



**HAL**  
open science

# Tendances et spécificités de la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague ou les constructions historiographiques de l'innovation en musique de film

Frédéric Gimello-Mesplomb

## ► To cite this version:

Frédéric Gimello-Mesplomb. Tendances et spécificités de la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague ou les constructions historiographiques de l'innovation en musique de film. Jérôme Rossi. La Musique de film en France, courants, spécificités, évolutions, collection Symétrie Recherche, Symétrie, pp.113-138, 2017, La Musique de film en France, courants, spécificités, évolutions, 978-2-914373-98-2. halshs-01870562

**HAL Id: halshs-01870562**

**<https://shs.hal.science/halshs-01870562v1>**

Submitted on 7 Sep 2018

**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 4.0 International License

# TENDANCES ET SPECIFICITES DE LA MUSIQUE DANS LE CINEMA DE LA NOUVELLE VAGUE

ou

## LES CONSTRUCTIONS HISTORIOGRAPHIQUES DE L'INNOVATION EN MUSIQUE DE FILM

Frédéric Gimello-Mesplomb (Centre Norbert Elias UMR 8562 CNRS)

### I – LA CONDAMNATION DU STEREOTYPE : HISTORIOGRAPHIE DE LA MUSIQUE DE FILM ET RAPPORT A L'INNOVATION

#### 1.1 – OBJECTIFS ET METHODES

Bien que la Nouvelle Vague soit un objet largement produit par le discours critique, il est possible de relever de nombreuses interactions entre les innovations techniques de l'industrie cinématographique et l'esthétique musicale des films français du début des années soixante, ce qui permet de valider le pont de vue de ceux qui reconnaissent en la Nouvelle Vague une « école artistique »<sup>1</sup>. Cette école a-t-elle, pour autant, été à l'origine d'un renouveau musical du cinéma français ? La réponse est complexe. En effet, dès le milieu des années soixante, c'est sur ce plan de l'innovation technique et artistique que la vulgate sur un possible renouveau de musique de film française s'est en partie construite à travers les ouvrages d'Henri Colpi (monteur de nombreux films de Resnais)<sup>2</sup> puis de François Porcile<sup>3</sup> qui ont conforté l'idée que la rupture esthétique du cinéma s'était d'abord traduite sur le plan musical par une rupture générationnelle. Cette dernière se vérifie tant chez les cinéastes que les compositeurs, mais elle ne permet pourtant pas d'en conclure que la Nouvelle Vague ait provoqué de grands bouleversements esthétiques, du moins dans les usages traditionnels de la musique de film. L'époque est marquée par de nombreuses avancées techniques dont profita le cinéma français. Le son direct est rendu possible grâce des procédés d'enregistrement portatifs comme le Nagra III, entièrement transistorisé, sorti en 1958. Cet appareil de 5 kilos, fonctionnant avec des piles, allié à la caméra 16 mm Éclair 16, rendra possibles toutes les prouesses de tournage en dehors des studios, et Godard, Marker en feront un usage systématique. Sur le plan de l'image, les pellicules plus sensibles ramenées des Etats-Unis par l'entremise du producteur de François Reichenbach, Pierre Braunberger<sup>4</sup>, rendent possible des tournages en extérieurs ; les cadrages anti-conventionnels et les ellipses narratives dans le montage sont plus fréquents ; enfin les modes de production « en coopérative » (qui débutent avec les films de Varda et de Melville avant d'être

---

<sup>1</sup> Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Nathan, 1998.

<sup>2</sup> Henri Colpi, *Défense et illustration de la musique dans le film*, SERDOC (Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographiques), 1963.

<sup>3</sup> François Porcile : *Maurice Jaubert, musicien populaire ou maudit ?*, Éditeurs français réunis, 1971.

<sup>4</sup> Pierre Braunberger attribue à Reichenbach, documentariste français qui tournait aux Etats-Unis, l'usage de pellicules plus sensibles inconnues alors en France. Cf. « Pierre Braunberger, producteurs de films », documentaire de Pierre-André Boutang et Serge Toubiana, produit par Sodaperaga (1992).

repris par Rivette), les salaires en participation, le rajeunissement des acteurs, etc. sont autant de caractéristiques qui permettent d'identifier un (sinon des) renouvellement(s) formel(s) du langage cinématographique. L'histoire du cinéma retiendra très tôt de la Nouvelle Vague un formidable renouvellement générationnel bousculant les esthétiques de son temps, légitimant ainsi l'inscription du mouvement dans un cycle de création de l'histoire de l'art, au même titre que d'autres mouvements de la vie artistique qui se produisent au même moment en arts plastiques, en musique contemporaine, en littérature ou en théâtre.

Concernant la musique, dans les années qui suivirent la Nouvelle Vague, les premiers auteurs à écrire sur les partitions des films du mouvement (Colpi, Porcile<sup>5</sup>, Garel, Zimmer, Lacombe), les premiers dossiers, « dictionnaires » (*Cinéma 64*<sup>6</sup>) ou tables-rondes (revue *Le cinématographe* en 1980<sup>7</sup>) sont le fruit de professionnels de la réalisation ou du montage (Porcile, Colpi) ou des critiques de cinéma (Garel, Lacombe, Zimmer) quand, dans le même temps, les universitaires boudent encore cet objet d'études renvoyant aux cultures populaires (la musique de film tarde à s'enseigner dans les universités françaises, ce qui la prive d'une instance de légitimation et d'autant de travaux). Ces écrits vont s'inscrire naturellement dans un mouvement d'historicisation en validant l'idée d'une « rupture » sur le plan musical, mais en validant cette idée essentiellement par l'argument générationnel : une nouvelle *génération* de compositeurs associée à une nouvelle *génération* de cinéastes ouvre ainsi la voie à des collaborations s'inscrivant désormais dans la durée. En témoignent les collaborations de Pierre Jansen avec Claude Chabrol ; de Georges Delerue avec François Truffaut et Philippe De Broca ; ou de Michel Legrand avec Jacques Demy. Pour autant, force est de constater que ce début d'historiographie de la musique de film a conduit à un certain nombre de raccourcis.

On peut ainsi observer qu'avec le vœu pieu de donner un corps à la rupture esthétique et technique des années 1957-65, les premiers chroniqueurs eurent tendance à porter un regard très critique sur les innovations des décennies précédentes, et notamment celles des années cinquante, décennie qui s'achève à peine lorsque les premiers films « Nouvelle Vague » sont distribués. Sans doute le souci de légitimer la musique de film en tant qu'art a-t-il contribué, comme le montrait Pierre Bourdieu à propos du processus de légitimation de la science-fiction en France, à la dépréciation naturelle des usages artistiques qui pouvaient précéder les années soixante<sup>8</sup>, mais aussi à la constitution d'un sous-champ de la culture populaire en réaction à la musique jugée « dominante » dans le champ culturel. Car, indéniablement, la musique de film se

---

<sup>5</sup> François Porcile, *Présence de la musique à l'écran*, Paris, Cerf (coll. 7ème Art), 1969.

<sup>6</sup> François Porcile, « Dictionnaire des compositeurs de films », *Cinéma 64*, n° 88 (juillet-août 1964). Au titre des dictionnaires, on peut aussi citer Alain Lacombe, *Des compositeurs pour l'image*, éditions Musique et Promotion, Paris 1982.

<sup>7</sup> Table ronde « musique de film », *Le Cinématographe* n° 62, novembre 1980.

<sup>8</sup> Selon la logique de distinction des classes populaires : « Au contraire, des arts moyens tels que le cinéma et le jazz et, plus encore, la bande dessinée, la science-fiction ou le roman policier sont prédisposés à attirer les investissements soit de ceux qui n'ont pas totalement réussi la reconversion de leur capital culturel en capital scolaire soit de ceux qui, n'ayant pas acquis la culture légitime selon le mode d'acquisition légitime (c'est-à-dire par familiarisation précoce), entretiennent avec elle un rapport malheureux, objectivement et/ou subjectivement : ces arts en voie de légitimation, qui sont dédaignés ou négligés par les gros détenteurs de capital scolaire, offrent un refuge et une revanche à ceux qui, en se les appropriant, font le meilleur placement de leur capital culturel (surtout s'il n'est pas pleinement reconnu scolairement) tout en se donnant les gants de contester la hiérarchie établie des légitimités et des profits ». Pierre Bourdieu, *La distinction*, Minuit, 1979, pp. 95-96.

structure progressivement en secteur artistique autonome en Europe au cours des années soixante dix, avec ses propres instances de consécration (festivals, lancement de fanzines comme *Soundtrack!* en 1979), ses premiers clubs (The Ennio Morricone Society en 1980), ses éditeurs, ses références esthétiques et idéologiques (Maurice Jaubert<sup>9</sup>) ses historiens, et finalement son histoire<sup>10</sup>. Ainsi, à de rares exceptions, les écrits sur la musique de films publiés en langue française entre le début des années soixante et la fin des années quatre-vingt, ont-ils la caractéristique de présenter les usages antérieurs de la musique de film comme systématiquement périmés à l'aube de la Nouvelle Vague, et les lieux communs n'épargnent pas non plus l'analyse du processus de création. On note, par exemple, la croyance en la généralisation des stéréotypes musicaux dans la musique de film des années trente (plus particulièrement la tendance à présenter les musiques des films comme étant toutes marquées par l'« inflation musicale » que l'on rencontre effectivement, mais sur quelques films quasi-expérimentaux comme *Le mouchard* (*The informer*) de John Ford (1935). Ailleurs, les musiques de film du cinéma français des années cinquante sont systématiquement considérées comme fournisseuses de « ritournelles » pour l'industrie du disque, quand on ne dénonce pas la vénalité de leurs auteurs<sup>11</sup>. En 1995, Michel Chion notait, par exemple, à propos du mépris que l'on retrouve dans un certain nombre d'écrits concernant les musiques qui accompagnaient le « cinéma primitif » :

Quand Alain Lacombe déchaînait son ironie sur « les petits apprentis sorciers des équations misérables, tailleurs d'un prêt à porter sans envergure », en réalité il n'avait guère pu l'entendre à l'œuvre. Aujourd'hui, un certain nombre d'adaptations de films et de projections reconstituées [...] nous ont permis d'entendre ce que cela donnait : après tout, ce n'est pas plus stéréotypé qu'une musique dite « originale »<sup>12</sup>.

L'usage des stéréotypes musicaux, qui apparaît dès lors comme un défaut qualitatif caractérisant l'absence de créativité des musiciens œuvrant avant la Nouvelle Vague, aurait pu être appréhendé sans doute de manière moins normative si les premiers

---

<sup>9</sup> Ce compositeur et critique français (il collabore à *Esprit*), considéré par de nombreux compositeurs comme Georges Delerue comme un idéologue de premier plan concernant l'usage de la musique de film, sera réhabilité dès 1971 avec la parution d'une biographie puis la réutilisation de ses musiques par l'entremise des films de François Truffaut. Voir Séverine Abhervé, « Discours des compositeurs de musique sur le cinématographe en France (1919-1937) : ambitions, obstacles et horizons d'attente », in « Histoire des métiers du cinéma avant 1945 » (Laurent le Forestier et Priska Morrissey, dir.), 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 65, mars 2012, p. 219.

