autonome (Honegger), il va s'intéresser aux spécificités du medium cinématographique – mouvements des acteurs, rythme du montage, changements de lumière, paroles des comédiens, bruits et atmosphères – pour en proposer un complément musical, ce qu'il appelle une « résonance de nature spécifiquement dissemblable » par opposition au « pléonasm perpétuel » (redondance entre les significations musicales et narrativo-visuelles ; Jaubert 1936, 118). On retrouve là une terminologie qui, opposant « contrepoint » et « parallélisme », pourrait rappeler le manifeste des trois

Russes, « A Statement on Sound » ([Alexandrov, Eisenstein et Pudovkin \[1928\] 1985, 83-85](#)). Mais alors que, chez les Russes, cette opposition désignait l'ensemble de la bande-son, la proposition de Jaubert s'applique ici uniquement à la musique. Ainsi, contrairement à Eisenstein qui avait une grande admiration pour les synchronismes des *Silly Symphonies* de Walt Disney¹, Jaubert caricature l'écriture de type *mickeymousing* – multiplication des points de synchronisation pour souligner les bruits et gestes des personnages en leur donnant un équivalent musical – en la taxant de « puérilité ».

- 7 La nouveauté de la conception de Jaubert est d'avoir proposé qu'une musique, dès lors qu'elle accompagne un film, sacrifie ses lois de structuration interne et l'expressivité qui lui est propre pour devenir « décorative ». Dans une conférence donnée à Londres le 10 décembre 1936 reprise dans un article qui complète le présent texte, il précise :

Que la musique du film soit donc libérée de tous ces éléments subjectifs ; qu'elle devienne également, comme l'image, réaliste [...]. La musique ne doit jamais oublier qu'au cinéma son caractère de phénomène sonore a le pas sur ses aspects intellectuels et mêmes métaphysiques. Plus elle s'efface derrière l'image, plus elle a de chances de s'ouvrir à de nouveaux horizons. ([Jaubert \[1936\] 1946, 12](#))

- 8 Cela se traduit par la construction d'une musique sur un rythme de moteur de bateau dans *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934), par la succession de différents instrumentistes jouant quelques mesures d'un même morceau (une java) dans *Quai des brumes* (1938), par la discrétion des notes de timbales et des cuivres graves au début du *Jour se lève* (Marcel Carné, 1939), ou encore par le refus de toute hiérarchisation entre musiques populaires et savantes, s'appuyant sur l'axiome que « trois notes d'accordéon, si elles correspondent à ce que demande une image particulière, seront toujours plus émouvantes, en l'occurrence, que la musique du Vendredi saint de *Parsifal* » ([Jaubert \[1936\] 1946, 12](#)).

- 9 Et le musicien-théoricien d'insister sur l'humilité nécessaire du compositeur de cinéma, un sentiment de plus en plus partagé par les compositeurs au fur et à mesure de leurs collaborations avec le milieu du cinéma. Deux ans plus tôt, Jacques Ibert pouvait en effet écrire :

Il [le compositeur de musique de film] a appris à juger de la rapidité de ses réflexes, de la sûreté de son coup d'œil, de la solidité de son métier. Il a su qu'il ne disposait que d'un temps limite pour écrire sa partition, que son discours devait être bref mais contenir l'essentiel. Il s'est aperçu qu'il devait traiter le sujet imposé et non celui qu'il aurait aimé qu'on lui proposât. ([Ibert 1934, 33](#))

- 10 Mais, alors que plusieurs compositeurs comme Honegger² ou Milhaud³ ressentent une forte désillusion vis-à-vis du cinéma au milieu des années trente, Jaubert se saisit au contraire de cette opportunité et annonce l'avènement d'un nouvel art, reposant sur « une mystérieuse alchimie des correspondances » :

1. « Dans ces cas, par exemple, un mouvement gracieux du pied est accompagné d'une musique correspondante, qui est en quelque sorte l'expression audible de l'action mécanique » ([Eisenstein 1930, 143](#) : « In these for example, a graceful movement of the foot is accompanied by appropriate music, which is, as it were, the audible expression of the mechanical action. »).

