

VII. MUSIQUE ET CINÉMA : D'UNE GÉNÉALOGIE WAGNÉRIENNE DE LA MUSIQUE DE FILM

1 – INTRODUCTION

Abordons les *raisonnances* envisageables entre musique et cinéma sous un angle très particulier et très restrictif : celui de la musique dite de film.

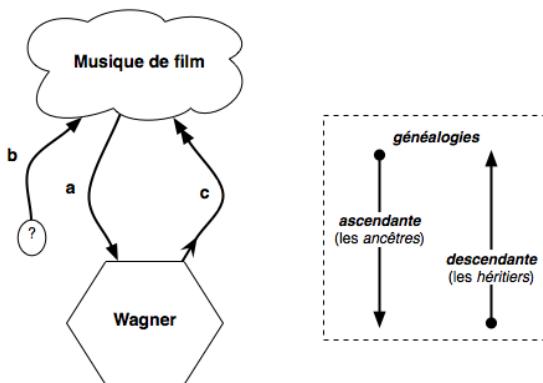
Il ne s'agira donc pas ici d'examiner de quelle manière le cinéma peut, à proprement parler, inspirer la musique ou vice versa, mais seulement d'examiner comment musique et cinéma tendent à s'accorder en un même temps chronologique lorsque c'est le cinéma qui dirige leur coexistence.

Au demeurant, nous restreindrons cette petite monographie au thème généralogique suivant : la musique de film procède-t-elle de Richard Wagner et de son œuvre d'art totale ?

D'où trois questions venant articuler ce chapitre :

- A. En quel sens la musique de film se réclame-t-elle de Richard Wagner ?
- B. En quel sens pourrait-on trouver à ce nouveau genre de musique d'autres origines musicales ?
- C. Une généralogie Wagner-musique de film constitue-t-elle un héritage fidèle ?

Soient les trois flèches {a, b, c} du diagramme suivant :



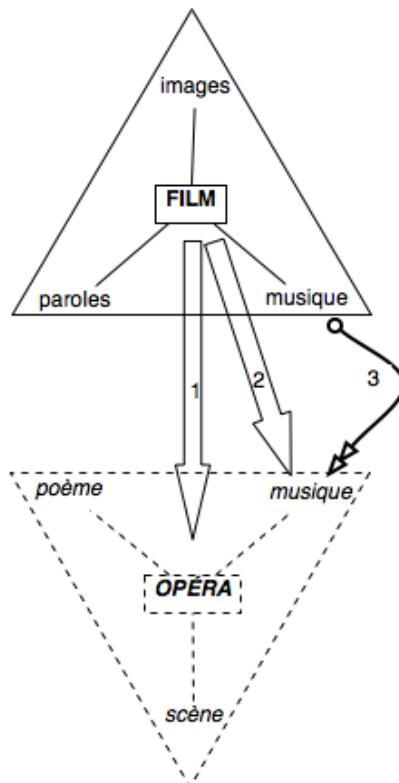
2 – UNE SOURCE WAGNÉRIENNE (A)

La musique de film, plus généralement le cinéma, trouve-t-elle son origine dans la conception wagnérienne du drame et de la musique ?

Allant du plus global au plus délimité, examinons successivement

1. Comment le cinéma se réfère à l'opéra wagnérien (comme drame synthétisant scène, paroles et musique);
2. Comment le cinéma se réfère plus directement à la logique musicale de cette œuvre d'art totale;
3. Comment la musique de film se réfère spécifiquement à la musique wagnérienne.

Soit les trois flèches {1, 2, 3} du nouveau diagramme suivant :



1. Référence cinématographique à l'opéra wagnérien

Le cinéma dans son ensemble s'est amplement référé à l'art wagnérien, à son projet de synthèse des arts et d'œuvre d'art totale, à l'idée d'un drame fusionnant représentation théâtrale, poème et musique. Ainsi le cinéma a conçu Wagner comme préfiguration au XIX^e siècle de ce qui deviendra le septième art : le cinéma composerait un rythme synthétique (fait d'images, de mots, de sons et de musique) comme l'opéra wagnérien pouvait déjà le faire.

C'est par exemple le point de vue de Michel Chion :

« Le cinéma offre, à une échelle jamais atteinte, la possibilité rêvée par un Wagner de pouvoir organiser sur un rythme l'ensemble de la réalité. »¹

C'est aussi le point de vue d'un réalisateur tel qu'Eisenstein qui nous propose cette intéressante vision de l'Œuvre wagnérienne :

« Chez moi la clarté s'entrelace comme une ligne lumineuse, comme une coulée de blanc, comme un blanc "leitmotiv" pénétrant le lacis coloré du film... Aussi j'aime Wagner, par exemple, et ses "variations" de motifs immuables évoluant au gré des situations. »²

« Je dois avouer que la musique, je la vois en premier lieu, pas forcément en fonction d'un "programme", d'une "anecdote" ou d'un "sujet" : mais toujours de manière mobile ou visuelle. Quelque application que je mette à écouter Tchaïkovski, je ne vois pas sa musique. Ce n'est pas ma faute, mais la sienne, je pense. [...] Il en est autrement de Wagner. Ici tout est visibilité (et parfois simple apparence !), tout est perceptible, palpable. Mais y perçoit-on des phénomènes concrets ? Y palpe-t-on la nature ? Ses images sont-elles d'une tangible réalité ? Non. Et ce n'est pas pour rien que Wagner se complaît dans des sujets mythologiques, légendaires, romantiques. On le visualise non en phénomènes naturels, mais en tableaux de somptueux spectacles de théâtre, sous la forme conventionnelle du chanteur ; ou en cédant à l'attrait d'une action scénique qui ne fait que représenter la réalité. C'est vraisemblablement la raison pour laquelle nombreux sont ceux qui, jusqu'à ce jour, "refusent" Wagner. Et pour laquelle Nietzsche le stigmatise des épithètes de bouffon et de cabotin. »³

2. Références cinématographiques à la musique de Wagner

Quand les réalisateurs déclarent s'inspirer plus spécifiquement de la logique musicale du drame wagnérien, ceci se fait généralement selon deux orientations entrecroisées.