<sup>10</sup> Yann Hernot, « La science-fiction. Entretien avec Pierre Bourdieu », *Science-Fiction*, n° 5, octobre 1985, pp.166-183. Republié sous le titre « Littérature et para-littérature, légitimation et transferts de légitimation dans le champ littéraire: l'exemple de la Science-Fiction », *Management et Sciences Sociales*, Vol. 2, 2006.

<sup>11</sup> Ainsi, aux yeux de Poulenc, « la musique de cinéma reste une tâche « inférieure et vénale » ». François de La Bretèque, « Des compositeurs de musique viennent au cinéma : le « Groupe des Six » », 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, n°38, 2002, p.38. Les considérations financières qui conduisent les compositeurs à une pratique « routinière » de leur métier sont confirmées dans les autobiographies de Georges Van Parys (*Les jours comme ils viennent*, Plon, Paris, 1969) et Jean Wiener (*Allegro Appassionato*, Belfond, Paris, 1980). Elles ne sont guère différentes d'aujourd'hui si l'on en croit la thèse de Séverine Abhervé : « Le compositeur de musiques de films dans l'industrie cinématographique française. Définition, caractérisation et enjeux d'un métier en mutation », Université Paris 1, 2010.

<sup>12</sup> Michel Chion, *La musique au cinéma*, Fayard, 1995, p.49.

historiens français de la musique de film n'avaient cherché à voir en la musique de film une invention *ex-nihilo* née avec le cinématographe, plus précisément avec l'année 1908 et la partition de Saint-Saëns pour *L'Assassinat du Duc de Guise*. Car la propension à trouver une historicité à la dimension sonore de la Nouvelle Vague en en faisant un « tournant » majeur marqué du sceau de l'inventivité artistique était identique, toutes proportions gardées, au discours produit sur ce film muet. Cette partition fut en effet considérée dans la plupart des écrits non universitaires comme apportant une contribution significative à la fondation même du genre car elle lui apportait ses lettres de noblesse et une légitimité sociale<sup>13</sup> provenant de la réputation de son auteur, professeur au Conservatoire de Paris, mais aussi des efforts des producteurs (l'association « Le film d'Art »), pour faire reconnaître le cinéma comme la synthèse parfaite des arts (le terme de « septième art » naît d'ailleurs peu de temps après sous la plume de l'italien Canudo<sup>14</sup>). Cette confirmation de la paternité de la musique de film à un compositeur de musique « sérieuse », éminent représentant d'un style d'écriture classique en vigueur dans les conservatoires français, avait l'avantage de faire concorder plusieurs intérêts convergents. D'une part, elle reconnaissait implicitement la caducité des formes musicales d'expression populaire (accompagnateur soliste, instruments forains, ritournelles...) ayant accompagné les projections du cinématographe antérieures à 1908, en les reléguant dans cette période connue sous l'appellation de « cinéma primitif ». Dès les années dix, en effet, contrairement au théâtre qui constitue une forme d'expression dont il s'agit de se différencier, la musique devient un élément esthétique de premier plan qui contribue à valoriser l'art cinématographique par la voix de théories comme celle des « analogies musicales ». Dans la France des années vingt, des théoriciens comme Romain<sup>15</sup>, Dulac, Gance ou Epstein utilisent la musique afin de corroborer, selon Laurent Guido, « un véritable discours dominant dans le cadre des débats autour de la légitimation artistique du cinéma comme art. À côté d'une première tendance qui utilise certaines notions empruntées au domaine musical dans un sens métaphorique [...], on peut identifier, dans la mouvance musicaliste, un courant plus radical selon lequel les fondements du cinématographe *sont* d'ordre musical<sup>16</sup> ». D'autre part le choix de la pièce de Saint-Saëns qui rejoint en 1909 la production de concert du compositeur sous le titre *Musique pour Cordes, piano et Harmonium* op. 128 permettait de valoriser la musique symphonique écrite pour l'écran en en faisant un objet d'étude en voie d'accession vers une forme de légitimité académique dans le giron de la musicologie, à défaut d'avoir pu être intégré au sein des embryonnaires études universitaires en cinéma.

Or, si l'on se débarrasse des préjugés liées à la légitimité de l'objet, en s'intéressant cette fois à la musique de film sous l'angle de l'histoire culturelle, c'est à dire en

---

<sup>13</sup> Cf. Frédéric Gimello-Mesplomb, « Une historiographie parallèle : de la musique de scène à la musique d'écran. Filiations esthétiques et formes mélodramatiques », in *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie* (F. Gimello-Mesplomb, dir.), Editions BOD GmbH, Paris, 2010, pp. 9-34.

<sup>14</sup> Le 25 octobre 1911, Ricciotto Canudo publie à Paris un essai intitulé « la Naissance d'un sixième art - Essai sur le cinématographe », qu'il requalifie en 1912 de « septième art » avant de fonder, en 1921, un « Club des Amis du septième art ».

<sup>15</sup> Paul Romain, « Sur le rôle exact de la musique au cinéma : la musique est-elle utile ? Improvisations, partitions cinématographiques, adaptations ? Musique ou silence ? », *Cinéma magazine*, 25 sept. 1925, n° 39, pp. 515-518.

<sup>16</sup> Laurent Guido, « Le Dr Romain, théoricien du « musicalisme » », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°38, 2002, p.38.

s'intéressant d'abord à la continuité des formes musicales d'accompagnement scénique de l'opéra et du mélodrame<sup>17</sup> au moment où naît le cinématographe, la question de la « rupture » esthétique provoquée par *L'assassinat du Duc de Guise* en 1908, et plus tard par la Nouvelle Vague, en devient presque secondaire. Dans les années soixante-dix et quatre-vingts, les écrits de Jean-Marie Thomasseau sur les musiques de mélodrame en France<sup>18</sup> ou de Nicole Wild sur les musiques de scène des théâtres parisiens<sup>19</sup>, ont décomplexé les recherches sur l'esthétique musicale du cinéma français car elles présentaient les musiques utilisées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par les orchestres des théâtres parisiens, sous de nombreux aspects, comme les ancêtres directs des *incidentaux* joués par les musiciens de cinéma dans les décennies suivantes. Cette perspective longitudinale est aussi celle adoptée par une nouvelle génération d'historiens de la musique de film, formés à l'université, et qui feront à tour de rôle « sauter le verrou » de la date fétiche de 1908. Ainsi, en 1994, à Londres, lors de la Conférence Internationale « *Melodrama: From Stage to the Picture Screen* », les participants planchent lors d'un atelier sur *Music and the Melodramatic Past of New German Cinema*<sup>20</sup>. La même année, en France, Emmanuelle Toulet, qui cosigne avec Christian Belaygue un ouvrage sur l'accompagnement musical du cinéma des premiers temps<sup>21</sup>, préférant à l'année de *L'assassinat du Duc de Guise* l'année 1892, au cours de laquelle les pantomimes d'Emile Reynaud, l'un des pères du cinématographe, sont accompagnées au Musée Grévin d'une musique spécialement composée pour l'occasion, une première « musique originale » en quelque sorte. Si la démarche consistant à remonter le temps traduisait une nette évolution dans la recherche sur le sujet, cette dernière restait encore prisonnière de la tendance à vouloir absolument « historiciser » l'origine de la musique de film, tendance qui sera finalement levée par un chercheur en musicologie de l'Université d'Urbino. Dans *L'opéra senza canto : il melo romantico e l'invenzione della colonna sonora*<sup>22</sup>, étude parue en Italie en 1995 et qui se veut la synthèse de précédents travaux entrepris par l'auteur sur le sujet, Emilio Sala, s'affranchissant des temporalités traditionnelles de l'histoire du cinéma, effectue le rapprochement entre l'esthétique de la musique du mélodrame romantique, genre populaire qui connaît un succès sans précédent au XIX<sup>e</sup> siècle, avec celle accompagnant le cinéma naissant, étudiée à travers le prisme des catalogues d'*incidentaux* et d'un corpus de partitions originales comprenant, entr'autres, celle de Saint-Saëns. Son étude profitait largement, il

<sup>17</sup> Spectacle populaire associant musique et théâtre, caractérisé par de nombreux rebondissements, une musique collant à l'action et aux personnages, et qui connaît un succès considérable sur les scènes des théâtres européens au milieu XIX<sup>e</sup> siècle avant de s'éteindre progressivement aux alentours de 1880-90.

<sup>18</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Le mélodrame sur les scènes parisiennes, de *Coelina* (1800) à *L'Auberge des Adrets* (1823) ». Thèse présentée devant l'Université d'Aix en Provence en mai 1973, Université de Lille, Service de reproduction des thèses, Lille 1974. Voir plus spécialement le chapitre sur la musique du mélodrame, pp. 419-434.

<sup>19</sup> Nicole Wild, « La Musique dans les mélodrames des théâtres parisiens », in Peter Bloom (ed.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, Stuyvesant, New York, 1987, pp. 589-609.

<sup>20</sup> Actes publiés par Jacky Bratton (Editor) Christine Gledhill (Editor) Jim Cook (Editor), *Melodrama : Stage Picture Screen*, Indiana University Press, 1994.

<sup>21</sup> Emmanuelle Toulet, Christian Belaygue (dir.), *Musique d'écran, l'accompagnement musical du cinéma muet en France, 1918-1995*, Paris, Premier siècle du cinéma/Sacem/Louvre/Vidéothèque de Paris/Ensemble Intercontemporain/Cinémémoire, 1994.

<sup>22</sup> Emilio Sala *L'opera senza canto : il melo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venise, 1995. Voir aussi Emilio Sala : *Le Mélodrame : définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique*. Revue de la Société Française de Musicologie, Tome 84/2, 1998, pp. 235-246.

est vrai, des travaux d'historiens du théâtre, et du mélodrame en particulier, y compris de quelques rares historiens américains de la musique du mélodrame comme David Mayer ou Anne Dhu Shapiro<sup>23</sup>, bien que ces derniers n'aient jamais réellement établi la filiation entre le mélodrame et les premières expériences spectaculaires d'images animées qui furent organisées à destination du public.

