



HAL
open science

La musique de film est-elle (un discours) univoque ?

Gérard Dastugue

► **To cite this version:**

Gérard Dastugue. La musique de film est-elle (un discours) univoque?. Bertrand Merlier & Muriel Joubert. La traduction des émotions dans les musiques de films, Delatour, pp. 31-45, 2015, 978-2-7521-0249-2. hal-03599164

HAL Id: hal-03599164

<https://hal.science/hal-03599164>

Submitted on 15 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

public (spectateur)

La théorie filmique contemporaine affirme que l'image n'est pas un double de la réalité, mais une représentation, structurée par un ensemble de relations entre le spectateur et l'apparatus filmique d'un côté et entre le spectateur et l'image ensuite. En effet, notre expérience du monde moderne n'est pas accompagnée d'une musique qui en scanderait les actions, accompagnante de notre quotidien, de nos mouvements et de nos humeurs. Le cinéma est un artifice qui joue des « impressions de réalité »³ tout en évoluant dans l'imaginaire, cet imaginaire auquel le spectateur est amené à s'identifier : identification à un récit (j'intègre et j'identifie l'imaginaire qui m'est proposé) et identification à un discours (je sais que cet imaginaire m'est adressé).

REEL	DISCOURS	APPARATUS FILMIQUE
REALITE	RECIT	IMAGE

Nous pouvons alors recourir à des artifices afin d'accéder à ce que Claudia Gorbman nomme « une combinatoire d'expression »⁴. Se promener avec des écouteurs sur les oreilles ou bien dans sa voiture, la radio allumée et chaque paysage traversé voit sa perception influencée par la musique. En quelques secondes, d'un bord de route, d'une ruelle, d'un paysage de campagne peut naître l'angoisse, le festif, la tristesse ou la joie. Cet effet de montage en surimpression ou superposition va donner au visible tout ses sens.

Il semble nécessaire de redéfinir le discours musical, car au-delà de l'émotion qu'elle fait naître chez le spectateur, la musique d'un film sollicite les capacités cognitives de ce dernier, ce sujet tout-percevant tel que définit par Christian Metz⁵. La projection objective semble résulter en une perception subjective pourtant orientée.

Transductions et recréation du discours musical

Les modalités permettent à l'énonciateur d'insérer dans son énoncé des marques de subjectivité lui permettant d'évaluer sa propre représentation, sa propre perception de la réalité⁶.

³ « On désigne par « réel » à la fois « ce qui existe par soi-même » et « ce qui est relatif aux choses ». La réalité en revanche correspond à l'expérience vécue que fait le sujet de ce réel ; elle est entièrement du domaine de l'imaginaire. Il est donc logique de parler à propos du cinéma d'impression de réalité et non d'impression de réel » in Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire critique et théorique du cinéma*. Paris : Armand Colin p.208-209

⁴ Claudia Gorbman. *Unheard Melodies : narrative film music*. Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 190⁵ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire* (1977), Paris, Christian Bourgois Editeur, 1984, p. 65-70

⁵ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire* (1977), Paris, Christian Bourgois Editeur, 1984, p. 65-70

⁶ Ainsi, l'énoncé musical peut s'apparenter à un énoncé modal. Dans le langage courant, – et en ce sens, la grammaire anglaise, par l'utilisation des *modals*, concrétise cette idée – la même idée peut être exprimée de différentes manières. Prenons la phrase suivante et basons-nous sur la structure grammaticale anglo-saxonne : « Je pars demain » peut se transformer en « Il se peut que je parte demain », « Je dois partir demain », « Je peux partir demain », le prédicat initial étant « partir demain ». La traduction anglaise rendrait compte de la manière suivante : respectivement « I leave tomorrow », « I may leave tomorrow », « I must leave tomorrow » et « I can leave tomorrow ».