Une source sonore rendue invisible

Première idée : avec son orchestre rendu invisible à Bayreuth ^a, Wagner a préfiguré cette logique acousmatique ^b qui serait le régime général de la musique au cinéma (la musique dite *diégétique* – celle qu'on voit jouer à l'écran en même temps qu'on l'entend lorsque, par exemple, un accordéoniste de rue est filmé en train de jouer – ne constituant, au cinéma, qu'une exception).

Un art de la continuité

Seconde idée, clairement exposée par Michel Chion :

« *Tout le travail d'évolution du cinéma et de perfectionnement accompli par certains cinéastes du muet a d'ailleurs consisté à tenter, par différents moyens (suppression ou raréfaction des intertitres, notamment), à "lisser" la continuité du film pour en faire un seul et même mouvement continu, exactement comme des pionniers successifs, de Gluck à Wagner, l'avaient tenté pour l'opéra.* » ⁴

Ainsi l'impératif cinématographique de générer une continuité sensible à partir de la discontinuité des photographes aimerait à trouver chez Wagner un ancêtre, et ce à un double titre.

– *L'art de la transition*

D'abord l'art de la transition dont Wagner se faisait légitimement gloire, en particulier dans *Tristan*, devrait servir de modèle pour un art cinématographique soucieux de lisser le montage, de passer insensiblement d'un point de vue à un autre, ce qui légitimerait que le cinéma se réfère à la « *transition orchestrale comme Wagner l'a tentée pour plusieurs de ses "changements de tableaux"* » ⁵.

– *La mélodie infinie*

Ensuite, la mélodie infinie, ce fil rouge ininterrompu traversant l'œuvre de part en part et emblématisant la continuité wagnérienne, préfigurerait ce qu'un Hitchcock réalisera pour le compte propre du cinéma avec *La Corde* (film, comme l'on sait, constitué d'un unique plan-séquence).



A. Comme l'on sait, Wagner a tenu à faire construire une salle particulière où la fosse d'orchestre n'est pas visible des spectateurs.

B. L'acousmatique désigne, depuis Pythagore (qui s'adressait à ses auditeurs en restant dissimulé derrière un rideau), cette situation particulière où l'on ne peut voir la source sonore que l'on entend.

Mais, par-delà ces références générales (propres à la réalisation cinématographique plutôt qu'à la composition d'une bande sonore), intéressons-nous maintenant à la dimension plus proprement musicale du cinéma.

3. La musique de Wagner prise pour modèle de la musique de film

Très tôt, la musique au cinéma s'est explicitement référée à Wagner, et ce de deux manières :

- en filmant ses opéras : ainsi, dès 1904, Edwin S. Porter^a réalise, une version cinématographique de *Parsifal*;
- en utilisant la musique wagnérienne pour accompagner les films muets : pour citer un exemple illustre, Griffith mobilise la chevauchée des Valkyries dans son *Birth of a Nation* (1915).

Ces deux manières ont eu une destinée cinématographique considérable :

- la première se parachève dans le *Parsifal* de Syberberg (1982), chef-d'œuvre d'opéra filmé^b;
- la seconde passe, entre autres,
 - par Hitchcock mobilisant la musique de *Tristan* dans *Meurtre* (1930) avant que Bernard Hermann réitère l'opération dans *Vertigo* (1958),
 - par Charlie Chaplin donnant à la musique de *Lohengrin* une fonction cruciale dans son *Dictateur* (1940)^c,
 - par Luis Buñuel jouant à nouveau de *Tristan* pour *Les Hauts de Hurlevent* (1954)
 - etc.

Plus intéressant pour nous, des compositeurs de musique de film ont explicitement pris modèle sur une certaine conception de la logique musicale wagnérienne.

a. Edwin Stanton Porter (1870-1941), producteur et réalisateur

b. Dans lequel la prestation proprement sidérante d'Edith Clever en Kundry joue, à mon sens, un rôle décisif. Voir sur ce point l'intervention de Denis Lévy (www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1250) lors de la Journée *Parsifal* (Ens, 14 mai 2005).

c. Chaplin déclare en ce film que, garder l'espoir en 1940 contre les Nazis, passe par arracher la musique de Wagner aux mains d'Hitler : le même prélude de *Lohengrin* (au demeurant petit-fils de *Parsifal*) qui accompagne dans un premier temps la fameuse danse au ballon du dictateur devient, à la toute fin, ce que la jeune femme jouée par Paulette Godard intime à ses parents d'écouter en postlude du discours libérateur tenu par le petit barbier juif... Cf. « *Écoutez Parsifal !* » (www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1246 et www.entre-temps.asso.fr/Wagner/Parsifal/12.htm)

Max Steiner

Max Steiner^a par exemple, considéré par beaucoup comme l'inventeur du genre *musique de film*^b, tenait Wagner pour le modèle embryonnaire des compositeurs de film^c et déclarait à ce titre prendre exemple sur lui, en particulier en matière d'orientation thématique :

«À la manière wagnérienne, le thème peint le personnage.»^d

On peut ainsi identifier dans son *King Kong* (1933) une situation musicale étagée en trois plans :

- au premier plan, des personnages-thèmes (un thème pour Kong, un pour la femme, un pour l'aventurier et son équipe, et quelques autres thèmes secondaires);
- au second plan, une atmosphère-sonorité;
- à l'arrière-plan, des rythmes...

