

De l'audio dans le visuel

Gérard Blanchard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/2920>

DOI : 10.4000/edc.2920

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université Lille-3

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 1987

Pagination : 93-108

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Gérard Blanchard, « De l'audio dans le visuel », *Études de communication* [En ligne], 9 | 1987, mis en ligne le 21 février 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2920> ; DOI : 10.4000/edc.2920

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Tous droits réservés

De l'audio dans le visuel

Gérard Blanchard

(I) La musique est un lieu de Mémoire 1^{ère} journée

- 1 Le cinéma des débuts est à la fois muet et sonore. Nous sommes habitués à l'image muette qui est celle de la sculpture, de la gravure (imprimée ou non) et de la peinture alors que nous savons que tout image est support à discours, à commentaire « off » ou « in » si un texte peint, gravé ou typographié l'accompagne.
- 2 « In/off » sont les termes d'une opposition essentielle qui rend compte, au cinéma, des rapports de la bande son et de la bande image. Le son est « in » lorsque, comme dans « Le chanteur de jazz » (1927), les paroles semblent sortir des lèvres d'Al Jolson et de celle qui joue sa mère, le son est « in » lorsque sur l'écran un instrument de musique semble produire la mélodie que l'on entend mais, dès que la caméra s'éloigne pour nous montrer autre chose et que la musique continue, le son devient « off ». Le comédien qui semble parler peut être « doublé » - auquel cas ce n'est pas lui qu'on entend parler ou chanter et le son, qui est réellement « off » nous paraît « in ». La symbiose audio-visuelle fonctionne efficacement quand nous acceptons la convention d'entendre Yves Furet au lieu de Laurence Olivier dans « Hamlet ». Le son cinématographique n'est pas moins « fabriqué » que l'image à laquelle le cadrage et le montage (etc.) imposent leurs lois.
- 3 Le mixage d'une bande son correspond au travail du montage de la bande image. Que l'on voit à l'écran une chevauchée de quelques cavaliers (dans un désert de Western par exemple) et que l'on entende, pendant ce temps, « la chevauchée des Walkyries » empruntée à Wagner, le bruit des chevaux (fabriqué en studio) mixé avec la musique donne à cette dernière une sorte de justification et constitue un décor à la chevauchée au même titre que le désert à l'entour.
- 4 C'est cette notion de décor sonore, que j'ai minutieusement analysée dans l'étude « Images de la musique de cinéma » (Edilig 1984). J'ai montré que les effets de

synchronisme de l'image et du son constituaient les points d'ancrage de la musique de cinéma et donnaient à notre oreille, grâce à notre œil, des points de repère indispensables à une interprétation « connotative » (socio-culturelle).

- 5 C'est ce que le stage de Bettoncourt en septembre 1987 sur les « images de la musique de cinéma » a voulu expliciter à partir des quelque exemples suivants.

« Music for silent movies »

- 6 Ce disque - publié par la B.B.C. (en 1979) - regroupe les musiques « incidentales » composées par le meilleur de ses illustrateurs sonores : Dennis Wilson. Correspondant à un certain nombre de situations stéréotypées qu'on trouve dans les films « muets », D. Wilson écrit une musique qui met en évidence les « clichés sonores » à partir d'une culture musicale moyenne. Ce faisant il renoue avec la tradition du « Kinotek Catalogue » que Giuseppe Becce avait composé en 1919.
- 7 De nombreux morceaux de musique « classique » - célèbres pour leur aspect descriptif (« la Pastorale » de Beethoven) culturel (la « Marche nuptiale » de Mendelssohn) ou fonctionnel (l'ouverture de « la flûte enchantée » de Mozart) sont répertoriés dans le même dessein.

Fellini-Rota

(Le metteur en scène et son musicien)

- 8 Dans l'élaboration fellinienne des films, la musique joue un grand rôle. Le souvenir appelle en même temps des temps, des lieux et des airs. La participation de Rota consiste à remplacer, une à une, les musiques prévisionnelles de Fellini par sa musique à lui ; parfois même, il s'amuse à citer quelques thèmes écrits pour des films antérieurs. Cela donne « le cheick blanc » (1952), « Les Vitelloni » (1953), « La Strada » (1954), « Il Bidone » (1955), « Les nuits de Cabiria » (1957), « La dolce vita » (1960), « Huit et demi » (1963), « Juliette des esprits » (1965), « Histoires extraordinaires - Toby Damit » (1968), « Le Satiricon » (1969), « Les clowns » (1970), « Roma » (1972), « Amarcord » (1973), « Casanova » (1976), « Prova d'orchestra » (1979). « E la Nave va » (1983), fait après la mort du compositeur est, en réalité, un « requiem pour Nino Rota »¹.
- 9 C'est, au début de ce film, une petite histoire du cinéma « du muet au parlant » qui est montrée. L'image noir et blanc n'a d'abord pour accompagnement que le bruit du projecteur. On voit un cinéaste de la belle époque filmer une « actualité », l'embarquement des cendres d'une grande cantatrice. Puis la musique se fait entendre « l'Agnus Dei » de la « Petite Messe » de Rossini, au piano. Puis les chœurs - patchwork d'après Verdi - apparaissent, la couleur naît et le navire s'en va pour sa croisière funèbre.
- 10 Plenizio, le musicien-chef d'orchestre, dissuade Fellini de n'utiliser que des thèmes de Rota au profit d'airs célèbres de Saint Saens, Rossini, Strauss, Schubert, Debussy et Verdi. C'est une renaissance (complétée) du catalogue Becce.
- 11 Une scène étonnante montre les séductions de la musique populaire serbe (réinterprétée) en face de la musique savante.
- 12 Le scénario de ce film parle de l'Opéra, « c'est-à-dire - dit Fellini - une exaltation psychologique où la tragédie est glorifiée ».