2. « Le musicien, le plus souvent, se trouve assimilé à un tapissier venant prendre mesure des surfaces dont il n'a point conçu l'ordonnance mais dont on tolère qu'il les couvre d'une vêtue insignifiante. » ([Honegger et Hoérée \[1934\] 2002](#))

3. « La musique est bien entendu indispensable, mais sa présence doit être à peine remarquée. Elle n'est bonne qu'à combler un vide, illustrer une scène champêtre, évoquer la rêverie. Mais si par hasard elle devenait essentielle, vous pouvez être sûr que c'est seulement parce que des scènes de danse ou des revues militaires se projettent sur l'écran. » ([Milhaud 1982, 161](#))

C'est pourquoi je pense qu'il est essentiel pour la musique de film de se créer un style qui lui soit propre. Si elle se contente d'apporter à l'écran son souci traditionnel de composition et d'expression, au lieu de pénétrer comme associée dans le monde des images, elle créera à l'écart un monde distinct du son, obéissant à ses lois propres. (Jaubert [1936] 1946, 12)

- 11 Et c'est dans la prise en compte de la spécificité de la musique de film comme « musique enregistrée » que réside pour Jaubert une des caractéristiques fondamentales de ce nouvel art, qui doit pouvoir tirer parti de ses conditions techniques d'élaboration, notamment en s'appuyant sur « d'innombrables truquages impossibles à concevoir sans le secours des ciseaux du monteur » (1936, 118). Jaubert cite à ce propos le « son à l'envers » (1936, 118) dans la scène de l'internat de *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933), une technique que Roland-Manuel a déjà utilisée dans *La Petite Lise* (Jean Grémillon, 1930) (voir Rossi 2019).
- 12 Il ouvre ainsi le champ de la musique de film à d'autres instruments que ceux de l'orchestre symphonique et, par-delà, au travail de production et d'expérimentation sonores, anticipant tout autant le « pop symphonisme » d'Ennio Morricone des années soixante que l'avènement du *home studio*⁴ avec François de Roubaix à partir de 1971 (*Un aller simple*, J. Giovanni, 1971). On peut même considérer que les partitions hollywoodiennes des vingt dernières années, avec leurs profils mélodiques peu affirmés, leur distance par rapport à l'image (peu de synchronismes de mouvements à l'image), leur intégration des bruits, le travail sur les textures pour se fondre dans le « réalisme » de l'atmosphère du film, représentent une forme d'aboutissement des réflexions de Maurice Jaubert, ce qui est pour le moins paradoxal pour celui qui est généralement considéré comme le fondateur d'une musique de film à la française⁵.

4. Comme l'indique l'expression, le dispositif en *home studio* – aujourd'hui très répandu – permet de produire de la musique à la maison, ce qui évite les coûts liés aux enregistrements. Si cela condamne le recours à l'orchestre symphonique, la vertu du *home studio* est d'accorder une place plus grande à des timbres non symphoniques et à l'expérimentation. En 1971, François de Roubaix équipe son domicile parisien (rue de Courcelles) d'un magnétophone 3M (Minnesota Mining and Manufacturing) huit pistes et d'une console de mixage Freevox dix voies pour produire la musique du film *Un aller simple* (José Giovanni, 1971).