Le sujet donne du sens à des formes sonores abstraites mouvantes simplement au cours de la réception de la musique, en modalisant une structure musicale de la même façon qu'un locuteur modalise son discours par ses désirs, sa volonté, sa croyance et ses émotions⁷

Le procédé musical s'établit alors selon trois transductions successives⁸ :

- 1^e transduction : dans l'esprit du compositeur, l'idée musicale se transforme en notation visuelle (l'écriture)
- 2^e transduction : la partition se transforme en langage gestuel, en techniques corporelles (l'exécution)
- 3^e transduction : l'auditeur traduit les phénomènes sonores dans le "langage" de l'expérience intérieure

Trois niveaux de modalisation peuvent être alors déterminés :

- au niveau du compositeur : si la notation musicale de la mélodie est propre au compositeur, l'orchestration va permettre de modaliser cette mélodie. Le compositeur peut s'en charger ou avoir recours à un orchestrateur qui nuancera le ton, le climat, la couleur...
- au niveau du musicien : au moment de l'interprétation, l'exécutant influe son propre vouloir à la partition, en lui donnant la dynamique de sa propre subjectivité. Il en va de même pour la direction d'orchestre.
- au niveau de l'auditeur : l'auditeur va interpréter et appréhender l'énoncé musical au regard de sa propre expérience auditive. En effet, une suite de notes et d'accords, si mélodieuse soit-elle, ne serait pour nous qu'aimable bruit si cette succession nous semblait arbitraire

Dans le processus de création musicale, le vouloir du compositeur – que l'on peut gloser par « vouloir-persuader » - intervient sur le récepteur par le biais de l'exécutant qui devient ainsi un relais modalisant secondaire. Nous pouvons alors établir le schéma suivant :

COMPOSITEUR	MUSICIEN	AUDITEUR
Compositeur	Interprète	Récepteur
Créateur	Recréateur actif	Recréateur fictif
	Fait exister l'œuvre pendant une certaine durée	Coopère en imagination ou en geste (vibration du corps, battement de la mesure avec le pied, etc.)
Modalise sa partition au niveau de l'orchestration	Modalise la partition orchestrée au niveau de son vouloir et de sa subjectivité	Modalise l'interprétation au niveau de son expérience auditive

Il y a donc dans le processus de composition-réception tout un système de filtrage et de recréation de l'information (ici musicale) jouant sur les intentionnalités de l'auteur, de l'exécutant et du récepteur (nous pourrions d'ailleurs parler d'horizon d'attente pour ce dernier). Par la complexité de ce réseau de signifiés, il semblait nécessaire d'établir des normes de réception.

Normalisation des émotions

Si les premières représentations du Cinématographe Lumière Le 28 décembre 1895, dans le salon indien situé au sous-sol du Grand Café, Boulevard des Capucines à Paris

⁷ Eero Tarasti. *Sémiotique Musicale*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 1996, p.48

⁸ Tarasti, *op. cit.*, p. 15.

voyaient le pianiste Emile Maraval œuvrer à l'accompagnement, le développement du cinéma et des salles va peu à peu industrialiser le système. Le pianiste, joue en direct, généralement dos à l'écran, jusqu'à trois ou quatre programmes à la suite. Le manque d'expérience de l'accompagnement de ce nouveau média et les rythmes de travail intenses poussent alors les musiciens à jouer les airs qui leur sont familiers, que cela convienne ou non à l'esprit du film.

L'accompagnement musical reposait sur la subjectivité de la perception du pianiste, mais son succès dépendait des habitudes musicales du spectateur. Les musiciens n'ayant pas toujours droit à aucune projection préalable, ils se retrouvaient dans la position d'un spectateur découvrant le film, sans aucun moyen d'anticiper les épisodes et le ton qui convenait à l'histoire qu'ils devaient accompagner. Ils s'asseyaient dans le noir et improvisaient au fil de la projection. Les contresens ne pouvaient donc manquer d'éveiller les critiques.