Le petit opéra de Philippe Gérard dans « La vie est un roman »

- 13 La musique joue un rôle privilégié dans les films d'Alain Resnais ; que ce soit « Hiroshima, mon amour » (1958) avec Giovanni Fusco, « Providence » (1978) avec Miklos Rozza, « La vie est un roman » (1983) ou « L'Amour à mort » avec Hans Werner Henze (1984), etc.
- 14 C'est un roman dans lequel Resnais entremêle les temps de deux histoires dans un château utopique construit avant la guerre de 14-18. Enki Bilal a dessiné ce lieu fantastique qui sert de cadre à un congrès sur les pédagogies nouvelles.
- 15 Pendant ce temps, les enfants laissés à l'abandon jouent le Moyen-Age et c'est l'opéra. Le rêve empiète sur la réalité tout comme les fragments de décors peints sur verre par Bilal (dans l'esprit de ses dessins pour bandes dessinées) intègrent des décors naturels. Voilà donc, dans la lignée de « Pelléas » revue dans l'optique des « Parapluies de Cherbourg » un micro-opéra, une légende qui voit dans la forêt une nourrice (chantée par Cathy Berberian) sauver un petit prince des griffes d'un vilain usurpateur. La nourrice meurt et le petit prince qui a grandi s'érige en justicier avec l'aide des nains (les enfants). Le prince délivre la princesse prisonnière d'un énorme lézard vert, puis châtie l'usurpateur et reprend sa couronne.
- 16 Resnais ménage maints passages, maintes références entre les décors, entre les histoires, entre les personnages. Sabine Azéma (chantée par Fabienne Guyon) fait devant ses collègues une petite démonstration géographique qui a des accents giralduciens. L'aria déborde du cadre de l'Opéra dans la vie courante.

LE « Don Giovanni »

de Mozart - Losey - Palladio

- 17 L'opéra de Mozart (créé le 28 octobre 1787 à Prague) est, on le sait, un chef-d'oeuvre et le travail de Losey, le film de cet opéra, est exemplaire. L'opéra propose personnages, action et décors à la fois proches et éloignés d'une spécificité cinématographique. Il s'agit non seulement d'ouvrir le décor théâtral, mais le cadrage perpétuellement révisé la position que le spectateur a par rapport à l'interprète et les mouvements de caméra peuvent ou non coïncider avec le rythme musical.
- 18 Côté décor, l'idée de tourner dans les architectures de Palladio (1508-1580) néo-classiques permet à Losey d'organiser la triple alliance de la musique, du lieu (en utilisant, chaque fois, le génie du lieu) et de la mise en scène qui règle le déplacement de la caméra et du (ou des) personnage(s).
- 19 Palladio, simple tailleur de pierre protégé par un humaniste devient un des architectes les plus marquants de son temps. Il étudie Vitruve, les ruines romaines et use des éléments antiques (portiques, colonnes, fronton, etc.) pour la plus grande gloire de ses riches commanditaires
 - L'ouverture de l'opéra est située, pour une part, dans le décor du théâtre olympique de Vicence. L'entrée en scène des personnages se fait selon les conventions de la scène à l'italienne, devant la perspective d'une ville « idéale » réalisée en 3D par Scamozzi, disciple de Palladio.
 - Une verrerie de Murano sur la lagune de Venise (arrangée par le décorateur Trauner) anticipe prémonitoirement - à la fin de l'ouverture - sur les flammes d'enfer qui menacent Don Juan, pendant que va bon train le jeu des regards amoureux.