5. Revendiquant son appartenance à une tradition française, le compositeur Georges Delerue rendait ainsi hommage à Maurice Jaubert : « Pour moi, je le répète, Jaubert a été le créateur de la musique de film à l'écran. [...] La vérité, ce fut donc Jaubert. » (Hennebelle et Lacombe 1975, 14)

Bibliographie

- Alexandrov, Grigori, Serge Eisenstein et Vsevolod Pudovkin. « A Statement on Sound » [octobre 1928], reproduit dans *Film Sound: Theory and Practice*, sous la direction de Elisabeth Weis et John Belton, 83-85. New York : Columbia University Press, 1985.
- Eisenstein, Sergei. « The Future of Film ». Entretien avec Mark Segal. *Close Up* 7, n° 2 (août 1930) : 143.
- Hennebelle, Guy et Alain Lacombe. « Table ronde cinéastes et musiciens avec Michel Colombier, Georges Delerue et Jacques Demy ». *Écrans* 39 (septembre 1975) : 11-16.
- Honegger, Arthur et Arthur Hoérée. « Particularités sonores du film *Rapt* », dans « Le film sonore : le film et la musique en 1935 ». Numéro spécial, *La Revue musicale* 151 (décembre 1934) : 88-91. Reproduit dans 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 38 (2002). DOI : [10.4000/1895.359](https://doi.org/10.4000/1895.359).
- Ibert, Jacques. « Doléances et suggestions », dans « Le film sonore : le film et la musique en 1935 ». Numéro spécial, *La Revue Musicale* 151 (décembre 1934) : 32-33.

- Jaubert, Maurice. « La musique de film » [1936]. *L'Écran français* 52 (juin 1946) : 12.
- Jaubert, Maurice. « Petite école du spectateur : la musique ». *Esprit : revue internationale* 43 (avril 1936) : 114-119.
- Leenhardt, Roger. « Générique ». *Esprit : revue internationale* 38 (novembre 1935) : 334-336.
- Leenhardt, Roger. « Petite école du spectateur : la photo ». *Esprit : revue internationale* 42 (mars 1936b) : 977-979.
- Leenhardt, Roger. « Petite école du spectateur : la prise de vues ». *Esprit : revue internationale* 44 (mai 1936c) : 254-256.
- Leenhardt, Roger. « Petite école du spectateur : le rythme cinématographique ». *Esprit : revue internationale* 40 (janvier 1936a) : 627-632.
- Lindenberg, Daniel, Olivier Mongin, Marc-Olivier Padis, Joël Roman et Jean-Louis Schlegel. *Esprit : une revue dans l'histoire, 1932-2002*. 2002. Consulté le 1^{er} septembre 2026, https://gpthome69.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/08/esprit_historique_2002.pdf.
- Milhaud, Darius. *Notes sur la musique : essais et chroniques*. Édité par Jeremy Drake. Paris : Flammarion, 1982.
- Roland-Manuel et Jean Grémillon. « Conférence donnée sur la musique de film » [1950], reproduit dans « Jean Grémillon ». Numéro hors-série, 1895 : *revue d'histoire du cinéma* (1997) : 129-141.
- Rossi, Jérôme. « French Film Music Scoring in the Thirties: A Stylistic Tripartition ». *French Screen Studies* 20, n^{os} 3-4 (janvier 2020) : 180-196. DOI : [10.1080/14715880.2019.1697129](https://doi.org/10.1080/14715880.2019.1697129).
- Rossi, Jérôme. « Roland-Manuel et le travail de la bande-son : une étude des interactions entre voix, bruits et musique ». *La Revue du Conservatoire* 7 (juillet 2019). Consulté le 1^{er} septembre 2026, <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2188>.
- Wiener, Jean. *Allegro Appassionato*. Paris : Belfond, 1978.

À PROPOS DE L'AUTEUR

Jérôme Rossi est professeur de musicologie à l'Université de Lyon 2. Il a écrit de nombreux ouvrages et articles consacrés à la musique postromantique et aux relations entre musique et cinéma. Il a récemment publié *L'analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes* (Symétrie, 2021) et a dirigé ces dernières années plusieurs ouvrages collectifs : *Comédies musicales à la française : formes et mutations de l'opérette cinématographique* (Les Impressions nouvelles, 2025, avec Marie Cadalanu), *Le cinéma populaire français et ses musiciens* (Éditions universitaires de Dijon, 2020, avec Philippe Gonin), *La musique classique au cinéma : du concert à l'écran* (Presses universitaires de Rennes, 2019, avec Stéphan Etcharry), *La musique de film en France : courants, spécificités et évolutions* (Symétrie, 2016) et *Musiques de séries télévisées* (Presses universitaires de Rennes, 2015, avec Cécile Carayol). Il compose régulièrement des musiques pour le cinéma et la télévision.