En octobre 1909, un journaliste du *New York Daily Mirror* déclarait : « un mauvais choix musical peut ruiner un spectacle tout autant qu'une bonne programmation peut l'aider »⁹. Ainsi, alors que le premier conflit mondial faisait rage, un accompagnateur, voyant des soldats s'avancer au loin dans l'image, entama *Three Cheers for the Red, White and Blue*. Le public américain se jeta sur lui. Les soldats étaient allemands¹⁰.

Nous le voyons, une séquence peut ainsi acquérir un signifié différent en fonction de la musique qui lui est accolée, qui l'accompagne. Lorsque le pianiste voit des soldats qui ne sont pas identifiés, la musique qu'il choisit d'interpréter en fait des soldats américains. Parce que le pianiste n'a pas connaissance des plans suivants qui montrent la véritable identité de ces militaires, il va donc proposer un accompagnement musical en fonction de sa propre subjectivité. Ainsi, de la simple maladresse au contresens hérétique, les choix musicaux des pianistes à l'œuvre, condamnés à l'improvisation, n'étaient pas toujours judicieux. Normaliser le procédé s'avérait désormais indispensable.

Aux Etats-Unis, où le développement des grandes salles de cinéma voit naître des directeurs musicaux, des catalogues de « mood music » viennent encoder le film. *Suggestion for Music* des films Edison (1909), *Playing to Picture* (W.Tyacke George, 1912), *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* (J.S. Zamacki, 1913), *Motion Pictures Moods for Pianists and Organists: A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces* (Ernö Rapee, 1924) sont des ouvrages musicaux qui classent minutieusement les pièces classiques et les compositions originales, et dans lesquels chaque action ou émotion est associée à une ou plusieurs mélodies extraites du répertoire classique :

- classement thématique et alphabétique allant de « Amusant » à « Zoologique » en passant par « Bousculades », « Sacré » ou « Pittoresque ».
- classification de musiques en adéquation avec certaines ambiances ou humeurs (amour, haine, terreur, tension) ainsi que les situations, paysages ou décors (les saisons, la nation, la forêt, etc.) et les actions (poursuites, combats, orages en mer...) et des conseils d'effets sonores¹¹.

Afin d'offrir un éventail plus large et plus nuancé, ces émotions étaient généralement subdivisées. Dans le n°11 de *La Revue du Cinéma*, Pierre Schaeffer détaille le sommaire d'un cahier de musique¹² :

⁹ "Bad judgement in the selection of music may ruin an exhibition as much as a good programme may help it". Anonyme, cité dans Boller, "The Sound of Silents" in *American Heritage*, 1985, 36, 5, p100. Notre traduction.

¹⁰ Boller, *op. cit.*, p. 100. "Three Cheers for the Red, White and Blue" est le refrain de la chanson *Britania, Pride of the Ocean* écrite en 1750 par Joseph Meany puis reprise vers 1843 par David T. Shaw sous le titre *Columbia, gem of the ocean*. Chanson très populaire aux Etats-Unis sous les années Lincoln (1860-1865), elle est un hymne de soif de liberté du pays face aux agressions extérieures.

¹¹ Boller, *op. cit.*, p. 100.

¹² Cité dans Alain Lacombe et François Porcile. *Les Musiques du Cinéma Français*. Paris : Bordas, 1995, p. 28.

1. Ambiance

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

2. Action (misterioso)

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

3. 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. Ambiance (appassionato)

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

L'idée était alors d'accompagner l'action qui se déroulait à l'écran d'une ambiance et d'un climat adéquats plutôt que de se laisser aller à une synchronisation fortuite. Dans la deuxième décennie du vingtième siècle, les techniques et les ambitions des metteurs en scène évoluaient également. Comment trouver la ligne directrice d'un plan jouant sur la profondeur de champ et sur le caractère double de la scène ? (une poursuite en arrière-plan et une scène d'amour au premier plan, par exemple). Il fallait donc saisir le caractère le plus important de la séquence et moduler par la suite à l'intérieur du morceau en fonction du développement de l'intrigue.