Pour résumer, on passe en l'espace d'une vingtaine d'années d'une *histoire esthétique* de la musique de film qui faisait des ruptures artistiques autant de jalons historiographiques méritant d'être mis en relief, à une *histoire culturelle*, qui fait de l'histoire des formes musicales l'élément récurant d'une réflexion globale sur la musique d'accompagnement (ou à programme) et dont la musique de film n'est qu'une des caractérisations. Ce cheminement se vérifie aussi chez les historiens de la musique de films qui évoluent nettement vers la musicologie en s'intéressant désormais, au cours des années 1990, aux formes musicales permettant de comprendre l'évolution esthétique de la musique de concert et les relations que ces évolutions entretiennent avec la musique de film. Ainsi Michel Chion publie en 1993 *Le Poème symphonique et la musique à programme* (Fayard, Chemins de la musique) en mettant l'accent sur l'influence en France des Strauss et plus généralement la musique descriptive post-wagnérienne, tandis que François Porcile publie dans la même collection, en 1999, *La belle époque de la musique française 1871-1940* réhabilitant aux yeux des amateurs de musique de film l'importance de personnalités comme Debussy, Ravel, Dukas, Chabrier...

Cet exemple du cinéma muet nous montre que travailler sur l'usage de la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague en revient à éviter de contribuer au processus de panthéonisation propre à l'*histoire esthétique* de la musique de film. Car l'appétence à trouver les traces d'une innovation-révolution musicale dans ce mouvement artistique est aussi le produit d'un discours socialement construit, en partie validé par les faits techniques et artistiques, mais en partie aussi produit et diffusé par les propres acteurs du mouvement. Ainsi, l'idée répandue d'une improvisation (musicale et sonore) des films de la Nouvelle Vague peut se vérifier sur certains films en marge du mouvement; mais la généralisation de ce choix de travail à l'ensemble du mouvement fonctionne mal. Le mythe du « son direct » est, par exemple, de ceux-ci. L'idée que les films de la Nouvelle Vague étaient majoritairement tournés en son direct est largement répandue, mais en réalité peu l'ont été. Godard est l'un des seuls à promouvoir encore cette idée d'une improvisation généralisée quant à la gestion du son:

*Pierrot le fou* est un film où il n'y a pas d'écriture, ni de montage, ni de mixage [...]. Bonfanti ne connaissait pas le film et l'a mixé sans préparation. Il réagissait avec ses boutons comme un pilote d'avion aux trous d'air. Ça correspondait bien à l'esprit du tournage<sup>24</sup>.

Pourtant lorsqu'on compare avec le témoignage du principal intéressé, l'ingénieur du son Antoine Bonfanti, la réalité est toute autre: de la seule journée de mixage, nous passons à huit semaines. En 1991, *Bref*, le magazine de l'Agence du Court-Métrage

---

<sup>23</sup> Concernant cet auteur, voir notamment un très intéressant travail sur l'esthétique de la musique fonctionnelle illustrant les moments d'action destinés à la scène américaine : "Action music in american pantomime and melodrama 1730-1913", *American Music*, Vol. 2, n°4, "Music of the American Theater" (Winter, 1984), pp. 49-72.

<sup>24</sup> Jean-Luc Godard, *Godard par Godard*, Flammarion, Paris, 1990, p.109

réunit autour d'une table Michel Marie, Michel Chion, ainsi que deux ingénieurs du son, Bruno Tarrière et Antoine Bonfanti, très demandé durant la Nouvelle Vague, et qui travailla sur *Pierrot le Fou*. La notion de « son direct » liée à la Nouvelle Vague et à l'improvisation godardienne ne tient guère:

Antoine Bonfanti : Ni les *400 Coups*, ni *Pierrot le fou* n'ont été tournés en son direct. Il n'y a guère que Chabrol qui ait tourné *Les cousins* en direct. Pour *Pierrot le fou*, nous avons consacré huit semaines au son après le tournage: quatre semaines au doublage et quatre semaines pour les autres sons. Les premiers films d'Alain Resnais, nous les avons tous doublés. Resnais venait du documentaire: tournage en muet, commentaire postsynchronisé. Nous avons mis quatre semaines pour doubler *Muriel*, à la perche. Pour redonner de la vie sur le plateau, les acteurs jouaient, s'asseyaient, marchaient. Chaque fois qu'il manquait un meuble dans le film, on changeait d'acoustique dans le studio. Ce mode de tournage était prévu au départ<sup>25</sup>.

Dans toute démarche d'inspiration interactionniste, ces hiatus interprétatifs sont évidemment porteurs de sens et doivent être intégrés au périmètre de l'observation, au titre des discours, réinterprétations ou réécritures, produits ultérieurement. Nous avons donc délimité un corpus constitué de cinéastes appartenant à différentes tendances du mouvement. Comme chacun le sait, la Nouvelle Vague est un label générique, et le sens usuel que revêt le terme aujourd'hui a évolué par rapport à son acception originelle. Il n'y eut, à l'origine, pas *une* Nouvelle Vague au sein du cinéma français des années 1957-1965 mais plutôt *des* nouvelles vagues, portées parfois par des ambitions esthétiques, techniques, ou idéologiques radicalement opposées mais qui s'inscrivaient toutes dans une évolution mondiale du langage cinématographique d'alors (des « nouvelles vagues » émergent en Hongrie, en Allemagne, en Angleterre avec le *free cinema* ou au Brésil avec le *cinema nuevo*). A l'occasion d'une recherche universitaire sur le sujet<sup>26</sup>, nous avons procédé en sélectionnant trois cercles d'influence caractérisant le renouveau artistique des années soixante : la Nouvelle Vague tendance « Cahiers du cinéma » *stricto sensu* telle qu'on la représente aujourd'hui (Godard, Truffaut, Chabrol, Doniol-Valcroze, Rivette, Rohmer...) le « nouveau cinéma » ou cinéma « rive gauche », souvent le fruit d'ancien court-métragistes plus âgés, passés par le documentaire et ayant appartenu au « Groupe des Trente<sup>27</sup> » (Resnais, Franju, Marker, Varda, Rouch...) enfin les cinéastes « satellites », plus inclassables (Baratier, Demy, Rozier, Deville, Pialat...) mais qui méritent également l'attention car souvent les plus prompts à l'expérimentation sonore. En prenant évidemment soin de ne pas hiérarchiser ces cercles, ces trois tendances sont en définitive suffisamment cohérentes pour représenter la multiplicité des ambitions artistiques de la Nouvelle Vague telle qu'elle est perçue encore aujourd'hui, mais en même temps suffisamment distinctes pour permettre des

---

<sup>25</sup> *Bref*, trimestriel de l'Agence du Court-Métrage, oct. 1991, p.7.

<sup>26</sup> Frédéric Gimello : « La musique dans les films de la Nouvelle Vague. Symbolisme, Forme, Montage », mémoire de maîtrise, Université Bordeaux III, U.F.R. S.I.C.A., 1996. Cette recherche a donné lieu à un article de synthèse « La musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague » (*Positif*, n° 451, septembre, pp. 78-84) dont nous reprenons ici, en les développant, quelques éléments.

<sup>27</sup> Groupe de cinéastes constitué en association en 1953 à la suite d'un différent avec le CNC sur des questions de réglementation du court-métrage. Par extension, ce mouvement protestataire désignera l'Ecole française du court-métrage, particulièrement féconde dans les années cinquante et dont quelques cinéastes (Demy, Enrico...) rejoindront la Nouvelle Vague.



comparaisons digne d'intérêt quant aux usages que chacun des cinéastes appartenant à ces différents cercles fait à l'époque, du matériau musical.

Ce corpus initial fut complété d'interviewes de compositeurs (Legrand, Duhamel, Jansen, Fano), de cinéastes (Godard, Rohmer, Enrico, Schoendoerffer, Boisset...) ayant appartenu à différentes tendances du mouvement, mais aussi d'historiens de la musique de film (Colpi). Concernant la valeur à accorder aux discours produits par les cinéastes sur l'usage de la musique dans leurs propres films, nous avons plutôt porté attention aux témoignages émanant de différents collaborateurs de création des cinéastes (c'est le cas, par exemple, pour les techniciens de Godard (interview de Charles L. Bitsch, son assistant, et d'Agnès Guillemot, sa monteuse) ou de Truffaut (interview de Yann Dedet, monteur de nombreux films du cinéaste mis en musique par Delerue). Ceci afin d'approcher des questions techniques sur la manière d'utiliser la musique en évitant le discours auto-promotionnel pouvant d'ailleurs parfois verser dans la panthéonisation posthume dans les cas où le cinéaste ou compositeur (et souvent en même temps ami) pouvait être décédé.

## 1.2 – LE CONTEXTE DE LA NOUVELLE VAGUE

Si l'on a volontiers conservé la célèbre boutade d'Audiard ironisant sur le fait que la Nouvelle Vague « était, au fond, beaucoup plus vague que nouvelle<sup>28</sup> », la dimension musicale propre au mouvement fut en partie éclipsée par la réputation ultérieure que connurent individuellement les compositeurs ayant participé mouvement. Pourtant, sous la Nouvelle Vague, le rôle de la musique dans le film s'est trouvé exposé sous un nouveau jour. La musique était un élément que les cinéastes de la Nouvelle Vague (et plus particulièrement ceux venant de la critique de cinéma et qui n'avaient pu passer par le truchement de l'assistantat de réalisation), connaissaient mal. A quelques exceptions près (Rivette, Chabrol, et Resnais, bien que l'appartenance de ce dernier au mouvement soit plus discutable), les cinéastes vont se heurter à une technique et à un savoir étranger, arrivant à la fin d'une œuvre qu'ils avaient pratiquement enfanté de A à Z. De plus, depuis le milieu des années cinquante, la fonction du compositeur n'avait cessé d'être revalorisée au sein de l'industrie cinématographique française, du moins sur le plan symbolique comme en témoigne la participation de compositeurs aux jurys du festival de Cannes (Georges Van Parys en 1952, Jacques Ibert en 1954, Maurice Leroux en 1960) ; la présence depuis 1954 d'un compositeur de film (Georges Auric) à la direction de la SACEM, ou la pérennisation de la chaire de composition musicale à l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) (Yves Baudrier en est le titulaire depuis 1945). Mais la revalorisation du métier n'est pas seulement symbolique, elle est surtout institutionnelle puisque la loi sur la propriété intellectuelle du 11 mars 1957 identifie pour la première fois le compositeur de la musique d'un film comme l'un des cinq « auteurs » du film, au sens juridique du terme. Malgré leur méconnaissance de la musique de film, les « jeunes Turcs » des *Cahiers du cinéma* qui s'étaient battus pour la défense de la fameuse « politique des auteurs » - et dont cette loi est l'expression la plus immédiate -, n'ont pas craint cette dépossession d'un aspect artistique du film que l'on pouvait rencontrer chez les cinéastes des décennies précédentes. Emblématiquement, cette loi entérine aussi le fait que le compositeur appartient, finalement, à la « grande famille » du cinéma, ce qui instaure un nouveau rapport de

---

<sup>28</sup> Michel Audiard dans *Arts*. Cité par Antoine de Baecque dans *La Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*, Flammarion, 2009, p.136.

confiance entre les créateurs. Les cinéastes qui chercheront à user du potentiel émotionnel de la musique seront donc amenés à prolonger le contact avec les mêmes musiciens, comme on le fait usuellement avec un collaborateur de création, c'est un fait. Sans doute cette génération de cinéastes était-elle marquée par son inculture musicale, mais une inculture compensée par une grande curiosité dans ce domaine, ce qui l'a amené, paradoxalement, à innover. Les parcours exceptionnels de Claude Chabrol avec Pierre Jansen (30 ans de collaboration); de François Truffaut avec Georges Delerue (30 ans également); de Jean-Daniel Pollet avec Antoine Duhamel (40 ans), et plus modestement de Jean-Luc Godard ou Jacques Demy avec Michel Legrand; illustrent relativement bien ce nouveau type de relation, plus utile aussi, techniquement, pour le cinéaste. François Truffaut en convenait :

J'ai des idées, mais je ne connais pas la musique. Souvent avec le musicien, le principal problème est celui du vocabulaire: quelquefois je dis à Delerue: "Je vois ça joué en haut du clavier !" ou quelquefois je me sers d'exemples ou de comparaisons littéraires: c'est pourquoi on a intérêt à ne pas changer de musicien à chaque film. Comme on arrive à se comprendre de mieux en mieux, ce serait idiot d'avoir tout à recommencer avec quelqu'un d'autre<sup>29</sup>.