De même dans *Autant en emporte le vent* (1939), Steiner ossaturera sa musique sur dix thèmes principaux.

Alii...

Comme on va y revenir plus en détail, de nombreux compositeurs de musique pour le cinéma vont procéder de même si bien qu'il est aujourd'hui devenu d'affirmation courante que Wagner serait le grand initiateur de ce type nouveau de musique, propre au xx^e siècle.

Par exemple

- Jacques Bourgeois :

«C'est sans doute Richard Wagner qui fut le créateur de la musique dramatique moderne. [...] Ce n'est pas le théâtre mais bien le cinéma qui a recueilli l'héritage esthétique de Wagner.»^e

«Wagner [est] le véritable précurseur de la musique de film.»^f

- Pierre Berthomieu :

A. Max Steiner (1888-1971), musicien d'origine viennoise à la solide formation classique (il aurait travaillé le piano avec Brahms et la direction avec Mahler...), fut un des compositeurs d'Hollywood les plus prolifiques : cf. en particulier la musique de *King Kong* (1933), *Autant en emporte le vent* (*Gone with the wind*, 1939), *Casablanca* (1942)... Il est considéré comme l'inventeur du *mickeymousing* (ponctuation musicale imitative : voir les *Silly Symphonies* de Walt Disney, 1929-1939).

B. *Musique De Film*, Pierre Berthomieu (Klincksieck, 2004), p. 112 : «Steiner invente la musique de cinéma.»

«*On est bien obligé de voir en Wagner et Strauss les parrains du symphonisme hollywoodien.*»¹⁰

– Michel Chion :

«*Le paragon de la réunion haletante des amants [...] se trouve déjà dans Tristan, avec le ralenti en moins.*»¹¹

Deux problématiques

Conformément à notre propos général, on voudrait ici distinguer deux problématiques en sorte de pouvoir les évaluer séparément :

- il y a d'un côté la référence prise dans la musique de Wagner par certains compositeurs (référence explicite pour Max Steiner, implicite pour d'autres...);
- il y a de l'autre la thèse que la musique de Wagner a anticipé sur la musique de film (thèse soutenue par Berthomieu, Chion, Bourgeois...).

On ne saurait confondre ces deux propositions : la première touche à une référence prise par la musique de film (musique d'un type nouveau, propre au xx^e siècle) dans le passé (Wagner), la seconde postule une généalogie descendante de Wagner vers cette musique d'un type nouveau. La première est une flèche qui remonte le temps (voir flèche *a* de notre premier diagramme) – flèche qui désigne une généalogie *ascendante* (orientation rétroactive : il s'agit ici de se réclamer d'un *ancêtre*) –, la seconde une flèche qui descend le temps (voir flèche *c*), flèche qui désigne une généalogie *descendante* (il s'agit ici de désigner des *héritiers*).



Voyons d'abord à quel titre cette musique d'un type nouveau prend appui sur la musique de Wagner, avant d'évaluer la pertinence musicale de cet appui.

3 – DEUX RÉFÉRENCES PROPRES À LA MUSIQUE DE WAGNER

La musique de film se réfère à la musique de Wagner selon deux axes essentiels :

- par l'organisation d'un réseau de leitmotivs;
- par la constitution d'ambiances sonores et tonalités affectives.

La technique des leitmotivs

Comme on sait Wagner avait inventé une nouvelle figure du développement thématique basée non plus sur le monothématisme (fugue) ou le bithématisme (sonate) mais sur un réseau proliférant de courts motifs baptisés *leitmotivs*^a. La musique de film va reprendre cette technique en l'ajustant à son objectif propre : accompagner un discours proprement cinématographique fait d'images, de paroles et de bruits naturels.

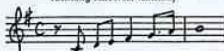
Donnons-en deux exemples.

Erich Wolfgang Korngold

On peut relever dans *Anthony Adverse* (1936) d'Erich Wolfgang Korngold^b le jeu de dix-huit leitmotivs ainsi catalogués :

- 1. "Adversity": a three-note repeated pattern whose second repetition accents the second note and features a dissonance on the third note.
- 2. "Anthony": a scalar motive that moves up diatonically.

Anthony Adverse: Anthony



This theme recurs more than any other and is even developed briefly on occasion.

3. "Chase": a figure used at the film's opening and later when Maria is in a carriage in the Alps.

4. "Don Luis": this orchestrally colored motive suggests the character's strutting and becomes less prominent in his later appearance.

5. "Madame": used in her scenes in the film's opening section and to recall her later when the wounded Madam who symbolizes her is shown.