- Donna Anna cherche à voir le visage de celui qui vient d'essayer de la séduire. Un duo poursuite (complété en trio par les apartés du serviteur de Don Juan) a lieu dans le grand escalier de la basilique de Vicence et débouche sur la place où se situe la rencontre fatale avec le Commandeur, père de Anna. Dans la musique de Mozart, le bruit des épées.
- Dona Elvire, femme délaissée de Don Juan apparaît furieuse et dans un admirable mouvement circulaire investit la demeure de Don Juan (la villa rotonda). Don Juan aborde sa femme sans la reconnaître au bout de ce périple et de ces circumnavigations sur la pelouse de la villa.
- La double entrée (avec escaliers internes) de la villa Caldonio qui représente l'habitation de Donna Anna sert à Losey pour établir la stratégie du jeu de Don Juan niant auprès de Anna les accusations de sa femme et entraînant celle-ci au dehors.
- Les immenses sous-sols de la Villa Poiana représentant les cuisines de la maison de Don Juan permettent à la caméra de Losey de suivre en un long plan séquence toutes les phases de la brouille-réconciliation entre Zerline et Mazetto et de donner à chaque moment du duo un cadre différent.
- La Rotonda, par une de ses faces (car sa structure circulaire est inscrite sur un socle carré), jouxte la lagune par où arrivent les trois masques - c'est un effet de montage rapprochant deux lieux différents. le décor-maquette joue comme un masque.
- Le long aria d'Elvire (à la fin de la scène dite de la confession) correspond à un long travelling arrière de Losey sous les arcades de la villa Emo.
- La scène du cimetière est tournée en studio où est dressé le monument du Commandeur. le pavement, en bas des marches de l'église du Rédempteur à Venise sert pour l'ouverture et la fin de la scène.

Un labyrinthe de canneaux vénitiens (imaginaire et réel) sert à organiser une fluctuante transition entre certaines scènes.

- L'intérieur de la « Rotonda », au centre duquel est dressé la table ronde du souper sert à la scène finale, à ses apparitions, à ses circulations.

L'adéquation entre la musique et le génie d'un lieu qui lui donne son décor, l'obligation d'économie de temps qui pousse Losey à traiter scènes et lieux imbriquées dans un même plan séquence visualise, pour ainsi dire, la musique de Mozart. la musique est lieu et le lieu musique.

- 20 Une projection intégrale du « Don Giovanni » permet de restituer les scènes étudiées et de mieux appréhender l'osmose totale de la musique ainsi visualisée. On se souvient de la longue analyse d'Eisenstein (dans : « le film », sa forme, son sens) montrant que dans « Alexandre Newsky » les formes de sa mise en scène visualisent la partition de Serge Prokofiev.

(II) La bande sonore est la mémoire des films 2ème journée

La musique en costume

- 21 Les artistes - en quelque art que ce soit - sont soit les créateurs de la mode, soit ceux qui perpétuent les modèles antérieurs. La diffusion de masse et les techniques nouvelles de reproduction (enregistrements discographiques, cinématographiques, vidéographiques) ont remis sur le marché des œuvres anciennes qui exonérées de droits (?) ont bouleversé nos rapports avec l'histoire, le patrimoine, la culture.

- 22 Si le décor de théâtre et (surtout) de cinéma s'élabore à partir de la notion de « monument historique », la musique, comme le costume, se fait à partir des réemplois d'œuvres historiquement datées ou de l'adaptation de celles-ci, ce qui n'empêche pas des usages complètement anachroniques. Le plus grand décorateur de cinéma avant le cinéma est, sans aucun doute, Viollet-le-Duc.
- 23 La culture musicale comprend l'accès progressif à des musiques qui sont étrangères à notre culture, à des musiques folkloriques oubliées ou à des musiques historiques reconstituées. Elle nous donne une autre oreille accessible aux archaïsmes comme aux étrangetés. Il n'en reste pas moins qu'il existe toute une frange de musiques plus ou moins « métissées ».

Le moyen-âge par exemple

- 24 La notion de style dépend d'un certain nombre de marques reconnaissables, répertoriées (traits caractéristiques du cliché à l'archétype). Parmi les styles, le plus absolu, mais aussi le plus polyvalent, c'est le Moyen-Âge.
- 25 Au-delà des subtilités - que reconnaissent les vrais amateurs et les spécialistes - le Moyen-Âge représente le style même. Dans notre système imaginaire, le Moyen-Âge véhicule pêle-mêle les idées de « bon vieux temps », de productions naturelles (simples, écologiques et de qualité « artisanales ») de religion et de chevalerie.
- 26 La musique grégorienne (d'église), les fanfares guerrières, les « estampies » et « Caroles » (rondes) des danses lentes et maniérées, les monodies, les berceuses et chansons forment un répertoire sur lequel la discographie nous renseigne de mieux en mieux.
- 27 La musique de Miklos Rozsa pour « Les chevaliers de la Table Ronde » de Richard Thorpe (1953) est encore dans la tradition post-Wagnérienne de la musique hollywoodienne alors que le « Excalibur » de J. Boormans (1981) utilise la musique de Wagner lui-même (Lohengrin, Parsifal, Tristan et Isolde, la Walkyrie) ainsi que celle des « Carmina Burana » revue par Carl Orff. Mais la continuité musicale du film est signée Trevor Jones.
- 28 Par rapport à la comédie musicale très américaine, « Camelot » de Frédérick Loewe (1967), la musique d'Antoine Duhamel pour « La chanson de Roland » de Frank Cassenti (1978) nous fait entendre quelque chose d'un Moyen-Âge retrouvé ; et nous partageons avec lui un certain goût pour les musiciens de l'école Notre-Dame. Duhamel avait déjà, avec un goût très sûr, adapté la musique (inconnue) du Régent Philippe d'Orléans pour le film de Bertrand Tavernier « Que la fête commence » (1975).
- 29 Quant à Eric Rohmer, il demande à Guy Robert, luthiste et musicologue, de faire à partir des airs du XII^{ème} et XIII^{ème} siècles le même travail de restitution qui fut le sien (littéraire) par rapport aux textes de Chrétien de Troyes.
- 30 Une écoute attentive de ces diverses musiques nous permet de remonter le temps sur les traces de « Perceval de Gallois » (1980).