Les cinéphiles découvrent ainsi sur les génériques des films de la Nouvelle Vague un groupe de nouveaux musiciens venant de la musique de scène, de la musique contemporaine ou des musiques improvisées: Michel Legrand ; Antoine Duhamel, fils du célèbre écrivain ; Alain Goraguer, autodidacte venu du jazz ou Maurice Jarre, l'ancien directeur de la musique du TNP de Vilar. Sans oublier Maurice Leroux, Pierre Barbaud ou Pierre Jansen qui bâtit la quasi totalité de sa carrière de musicien de film dans les pas de Claude Chabrol. De leur côté, les cinéastes s'intéressent davantage à la force émotionnelle véhiculée par la musique et recherchent des collaborateurs musicaux de leur génération, ainsi qu'ils le font pour le choix des acteurs (Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Bernadette Lafont, Jean-Pierre Léaud...) ou des techniciens (Raoul Coutard et Nestor Almendros pour les chefs opérateurs, William Sivell et Antoine Bonfanti pour les ingénieurs du son, Claudine Bouché, Agnès Guillemot et Yann Dedet pour les monteurs). Georges Delerue aimait d'ailleurs retracer le rapprochement qui s'effectue à ce moment-là de l'histoire du cinéma :

C'était quand même assez fermé, à cette époque. La musique de film coûte cher et les producteurs ne veulent pas prendre de risques. J'ai bénéficié de l'arrivée de la Nouvelle Vague, qui a remis les pendules à l'heure. Il y a eu un renouvellement complet de la situation. Les gens de la Nouvelle Vague ne voulaient pas travailler avec des gens plus âgés. A tort ou à raison, ils ont voulu faire table rase, et c'est ce qui m'a permis de travailler pour des longs métrages. Ce qui me plaisait chez les réalisateurs de l'époque de la Nouvelle Vague, c'était l'amour qu'ils portaient à la musique, et cela, c'était nouveau<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Voir note n° 7.

<sup>30</sup> Georges Delerue, in Frédéric Gimello-Mesplomb, *Georges Delerue, Une vie*, éditions Jean Curutchet, 1998, p.53.

## II – NOUVELLE VAGUE, NOUVELLES MUSIQUES ?

Le changement ne se limite pas à une simple liste de noms, ce qui validerait bien évidemment le seul argument de la « génération spontanée » évoquée au début de ce chapitre. Autant la curiosité des cinéastes et leur envie de travailler avec des musiciens de leur génération était grande, autant la forme même de la musique de film évolua peu durant la Nouvelle Vague. Le principal paradoxe est que les compositeurs de film les plus féconds de cette époque ont été ceux qui perpétuèrent à l'écran un langage néotonal des plus traditionnels quand bien même ils pouvaient écrire pour leur musique « pure » des pages parmi les plus complexes du répertoire contemporain (Antoine Duhamel, Pierre Jansen et Georges Delerue en étant des illustrations particulièrement frappantes). Cette dichotomie, Pierre-Michel Menger la relève en 1983, en menant une enquête de sociologie du travail auprès de près de trois cents compositeurs, dont un certain nombre ont écrit pour les films de la Nouvelle Vague<sup>31</sup>. Ses observations concluent à différents niveaux de reconnaissance qui conduiraient les compositeurs à une adaptation de leur style d'écriture en fonction des champs professionnels qu'ils aspirent pénétrer durablement (cinéma et/ou musique « savante », laquelle est marquée depuis les années cinquante par le schisme sériel<sup>32</sup>). Comme de nombreux autres sociologues du travail influencés par les logiques de distinction développées alors par Pierre Bourdieu<sup>33</sup>, Menger interprète alors le choix d'œuvrer dans la musique de film comme une forme de déclassement professionnel, cette activité jugée comme ingrate offrant néanmoins un « refuge » pour les compositeurs refusant la modernité en raison de leur absence de talent pour pénétrer le milieu du concert rendu plus difficile par l'apprentissage de la technique sérielle et d'instances de consécration discriminantes envers la musique tonale (les concerts du *Domaine musical*, par exemple). Cette vision déterministe ne prend cependant pas en compte la question du goût des compositeurs pour les esthétiques différentes du sérialisme intégral (musique modale, polytonalité...), de même que les orientations de carrière volontairement assumées plus que subies. Ainsi, la cinéphilie avérée des compositeurs de cinéma a, pour certains d'entre eux, été l'élément déclencheur ayant suscité l'envie de composer pour le cinéma. Les compositeurs français les plus actifs dans le cinéma des années 50-60 comme Jarre, Delerue et Legrand s'estimaient être des professionnels du cinéma à part entière et avait abandonné pour cela toute activité de concert, non tant par manque de talent que par choix assumé, en raison de la charge de travail occasionnée par leur activité pour le cinéma, et surtout des revenus financiers réguliers que cette activité générait, contrairement à la musique de concert<sup>34</sup>. En revanche, un certain nombre de

<sup>31</sup> Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Flammarion, 1983.

<sup>32</sup> « Dire toutefois qu'avant nous nous sentions parfaitement en sécurité serait mentir, assurément. Nous ne tenions pas, du reste, à cette sécurité. Il nous souviens qu'à cette époque ce choix avait revêtu le caractère d'urgence d'une prise de position politique. Il fallait voter sériel ou s'abstenir, voter sériel, même si ce côté ne répondait pas absolument à nos aspirations, ou renoncer à les réaliser jamais. Betsy Jolas, « Il fallait voter sériel, même si... », *Preuves* n° 178, 1965, p.41.

<sup>33</sup> Le maître-ouvrage de Bourdieu sur la distinction par la culture paraît en 1979 alors que Menger est en cours de rédaction de sa thèse (Cf. note n°9)

<sup>34</sup> Mon opéra *Le Chevalier de Neige* [1957] m'a pris deux ans de ma vie pour trois représentations. Le dernier [*Medis et Alyssio*, 1974], un an et demi pour cinq exécutions. Chaque fois, je dois faire une croix sur ma vie familiale et sur mon gagne pain, la musique 'alimentaire'. Alors, compositeur échaudé... Évidemment, si je trouvais un sujet fantastique, je ne dis pas non!». Georges Delerue, *Le Figaro*, 22 mars 1992.

compositeurs français seront pris entre deux feux. Ni suffisamment actifs pour pénétrer durablement le milieu du cinéma bien qu'ils se soient essayés à la musique de film, ni suffisamment intéressés par l'atonalité pour intégrer les nouveaux cercles de reconnaissance sociale de la modernité musicale, des compositeurs tonaux comme Jean Rivier, Raymond Loucheur, Maurice Duruflé, André Jolivet, Roger Calmel, Pierre Capdevielle, Pierre Petit ou Odette Gartenlaub durent, pour les plus jeunes, se tourner vers l'enseignement au risque de connaître une dévaluation rapide de leur œuvre, considérée dès lors comme « inutile » dans le champ musical. A l'aube de la Nouvelle Vague, la brèche des générations musicales était déjà largement ouverte. Un groupe restreint mais virulent de jeunes gens se constitua dès les premiers concerts du Domaine autour de son directeur artistique, Pierre Boulez. Persuadés que le langage post-ravélien de l'Ecole Française était rendu caduc par l'élan mondial de reconstruction de l'après-guerre, ils fustigeaient radicalement toute non adhésion au dodécaphonisme. Les attaques visaient tout compositeur attaché un temps soit peu au système tonal et, symptomatiquement, les musiciens de film, dont peu sortirent indemnes. Boulez en dessina, dès 1952, le périmètre : « Tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque<sup>35</sup> ». Il est établi relativement tôt que Pierre Boulez vouait à la musique de film des sentiments empreints du plus profond mépris. Condisciple, dans la classe d'Olivier Messiaen, du compositeur de musique de film Maurice Leroux<sup>36</sup> cela ne l'empêchait pas d'écrire sur ce dernier : « La première chose à faire serait de liquider (sic) tous les Auric, les Leroux, et autres Brück<sup>37</sup>. » Interrogé en 1964 par Jacques Rivette : « Au cinéma, la musique ne me révèle rien, ne m'aide pas, elle m'agace par son inutilité et sa nullité<sup>38</sup> ». Une opinion qui ne variera guère avec les années. En 1979 : « La musique de film n'a pratiquement jamais cessé d'être extrêmement mauvaise! [...] A tout prendre, je préfère écouter du Vivaldi que n'importe quel tâcheron hollywoodien<sup>39</sup> ».

Si un renouveau musical de la Nouvelle Vague se dessine, il est donc surtout le fait de la curiosité des cinéastes qui importent des modèles (notamment hollywoodiens), ou en expérimentent d'autres (le jazz par exemple). Le choix d'avoir recours à de nouvelles esthétiques musicales répond surtout mieux aux contraintes de brièveté liées à un montage qui devient plus souple et moins académique. Les nombreux inconvénients de la musique tonale utilisée jusque là dans le cinéma français sont, en l'espace de quelques années, remis en question, que ce soit dans les quelques écrits théoriques qui resteront de cette période ou dans les films de courts-métrages, laboratoires au sein desquels les cinéastes de la Nouvelle Vague feront pour la plupart leurs premières armes. La musique de film avait en effet mis l'accent, depuis les origines du cinéma, sur les formes longues, développées. Or, la prise de conscience par le spectateur d'un « pôle » tonal demande un certain développement du thème sur la durée<sup>40</sup>; durée qui ne correspond

<sup>35</sup> Pierre Boulez, *Relevés d'Apprenti*, Le Seuil, Paris, 1966, p.153.