6. "Denis": a sonorous motive that recalls Wagner in both its fast and slow forms.

7. "Forest Lovers": the most recorded selection from the film and a melody that appears only in the two love scenes between Denis and Maria.

8. "Faith": a woodwind dissonance meant to suggest that character's underlying virtue.

9. "Bonnyfeather": an upward moving, almost Elgarian theme that is associated less with the character than his establishment.

Anthony Adverse: Bonnyfeather



10. "Xavier": a lesser motive whose subsequent appearances are much less striking than its initial use.

11. "Angela": the most noticeable motive in the score because its lyrics cause its rhythm to be even more accentuated.

12. "Anthony": for scenes between the film's leads, this motive is derived in part from "Anthony", and is frequently heard in combination with that theme and "Angela".

13. "Napoleon": a motive largely based on the "Marseillaise" to suggest its obvious French subject.

14. "Hawaii": a very bold, hootchy-kootchy tune that offers local color in its Latin dance rhythms.

15. "Swiss Alps": a strongly dominant and liturgical-sounding motif that highlights Brother François's every appearance.

16. "Africa": a theme of four accented eighth notes with drums and xylophones developed to provide a local flavor.

17. "Netela": upward and downward flourishes on woodwinds that indicate this character's presence.

18. "Rain": a descending slurred figure that accentuates the hero's walk through the jungle.



Musical Configurations in *Anthony Adverse*

Sequence/Scene	Principal Accompaniment(s)	Other Musical Notes
I. Opening Credits	"Adversity"; "Anthony"	
II. Anthony's Birth		
a. Chase to Don Luis' estate	"Anthony"; "Chase"; "Don Luis"; "Maria"; "Denis"	
b. Denise: Don Luis & Denis	"Don Luis"; "Maria"	"Maria" used as a segue to II.c
c. Maria at prayer; Denis at another window	"Maria"; "Chase"	
d. Dawn: Maria receives a message from Denis	"Anthony"; "Maria"; "Denis"	
e. Forest Lovers (I)	"Forest Lovers"	Dance theme used for servant
f. Don Luis at the spa	"Forest Lovers"; "Don Luis"	
g. Forest Lovers (II)	"Forest Lovers"; "Anthony"; "Don Luis"; "Maria"; "Denis"; "Adversity"; "Don Luis"	
h. Don Luis strutting	"Don Luis"; "Maria"	
i. Maria's abortive escape attempt	"Don Luis"; "Maria"; "Denis"; "Adversity"; "Don Luis"	
j. Maria lights candles; Don Luis confronts her	"Chase"	
k. Morning: Denis learns that Maria is gone		
l. At the inn: duel and death of Denis	"Adversity"; "Anthony"; "Chase"; "Don Luis"; "Maria"; "Denis"; "Anthony"; "Maria"; "Don Luis"	
m. Swiss Alps: birth of Anthony and death of Maria	"Adversity"; "Anthony"; "Don Luis"	
n. Don Luis deposits infant Anthony at convent	"Faith"; "Bonnyfeather"	Panfare entry
o. Leghorn: Don Luis goes to Bonnyfeather's	"Anthony"	
p. Orphan baby with Anna		

A. Une trentaine par opéra...

B. 1897-1957. Musicien classique viennois, ayant travaillé en particulier avec Alexandre von Zemlinsky, émigre aux États-Unis en 1934. Ses musiques de film ne sont qu'une composante mineure de son activité compositionnelle qui restera, jusqu'à la fin, centrée sur des œuvres symphoniques ou de musique de chambre.

Comme la recension ci-dessus l'indique, chaque leitmotiv serait ainsi assigné à un usage signifiant et bien séparé des autres : ces leitmotifs ne sont pas destinés à se mixer et interférer les uns avec les autres. On verra que ceci contredit la logique proprement musicale des leitmotifs chez Wagner et tend à les réduire à la malveillante lecture que Debussy en a proposé : comme purs et simples « poteaux indicateurs »...^A

Franz Waxman

Franz Waxman^B, un autre compositeur hollywoodien, s'est explicitement réclamé de cette technique wagnérienne des leitmotifs :

« Wagner compose sa partition d'après un certain nombre de motifs conducteurs qui correspondent aux idées-clés du drame. »¹²

On a pu ainsi rapprocher les leitmotifs composés pour la musique d'*Objective Burma* de ceux de la *Walkyrie*. J. Bourgeois cite à ce titre¹³ « la description d'un passage du film *Objective Burma*, musique de Franz Waxman, analysé par Lawrence Morton dans *Hollywood Quarterly* (juillet 1946) » (voir p. 218)

J. Bourgeois en conclut :

« Voilà une parfaite utilisation des théories musico-dramatiques énoncées par Richard Wagner dans *Opéra et Drame*. »¹⁴

et il ajoute¹⁵ :

« Chez Wagner, toutefois, l'image est un commentaire, une illustration de la musique, laquelle contient toute l'action. [...] Chez Waxman, au contraire, c'est la musique qui est un commentaire de l'image. [...] Il n'y a là rien qu'une nuance et rien n'empêche de saluer Wagner comme le véritable précurseur de la musique de film. »^c

A. Comme l'on sait, Claude Debussy, jamais en mal de chauvinisme, a systématiquement dénigré le Wagner qu'il avait beaucoup admiré dans sa jeunesse tout en continuant toute sa vie de s'en inspirer musicalement (voir l'excellent livre de Robin Holloway : *Debussy and Wagner*). Ce qui atteste au demeurant que les généralogies refoulées ne sont pas les moins stimulantes...