« Perceval le Gallois »

- 31 Le « Perceval » d'Eric Rohmer a un effet rétroactif plus important que le « Parsifal » de Wagner (1882), il nous entraîne plus loin en arrière.

- 32 Wagner a mis en place - comme dans ses autres opéras - des thèmes musicaux (leitmotiv) correspondant à : la Cène (c'est aussi le thème de Parsifal, de l'enchantement du vendredi saint, de la lance, de la plaie, du sang, de la souffrance d'Amfortas le roi Pêcheur avec toutes sortes de variations), correspondant au Graal (mais aussi avec variations - au cygne, au baume de Kundry, au baptême). Le thème de la foi marque la descente de la colombe, l'état de grâce, le cantique des chevaliers, la marche vers le Temple et les cloches de Montsalvat. D'autres thèmes marquent : la rédemption, la prophétie, le personnage de Kundry et ses maléfices, les filles-fleurs.
- 33 Jacques Chaillet, dans son analyse de « Parsifal » (Buchet/Chastel, 1979) explicite chacun de ces thèmes replacé dans le contexte du poème wagnérien. Celui-ci librement inspiré de l'oeuvre de Wolfram de Eschenbach est tout imprégné de son idylle rompue avec Mathilde Wesendonk. Ce monde d'une foi sauvage toute pleine de féerie, de sortilège et de sensualité a été porté à l'écran d'une façon originale par Hans Jürgen Syberberg (1982). Ses comédiens jouent la musique et le chant. Claude Debussy (en 1903) a écrit que « Rien dans la musique de Wagner n'atteint à une beauté plus sereine que le prélude du troisième acte de Parsifal et tout l'épisode du vendredi Saint... On entend là des sonorités orchestrales uniques et imprévues, nobles et fortes ». Parfois Wagner anticipe sur Debussy. Les deux compositeurs se retrouveront ensemble comme modèles de référence pour les compositeurs de musique de cinéma.
- 34 La conjonction, organisée par Wagner, du thème, du poème, de la musique et de la scénographie fait date dans l'histoire de la musique et par l'intermédiaire de nombreux chefs de musique allemands, émigrés aux États-Unis lors de l'avènement du nazisme, cette musique a constitué une des bases les plus solides de la musique de cinéma fabriquée à Hollywood. La musique de Miklos Rozsa pour « Les chevaliers de la Table Ronde » de Richard Thorpe (1953) en est toute imprégnée. Dans la musique de film (en général), le procédé du « leitmotiv » est souvent employé, efficacement.
- 35 Le « spectacle total » dont rêve Wagner est une idéologie puissante pour l'opéra comme pour le cinéma. Eric Rohmer est - on le sait - un homme du texte qui, des « contes moraux » à « Perceval le gallois », est fidèle à une primauté de l'écriture dont l'image est bénéficiaire. La synchronisation son-image qui est d'entrée de jeu posée au cinéma - jusqu'à ce qu'intervienne la création du parlant - n'est pas seulement résolue par la technique, les réalisateurs et les théoriciens des années 20-30 ont élaboré bien des hypothèses contradictoires que la pratique a réalisées diversement. La voix du parlé au chanté, le récitatif, la musique des musiciens à l'image ou « hors champ » sont autant de solutions provisoires dont dépend notre écoute.
- 36 Dans le « Perceval » de Rohmer le texte se tisse autour d'éléments visuels qui sont ceux que l'on découvre « stylisés » dans l'art roman (miniatures, fresques, sculptures). La chevalerie héraldise ses vêtements (ceux de la rencontre des chevaliers). La route, celle de la chevauchée et de la quête, se situe dans un théâtre en rond (cyclorama de studio). La forêt est faite d'arbres aux feuilles géantes comme sur les chapiteaux, le château est toujours le même (portant des armoiries diverses selon les lieux décrits), la chambre, la salle à manger sous une voûte de plein cintre reçoit sens par ses meubles (le lit, la table), la tente n'est que le baldaquin du lit. Le texte alternant le parlé et le chanté se fie aux pouvoirs rythmiques de la versification et de l'assonance ainsi qu'aux psalmodies du plain-chant, qu'aux chansons (chantées) ou aux instruments « anciens ».