Petite école du spectateur : la musique (1936)

A Little School for the Filmgoer: Music

Maurice Jaubert

Mots clés : musique de film, composition, synchronisme, dramaturgie, réalisme, Jaubert (Maurice)

Keywords : film music, scoring, synchronism, dramaturgy, realism, Jaubert (Maurice)

RÉSUMÉ

Dans cet article qui constitue l'un des premiers écrits remarquables et souvent repris puis commentés dans le domaine de la musique au cinéma, Maurice Jaubert s'interroge sur la fonction de la musique dans le film parlant.

ABSTRACT

In this article—one of the earliest widely noted pieces in the field of film music, frequently cited and discussed ever since—Maurice Jaubert examines the function of music in sound film.

NOTE DE LA RÉDACTION

Le texte qui suit est la reproduction fidèle de l'article publié par le compositeur Maurice Jaubert en avril 1936 dans la revue *Esprit*. Le texte original ne comportait aucun appareil critique : les notes de bas de page et compléments entre crochets sont des ajouts de notre édition. Le comité éditorial remercie chaleureusement la revue *Esprit* pour son autorisation de republier ce texte important pour l'histoire de notre discipline.

Référence : Maurice Jaubert. « Petite école du spectateur : la musique ». *Esprit : revue internationale* 43 (avril 1936) : 114-119.

- 1 Nous ne parlerons que très brièvement du film musical, car, aussi paradoxal que cela puisse paraître, il ne pose pour ainsi dire aucun problème. La musique commande, soit qu'elle préexiste au film (*Symphonie inachevée*, *Casta Diva*), soit qu'elle ait été spécialement composée pour lui (*42^e rue* [Lloyd Bacon, 1933], *Chercheuses d'or* [*Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy, 1933], etc...). Dès le cinéma muet, grâce à l'inévitable orchestre d'accompagnement, on s'était aperçu de la force que prenaient certaines images lorsque leur rythme, déjà mesuré et volontairement stylisé, était souligné, accentué par une musique qui le « doublait ». À l'avènement du film sonore, la possibilité de rendre ce synchronisme entre images et son mécaniquement parfait remplit d'aise nombre de techniciens et d'esthéticiens du cinéma qui persistent à voir dans cette double perception visuelle et auditive l'essence même de ce nouveau mode d'expression. Ce n'est pourtant qu'une de ses formes possibles et la plus strictement limitée. Nous lui devons d'admirables réussites : l'ivresse rythmique de *42^e Rue*, la *Complainte des oubliés* dans *Chercheuses d'or*, la séquence magistrale inspirée par la chanson *Broadway Lullaby*¹ dans le film par ailleurs médiocre, *Palace-Hôtel* [*Gold Diggers of 1935*, Busby Berkeley, 1935], enfin les chefs-d'œuvr[e] du dessin animé qui, lui, pousse le principe du synchronisme jusqu'à l'absolu. La timidité générale des producteurs, scénaristes, metteurs en scène n'a d'ailleurs pas permis d'étudier toutes les possibilités de ce synchronisme et on peut envisager, en marge du film proprement dit, le développement d'un genre qui, participant à la fois du ballet, de l'opéra et du cinéma, sera peut-être la forme musicale dramatique de demain.
- 2 Mais cette technique spéciale ne nous servira de rien dans le film tout court, car il ne s'agit plus alors pour la musique de commander aux images, mais de les servir : elle n'est plus qu'un des éléments de l'œuvre commune, peut-être le moins malléable.
- 3 Nous ne parlerons pas ici de ce qu'on peut appeler la musique « réelle » d'un film (jazz dans une boîte de nuit, orgue dans une église) dont l'emploi va de soi, mais de celle que rien dans l'image ne justifie, qui introduit parmi les éléments réalistes du film une perspective nouvelle.
- 4 Or que demandent le plus généralement à la musique la plupart de nos metteurs en scène ?
- 5 D'abord de boucher les « trous » sonores, soit que telle scène soit jugée trop silencieuse, soit que le metteur en scène n'ait pas su trouver dans la réalité un son vrai plausible – même et surtout s'il n'est pas suggéré par l'image. Nous n'insisterons pas sur cette conception primaire.
- 6 Plus généralement on demande à la musique de *commenter* l'action. La scène est-elle tragique ? Quelques accents de cor ou de trombone vont accentuer la noirceur de l'image. Scène sentimentale ? Solo de violon qui rendra, croit-on, plus persuasive la déclaration d'amour du jeune premier. Les tenants de cette « esthétique » s'aperçoivent-ils qu'ils ne font que transporter au cinéma la vieille