B. 1906-1967. Il est l'auteur de la musique des films suivants : *La Fiancée de Frankenstein* (1935), *Rebecca* (1940), *Aventures en Birmanie* (*Objective Burma!* 1945), *Prince Vaillant* (1954)...

C. Il n'est pas vrai que chez Wagner la scène théâtrale illustre la musique. Au demeurant, une telle hypothèse constitue un renversement pour le moins brutal de la thèse habituelle qui, non moins grossièrement, taxe Wagner d'avoir musicalement illustré son poème et

IV. LES RAISONNANCES DU MONDE-MUSIQUE

Le motif de l'Air Force.

ALLEGRO
cd o^m
Sforzando ff
Le motif de la guerre.

FAST
Trpts. f
Le motif de l'autorité militaire.

ALLEGRO
Tutti
Le motif de l'assaut.

MARZIALE
Tutti f
cd s^m Basso
La marche des parachutistes.

Extraits de la partition écrite par Frank Waxman pour le film *Objective Burma* (Film de Raoul Walsh. Warner, 1944).

On pourra noter ici le caractère de *gimmick*¹⁶ de ces «leitmotivs» : leurs différences musicales sont d'autant plus marquées qu'elles surgissent telles quelles, sans être amenées progressivement par un discours musical qui les constituerait. Or chez Wagner, une caractéristique essentielle du réseau des leitmotivs est que ceux-ci se différencient moins par leurs formes statiques que par leur formation dynamique, assez exactement comme il est possible de classifier les nuages non selon leurs formes (ce qui conduit immanquablement à une prolifération sans fin du classement) mais par leur logique de formation/déformation...

La musique des ambiances sonores et des tonalités affectives

Par-delà l'importation – légitime ou non – de cette «technique» des leitmotivs, la musique de film aime aussi à se référer à Wagner pour sa capacité (présupposée) d'installer des ambiances musicales et des atmosphères sonores, de faire adhérer le spectateur à des climats sentimentaux et des tonalités affectives.

Olivier Clouzot par exemple affirme que

*«les images ont besoin d'une atmosphère musicale pour vivre, c'est-à-dire pour que les spectateurs croient en elles.»*¹⁷

L'idée est alors la suivante :

- Ce type de musique constitue une atmosphère.
- Cette atmosphère, facilitant l'identification cinématographiquement nécessaire du spectateur aux images projetées, tend à configurer une croyance du spectateur en ce qu'il voit.

Ainsi la musique de film viserait le rapport entretenu par le spectateur à l'écran. Elle irait au-devant du spectateur, en un mouvement inverse de l'image (laquelle est projetée de l'arrière de la salle sur l'écran, quand la musique est projetée du devant de la salle – haut-parleurs – vers le spectateur, c'est-à-dire vers l'arrière).

Cette problématique a donné lieu à la création de «véritables catalogues d'états d'âme», tel le Kinothek, «*vaste répertoire de tout le répertoire*

son drame... Comme on le pressent, ces deux visions unilatérales passent à côté des enjeux compositionnels de la musique wagnérienne.

A. Petit motif musical captant l'attention par l'évidence de sa *Gestalt*...

classique découpé en morceaux commodes et utilisables tels quels pour l'illustration musicale.»¹⁸

Pierre Schaeffer¹⁹ a restitué quelques traits de ce surprenant projet^a.

L'italien Giuseppe Becce publia le premier, à Berlin, sous le nom de Kinothek, un vaste répertoire minuté, étiqueté, de tout le répertoire classique découpé en morceaux commodes et utilisables tels quels pour «*l'illustration musicale*». Voici quelques exemples de ses divisions et de ses titres :

1^e AMBIANCE :

- a. Catastrophe (variétés diverses).
- b. Très dramatique (*agitato*).
- c. Atmosphère solennelle. Mystère de la nature.

2^e ACTION (*misterioso*) :

- a. Nuit, atmosphère sinistre.
- b. Nuit, atmosphère menaçante.
- c. Folie (*agitato*).
- d. Magie, apparition.
- e. Péripéties « quelque chose va arriver ».

3^e ACTION (*agitato*) :

- a. Poursuite, fuite, hâte.
- b. Lutte.
- c. Combat héroïque.
- d. Bataille.
- e. Trouble, inquiétude, terreur.
- f. Foule agitée, tumulte.
- g. Troubles de la nature : orage, tempête, feu.

4^e AMBIANCE (*appassionato*) :

- a. Désespoir.
- b. Lamentation, passionnée.
- c. Paroxysme de la passion.
- d. Euphorie.
- e. Triomphe.
- f. Bacchanale.

A. Il faudrait ici convoquer le classement spinoziste des affects (selon trois affects génératrices : *désir, joie, tristesse*) comme celui de Descartes (selon cette fois $2 \times 3 = 6$ affects) pour évaluer plus précisément la logique proprement cinématographique de ce classement des atmosphères sonores...

L'idée est ici que la musique «atmosphérise» une situation représentée, c'est-à-dire l'enveloppe, lui crée des résonances, la prolonge, l'entoure, lui instaure des voisinages tels que le spectateur se trouve ainsi subjectivement incorporé à ce «lieu».