Par cette classification, l'émotion est étiquetée, stéréotypée. A chaque sous-catégorie doit correspondre une approche musicale spécifique, permettant de guider le spectateur dans sa réception du film en provoquant chez lui une émotion particulière. Cataloguer l'émotion filmique permet de mieux connaître et mieux répondre à ce que sera l'émotion spectatorielle devant la séquence en question. Ces catalogues musicaux français et américains empruntaient à l'opéra, à l'opérette, aux symphonies, aux comédies musicales, au folklore, aux chansons populaires, au jazz, au ragtime et aux pièces pour piano des grands maîtres du dix-neuvième siècle. Mais il ne faut pas oublier qu'avec l'opéra, le public était habitué à chanter les arias célèbres, dont ceux de Verdi ou de Bellini. Ainsi, une musique de répertoire pouvait parfois s'adapter avec une grande justesse au déroulement technique du film : harmonies imitatives d'une ambiance, rythme soutenu soulignant le tempo du montage et des mouvements à l'image, créant par la suite de véritables clichés musicaux.

Le répertoire classique n'en était pas exempt : les poursuites étaient accompagnées par l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, les scènes nocturnes par la *Sonate au Clair de Lune*

de Beethoven, l'hiver par *Jingle Bells*, etc. On voit donc l'étendue du registre musical du spectateur : la mélodie (Beethoven) accompagne la scène lyrique, le rythme accéléré et endiablé (Rossini) la course poursuite, la chanson pour enfants le spectacle de la nature.

La musique d'accompagnement a ainsi dû, en réplique aux improvisations parfois hasardeuses des accompagnateurs et dans l'impatience de son enregistrement, se standardiser afin que tous les publics puissent entendre (intrinsèquement, voir) le même film : standardisation du choix musical, du placement musical et de l'exécution pour une standardisation de la réception du public. Les publics de salles et de villes différentes vont ainsi voir le même film, présenté dans des conditions similaires, et surtout orienté vers une même émotion attendue.

Conversion du public

C'est dans l'œuvre de David Wark Griffith (1875-1948) que s'incarne tout particulièrement la dialectique de la représentation des émotions par la musique et par l'image. Pour le cinéaste visionnaire, « l'image représentée était un symbole universel, et l'image mouvante un langage universel »¹³. Le rôle qu'il va accorder à la musique, d'abord comme sujet de ses films¹⁴ puis comme outil de persuasion du public, fait de Griffith le passage de la musique d'accompagnement à la musique de film.

Si Griffith participait à la sélection des morceaux afin de superviser et maîtriser chaque première de ses films, il fut également le premier cinéaste américain à engager un musicien professionnel, Joseph Carl Breil, pour l'aider à harmoniser une partition complète, en l'occurrence l'accompagnement musical de *Birth of a Nation* en 1915 qui fut utilisé lors de la première à New York et pour toutes les projections excepté Los Angeles¹⁵. Pour Joseph Carl Breil, la musique devait participer à l'identité du film, s'intégrer à la narration tout en intégrant le spectateur plus profondément encore à la perception d'un tout. Dans *Adventures with D. W. Griffith*, Karl Brown – qui fut l'assistant et le caméraman du metteur en scène - se souvient de la première du film :

La baguette de Breil se leva, se retint un instant avant de s'abattre, libérant tout l'impact de l'orchestre en une fanfare puissante, rugissante avec le souffle massif de l'orgue, dans une explosion écrasante de son à secouer les cœurs qui choqua le public, d'abord dans un silence étonnant, et le porta ensuite vers des sommets d'enthousiasme comme je n'en avais jamais vu ni entendu auparavant.[...] Puis... le film, coulant le long de ses séquences d'ouvertures dans un flot de musique qui semblait parler pour l'écran et interpréter chaque humeur. Le public était en extase¹⁶.