1. Le titre exact de la chanson à laquelle Jaubert fait référence est « Lullaby of Broadway ».

tradition musicale du mélodrame ? Mais ils ne tiennent pas compte que, d'un simple point de vue acoustique, la superposition de la musique à une voix ou à un son risque de détruire la valeur émotive de l'une et la force d'authenticité de l'autre. Dans un film, par ailleurs admirable, *La Patrouille perdue* [John Ford, 1934], le metteur en scène fut effrayé sans doute par le silence – celui du désert – dans lequel se déroulait son sujet (et pourtant de quelle valeur dramatique aurait pu être ce silence !). Il nous inflige alors, sans nous accorder un instant de répit, une partition dont la constante présence risque à tout moment de détruire, par son inutile gratuité, la poignante réalité des images.

- 7 Si la musique ne commente pas le drame, on lui demande d'en souligner les incidents matériels, recourant cette fois au synchronisme cher au film musical, dont nous parlions plus haut. Accord ponctuant la fermeture d'une porte, pas accompagnés d'un rythme de marche, etc... Dans *le Mouchard* [John Ford, 1935], où cette technique est portée à son plus haut point de perfection, c'est la musique qui est chargée d'imiter le bruit de pièces de monnaie tombant sur le sol et même – par un coquin petit arpège – la dégoulinade d'un verre de bière dans le gosier d'un buveur. En dehors de sa puérilité, un pareil procédé prouve une méconnaissance totale de l'essence même de la musique. Celle-ci se déroule d'une manière *continue*, selon un rythme organisé dans le temps. En la contraignant à suivre servilement des faits ou des gestes qui, eux, sont *discontinus*, n'obéissent pas à un rythme défini, mais à des réactions physiologiques ou psychologiques, on détruit en elle ce par quoi elle est musique pour la réduire à son élément premier inorganique, le son. Sur ce terrain, et sauf exception, nous nous permettons de penser qu'elle sera toujours battue par le son réel dont elle ne remplacera jamais la vérité.
- 8 Notre objection à tout commentaire ou synchronisme musicaux montre à quel point nous sommes d'accord avec Leenhardt sur le « réalisme primordial » du cinéma². Parmi tous les matériaux bruts dont use le film et dont, seule, la juxtaposition donne lieu à création artistique, la musique apporte un élément d'irréalité qui va fausser le jeu et détruire ce « réalisme primordial ». N'y a-t-il donc pas place pour elle dans le film ?
- 9 Mais, de même que le romancier interrompt parfois la narration du drame par l'exposé de ses vues personnelles, dialectiques ou lyriques, des réactions intérieures de ses personnages, de même le metteur en scène échappe parfois à la stricte reproduction de la réalité pour ajouter à son œuvre ces éléments documentaires ou poétiques qui donnent à un film son ton inimitable : descriptions, passage d'un point à un autre de l'espace ou du temps, rappels de scènes antérieures, rêves, figuration imaginaire des pensées de tel personnage, etc... Ici la musique a son mot à dire : sa présence même va avertir le spectateur que le style du film change momentanément pour des raisons dramatiques. Toute sa puissance de suggestion va accentuer, prolonger l'impression de dépaysement, de rupture avec la vérité photographique que cherche le metteur en scène.