Ceci n'interdit pas un contrepoint entre tonalités affectives (entre les tonalités de la situation représentée – image+paroles – et de la situation musicale). O. Clouzot soutient par exemple que «*la musique des films de Renoir s'oppose la plupart du temps à la tonalité affective des images.*»²⁰ – on aurait donc dans ce cas ce qu'on appelle, en contrepoint, des mouvements *contraires* (et non plus *parallèles* des voix musicale et visuelle).

Au total

Au total, la musique de film trouverait donc en la musique wagnérienne un ancêtre susceptible de lui indiquer la voie :

- d'une continuité dramatique, par-delà la diversité des plans et séquences,
- d'une diversification thématique (des personnages ou situations traversées),
- d'une caractérisation affective des tonalités, propres à chaque situation représentée.

4 – D'AUTRES SOURCES MUSICALES, PLUS ORIGINELLES (B)

Face à ce «diagnostic», posons-nous la première question suivante : si la musique de film n'est pas sans aïeux, d'autres musiques que celles de Wagner ne seraient-elles pas tout autant – si ce n'est mieux – indiquées pour caractériser un tel cap ?

En ce point, les candidats de remplacement ne manquent pas : en premier lieu Richard Strauss, ou Gustav Mahler.

Sans souci d'exhaustivité, ajoutons ici les noms de Claude Debussy et de Jean Sibelius.

Debussy

La conjonction entre Debussy et la musique de film est souvent relevée.

Par exemple par Michel Chion :

« Un autre compositeur [que Wagner] a eu une influence également très grande sur la musique de cinéma, et pas toujours là où on l'attendrait : Claude Debussy. »²¹

Comme celle de Wagner, la musique de Debussy a été souvent utilisée au cinéma. Par exemple dans le film *Le Portrait de Jennie* (1948)^a qui mobilise le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et les *Nocturnes*, « arrangé » – ou plutôt « dérangé » – par Dimitri Tiomkin^b.

Remarquons que cette conjonction Debussy-musique de film est souvent mise en avant pour rehausser une origine « française » et non plus « allemande » de la musique de film : ainsi l'invention du leitmotiv viendrait du Berlioz de la *Symphonie Fantastique* plutôt que de Wagner, Debussy aurait ensuite influencé le cinéma en matière de sonorités et de couleurs bien plus essentiellement que Wagner, enfin – *last but not least* – la première partition musicale spécifique pour le cinéma aurait été française : c'est Camille Saint-Saëns qui, dès 1908, a composé la musique du film *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908).

Il est assez clair que ce faisceau {Berlioz + Debussy + Saint-Saëns} ne converge musicalement sur rien (ces trois œuvres n'ont musicalement rien en commun) et que sa véritable logique est de nature chauvine : ce qui rapproche ces trois noms propres tient simplement à la carte d'identité des compositeurs concernés (ils sont tous les trois étatiquement Français) ; l'enjeu de ce rapprochement n'est ici que de dresser « les Français » contre « les Allemands », en indifférence aux contenus de pensée engagés en cette affaire.

Sibelius

On pourrait tout aussi bien identifier dans la musique de Jean Sibelius l'acte de naissance véritable de la musique de film : très exactement au cœur du 1^{er} mouvement de sa v^e symphonie^c, plus précisément lorsque l'orchestre semble d'abord imploser en se ramassant sur des cordes *pianissimo*^d, pour

A. Réalisateur : William Dieterle; producteur David O. Selznick

B. 1894-1979. Compositeur, entre autres, de la musique de *Monsieur Smith au Sénat* (1939), de *L'Inconnu du Nord-Express* (1951), du *Train sifflera trois fois* (1952), de *Rio Bravo* (1959), des *Canons de Navarone* (1960)...

C. Voir le moment-faveur pointé en I. vi.14. Pour plus de détails, voir mon article « *Sibelius-Wagner : une généalogie obscure ?* » (*Musurgia*; vol. XV/1-3 ; 2008).

D. À partir de la mesure 75 (voir I. iii.14)

très vite se ramasser ensuite en un unisson mélodique^a que certaines interprétations – telle celle d'Esa-Pekka Salonen à la tête du Los Angeles Philharmonic^b – aiment épaisser à souhait par une direction emphatiquement hollywoodienne. Dans ce cas, l'interprétation musicale matérialise l'idée que cette symphonie accoucherait sous nos oreilles d'Hollywood et inventerait cette musique de film qui se caractériserait de revendiquer l'univocité de son discours (chacune des situations sonores qu'elle expose étant en effet immédiatement caractérisable comme ambiance subjective et tonalité affective strictement délimitées – je reviendrai plus loin sur cette caractérisation de la musique de film comme discours musical *univoque*).

5 – UNE GÉNÉALOGIE EN VÉRITÉ OBSCURE (C)

Demandons-nous maintenant dans quelle mesure la conjonction Wagner-musique de film est ou non justifiée *du point cette fois de la musique de Wagner*.

Distinguons pour ce faire les quatre questions suivantes :

- La musique de Wagner est-elle d'abord conforme à la caractérisation qu'en donne le cinéma quand il s'en réclame ?
- Ensuite, la musique de Wagner partage-t-elle avec la musique de film cette univocité discursive qui caractérise le genre « musique de film » ?
- Enfin la musique de Wagner relève-t-elle du même type d'attention auditive que celui qu'on accorde à la musique de film ?
- Au total, la descendance cinématographique de la musique wagnérienne lui est-elle fidèle ?