<sup>36</sup> Rappelons que Maurice Leroux est, peu de temps auparavant, auteur d'un retentissant article prenant le contrepied des sérialistes en parodiant la prose expéditive de Boulez: « Le terme 'sériel' doit être supprimé », *Preuves* n° 178, 1965, pp. 39-40.

<sup>37</sup> Lettre du 16 mars 1967 adressée à Suzanne Tézenas. Cité par Jésus Aguila, in *Le Domaine musical*, Fayard, 1988, p.234.

<sup>38</sup> *Les Cahiers du Cinéma* n° 152, février 1964, p.27.

<sup>39</sup> *Le Cinématographe*, n° 52, novembre 1979.

<sup>40</sup> Françoise Escal, « Le thème en musique classique », *Communications*, 'Variations sur le thème. Pour une thématique', n°47, 1988, pp. 93-117.

pas forcément à celle d'un montage court. Qui plus est, un éloignement de la tonalité de départ demande une durée supplémentaire pour moduler et revenir à l'exposition de départ. D'où une sorte d'« encyclément » de la musique de film qui ne dépend pas de la durée du montage, mais d'une durée propre à la forme retenue. D'où aussi deux discours parallèles, le film et sa musique, aux développements parfois asynchrones. D'autres solutions seront expérimentées, principalement l'utilisation de musiques athématiques, propres à s'adapter à des montages plus complexes, à des narrations moins linéaires.

## 2.1 – JAZZ ET MUSIQUES IMPROVISEES

Baignés d'un cinéma américain découvert à la Cinémathèque française et revalorisé dans les revues, les cinéastes de la Nouvelle Vague avaient été influencés par des films comme *l'Homme au bras d'Or* de Preminger (1955, musique d'Elmer Bernstein), l'un des premiers cinéastes à avoir sorti le jazz des séquences de bar ou des ambiances urbaines. Le jazz apporte en effet une véritable incidence psychologique au film de Preminger, car l'athématisme permet de sublimer les hésitations du personnage principal tenu par Sinatra, tiraillé entre ses penchants pour le jeu et la drogue. En 1957, Louis Malle déclenche un engouement pour le jazz avec la partition improvisée de Miles Davis qu'il monte sur les images d'*Ascenseur pour l'échafaud*. Le choix de Miles Davis pour la bande sonore du film se fait en cours de montage. Alors que le trompettiste fait une tournée européenne passant par le Club Saint-Germain, Louis Malle le sollicite pour contribuer à la bande son. Le rendu sonore si particulier provient de l'usage de la sourdine Harmon, que Franck Bergerot qualifie de « métallique, scintillant, étroit, saturé d'harmoniques<sup>41</sup> ». Mais *Ascenseur pour l'échafaud* anticipe aussi le jazz modal vers lequel se dirigera le trompettiste, notamment lorsqu'il fait usage de sonorités plus douces, sur recommandation de Malle, pour illustrer les ballades nocturnes de Florence dans les rues de Paris. Il y a, chez Malle et Davis, un véritable usage dramaturgique de l'expressivité jazzistique, comme on le ferait avec une musique de film symphonique. Cette expérience du recours au jazz est d'ailleurs reconduite la même année avec Roger Vadim qui s'attache le concours du Modern Jazz Quartet de John Lewis pour mettre en musique *Sait-on-jamais?* Là encore, il s'agit d'un hommage non simulé à un cinéma américain découvert au début des années cinquante à travers des séries comme *Détour* (G. Ulmer, 1951), ou les films d'Hitchcock.

Enfin, l'exemple le plus marquant de l'introduction du jazz dans les films de la Nouvelle Vague reste la partition d'*A bout de souffle* (1959) de Jean-Luc Godard, dont la musique est commandée au jazzman Martial Solal. La dimension improvisée intrinsèque au jazz apporte au film tout un ensemble de procédés relativement neufs pour l'époque. Techniquement, Godard peut se permettre, par exemple, d'englober plusieurs séquences dans un même mouvement musical, chose difficilement faisable avec une musique à fort potentiel de mémorisation (ce qui conduirait inévitablement à un « effet clip »). D'autre part, l'athématisme de la partition de Solal apporte une dimension cognitive au film de Godard. Privé de repère mélodique précis, sans possibilité de pouvoir anticiper l'évolution de la structure musicale, le spectateur se trouve plus ou moins consciemment invité à appréhender *en direct* les déplacements spatiaux du personnage, ce qui leur confère un goût de liberté. Une liberté qui rythme à chaque plan les allées et venues du héros en cavale. A preuve, vers la fin du film, dès que Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) apprend qu'il a été trahi, la musique

---

<sup>41</sup> Franck Bergerot, *Miles Davis ; introduction à l'écoute du Jazz moderne*, Paris, Seuil, 1996, p.42.

disparaît du montage. Le temps, dont le jazz avait fait disparaître durant tout le film les repères cadentiels, devient à nouveau mesuré, compté, remplacé par un silence lourd de sens. Le cœur de Belmondo battait donc bien au diapason du piano de Martial Solal. L'imprévisibilité du héros, au devant duquel s'ouvre le scénario, l'imprévisibilité de ses déplacements, mais aussi l'imprévisibilité du temps T où la loi du polar reprendra tragiquement son droit sur cette cavale, autant de facteurs « visualisés auditivement », si l'on s'en tient à ce que Godard lui-même a toujours revendiqué: « Je pense que l'on peut entendre les images et voir la musique ».

## 2.2 – ATONALITE ET SERIALISME A L'ECRAN

Une autre dimension intéressante des films de la Nouvelle Vague reste certainement l'introduction, même timide, de la musique contemporaine à l'écran, chose jusque là quasiment inédite. Nous entendons ici par *contemporaine* la musique signée par des compositeurs français de la scène classique contemporains des cinéastes, sans que cette appellation ne doive appeler quelques jugements esthétiques quant à la *forme* de leurs compositions. Car quelques-uns des cinéastes souhaitent non seulement un montage neuf (généralisation de l'ellipse narrative, par exemple), mais aussi une esthétique musicale nouvelle de la musique de film, évitant de recourir à l'esthétique post-romantique dominante depuis les années trente. On privilégie des pièces courtes, interprétées par de petits ensembles; plus souvent il est vrai par obligation matérielle que par choix délibéré, si l'on regarde du côté de l'étroitesse des budgets. Pourtant, de cette contrainte économique naîtra une évolution des habitudes culturelles. Certains films de la Nouvelle Vague laissent en effet entendre la musique qu'il faisait bon écouter dans les lieux alors prisés par le mouvement intellectuel parisien, notamment au Domaine Musical. Le domicile personnel de Pierre Boulez, rue Beautreillis, était d'ailleurs devenu, dans les années qui précédèrent la Nouvelle Vague, un véritable lieu de réunion pour les artistes soucieux de radicaliser leurs recherches: on y croisait des expérimentateurs isolés comme Armand Gatti, Michel Fano, Michel Philippot, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ou Jean Saby, c'est-à-dire des cinéastes, musiciens ou écrivains situés à la périphérie de la Nouvelle Vague, dans ce que nous définissons comme un « troisième cercle » caractérisé par sa lutte pour une reconnaissance artistique face à la place occupées par des instances comme *Cahiers du cinéma* dans le champ intellectuel: « On se réunissait comme des conspirateurs. On discutait stratégie, lutte<sup>42</sup>...» se souvient Michel Fano.

Il ne faut pas oublier l'impact de la musique contemporaine en ces années-là sur les mouvements artistiques en général, et sur le cinéma en particulier. Installé à Baden Baden à partir de 1958 en tant que compositeur en résidence auprès de l'Orchestre du Südwestfunk, Pierre Boulez entretenait durant la Nouvelle Vague des relations privilégiées avec les festivals de Darmstadt et de Donaueschingen. Si bien qu'à Paris, de 1958 à 1961, période où la Nouvelle Vague connaît ses premiers succès, l'association du Domaine Musical donne à entendre les œuvres les plus radicales des compositeurs post-weberniens d'outre-Rhin. Mais l'inverse se vérifie aussi: *Etudes III* de Jean Claude Eloy, créé avec un retentissement considérable par Ernest Bour au Domaine en 1962, est reprise l'année suivante par Boulez à Darmstadt.

Certains cinéastes de la Nouvelle Vague parmi les plus enclins à l'expérimentation formelle (Baratier, Rohmer, Godard, Rivette, Cavalier), quel que soient les cercles

---

<sup>42</sup> Entretien avec Jésus Aguila in Jésus Aguila, *Le Domaine musical*, Fayard, 1988, p.256.

auxquels ils appartiennent, partagent en commun le souhait de s'inscrire au carrefour des théories de la déconstruction et des mutations de la création musicale d'alors. Ce souhait de renouveler les imaginaires musicaux les conduira à inviter des compositeurs classiques n'ayant jamais travaillé pour le septième Art : Maurice Ohana compose pour le film de Jacques Baratier *Goha le simple* (1957), Eric Rohmer demande à Louis Sager la pièce pour violon solo entendue dans *Le signe du lion* (1959), Philippe Arthuys signe les musique de *Paris nous appartient* de Jacques Rivette (1960) et des *Carabiniers* de Godard (1963), Serge Nigg celle du *Combat dans l'île* d'Alain Cavalier (1961), et Jean-Claude Eloy crée une atmosphère anachronique pour deux films de Rivette: *La Religieuse* (1966) et *l'Amour fou* (1969). Pierre Barbaud sera demandé par Marker (*Lettres de Sibérie*, 1958) et Rouch (*Chronique d'un été*, 1961). La quasi totalité des films de Claude Chabrol sera mise en musique par Pierre Jansen, ancien élève dodécaphoniste de Leibowitz et de Messiaen; tandis que l'option audacieuse des « partitions sonores » (fusion contrôlée de musique concrète, dialogues et bruitages) sera expérimentée par Michel Fano sur les films d'Alain Robbe-Grillet (*L'Immortelle*, 1963).