- 37 Le texte est adapté aux « Cantigas » d'Alphonse le Sage, aux chansons de troubadours, aux « Carmina burana » des clercs et jusqu'à l'« organum » de la polyphonie naissante. Le disque publié par Guy Robert fait le point sur l'ambition de ce dernier d'écrire sur le modèle ancien un jeu qui pourrait évoquer le drame liturgique ou le premier opéra comique de Adam de la Halle « le jeu de Robin et Marion » (1283). Il s'éloigne de la musique faite pour le film qu'il faut entendre avec les images.
- 38 Le Perceval de Eric Rohmer s'intéresse au récit d'une initiation d'un jeune rustre qui va passer de l'état de nature à celui de chevalier, initié aux règles de l'amour courtois et de la mansuétude. La christianisation du récit (on pourrait dire la version cistercienne du récit du graal) montre ses symboles (la lance, la coupe) pour aboutir au jeu du « mystère de la passion » par Perceval-christ.
- 39 La référence de Rohmer est donc culturelle, mais elle diverge de celle de Wagner (même réinterprétée par Syberberg) et surtout se situe aux antipodes d'« Excalibur » et de « Les chevaliers de la Table Ronde ». Ce qui a changé c'est notre connaissance (supposée) d'un Moyen-Age qui recule de plus en plus ses limites et nous donne la clef de quelques codes oubliés. La lecture de ces rituels remis en scène ne peut pas se faire dans l'optique d'un pseudo naturalisme cinématographique (à la Viолlet-le-Duc). La musique, mémoire des films, est alors un moyen de distanciation non brechtienne. On pourrait définir la bande sonore comme la plus puissante connotation culturelle du complexe audio-visuel.
- 40 - *Le chant grégorien* ou plain-chant :
codifié à la fin du VI^{ème} siècle par le pape Grégoire le Grand, avec sa réhabilitation plus tard par les bénédictins, fait partie de la remise en valeur des « monuments historiques » au XIX^{ème} siècle.
Pour ses besoins propres, le rituel liturgique utilise tour à tour : *la déclamation recto-tono* (ou lecture sur un seul ton), *la récitation psalmodiée* (pour les psaumes), *la vocalise jubilatoire* qui est une variation chantée sur les rares voyelles d'un mot comme « Alleluia » (style alleluiatique) et des *mélodies monodiques* : Antiennes (chantées à l'unisson ou en deux chœurs alternés) ou rythmes qui vont servir de modèle aux chansons populaires.
Musique anonyme, la plupart du temps, on connaît cependant les auteurs de quelques chants grégoriens célèbres. « *Victimae Paschali* » de Wipo (XI^{ème} siècle), « *Salve Regina* » de Ademar de Monteil, « *Ave Verum* » d'Innocent III, pape, « *Mittitad Virginium* » (qui est l'un des cent trente trois chants que composa Abelard pour Héloïse, abbesse du Paraclet), « *Dies irae* » de Thomas de Celano, etc.
- 41 - *L'organum* - chant liturgique joyeux - est la forme la plus ancienne de la polyphonie à deux voix (le chant est doublé à la quarte inférieure). On le pratique à Winchester, à Saint-Benoît sur Loire, à Limoges et à Chartres dès le IX^{ème} siècle. Les « organum Triplum » et « quadruplum » de Leonin et Perotin (à Paris, fin XII^{ème} siècle) préparent la polyphonie complexe de Guillaume de Machaut au XIII^{ème} siècle. La discographie du microsillon après avoir exploité la veine polyphonique a fait ressurgir cette polyphonie primitive d'une grande complexité.
- 42 - Les « *cantigas* », d'Alphonse X, le sage qui régna entre 1252 et 1284, en Espagne sont un ensemble de chansons à la Vierge, rassemblées par un atelier de musiciens sous la direction du prince. Elles font le point de la sensibilité d'une époque qui n'hésite pas à provoquer la piété par la douceur et l'émotion.
- 43 - *Chansons de troubadours et trouvères*. Depuis longtemps, les textes en sont connus mais leur interprétation musicale reste problématique. Appartenant à la tradition orale, les

notations (neumes ou notation carrée comme pour le grégorien) ne donnent pas le rythme. Plusieurs musicologues ont proposé un rapprochement avec la musique des « troubadours » arabes (araboandalouse aussi), la reconstitution des instruments anciens a permis l'approche de sonorités insolites et fascinantes.

- 44 - *Carmina Burana* (que l'on attribue ordinairement à Carl Orff, musicien allemand qui a beaucoup fait pour l'utilisation pédagogique de ces musiques). Ce sont des chants du XI^{ème} et XII^{ème} siècles dues aux « goliards », clercs en rupture de ban et s'inspirant librement des thèmes grégoriens pour composer les chansons grivoises ou satiriques (à boire, à jouer, à danser) mais pieuses aussi, parfois. Les difficultés d'interprétation sont les mêmes que pour les chansons de troubadours.
- 45 - *Les chansons populaires* - chansons de toile (racontant des histoires), romances, reverdies (au caractère aimable) et pastourelles (à thème bucolique). La *pastourelle*, genre aristocratique est proche mélodiquement des chansons d'amour courtois. Ce sont là les principales sources d'inspiration de Guy Robert.