Une autre intelligence de la musique wagnérienne

Évaluons séparément les deux principaux traits mis en avant par le cinéma pour légitimer son ancrage dans la musique de Wagner.

Le réseau des leitmotivs

L'usage cinématographique des leitmotivs comme indicateur (de personnages, de groupes, de gestes ou de situations) ne correspond guère à

A. Mesure 91 et suivantes

B. Par exemple à Paris (salle Pleyel), le 5 novembre 2007...

leur usage wagnérien lequel est attaché à la dynamique de leur transformation incessante plutôt qu'à la statique de leur *Gestalt*.

Il est vrai qu'il existe des catalogues de leitmotifs wagnériens, associés à des noms de personnages ou situations, mais cette classification – qui n'est pas le fait de Wagner – constitue une interprétation pour le moins a-musicale et guère plus théâtrale du drame wagnérien. La puissance musicale du travail wagnérien sur les leitmotifs (primauté de la formation dynamique sur la forme statique, interaction incessante entre leitmotifs plutôt que succession d'étiquettes séparées) ne semble ainsi pas avoir d'équivalent exact dans la musique de film.

Musique comme caractérisation d'une atmosphère et d'une tonalité affective

Quant à l'idée que la musique de Wagner se caractériserait par la constitution d'atmosphères sonores, de climats affectifs conduisant l'auditeur à se laisser immerger dans un « *sentiment océanique* »^A, cette idée est non moins problématique.

Il faut ici prendre mesure qu'une telle thèse revient *de facto* à soutenir que la musique de Wagner ne saurait être écoutée et ne pourrait qu'être entendue, puisqu'elle bercerait son auditeur dans une ivresse et une douce passivité.

Que cette opinion sur la musique de Wagner soit fréquemment énoncée ne la rend pas plus pertinente. Tout au contraire, la musique de Wagner exige une écoute, au sens fort du terme (c'est-à-dire en un sens actif et exigeant), et pour sa meilleure part cette musique ne relève nullement d'une ivresse mais bien d'une attention et d'un « qui vive » permanents de l'oreille.

Ceci suffit à la démarquer essentiellement de la musique de film qui – comme on va y revenir – doit, en vérité, seulement s'entendre.

Musique univoque

La musique de Wagner ne partage aucunement ce trait discriminant du genre « *musique de film* » qui est son univocité discursive.

A. Expression de Romain Rolland avancée dans une célèbre lettre à Sigmund Freud

Demandons-nous en effet : pourquoi peut-on immédiatement (en moins de dix secondes) identifier d'oreille une musique comme relevant du genre « musique de film » ?

Je propose la réponse suivante : par son caractère résolument univoque – et c'est bien à ce titre que le tournant relevé dans la ve de Sibelius, interprété univoquement (par Salonen par exemple), renvoyait directement à ce genre.

Univoque désigne l'ajointement de deux propriétés qu'on peut métaphoriquement décrire ainsi :

- ce qui est dit n'a qu'un seul sens, stable et assuré ;
- la manière de le dire colle étroitement à ce qui est dit en sorte de ne laisser aucun jeu entre énonciation et énoncé.

Ainsi la musique de film à la fois pose une tonalité affective faite moins de mouvements obscurs de l'âme que de sentiments clairement registrables dans une palette bien ordonnée et ordonne cette tonalité au projet de faire adhérer le spectateur à la position de tel ou tel personnage représenté à l'écran. Il s'agit donc ici d'effacer toute ambiguïté ou distance possible entre énonciation et énoncé, distance qui creuserait un vide entre le fauteuil du spectateur et l'écran où se meut l'image du personnage.

La musique de Wagner se caractérise, tout au contraire, par sa constante équivocité au point qu'il est de métaphore constante de la comparer au travail d'un inconscient^a...

Écouter ou entendre...

Il nous faut confronter l'hypothèse d'une conjonction *Wagner-musique de film* à la disjonction musicale de l'écouter et de l'entendre.

Posons-nous à nouveau cette question classique : faut-il entendre la musique de film ou vaut-il mieux ne pas même la remarquer ? Et si on la remarque et l'entend donc, faut-il alors l'écouter comme telle ?

Les réponses sont ici variées.

À la question « une bonne musique de film est-elle une musique que l'on ne remarque pas ? »,

A. Voir par exemple Boucourechliev écrivant qu'elle est « *une musique structurée comme un inconscient* ».

– Max Steiner répond :

« *Si on ne la remarque pas, elle est inutile.* »²²

et justifie ainsi sa présence remarquée ^a :

« *L'oreille doit entendre ce que voit l'œil.* »²³

– Georges Van Parys ^b précise :

« *On doit entendre la musique au cinéma et non point l'écouter* »²⁴

– Maurice Jaubert ^c pour sa part répond encore autrement :

« *Nous ne venons pas au cinéma pour entendre de la musique. Nous demandons à celle-ci d'approfondir et de prolonger 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. [...] C'est pourquoi nous croyons à la nécessité pour la musique cinématographique de découvrir son style.* »²⁵

Alors, remarquer ou ne pas remarquer ? entendre ou ne pas entendre ? écouter ou ne pas écouter ?