¹³ “The representational image was a universal symbol and the moving image a universal language”. In Mikhail Iampolski. *The Memory of Tiresias : Intertextuality and Film*. Berkeley : University of California Press, 1998, 55-56.

¹⁴ La musique sera très tôt le sujet fondamental de son œuvre : les personnages de *Pippa Passes*, *The Voice of Violin*, *The Violin Maker of Cremona* (réalisés en 1909), *The Escape* (1913), *Home Sweet Home* (1914) influencent le comportement de ceux qui entendent leur chanson ou leur musique. Citons bien évidemment la berceuse chantée par Lilian Gish qui relie les quatre chapitres d'*Intolerance* (1916).

¹⁵ Joseph Car Breil composa quelques morceaux – dont le thème d'amour « Little Colonel » et « Elsie Stoneman ». Le reste de la partition était composée de chansons du folklore américain telles que *Dixie* ou *The Star Spangled Banner*, ainsi que d'extraits de pièces classiques (Grieg, Massenet, Dukas, Tchaïkovski, Haydn, Verdi, Offenbach, Mozart, Brahms, Liszt) dont « La Chevauchée des Walkyries » de Richard Wagner qui accompagne celle des membres du Ku Klux Klan dans les dernières séquences du film. *Birth of a Nation* sortit sous le titre *The Clansman* à Los Angeles au cinéma Clunes où il fut accompagné d'une compilation musicale sélectionnée et orchestrée par Carl Densmore Elinor, directeur musical des cinéma Clunes, qui ne voyait guère l'intérêt d'une composition originale quand les catalogues regorgeaient d'œuvres classiques insurpassables.

¹⁶ “Breil's baton rose, held for an instant, and then swept down, releasing the full impact of the orchestra in a mighty fanfare that was all but out-roared by the massive blast of the organ in an overwhelming burst of earth-shaking sound that shocked the audience first into a stunned silence and then roused them to a pitch of enthusiasm such as I had never seen or heard before. [...] And then... the picture, gliding along through its opening sequences on a flow of music that seemed to speak for the screen and to interpret every mood. The audience was held entranced.” Cité dans Karl Brown. *Adventures with D. W. Griffith*. London : Faber and Faber, 1973, p. 88.

Griffith, qui avait étudié la musique à Louisville et à New York, choisissait lui-même la plupart des thèmes musicaux qu'il utilisait dans ses films, et identifiait chacun de ses personnages avec un motif parce qu'il avait appris « que son public avait une ouïe affectée de mémoire »¹⁷. Par un choix musical judicieux, le public pourrait se souvenir non seulement du visage des personnages mais aussi de la mélodie qui les accompagne.

« La Chevauchée des Walkyries » de Richard Wagner dans *Birth of a Nation*, motif censé représenter le Ku Klux Klan, apparaît pour la première fois dans les intertitres annonçant la deuxième partie du film, puis dans l'extrait du discours de Woodrow Wilson présentant l'avènement du Ku Klux Klan. Le spectateur découvrant le film pour la première fois ne peut identifier ce thème comme étant celui du KKK. Le leitmotiv et surtout ses récurrences créent ainsi tout un réseau signifiant, soulignant également l'une des ambiguïtés idéologiques du film. Dans la séquence où la demeure Cameron est assiégée par des noirs révoltés, par la situation présentée (des blancs innocents assiégés par des noirs renégats), par les personnages impliqués (le Ku Klux Klan venant à leur secours) et par le choix musical (qui transforme le KKK en cavalerie mais aussi par le sens même de la pièce musicale utilisée qui sacralise, divinise et mythifie ces personnages), le parti pris d'héroïsation voire sacralisation du KKK éclate comme une évidence.