Sur le plan théorique, le célèbre pamphlet sur la musique de film écrit par Hanns Eisler et le philosophe allemand Adorno<sup>43</sup> circulait depuis quelques années parmi les cinéastes dans son édition originale de 1947. Disciple de Schönberg, collaborateur de Brecht et de Weill, Adorno et Eisler développent dans *Composing for films* une conception politique de la musique de film, ne se privant pas d'égratigner les clichés néo-romantiques du cinéma commercial, propres, selon eux, à une inhibition de l'esprit critique du spectateur. Le cinéaste Alain Resnais note: « J'ai eu la chance que Hanns Eisler vienne de Berlin pour faire la musique de *Nuit et Brouillard*, j'ai beaucoup appris avec lui. C'était une époque où il n'y avait rien sur la musique de film, si ce n'est justement le livre d'Eisler [...] On essayait d'avoir des tuyaux, on travaillait un peu à l'aveuglette. Il y avait le livre de Karel Reisz<sup>44</sup>, qui m'a beaucoup appris, et sur la musique il n'y avait que le bouquin d'Eisler, qui a été traduit récemment. J'ai du l'avoir assez tôt, et ça m'a guidé<sup>45</sup>... » Cette conception anti-conventionnelle de la musique de film sera expérimentée par Resnais dans *L'année dernière à Marienbad* (1962), film dans lequel l'image de la haute bourgeoisie devient une sorte de fresque surréaliste et intemporelle, retranchée par la musique dans un monde hermétique et mort. Tout ceci en grande partie par le jeu ininterrompu (y compris pour la musique de source) de la partition atonale et lancinante, à l'orgue, du frère de l'actrice principale, Francis Seyrig... Dans *Muriel ou le temps d'un retour* (1963, musique d'Hanns Werner Henze), Resnais fait preuve d'un parti pris assez voisin: l'impact dramatique de la partition est judicieusement dosé, en fonction de l'idéologie présente au centre du film, dans une suite d'événements musicaux montés comme on aurait monté un opéra filmé. Une évolution qui ne laissait pas insensible Jacques Rivette, cinéaste de la Nouvelle Vague parmi les plus fervents défenseurs des musiciens de son temps et auteur de plusieurs notes ou articles sur la musique parus dans les *Cahiers du cinéma*. Dans l'un de ceux-ci, il notait, lors de la sortie d'*Hiroshima mon Amour* (1959), que:

---

<sup>43</sup> Hanns Eisler, *Composing for the Films*, Oxford University Press, New York, 1947. Traduction française, *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris, 1969.

<sup>44</sup> Karel Reisz, *Technique of Film Editing*, London, Focal Press, 1953

<sup>45</sup> Entretien avec François Thomas in François Thomas, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Flammarion-Cinéma, Paris 1989, p.38.

Les problèmes que se pose Resnais à l'intérieur du cinéma sont parallèles à ceux que se pose Stravinsky en musique. Par exemple, la définition que Stravinsky donne de la musique, «une succession d'élan et de repos», me semble convenir parfaitement au film d'Alain Resnais [...] Le principe de la musique de Stravinsky, c'est la rupture perpétuelle de la mesure. La grande nouveauté du *Sacre du Printemps* était d'être la première œuvre musicale où le rythme variait systématiquement. A l'intérieur du domaine rythmique, pas de domaine tonal, c'était presque une musique sérielle, faite de l'opposition de rythmes, de structures et de séries de rythmes. Et j'ai l'impression que c'est ce que cherche Resnais quand il monte à la suite l'un de l'autre quatre travellings, et brusquement un plan fixe, deux plans fixes, et de nouveau un travelling. A l'intérieur du contraste des plans fixes et des travellings, il essaie de trouver ce qui les réunit. C'est à dire qu'il cherche à la fois un effet d'opposition et un effet d'unité profonde<sup>46</sup>.

### 2.3 – CINEMA MILITANT ET CONTREPOINT MUSICAL

Loin des tentatives sérielles ou jazzistiques, quelques cinéastes férus de contrepoint musical recyclent avec plus ou moins de bonheur la célèbre boutade de Jean Renoir « Il me semble qu'il faudrait, avec les mots *je vous aime*, mettre une musique qui dise *je m'en fous* », c'est-à-dire qu'ils s'intéressent d'abord aux questions de synchronisme ou d'asynchronisme musical. Certes, là non plus, il ne s'agit pas d'un procédé totalement innovant car l'école du cinéma Russe en fut longtemps le premier laboratoire d'essai. Eisenstein avait signé en 1928 avec Poudovkine et Alexandroff un *Manifeste sur le contrepoint orchestral* qui prônait la « non-coïncidence » des images et du son<sup>47</sup>. Même si, lui-même, en appliqua peu les principes<sup>48</sup>, il entendait surtout condamner l'utilisation redondante et platement illustrative que les premiers films parlants faisaient du son, de la parole et de la musique, conception reprise par Hanns Eisler qui préconisait aussi un usage contrapunctique de la musique à des fins militantes.

En ce début des années soixante, les questions de contrepoint musical sont recyclées par des cinéastes militants tels que Georges Franju, Jacques Baratier, Chris Marker ou Maurice Pialat. On s'aperçoit par exemple que tous les films de Franju ayant précédé la période reposent généralement sur ce principe. Dès 1949, avec *Le sang des bêtes*, documentaire difficile sur les abattoirs parisiens, la violence des images contraste avec la voix off, angélique, presque irréelle, de la jeune Nicole Ladmiral. Cette expérience est reconduite au fil des courts-métrages jusqu'en 1957, soit avec les musiques de Maurice Jarre, soit avec celles de musiciens plus anciens (Auric, Wiener) ce qui ne semblait pas tellement gênant pour le cinéaste; l'essentiel étant, au delà d'un aspect musical populaire et anecdotique (javas, musettes, tangos, musiques de cirque...), de contribuer à instaurer un rapport de provocation par la non-coïncidence musique/image.

---

<sup>46</sup> *Les Cahiers du Cinéma*, juillet 1959, p.60

<sup>47</sup> S. M. Eisenstein, Vsevolod Poudovkine et Grigori Alexandrov, «Manifeste "contrepoint orchestral" : L'avenir du film sonore» [Zhizn Iskusstva, no 32, Leningrad, 1928, repris sous le titre « Le cinéma sonore et les réalisateurs russes », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 149, 1er février 1930, pp. 9-10, et dans S.M. Eisenstein, *Le Film : sa forme, son sens*, Éd. Christian Bourgois, 1976, pp. 19-21.

<sup>48</sup> « Curieusement, le manifeste du contrepoint orchestral, signé Alexandrov, Poudovkine et Eisenstein, texte théorique capital, n'a guère été appliqué par la suite chez Eisenstein qui, avec *Alexandre Newsky*, a contribué à la conception de « la musique de film ». Cet écart est surprenant ». Michel Fano, table – ronde « Théorie du cinéma », avec Christian Metz, Jean Paul Simon, Michel Fano et Noël Simsolo, *Cinéma 77*, n°221, mai 1977, pp. 49-62.



D'autres cinéastes nous ont fait découvrir les richesses d'un contre-montage en alignant les différentes scènes du film dans un montage *cut* englobant systématiquement son, musique et image. Ce procédé était loin d'être innocent. En effet, deux importantes études de psychologie cognitive consacrées aux effets de mémorisation liés à la (non) correspondance son/image<sup>49</sup> montrent qu'en l'absence de raccord sonore d'une scène à l'autre, l'attention du spectateur, troublée, a tendance à se recentrer en priorité sur l'image. On comprend aisément tout intérêt apporté par ce type de montage aux documentaires ou à certains films expressément visuels, composé d'images chocs par exemple. Le court-métrage de Maurice Pialat, *L'amour existe* (1960), repose ainsi sur le procédé. Le film se veut politique, dénonçant les conditions de vie des populations victimes de l'urbanisation massive dans les grandes banlieues des années soixante. Par ce geste de négation des codes sonores en vigueur, Pialat, tout comme Franju, utilise l'anti-convention sonore pour illustrer l'anti-convention sociale.

Il ne faut pas oublier que le montage rapide généralisé sous la Nouvelle Vague nécessite des formes musicales brèves et le contrepoint sonore permet de s'affranchir aussi du rythme filmique interne, soit pour le dépasser en le rallongeant (*Le Mépris*), soit pour le raccourcir en ayant recours à de simples motifs musicaux plus que des thèmes (*Le Signe du Lion*). Sur ce plan, Godard demeure l'un des précurseurs du 'sampling', court-circuitant, entrecoupant et réorganisant la bande son de ses films, traitant le son enregistré durant le tournage comme de la musique et vice-versa. Il fait de la musique une matière sonore indépendante du discours visuel. Il en fait aussi un usage contrapunctique plus proche de l'expérimentation formelle que de l'acte militant, lui substituant sa fonction initiale. C'est notamment le cas dans *Alphaville* (1965) pour lequel la partition musicale au style désuet de Paul Misraki est traitée, à l'instar de la partition de Delerue pour *Le Mépris*, comme une matière organique. Godard dira que la musique de ce film « semble être en contrepoint et même en contradiction avec l'image: elle a un côté traditionnel, romance, qui dément le monde d'Alpha 60. C'est qu'elle est un des éléments du récit: elle évoque la vie, c'est la musique des mondes extérieurs. Et, comme les personnages parlent souvent des mondes extérieurs, au lieu de les filmer, j'ai fait entendre leur musique. Ce sont des sons qui ont une valeur d'images. Je n'ai jamais utilisé la musique autrement. Elle joue le même rôle que le noir dans la peinture impressionniste<sup>50</sup>. Substituant de plus en plus fréquemment ses propres désirs à la fonction initiale des partitions, et par la même à l'intérêt de travailler avec un compositeur de film, Godard finira par s'affranchir du recours à la musique originale en se tournant vers la musique préexistante, plus malléable à la table de montage, moins coûteuse aussi puisqu'elle évite l'attente des sessions d'enregistrement. En définitive La qualité de la musique de film en elle-même a toujours très peu compté pour Godard : « Je n'ai pas d'idées sur la musique. J'ai toujours commandé à peu près la même musique à des musiciens différents. Ils ont tous composé une musique à peu près pareille, et je leur ai toujours demandé en gros ce qui s'appelle de la 'musique de film'. Si on l'écoutait sans voir le film, elle ne vaudrait rien...<sup>51</sup>»

---

<sup>49</sup> T. Grimes, "Audio-Video correspondance and its role in attention and memory", in *Educational Technology Research and développement*, vol. 38, 1990, pp. 15-25 et S.D. Lipscomb, *Perceptual judgment of the symbiosis between musical and visual components in film*, thèse (PhD) soutenue à l'Université de Californie, Los Angeles, juin 1990.

<sup>50</sup> *Godard par Godard, Les années Karina*, Flammarion, 1990, p.134.