Hanns Eisler

La réponse en ce point d'Hanns Eisler ^d – celle qu'on a examinée dans le chapitre qui précède ^e – me semble la mieux argumentée. La musique de film doit être une musique *appliquée* (pensée certes, mais non réflexion d'elle-même, n'assumant donc pas son développement autonome) qui s'entend sans pour autant exiger d'être écoutée. Une telle musique appliquée écarte au lieu de fusionner : elle distend ce qui du film est intrinsèquement distanciation et nullement fusion ou adhérence.

Trois genres de musique au cinéma

Au total, il y aurait donc trois types de musique de film :

A. Remarquons la redondance sonore/visuel à laquelle cet énoncé conduit.

B. 1902-1971. Compositeur de musique de film : *Le silence est d'or* (1947), *Le passe-muraille* (1950), *Fanfan la tulipe* (1951), *Casque d'or* (1952), *Madame de...* (1953), *Les diaboliques* (1954), *Faut pas prendre les enfants du bon dieu pour des canards sauvages* (1968)...

C. 1900-1940. Compositeur de la musique des films suivants : *Zéro de conduite*, *Drôle de drame*, *Hôtel du Nord*, *Quai des brumes*, *Le jour se lève...*

D. 1898-1962. Élève de Schoenberg, il a surtout composé de la musique instrumentale et vocale mais s'est aussi confronté, pendant son exil durant la guerre aux États-Unis, à la musique de film.

E. IV. vi

- la musique qu'on n'écoute ni n'entend, qui opère un enveloppement sub-conscient pour un film conçu comme fusion imaginaire;
- la musique qu'on entend mais qu'on n'écoute pas, qui fournit un accompagnement conscient au service d'un film attachant sa consistance propre au travail d'un écart intérieur non comblé;
- la musique qu'on écoute temporairement, qui sans doute ne joue pas pleinement de sa puissance propre de développement mais tout au moins éveille ce qu'on pourrait appeler une pré-écoute, un « qui vive » proprement musical^a.

Au total une descendance obscurcissante

Si l'on soutient d'une part que la musique de Wagner relève d'une écoute musicale intense et soutenue, d'autre part que la musique de film relève pour l'essentiel des premier et second genres (elle ne s'écoute pas, elle ne doit pas s'écouter), alors la généalogie Wagner-musique de film n'est pas une généalogie fidèle.

En adoptant les concepts philosophiques proposés par Alain Badiou dans *Logiques des mondes* concernant les différents types subjectifs, on dira que cette descendance n'est ni *fidèle*, ni même *réactive* mais plutôt *obscurcissante* : la musique de film tend à obscurcir les enjeux proprement musicaux de la musique de Wagner plutôt qu'à les développer ou les déplacer, à les enterrer et les désactiver plutôt qu'à les réactiver.



Faut-il préciser que cette évaluation ne vaut pas « condamnation » de la musique de film, mais seulement procès de limitation ? De même que, selon Michel Chion, il ne faut pas concevoir « la musique concrète et acousmatique » comme un prolongement de la musique classique et contemporaine mais bien plutôt comme un nouvel art qu'il nomme « *art des sons fixés* »²⁶, de même il ne faut pas concevoir le genre « musique de film » comme un prolongement de la musique wagnérienne mais bien plutôt comme une musique d'un type nouveau, création singulière du xx^e siècle.

A. Je ne saurais trouver de meilleur exemple de ce troisième type de musique de film que celle de Henze dans le chef-d'œuvre d'Alain Resnais *Muriel*. J'ai tenté ailleurs de montrer comment ce discours musical se noue de manière borroméenne avec le discours des images et celui du reste de la bande-son (paroles, bruits naturels...) : voir *L'étrangeté familière de Muriel – D'un nouage borroméen entre images, mots et musique* (*l'art du cinéma* n° 57-58, 2008)

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. Michel Chion : *La musique au cinéma*; p. 91
2. Eisenstein : *Le film : sa forme/son sens* (Christian Bourgois (1976); p. 53
3. Eisenstein, p. 160-1
4. Chion, p. 46
5. Chion, p. 363
6. *American Film Music*, William Darby and Jack Du Bois (McFarland, 1990), p. 15
7. Berthomieu, p. 33
8. Berthomieu, p. 25
9. Berthomieu, p. 30
10. Berthomieu, p. 62
11. Chion, p. 41
12. Jacques Bourgeois : *Musique dramatique et Cinéma* (La Revue du cinéma, n° 10, février 1948); p. 27
13. Bourgeois, p. 28
14. Bourgeois, p. 30
15. Bourgeois, p. 30
16. Voir sur ce point le très vivant livre de Richard Hamblyn : *L'invention des nuages* (J.-C. Lattès, 2003). Pour une théorie « néphologique » du réseau wagnérien des leitmotsivs, voir www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal/5.htm
17. Olivier Clouzot : *La musique de film* (La Pléiade); p. 1497
18. Clouzot, p. 1498
19. Schaeffer : *L'élément non visuel au cinéma* (La Revue du cinéma, n° 1 à 3, octobre à décembre 1946); n° 2, p. 63
20. Clouzot, p. 1513
21. Chion, p. 257
22. Berthomieu, p. 16
23. Berthomieu, p. 36
24. Clouzot, p. 1495
25. cité dans *Maurice Jaubert, musicien populaire ou maudit?* de François Porcile (EFR, 1971); p. 211 et 220
26. *L'art des sons fixés, ou La Musique Concrètement* (Éd. Metamkine/Nota Bene/Sono Concept;1981)