Les musiques de référence dans « Perceval le Gallois »

- 46 Elles se répartissent comme suit :
- *introduction* : d'après Conon de Bethunes XIII, chanson et Chrestien de Troyes XII^{ème}.
 - *Rencontre des chevaliers* :
intermède d'après une Pastourelle (XIII^{ème}).
 - *Perceval sur la route* :
D'après Bertrand de Vantadour, troubadour du XII^{ème}.
 - *Perceval et la pucelle sous la tente* :
Choeur d'après Bertrand de Vantadour.
 - *Le repas, et rencontre du charbonnier sur la route, puis du chevalier Vermeil* :
Intermède d'après un lai arturien du XII^{ème}.
 - Le Roi Arthur en son château.
 - Combat du chevalier vermeil.
 - *Chevauchée et rencontre d'un prud'homme* :
Chanson de trouvère du XII^{ème}.
 - *Instruction, repas adoubement par le Prud'homme*.
 - *Perceval chez une autre Pucelle* :
d'après Gauthier de Coincy (XIII^{ème}).
Carmina Burana du XII^{ème}.
 - *Pleurs de la pucelle, consolée par Perceval* :
d'après une chanson de trouvère (XIII^{ème}).
 - Le défi et le combat avec Clamadieu.
 - Chevauchée.
 - Arrivée chez le Roi pêcheur : la lance, le graal.
 - Chevauchée.
 - *Rencontre de la demoiselle laide* :
Intermède d'après Conon de Bethunes.
 - *Le jeu de la passion, le vendredi Saint* ;
Hymne grégorien « Crux Fidelis » et organum « benedicamus Domino ».

(III) La Bande sonore comme actualité du film

3ème journée

Godard : « Passion »

- 47 La fabrication du film - produit commercial culturel - le met fatalement au passé. Même l'actualité et le présent pris en compte sont reportés continuellement au passé. Godard fait de l'actualité-fiction. L'actualité nourrit de ses images et de ses mots les films de Godard qui sont donc « à consommer frais », à moins que leur rétrospective « distanciée » ne les situe comme des témoins de leur temps.
- 48 Le décalage actualité-fiction fait de « Passion » un film étonnant. D'abord, c'est un film sur le film, sur le contexte dans lequel le film mûrit et fait éclater sa gangue. Non seulement, nous sommes invités à voir le metteur en scène polonais qui reconstitue des tableaux vivants (?) à partir de Rembrandt, Goya, Ingres, Delacroix, Gréco, Watteau, mais aussi le drame parallèle d'hommes entre deux femmes (le patron d'une petite entreprise - Michel Piccoli) et le metteur en scène (Jerzy Radziwilowicz) entre Anna Schygulla et Isabelle Hupert. Scènes d'usine en grève et plateau de tournage alternent comme lieux physiques où se jouent les passions et la lumière sans laquelle il n'y aurait ni tableaux, ni film. « Le metteur en scène - dit J.L. Godard - n'arrive pas à trouver une histoire pour son film alors qu'il y en a cinquante autour de lui ».
- 49 Côté image : ne retenons que la scène où Jerzy caresse Anna alors qu'ils regardent ensemble une soi-disant bande d'essai prise en vidéo. Les gestes se répètent.
- 50 Côté son : les bruits quotidiens sur fond de musique de Mozart. La voix de Soprano qui chante le « Et incarnatus est » de la « Messe en ut mineur » est d'une sensualité extrême (la matière même de la voix et du chant) sublimée, mise à distance par la musique et par l'image de la vidéo. L'image de la scène opère « une mise en abyme » qui tout en redoublant l'effet de miroir sensuel ne donne que le reflet d'un présent irrémédiablement passé. Le jeu de Narcisse (jeu de miroir) et en contrepoint le jeu d'écho des voix (le jeu d'Écho dans le mythe de Narcisse) donne la pleine mesure de cette ambiguïté provoquée, dévoilée, dénoncée dans les films de Godard.

La grande musique des tableaux de « Passion »

- *Rembrandt : la ronde de nuit* - avec un extrait du « Concerto en ré pour la main gauche » de Maurice Ravel.
- *Goya : le « Dos de Mayo », la « Maya desvestida », « la jeune fille au chien » et « la famille de Charles IV »* avec l'adagio « Requiem Aeternam » du « Requiem » de Mozart.
L'entremêlement des acteurs jouant les morts, les fusilleurs du « Dos de Mayo » avec les actrices nues ou vêtues à l'espagnol et la famille royale dont les enfants sont encore en sous-vêtements, avec les machinistes, les caméras et le chœur pousse Godard à user de cette association banale avec le « Requiem » très célèbre qui donne une puissante gravité à cette reconstitution mélangeant passé/présent.
- *Ingres, « le bain turc »* et après avec le « Et incarnatus est » de la Messe de Mozart, déjà utilisée dans la scène avec Anna Schygulla. Là encore il s'agit d'une association qui pourrait passer pour intellectuelle, n'était la profonde sensualité des vocalises de Valérie Materson, le soprano.