Lorsque les hommes du Klan entamèrent leur chevauchée, les acclamations commencèrent à s'élever dans toute la salle bondée. Ce n'était pas une chevauchée pour sauver Little Sister mais pour venger sa mort, et tous les esprits dans ce public étaient en selle avec les hommes du Klan et galopant ventre à terre, bien décidés à rendre justice, éclairés sur leur route par les flammes sacrées d'une croix en train de brûler. [...] l'intérêt du public ne se portait pas le moins du monde sur la situation critique des assiégés. Bien au contraire, leurs cœurs et leurs esprits semblaient chevaucher avec les hommes du Klan. Le public ne se contenta pas de rester assis et d'applaudir, mais il se leva, acclama, cria et frappa du pied.¹⁸

Chez Griffith, la musique parle pour les images et crée un lien de connivence entre le spectacle et le spectateur, entre l'écran et le public, provoquant chez ce dernier des réponses émotionnelles de forte empathie. En utilisant la musique pour générer des sentiments attendus et volontairement orienter la réception spectatorielle pour faire d'un ensemble hétérogène de spectateurs un public voué à sa cause cinématographique.

Du Kulechov musical ou la musique de film comme syllepse

Les écrits théoriques de Lev Kulechov (1899-1970) portent d'abord sur des expérimentations du jeu de l'acteur, d'où naîtra sa théorie du jeu du montage, « l'effet Kulechov » selon laquelle la même image peut prendre des significations différentes selon les images avec lesquelles elle est en contact. En d'autres termes, les images n'ont pas de signification univoque, elles ne prennent un sens que les unes par rapport aux autres. Un même plan A suivi de plans différents B, C ou D (permettant les combinaisons AB, AC ou AD) créé un effet de sens particulier. La théorie du montage selon Lev Kuleshov montrait ainsi l'influence syntagmatique sur la perception du sens : c'est le spectateur qui construit le sens de ce qu'il voit (voir précédemment notre paragraphe sur la modalisation).

¹⁷ D'après les souvenirs de Louis F. Gottschalk, compositeur de la musique du film *Orphans of the Storm* réalisé par Griffith en 1922. Cité dans Robinson, David. *Musique et Cinéma Muet*, p. 68. Traduit de l'anglais par Anne Garréta.

¹⁸ «When the clansmen began to ride, the cheers began to rise from all over that packed house. This was not a ride to save Little Sister but to avenge her death, and every soul in that audience was in the saddle with the clansmen and pounding hell-for-leather on an errand of stern justice, lighted on their way by the holy flames of a burning cross. [...] the concern of the audience didn't seem to be at all with the plight of the besieged. On the contrary, their hearts and souls seemed to be riding with the clansmen... The audience didn't just sit there and applaud, but they stood up and cheered and yelled and stamped feet". Cité dans Karl Brown. *Adventures with D. W. Griffith*, p. 94-95. Notre traduction.

A cette syntagmatique visuelle, nous pouvons répondre par une paradigmatique sonomusicale. Dans *La Musique au Cinéma*¹⁹, Michel Chion proposait de musicaliser une séquence de film avec trois musiques issues d'autres films et leur incidence sur la perception de la séquence initiale. Cette expérience tendait d'abord à prouver que la musique tisse son propre réseau de signifiés, tout en nuancant l'idée communément admise que le signifiant serait intrinsèque à l'image. Et de conclure que la musique permet de mettre en relief des éléments chaque fois nouveaux, de souligner certains détails comme d'en atténuer d'autres :

... les musiques superposées fortuitement à la même séquence ne manquaient pas, par éclair, ou parfois sur quelques secondes, de détacher des détails subtils de l'image, détails de démarche, d'œillade, d'éclairage ou d'action que la version « officielle », celle du film, se permettait d'ignorer.