2. Jaubert fait ici référence à l'un des articles de Roger Leenhardt paru dans la même série : « Petite école du spectateur : le rythme cinématographique » (1936).

- 10 Si l'on admet les points de vue qui précèdent, on aperçoit que c'est ici seulement que vont se poser les vrais problèmes techniques soulevés par l'apparition de la musique dans le film.
- 11 La rupture d'équilibre sensoriel qu'elle produit chez le spectateur doit être soigneusement prévue et préparée par le réalisateur, soit, dans un moment spécialement dramatique, qu'il utilise le choc d'une intrusion brutale (un fortissimo d'orchestre enchaîné sur un cri, par exemple), soit qu'il fasse entrer insidieusement le son musical par le truchement du son non musical (le bruit d'un train engendrant un rythme qui lui-même donne naissance à la symphonie proprement dite, des violons dans l'aigu se substituant insensiblement au sifflement du vent, etc...). On voit qu'il existe mille et une solutions possibles à un problème qui ne se pose jamais dans les mêmes termes. Et on imagine facilement quel puissant moyen la musique met entre les mains du metteur en scène pour réaliser certains enchaînements qui, sans son secours, seraient parfois d'une brutalité difficilement supportable. Pour fixer les idées, prenons, entre d'autres innombrables, un exemple récent. Dans *Mayerling* [Anatole Litvak, 1936], l'héroïne est à l'Opéra où se joue un ballet. Par un enchaîné très court, nous la retrouvons devant sa coiffeuse, racontant à sa nourrice la soirée à laquelle elle vient d'assister. La musique – sans aucune interruption, mais en passant seulement du fortissimo au pianissimo – continue à faire entendre la musique du ballet sur laquelle s'endort la jeune fille. Après un bref fondu au noir, nous la retrouvons à l'église tandis que, à la faveur d'une « modulation » l'orgue s'est substitué à l'orchestre. Cet exemple n'est pas plus significatif que beaucoup d'autres mais donne une figure assez précise du rôle de la musique dans la syntaxe cinématographique.
- 12 Après avoir essayé de délimiter la place de la musique dans le film, ne convient-il pas de se demander si les images ne lui imposent pas un style spécifiquement cinématographique ?
- 13 Les vues courantes sur la musique de film que nous exposons plus haut – commentaire, synchronisme – ont amené les compositeurs spécialisés à la considérer tout naturellement comme dramatique et expressive dans son essence. Et l'on a vu naître une sorte de langage musico-cinématographique alliant les moins recommandables des recettes wagnériennes (n'oublions pas la formidable prédominance de l'élément germanique, même et surtout en Amérique, dans la corporation des compositeurs de film) aux suavités pseudo-debussystes, sans faire fi de quelques apports plus récents. Redoutable pathos, grâce auquel nombre de musiciens veulent nous prouver que, si on leur demande le plus généralement de trousseur un couplet destiné à faire le tour du monde, ils sont également capables d'exprimer en huit mesures et à grand renfort de cuivres toutes les passions humaines.