<sup>51</sup> *Ibid.*

## 2.4 – LE DILEMME MUSICAL DE LA NOUVELLE VAGUE : SE DISTINGUER SANS SE MARGINALISER

Pour les cinéastes de la Nouvelle Vague, l'innovation musicale n'est pas toujours une fin en soi, comme nous l'avons vu. Chez Truffaut par exemple, des films comme *Les 400 coups*, *Tirez sur le pianiste* ou *Jules et Jim* oscillent constamment entre l'adoption de parti-pris originaux (distance émotionnelle, montage musical permettant une compression du temps narratif) et des utilisations plus traditionnelles, semblables à celles des années cinquante. Une tendance que le cinéaste revendiquait: « En fait, je crois qu'un film ne doit pas innover sur tous les plans à la fois. Il faut peut-être qu'il y ait dans un film quelque chose qui le rattache au cinéma classique<sup>52</sup> ». La partition des *400 coups* reste de facture très classique, de même que le montage musical. Le côté cinéphile de Truffaut, passionné d'Hawks et d'Hitchcock, transparait dans l'utilisation qu'il fait de la musique. Une cinéphilie qui mènera l'ancien critique des *Cahiers du cinéma* très loin. Sa passion pour Hitchcock le poussera à engager le musicien du cinéaste britannique (Bernard Herrmann) pour mettre en musique *Fahrenheit 451* (1966) et *La mariée était en noir* (1967). De même, dans les années 1970, ce fils spirituel de Vigo fera réenregistrer les musiques de Maurice Jaubert composées dans les années trente pour les documentaires d'Henri Stork, musiques que l'on retrouvera sur quatre de ses films (*Histoire d'Adèle H*, *L'argent de poche*, *L'homme qui aimait les femmes* et *La chambre verte*, sortis entre 1975 et 1978). Souvent interrogé sur la musique, Truffaut répondait invariablement: « La musique doit être toujours faite non pas dans une optique d'illustration de l'image, mais pour l'aider, la renforcer. Si bien que la vieille querelle 'musique soulignante' ou 'musique contrepoint' me semble à mon avis dépassée, la question est plus importante que cela<sup>53</sup>. »

Chez Kast, Demy ou Varda, cinéastes attachés à conserver une continuité d'ordre intellectuel et esthétique avec la tradition cinématographique et la cinéphilie, on trouve fréquemment cet usage *référentiel* de la musique d'où le nombre important de pastiches demandés à leurs compositeurs. Michel Legrand tente de s'adapter aux intentions d'un Jacques Demy hanté par la comédie musicale américaine (*Les parapluies de Cherbourg*, 1963), tandis que Georges Delerue et Antoine Duhamel ressortent pour un Pierre Kast restant fidèle à son père spirituel (Jean Grémillon), les trompettes d'un XVII<sup>ème</sup> siècle plus proches des films de cape et d'épée d'Hunebelle que des dernières trouvailles de Godard. Delerue commentait ce point en 1964: « Kast est le metteur en scène qui me donne le plus de précisions sur le genre de musique qu'il veut avoir. Ses films ont une construction et un esprit très «classiques» et il a besoin d'un esprit très classique dans ses musiques de films. Ce qui me 'pousse' aussi au pastiche quand je travaille avec Kast, ce sont les références très précises qu'il me donne ('dans l'esprit de telle cantate de Bach' ou 'dans l'esprit de telle suite de Couperin'). C'est quelquefois un peu gênant<sup>54</sup>. » Antoine Duhamel était plus critique face à ce type de demande : « C'est bien là un des problèmes majeurs du musicien de film: cette concurrence désastreuse entre l'acte, pour un metteur en scène, de choisir quelque chose dans le répertoire qu'il connaît et aime depuis longtemps, quitte à tourner son film hanté par la musique qui préexiste, et ce que

---

<sup>52</sup> Entretien avec François Truffaut, in *Les Cahiers du Cinéma*, n° 138, décembre 1962

<sup>53</sup> *Cinéma 64*, n° 88, juillet-août 1964, p.87

<sup>54</sup> *Ibidem*

nous devons faire, qui dépend d'un coup de foudre, de l'inspiration du moment, ou du bon déroulement d'une séance d'enregistrement<sup>55</sup>.»

Afin de s'affranchir du recours au pastiche, frustrant pour le compositeur comme le metteur en scène, user du confort du répertoire est une solution toute trouvée. Outre Vivaldi, le musicien le plus cité à l'écran (et auquel n'échapperont pas des cinéastes de renom tels que Renoir ou Bresson), Michel Deville usera de Mozart et Bizet en passant par Rossini et Saint-Saëns. Après ses essais avec Milles Davis, Louis Malle reviendra au répertoire classique avec *Les Amants* (1958, *Premier Sextuor à cordes* de Brahms) et *Feu Follet* (1963, *Gnossiennes* d'Erik Satie) tandis que Jacques Demy recycle dans *Lola* (1961) la *Septième Symphonie de Beethoven* et le *Prélude en ré mineur* de Bach. Ici, le problème se complique. Il ne s'agit plus de savoir quel type de musique le film emploiera, mais *comment* il l'emploiera. Hors de leur qualité intrinsèque, qu'elles soient tirées du répertoire ou expressément originales, les partitions deviennent musiques « de film » à la table de montage. Jacques Demy notait :

Je suis peut-être un musicien refoulé! Je pense que le cinéma est un art proche de la musique. Par exemple, le montage est absolument musical. A l'intérieur d'un plan, les effets s'apparentent aux rythmes tant de la peinture que de la musique. Curieusement... [...] Et ce sont ces rapport-là, pour moi, qui m'intéressent. Il y a une grande complexité de rapport entre l'image, le rythme et la musique. J'aime énormément travailler sur les recherches dans ce sens là<sup>56</sup>.

Godard, dans *Le Mépris* (1963), agence les 14 minutes (gonflés à 40 par un jeu de répétition cyclique) de la partition néo-romantique de Delerue de façon à traduire les événements dramatiques qui se dérouleront dans un « après » difficilement prévisible, ceci en prenant soin de ne jamais dramatiser banalement la déchirure du couple qui se vit au présent. Un peu sur le modèle du jazz d'*A bout de souffle* s'arrêtant lorsque le drame est imminent. Dans *Le Mépris*, les scènes véritablement dramatiques sont silencieuses, ou plutôt simplement sonores, sans musique. Les ambiances sonores se chargent alors d'illustrer ce qui aurait du revenir à la musique. Ainsi, le son de la mer est soudainement amplifié lors du baiser échangé entre Camille et Prokosch et la scène de l'accident, à la fin du film, sur-amplifiée par les bruits de circulation automobile, abandonnant soudain le climat onirique du film pour la banalité d'une mort inattendue sur la sortie d'une aire d'autoroute. Techniquement, la lenteur de la musique de Delerue s'accordait parfaitement à un montage de seulement 120 plans. Expérience reconduite deux ans plus tard avec *Pierrot le Fou* (1965), dans lequel les cinq notes du générique et leur triton dissonant évoqueront précisément, à chaque intervention dans le film, et malgré les images de liberté apparente, la tragédie sous-jacente à cette cavale tandis que le drame final est, lui, évidemment, sans musique. Mieux, sans doute inspiré de la technique dramaturgique du 'MacGuffin' d'Hitchcock<sup>57</sup>, le montage musical de ce film parvient à tromper le spectateur par le biais d'interventions musicales *off* jamais

---

<sup>55</sup> Antoine Duhamel in Jean-Luc Douin, *La Nouvelle Vague, 25 ans après*, Cerf, coll. 7ème Art, Paris 1983, p.57.

<sup>56</sup> In « Table ronde sur la musique de film », *Ecran 75*, n° 39, septembre 1975, p.11.

<sup>57</sup> Elément invraisemblable (visuel, sonore...) servant de prétexte au développement d'un scénario, mais sans lien avec la suite. Hitchcock définit le MacGuffin lors d'une conférence donnée en 1939 à l'université Columbia : « Au studio, nous appelons ça le MacGuffin. C'est l'élément moteur qui apparaît dans n'importe quel scénario. Dans les histoires de voleurs c'est presque toujours le collier, et dans les histoires d'espionnage, c'est fatalement le document. »

clairement identifiées, interventions qui tournent rapidement à l'obsession les personnages *in*. Un calembour innocemment lancé fait allusion « aux trois coups de la Cinquième Symphonie qui sonnaient dans sa pauvre tête ». Ferdinand, dans la scène de la cocktail-party, superbe pastiche entre la *Dolce Vita* et *Mariembad*, se demande si les sons qui l'entourent sont bien réels, si ses sens ne le trompent pas. Anna Karina chantonne dans son appartement, accompagnée par un piano *off* dont la réverbération nous laisse penser qu'il pourrait très bien ne pas l'être... Et ce, jusqu'à un Devos, rencontré par hasard sur le quai d'un port, torturé par une chanson obsédante, lançant au bateau du héros de Godard s'éloignant au large: « Alors, cette musique qu'on entend, ça n'existe peut-être pas? »

### III – LA NOUVELLE VAGUE, QUELLES CONSEQUENCES POUR LA MUSIQUE FRANÇAISE DE FILMS ?

Malgré les richesses d'inventivité déployées par les cinéastes apparentant aux différents cercles du mouvement, il est difficile de généraliser les orientations adoptées à l'ensemble de la Nouvelle Vague. S'il est vrai que des réalisateurs marquants firent évoluer par la musique ou des montages musicaux contrapunctiques un certain nombre de conventions en vigueur dans le cinéma commercial, ces utilisations ne furent jamais adoptées unanimement par l'ensemble des autres cinéastes. Ainsi, lorsque le jazz était adopté par Malle et Godard, il était en revanche fortement décrié par Pierre Kast ou François Truffaut qui ne l'appréciait guère à l'écran. Pour Truffaut, « Le jazz est presque toujours inadéquat dans les films parce qu'il fausse les durées: privée de ligne mélodique, votre image double de longueur. Je suis convaincu que toute musique improvisée devant l'image est une chose néfaste<sup>58</sup>. » On peut ainsi saisir plus facilement pourquoi Truffaut affectionnait dans ses films les tempos réguliers d'un Vivaldi et surtout d'un Delerue, compositeur qui avait la particularité d'orchestrer en arpégeant par une harpe ou une cithare un accord débutant sur un temps fort, communiquant ainsi à l'ensemble de la structure harmonique le rythme musical présent à sa base.

Resnais, Chabrol ou Rivette (dans un premier temps) adoptent volontiers des partitions atonales, voire sérielles, dans leurs films, procédés musicaux qui ne semblent pas intéresser Godard, Malle ou Rozier. Sans oublier ceux qui, à l'instar de Rohmer, supprimeront tout bonnement la dimension musicale « off » pour ne conserver dans leur bande son que des musiques ayant une justification strictement filmique. Enfin Rivette (dans un second temps) et Godard (dans un second temps également) recycleront de la musique classique durant la quasi-totalité de leur carrière. Une orientation refusée catégoriquement par Resnais:

La seule chose que je ne supporte pas, c'est cette utilisation de la musique classique, surtout des morceaux déjà enregistrés sur disques, cette méthode qui consiste à ouvrir le potentiomètre au début de la séquence puis à le fermer quand cette séquence s'achève. Je n'ai pas une culture musicale extraordinaire, mais elle est suffisante pour que je sois distrait de l'action et de l'histoire d'un film quand j'entends Chopin, Mahler, Mozart, Bach surtout. Malgré moi, j'écoute la musique. [...] Beaucoup de metteurs en scène sont satisfaits d'utiliser la musique comme cela. Pour ma part, cette manière de procéder me distrait de l'action du film, parce

---

<sup>58</sup> *Cinéma*, n° 87, p. 64.

que j'ai l'impression de voir double. Cela crée quelque chose de schizophrénique. Je préfère le choix d'une musique de qualité moyenne dans un film, parce que je sais qu'elle a été écrite par un contemporain du réalisateur, des comédiens et des techniciens, qui était donc au diapason de l'œuvre<sup>59</sup>. »

Ceci dit, un certain nombre d'acquis outre que purement esthétiques ou stylistiques se dégagent de la Nouvelle Vague, à commencer par l'instauration d'une collaboration plus étroite entre le cinéaste et le compositeur. La musique est considérée par les cinéastes comme un apport à la dramaturgie générale; élément pensé de plus en plus en amont du tournage, parfois dès le scénario. Ceci est une constante qui ressort de la plupart des témoignages de l'époque. Delerue notait qu'

Avec l'évolution du cinéma, les réalisateurs se sont aperçus que l'on pouvait avoir quelque chose de plus par la musique. Autrefois on disait: « bon, alors là, un thème d'amour, ici un thème de passage de voiture...» c'était ponctuel. On ne pensait pas en fonction de l'architecture sonore du film. En ce qui concerne nos relations, il y a maintenant en France beaucoup plus de dialogue entre le réalisateur et le musicien. Les réalisateurs ont peut-être une plus grande culture musicale que celle des metteurs en scène d'avant la Nouvelle Vague<sup>60</sup>.