Nous avons nous-même procédé à une expérience de ce type à plusieurs reprises lors de conférences et cours sur la musique de films afin de montrer aux étudiants la valeur ajoutée que pouvait représenter une musique placée sur des images et plus particulièrement sa valeur syllephtique. Cette expérimentation, réalisée avec l'ouverture du film *Birth* de Jonathan Glazer (2003) et dont le protocole et les résultats ont été publiés par ailleurs²⁰, tentait d'approfondir la démarche de Michel Chion avec 2 nouveaux critères :

1. il est dit au public que la véritable musique du film se cache parmi les trois extraits (cela pousse ces auditeurs-spectateurs à veiller aux détails, aux p.d.s.²¹ notamment). Un sondage est réalisé à l'issue de la projection afin de déterminer quelle est, selon les spectateurs, la vraie musique du film.
2. une fois la « supercherie » dévoilée, la séquence initiale avec la musique « officielle » est projetée

Ces éléments nouveaux ont pour effet non seulement d'inciter le spectateur à argumenter sur son ressenti émotionnel (ce qui peut-être parfois délicat) et surtout briser son horizon d'attente lors de la projection avec la musique officielle. Dans notre expérimentation, le public a souri aux premières notes de la partition d'Alexandre Desplat, compositeur du film, car elle leur paraissait *a priori* trop « légère » ou « naïve » avant de se raviser face à la structure extrêmement bien pensée du morceau. C'est ainsi du terme de « Destinée » que les spectateurs ont finalement qualifié une séquence qui avait été précédemment reconnue comme porteuse de « Suspense » (extrait 1), de « Mélancolie » (extrait 2) ou de puissance « Puissance » (extrait 3). Trois variations presque antinomiques qui rappellent la normalisation des émotions et de la classification de pièces musicales en fonction de leur rendu sur une image.

Nous pouvons alors établir un système de conversion. Dans cette étude, sur un signifiant visuel que nous nommerons /SaV/, tout un paradigme de signifiés /Sé/ est envisageable. Si l'on applique un signifiant musical /SaM/, le paradigme des signifiés visuels subit l'influence du paradigme des signifiés musicaux.

$$\begin{aligned} \text{SaV} + \text{SaM1} &= \text{SéVM 1} \\ &+ \text{SaM2} = \text{SéVM 2} \\ &+ \text{SaM3} = \text{SéVM 3} \end{aligned}$$

¹⁹ Michel Chion, « Sur le rapport 'unique et nécessaire' », in *La Musique au Cinéma*. Paris : Fayard, 1995. p. 195-197. Il s'agit de *La Double Vie de Véronique* de Krzysztof Kieślowski (1991).

²⁰ Voir Gérard Dastugue «La conversion musicale. Influences et perceptions diégétiques et spectatorielles » in *Inter-Lignes « Cinemas »*, octobre 2009, n°5, p. 31-46. Les musiques utilisées étaient extraites des *Rivières Pourpres* (musique de Bruno Coulais), de *Mort d'un Pourri* (musique de Philippe Sarde) et de *Batman the Dark Knight* (musique de Hans Zimmer et James Newton Howard).

²¹ P.D.S. : point de synchrèse ou point de synchronisme

Sur un signifiant visuel /SaV/ qui demeure inchangé et qui, dénué de musique, entraînait un signifié donné /Sé/, la musique – signifiant sonore/musical /SaM/ – apporte un nouveau signifié visio-musical /SéVM/, modulé par rapport au signifié visuel initial. Dès lors, l'addition/superposition des signifiants visuels et musicaux créera non pas une superposition ou une addition, mais une fusion /mixage des signifiés visuel et musical. Nous pouvons obtenir l'équation suivante :

$$\text{SaV} + \text{SaM} = \text{Sé (VM)}$$

On ne peut dire que le signifié ainsi créé est inscrit dans le signifiant musical, mais il s'agit en fait d'une modulation que le signifiant musical opère sur le signifiant visuel. Tel un filtre, le signifiant visuel va voir son signifié altéré ou transformé par l'adjonction d'un signifiant musical. Pour Kathryn Kalinak,