- *Delacroix* : « *La lutte avec l'Ange* » et « *l'Entrée des croisés à Jérusalem* » avec le « concerto n° 1, en sol mineur pour piano et orchestre » de Dvorak. Ce n'est pas la coïncidence historique qui fait choisir cette musique par Godard, mais une certaine confusion grandiose, héroïque dans le rapport indécis entre le piano et l'orchestre tout comme entre les croisés qui tournent en rond sur leurs chevaux, au milieu des maquettes qui ne reprendront leurs dimensions vraies qu'au moment où l'image, ayant mis en place tous ses éléments, s'immobilise.
- *El Greco* : « *L'Assomption de la Vierge* » avec « l'Agnus Dei » du Requiem de Gabriel Fauré. Ce tableau tout en hauteur semble proposer un étagement des corps les uns au-dessus des autres. Le « Requiem » de Fauré n'est pas dramatique, surtout pas « l'Agnus Dei » dont le déroulement majestueux et tranquille permet à Godard, chemin faisant - avec ironie - de montrer quelques détails insolites qui ne sont pas dans le tableau. L'histoire est là dans ces jeux de lumière (réglées par Coutard) et dans ces variations (la vie du tableau en train de se faire) qu'accompagne, que construit le rythme de la musique. Rythme que parfois Godard interrompt, casse pour - tout à coup, par ce manque - nous faire prendre conscience de ce qui a cessé.
- *Antoine Watteau* - « *L'Embarquement pour Cythère* ». Il ne reste plus de cet embarquement qu'un bateau sur la prairie et qu'un couple en costume du XVIIIème siècle auquel Anna Schygulla dit en vain « bonjour ». Le bruit d'un tracteur se mêle à la musique du « concerto de piano » de Maurice Ravel sur un très joli paysage de forêt d'hiver givré.

Godard : « Prénom Carmen »

- 51 Et si la musique de Bizet, trop connue ne convenait pas à J.L. Godard pour redonner à Carmen son actualité ? Après un film avec des costumes (« *Passion* ») un film en costume d'aujourd'hui : Carmen des années 80.
- 52 La passion, voire la sauvagerie, la modernité des derniers quatuors du sourd Beethoven utilisés par Godard pour donner l'atmosphère d'un holdup, d'un amour fou, de la mort qui rode. En réalité, ce qui intéresse Godard, plus que la musique ce sont les gestes qui produisent cette musique. Il s'était déjà intéressé à ce croisement : gestes de la musique, gestes de la vie dans « *One plus one* » avec les Rolling Stones en 1968.
- 53 Godard écrit à propos du *10ème quatuor* : « En même temps qu'éclate la bataille entre Joseph et son agresseur, et pendant qu'ils se roulent par terre, on entend les accents dramatiques et sauvages d'une musique... » puis on voit les musiciens répéter. « C'est un passage particulièrement difficile du *dixième quatuor* de Beethoven. Les musiciens s'arrêtent et repartent. Ils discutent entre eux de la meilleure façon de jouer ça... Ils avancent dans les mouvements presque impossibles trouvés par Beethoven »... « Le mouvement sourd et lent de la musique a repris alors que Joseph (c'est Don José) avance avec précaution dans la banque »... « La fusillade a recommencé en même temps que les accords terribles et désordonnés du *dixième quatuor* »... « La série des violents accords musicaux se double soudain d'un mouvement lyrique. Carmen apparaît... ».
- 54 La musique de Beethoven est entendue par Godard dans toute sa violence, mais aussi dans toute sa tendresse : « La rencontre de Carmen et de Joseph est quasiment muette et cependant décisive. La tendresse de la musique accompagne et précède en même temps. Tout est fait de regards évanouis et de mots effacés... ».
- 55 « ... Les musiciens ont entamé un passage assez romantique du *quatorzième quatuor* de Beethoven. Le bras de Myriam qui fait la partie d'alto, a de beaux mouvements arrondis alors qu'elle pousse et tire son archet. Le bras de Carmen qui se pose autour des épaules

de Joseph a lui aussi un beau mouvement arrondi auquel répond le mouvement du volant que tient Joseph, et que l'auto suit les courbes d'un embranchement de l'autoroute. Les accords un peu solennels et triomphants se succèdent dans la musique ».

- 56 La relecture de « Carmen » (la nouvelle de Prosper Mérimée, Inspecteur des Monuments historiques) par Otto Preminger, Carlos Saura, Francesco Rossi ou Peter Brook, montre - ainsi que la relecture faite par Godard à la lumière de Beethoven - que la musique ne raconte pas d'histoire même lorsqu'elle est « à programme » comme c'est le cas dans le cinéma. Elle crée - en utilisant nos souvenirs et des sources d'inspirations diverses marquées par leur origine - une atmosphère et surtout un lieu, c'est-à-dire l'espace d'un moment pendant lequel toutes sortes de choses peuvent se passer. Apparemment - comme dans le ballet - l'essentiel est le rythme, le tempo avec toutes les incidences que cela peut avoir sur notre perception ainsi modifiée. La référence analogique (chants d'oiseaux, bruit de rivière, tonnerre, bruits de moteur ou pas des chevaux) permet à la musique mixée ou non avec les bruits de se rapporter directement aux images, la présence de la voix joue le même rôle. Il ne s'agit là, le plus souvent, que d'effets illusoire mais suffisants pour composer avec l'image un ensemble audio-visuel dont les auteurs que sont les metteurs en scène s'ingénient à varier les dispositions. Le style naît en partie de cette récréation.