Enfin, il semble qu'il y ait eu un autre parti-pris commun: la volonté de ne pas utiliser la musique comme un guide artificiel destiné à faire adhérer plus ou moins consciemment le spectateur à la narration, aux émotions ou sentiments déjà exprimés visuellement. Un plus grand respect du spectateur et de sa liberté d'adhésion au film semble se dessiner derrière cette utilisation plus distante de l'outil musical dans le cinéma français. Delerue, encore, le concevait: « Je ne crois pas qu'une excellente partition puisse sauver un très mauvais film, par contre, je suis persuadé qu'une mauvaise musique peut très bien gêner considérablement l'épanouissement d'un très bon film. Actuellement, et c'est heureux, les réalisateurs ont pris conscience du rôle de la musique dans l'architecture sonore du film<sup>61</sup>. »

On peut, bien sûr regretter que les expérimentations formalistes des débuts de la Nouvelle Vague n'aient pas été suivies d'effets. C'est notamment le sens à donner à la désillusion planant dans les propos des musiciens ayant travaillé pour les réalisateurs de la Nouvelle Vague. Michel Fano, compositeur d'Alain Robbe-Grillet avoue que « les possibilités d'expérimentations existaient bien davantage dans le passé, alors qu'aujourd'hui, la « frilosité » domine<sup>62</sup>. Pour Pierre Jansen, qui mit en musique la quasi-totalité des films Claude Chabrol, le constat est identique:

Les exigences du 'commercial' et de l' 'audimat' [...] deviennent de plus en plus accaparantes et ne concourent pas à un accroissement de la qualité générale. Il fut un temps où le compositeur, s'il le désirait, pouvait ignorer ces contraintes et utiliser le style de langage qui lui semblait le plus propice. Il était donc possible, le cas échéant, de concevoir une partition musicale audacieuse, ambitieuse, s'évadant des harmonies traditionnelles tant de fois ressassées à l'écran. Cette possibilité devient, hélas, de plus en plus difficilement applicable, et d'ailleurs

<sup>59</sup> Entretien avec Thierry Jousse, *Les Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Musiques au Cinéma », 1995

<sup>60</sup> *Georges Delerue, Une Vie, op. cit.*, p.234.

<sup>61</sup> Georges Delerue, Programme Officiel, Festival International du Film, Cannes 1967.

<sup>62</sup> Alain Garel et François Porcile (dir.), « La Musique à l'écran », *Cinémaction* n°62, janvier 1992, entrée « Michel Fano », p.78.

difficilement acceptée par les réalisateurs eux-mêmes. On peut parfois le regretter<sup>63</sup>.

Pour Raymond Alessandrini, « A de très rares exceptions près, les contraintes commerciales du cinéma ont pour conséquence l'utilisation d'un langage totalement traditionnel, voire rétrograde<sup>64</sup> ». Jean Schwarz, regrette quant à lui que « beaucoup de metteurs en scène, dont les jeunes, avouent désirer une musique tranquille, rassurante, passe-partout, car ils ont des risques au niveau de l'image<sup>65</sup>. » C'est le réalisateur Alain Jomy qui donne peut-être le coup de grâce à cet état de fait: « On n'expérimente que rarement de nos jours. Les temps où Alain Resnais faisait appel à Hanns Werner Henze, Hanns Eisler, Giovanni Fusco ou Pierre Barbaud sont lointains. » Ces quelques témoignages, concordent sans doute pour mettre en relation l'inverse prise de responsabilité entre audace artistique et potentiel commercial du film. Il est un fait que la Nouvelle Vague, de par l'étrécissement budgétaire de ses films, et l'absence d'aides publiques à la création, a été un terrain favorable à l'adoption d'une plus grande liberté musicale. Hormis les deux premiers films de Chabrol, les films de la Nouvelle Vague n'a en effet pratiquement pas bénéficié des aides d'Etat, notamment de l'Avance sur recettes<sup>66</sup>. Cette aide est généralement refusée car les films « Nouvelle Vague » sont réalisés en dérogation avec le système en vigueur et semblent alors, curieusement, trop commerciaux par rapport aux normes de la Commission qui leur préfère un cinéma de qualité incarné par Renoir, Carné, Autant-Lara, Etaix, Tati ou Lamorrisse. Ainsi, un projet soumis par Claude Lelouch en 1963 est refusé pour trois motifs concomitants : « financement non conforme », « défaut de possession de cartes de la part des techniciens » et « devis sous-estimé ». Rivette devra attendre 1968 pour obtenir sa première avance (*L'Amour fou*) et Eric Rohmer, refusé trois fois par la Commission (sur scénario et sur film terminé), attendra 1967 pour obtenir une première participation d'Etat dans *La collectionneuse*. En définitive, seuls six films « Nouvelle Vague » bénéficient de l'Avance sur recettes sur 192 qui sont soutenus durant les cinq premières années de fonctionnement de la commission (1960-1965).

Le mouvement semble d'ailleurs avoir profondément marqué les principaux artisans qui firent les images et les sons de la Nouvelle Vague: Chabrol cessa sa collaboration de trente ans avec Jansen, Godard délaissa les partitions originales pour adopter de la musique classique et d'opéra, Michel Fano, le compositeur des « partitions sonores » d'Alain Robbe-Grillet se tourna vers la voie de l'enseignement quand de nombreux autres (Georges Delerue, Maurice Jarre, Michel Legrand, ont été contraints à l'exil hollywoodien au regard aux conditions de travail du musicien de film relevant, dans la France des années 70, d'une quasi précarité. Mais cette incertitude économique fut paradoxalement un réel moteur pour l'inventivité, amenant les compositeurs à user en permanence du système D pour contourner tous les obstacles.

Les musiciens du cinéma français contemporain ont, sur certains aspects, hérités d'habitudes de travail issues des Duhamel, Delerue, Jarre ou Legrand de la Nouvelle Vague. Lorsque l'on écoute, par exemple, les musiques de Rombi, Coulais, Talgorn, ou Desplat, une façon d'orchestrer les cordes se reconnaît immédiatement. Ils doivent cela, bien sûr, à leurs années de formation, mais aussi, plus symptomatiquement, leur sens de la verticalité,

---

<sup>63</sup> *Ibid*, entrée « Pierre Jansen », p.109.

<sup>64</sup> *Ibid*, p.19.

<sup>65</sup> *Ibid*, p.156.

<sup>66</sup> Frédéric Gimello-Mesplomb, « Le prix de la qualité. L'Etat et le cinéma français (1960-1965) », *Politix*, Vol. 16, N°61, Premier trimestre 2003, pp. 95-122.

de l'harmonie : chez eux les instruments « sonnent » par groupes. Or, il faut savoir qu'en général, on fait « sonner » l'orchestre en utilisant une palette de sonorités et tessitures particulièrement larges lorsqu'il n'y a pas assez de musiciens ; pour qu'un orchestre de formation « Mozart » (entre 25 et 50 musiciens) paraisse plus important, par exemple. Chez Delerue, cette méthode était courante, car les budgets des courts-métrages des années cinquante et soixante ne permettaient pas d'embaucher davantage de musiciens qu'il en aurait fallu pour faire des musiques de film convenables. Delerue sortait d'ailleurs très souvent frustré des sessions d'enregistrement et ne se privait jamais d'égratigner les lacunes du système de reversement des droits en vigueur à l'époque, considéré comme responsable de l'abandon des musiques à des producteurs indépendants<sup>67</sup>. Finalement, cette forme d'écriture à l'économie due, au départ, à des contraintes purement financières, est devenue, avec le temps un style, une touche artistique reconnaissable des musiques des films de la Nouvelle Vague, l'identité musicale du mouvement, en quelque sorte. Frédéric Talgorn, ancien élève d'Yvonne Loriot et disciple de Georges Delerue, reconnaît qu'« il y a une "largeur" américaine, alors que l'approche française est plus harmonique. La subtilité de l'harmonie française héritée de Ravel, Debussy ou plus récemment de Messiaen et Dutilleux ne se trouve pas vraiment aux USA qui ont plutôt hérité de l'écriture de Copland, ou de la musique allemande ou russe<sup>68</sup> ». Mais l'héritage de la Nouvelle Vague, c'est aussi le choix de la simplicité mélodique et harmonique, sans pour autant conférer un caractère dépouillé à la musique. Talgorn en convient aussi : « A mon avis, l'intention musicale doit être complexe, mais le résultat, je veux dire la réalisation, doit être simple. Par exemple, de nombreux effets ravéliens pourraient être obtenus de façon beaucoup plus simple. Je crois que plus on connaît de choses en orchestration, moins on écrit compliqué. Il faut des lignes de force très claires et je ne pense pas que ça fasse partie des choses qui s'enseignent<sup>69</sup> ».

Lignes simples, verticalité de l'orchestration, simplicité des effectifs et polyvalence des compositeurs (les compositeurs français, même installés à Hollywood demeurent arrangeurs, orchestrateur et chefs de leur propre musique), plus grande relation de confiance avec le réalisateur, mais aussi cinéphilie des musiciens plus grande que par le passé. En définitive, les caractéristiques des musiques de la Nouvelle Vague, au-delà de leurs inventions formelles, sont sans doute à rechercher du côté des manières de travailler pour le cinéma français, manières qu'elles ont durablement modifié.

---

<sup>67</sup> La musique de film est rémunérée en droits artistiques, et ces derniers ne sont versés après l'exploitation du film, ce qui contraint un individu tiers, parfois producteur du film, parfois le compositeur lui-même, à faire l'avance des frais d'enregistrement.

<sup>68</sup> Frédéric Talgorn, entretien avec Mathieu Alvado, Traxzone, 22 janvier 2008.

<sup>69</sup> *Ibid.*