Le narratif n'est pas construit par les moyens visuels seuls. Je veux dire par là que la musique fonctionne comme une partie d'un processus qui transmet l'information au spectateur, qu'elle fonctionne comme un agent narratif.²²

Il existe quelques cas de films ayant connu des partitions différentes selon le territoire de leur exploitation (Europe ou Etats-Unis). Citons, entre autres, *Night and the City* de Jules Dassin (musiques de Benjamin Frankel et Franz Waxman), *Le Chasseur* de Buzz Kulik (musiques de Michel Legrand et Peter Bernstein), *Le Grand Bleu* de Luc Besson (musiques d'Eric Serra et Bill Conti²³), *Harrison's Flowers* d'Elie Chouraqui (musiques de Bruno Coulais et Cliff Eidelman), ou, dans un registre différent, *The Outsiders* de Francis Ford Coppola où le cinéaste a lui-même retiré la musique *golden age* composée par son père Carmine Coppola au profit des chansons d'époque dans son nouveau montage de 2005.

Deux films sont ainsi créés, puisque ces partitions vont mettre en lumière des éléments ou détails différents dans chaque séquence ou dans chaque image. Que les producteurs aient ressenti le besoin de donner une musique différente pour les spectateurs américains et les spectateurs européens démontre une démarche particulière, celle de vouloir accéder à une compréhension spectatorielle, prenant en compte un éventuel horizon d'attente musicale du public, basé sur la culture et l'expérience d'écoute de ce dernier. Ces publics européens et américains ont donc reçu des films différents car passés au filtre de signifiants musicaux différenciés.

Un mercenaire narratif

Il s'agit bien là de mettre en avant le caractère non univoque de la musique de films. Une partition écrite expressément pour des images peut, lorsqu'elle intervient sur une séquence différente a priori étrangère et inconnue, apporter des effets de sens, des signifiés multiples à un signifiant visuel inchangé :

Associer de la musique à un film conduit en effet autant à fermer des possibilités qu'à en exploiter d'autres, et cette fermeture fait partie de l'acte artistique, du choix dramatique²⁴.

Il n'est pas donc hérétique d'affirmer que le signifié de l'image devient, dans le cas où cette dernière est musicalisée, tributaire de la partition. Celle-ci intervient alors en véritable mercenaire narratif et émotionnel : porteuse de sens et évocatrice d'émotions *per se*, elle

²² "Narrative is not constructed by visual means alone. By this I mean that music works as part of the process that transmits narrative information to the spectator, that it functions as a narrative agent". In Kathryn Kalinak. *Settling the Score*. Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press. 1992. p. 30.

²³ *Le Grand Bleu* fut, pour son exploitation aux Etats-Unis, entièrement remonté par les distributeurs américains qui commandèrent à Bill Conti une nouvelle musique pour ce nouveau montage.

²⁴ Michel Chion, *La Musique au Cinéma, op. cit.*, p. 195

remplit cette mission inmanquablement sur chaque zone où elle se pose, œuvrant sur le théâtre des opérations et sur la perception que peut en avoir le public. Tout l'art du réalisateur et du compositeur réside dans cette conscience d'un vernis que l'on applique sur l'image afin de la nuancer et lui permettre de traverser le temps. L'image s'en trouvera grandie, amoindrie ou pervertie. La feuille de partition vierge devient alors une véritable invitation au voyage émotionnel : par son choix mélodique, instrumental, le compositeur peut écrire un nouveau discours interne, lien communicatif entre le récit et son public. La partition, par son intervention en toute fin du processus de production du film, est en germe un péril pour ce dernier. Car dans la variété presque asphyxiante de son pouvoir émotionnel, la musique au cinéma peut convertir les images et donc convertir les foules²⁵.

²⁵ Gérard Dastugue, «La conversion musicale. Influences et perceptions diégétiques et spectatorielles » in *Inter-Lignes « Cinemas »*, octobre 2009, n°5, p. 46