PROGRAMME

- 57 **Images de la musique de cinéma**
3 jours d'images et de son
- 58 **1ère journée**
- 59 **La musique comme lieu du film**
- 60 Théorie : l'audio-visuel
la synchro (le son in et off)
le montage et le mixage.
- 61 écoute (cassette) la bande son : un mixte.
(disque) « Music for silent Movies »,
pour une typologie de la musique de film.
- 62 Entracte.
- 63 Théorie : le metteur en scène et le musicien : Fellini/ Rota.
- 64 Écoute-vision (cassette vidéo) :
- « La dolce vita » (ronde finale).
- « Roma » (le défilé de mode).
- « Le satiricon » (le labyrinthe).
- 65 Théorie : Requiem pour Nino Rota.
- 66 Écoute-vision (cassette) « E la Nave va ».
- 67 Théorie - Le micro-opéra et les glass painting.
- 68 Écoute-vision - « La vie est un roman ».
(le mini-opéra de Ph. Gérard).
- 69 Théorie - Mozart-Losey-Paladio (le génie du lieu).
- 70 Écoute-vision - Le « Don Giovanni » de Losey (extrait).

- 71 Soirée - projection intégrale du « Don Giovanni ».
- 72 2ème journée
- 73 **La bande sonore comme mémoire du film**
- 74 1 ° La connotation historique ou la musique en costume.
- 75 Théorie : l'histoire, le patrimoine et la culture
Viollet le Duc, précurseur du décor de cinéma hollywoodien.
- 76 Vision - Viollet le Duc à Pierrefond.
- 77 Écoute : prélude de « Tristan » ou « l'enchantement du vendredi Saint »
- le leitmotiv Wagnerien.
- 78 Vision-écoute - Les chevaliers de la Table Ronde (Rozsa)
- Excalibur - (Wagner)
- Apocalypse Now (Wagner).
- 79 2° La connotation culturelle.
- 80 Théorie : Document et reconstitution sonore (à propos du Moyen Age).
« Alleluia »
« Ludus Pascalis »
« Le jeu de Robin et Marion »
- 81 Écoute « Organum » de Perrotin
« Carmina Burana »
« Chanson de toile »
« La chanson de Roland », Antoine Duhamel
Guy Robert - « Perceval le Gallois ».
- 82 Théorie : Documents et reconstitution visuelle.
- 83 Vision - iconographie réduite.
- 84 Vision - écoute (fragment) « Perceval » (Rohmer).
- 85 Soirée - « Perceval le Gallois ».
- 86 3ème journée
- 87 **La bande sonore comme actualité du film**
- 88 Les réemplois de la musique classique
- 89 dans « Passion » de Jean-Luc Godard
- 90 Théorie - L'actualité et la fiction
Le passé-présent/le présent-passé.
- 91 Écoute-vision (Anna Schygulla - bande d'essai)
(Anna Schygulla et Jerzy regardent).
- 92 Théorie - La lumière des peintres et des chefs opérateurs
Écoute-vision : « La ronde de nuit »/Concerto de Ravel.
Goya : (« Dos de Maya », « Maya desnuda », « La femme au chien », « La famille royale »)/
Requiem de Mozart.
Ingres : « Le bain turc »/« Et incarnatus est » de Mozart.
Delacroix : « L'entrée des croisés à Jérusalem ».
Greco : « Assomption de la Vierge »/« Agnus Dei » du « Requiem » de Fauré.
Watteau : « L'Embarquement pour Cythère »/« Concerto de piano » de Ravel.

- 93 dans « Prénom Carmen » de Jean-Luc Godard
- 94 Théorie : Carmen et Mérimé, Carmen et Bizet
Écoute (cassette) Carmen par L. Maazel
« Carmen Jones » (USA)
« Carmen » la gitane par C. Saura.
- 95 Théorie : « Carmen », Godard et Beethoven.
Écoute vision : « Prénom Carmen ».
- 96 Soirée : projection de « Prénom Carmen ».
-

NOTES

1. De même que la bande son de « Intervista » (1987).
-

RÉSUMÉS

Dans l'histoire de l'art la technique cinématographique a permis la symbiose audiovisuelle. L'auteur se propose, ici, d'étudier ce qu'il appelle le "décor sonore" au travers de différentes musiques de film : celle de Nino Rota pour Fellini, l'intégration de musique médiévale classique dans "Perceval le Gallois" de Rohmer et, enfin, celle du film de Godard, "Passion".

INDEX

Mots-clés : musique de film, bande son, cinéma

Keywords : film score, soundtrack, cinema