- 14 Rappelons les musiciens à un peu plus d'humilité. Nous ne venons pas au cinéma pour entendre de la musique. Nous demandons à celle-ci d'approfondir en nous une impression visuelle. Nous ne lui demandons pas de nous « expliquer » les images mais de leur ajouter une résonance de nature spécifiquement dissemblable (ou alors c'est se résigner au pléonasme perpétuel). Nous ne lui demandons pas d'être *expressive* et d'ajouter son sentiment à celui des personnages ou du réalisateur, mais d'être *décorative* et de joindre sa propre arabesque à celle que nous propose l'écran. Qu'elle se débarrasse donc de tous ses éléments subjectifs ; que, par des moyens rigoureusement musicaux – rythme, forme, instrumentation – elle recrée, sous la matière plastique de l'image, une matière sonore impersonnelle, par une mystérieuse alchimie des correspondances qui devrait être le fondement même du métier de compositeur de film ; qu'elle nous rende enfin physiquement sensible le rythme interne de l'image sans pour cela s'efforcer d'en traduire le contenu sentimental, dramatique ou poétique.
- 15 N'oublions pas enfin que cette musique idéale sera *enregistrée* et que, aussi parfaits que soient maintenant nos instruments d'enregistrement ou de reproduction, le microphone impose à la matière sonore une transformation dont le compositeur doit tenir compte. Seule, une longue habitude de l'oreille lui fera éviter, singulièrement dans l'instrumentation, certaines dispositions dont il sent que le microphone trahira la vraie valeur.
- 16 Inscrite sur la pellicule, la musique, si elle participe de ses imperfections, bénéficie par contre de tous les traitements qu'on peut lui faire subir : superposition de deux musiques, ou d'une musique et d'un son par un moyen mécanique, le réenregistrement ou *mixage* (on a pu ainsi, dans *Rumba* [Marion Gering, 1935], entendre un même personnage chanter les deux parties d'un duo) ; succession – aussi rapide que l'on désire – de différents exécutants, chanteurs, orchestre, chœurs, jouant chacun quelques mesures d'un même morceau ; d'innombrables autres truquages enfin impossibles à concevoir sans le secours des ciseaux du monteur. On a même utilisé la projection du son à l'envers. Qu'on nous permette ici un exemple personnel. On s'était vite aperçu qu'en projetant une bande-son dans le sens opposé à son déroulement normal on obtenait une sonorité proprement « inouïe », l'attaque d'un son devenant sa terminaison et vice-versa. Dans *Zéro de conduite*, de Jean Vigo [1933], le compositeur avait à accompagner un défilé nocturne d'enfants en révolte (assez fantomatique à la vérité et d'ailleurs tourné au ralenti). Désirant utiliser cette sonorité irréaliste, une fois la musique nécessaire achevée il la transcrivit à reculons, la dernière mesure devenant la première et, dans cette mesure, la dernière note devenant la première. On enregistra le morceau sous cette forme qui ne rappelait que de très loin la musique initiale. En « retournant » dans le film la pellicule ainsi obtenue, on retrouvait le contour de la mélodie primitive, mais l'« émission » en était alors intégralement inversée et empruntait tout son mystère à cette simple opération mécanique.

- 17 Il est bien entendu que ce sont là [des] procédés qui, employés à tort et à travers, deviendraient aussi vite insupportables que, dans l'image, cette débauche de surimpressions, d'angles de prises de vue insolites, etc... qui submergeaient le cinéma muet au moment de sa disparition. La musique, comme le découpage, le montage, le décor, la mise en scène doit contribuer pour sa part à rendre claire, logique, *vraie*, la belle histoire que doit être tout film. Tant mieux, si, discrètement, elle lui fait don d'une poésie supplémentaire, la sienne propre.

Bibliographie

Leenhardt, Roger. « Petite école du spectateur : le rythme cinématographique ». *Esprit : revue internationale* 40 (janvier 1936) : 627-632.

À PROPOS DE L'AUTEUR

Né en 1900, Maurice Jaubert s'impose dès le début des années 1930 comme l'un des compositeurs majeurs du cinéma français. Il signe notamment les partitions de *Zéro de conduite* (1933) et *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo, ainsi que celles de plusieurs films de Marcel Carné, dont *Drôle de drame* (1937), *Quai des brumes* (1938) et *Le Jour se lève* (1939). En parallèle, il développe dans plusieurs écrits une réflexion théorique sur la fonction dramaturgique de la musique de film. Mobilisé en 1939, Jaubert meurt au combat en juin 1940, laissant une œuvre qui influencera grandement les musiques du cinéma français tout au long du *xx^e* siècle.