1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

38 | 2002
Musique !

La Nouvelle Vague a-t-elle changé quelque chose à la musique de cinéma ?

De l'usage du jazz chez Louis Malle et Jean-Luc Godard

Séverine Allimann

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/362>

DOI : 10.4000/1895.362

ISBN : 978-2-8218-1026-6

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2002

ISBN : 2-913758-35-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Séverine Allimann, « La Nouvelle Vague a-t-elle changé quelque chose à la musique de cinéma ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/362> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.362>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

La Nouvelle Vague a-t-elle changé quelque chose à la musique de cinéma ?

De l'usage du jazz chez Louis Malle et Jean-Luc Godard

Séverine Allimann

- 1 Une précaution s'impose : cet article a pour but d'éclairer deux œuvres choisies à la lumière du jazz – *Ascenseur pour l'échafaud* et *À bout de souffle* – sans pour autant les inscrire dans une hiérarchie qualitative. Pour ce faire, deux vocabulaires distincts peuvent être adoptés. D'une part, l'analyse filmique proprement dite nous fournit les outils nécessaires à l'étude des œuvres en général. D'autre part, les valeurs propres au jazz offrent une grille de lecture musicale qui peut apporter, dans le cas présent, une compréhension des particularités des deux films en question. La démarche tiendra compte de ces deux lexiques afin de souligner les interactions entre les moyens d'expression du cinéma et du jazz. L'analyse stylistique de l'expérience parisienne vécue par Miles Davis livrera des outils susceptibles d'aider à examiner de plus près la structure du jazz. Celle-ci sera ensuite confrontée au cinéma de Louis Malle, pour ensuite aborder la collaboration de Jean-Luc Godard et Martial Solal.

Le jazz dans le cinéma français

- 2 L'utilisation du jazz comme musique de film en France est tout d'abord liée à une dimension documentaire. Le premier exemple « réussi » de musique de film jazz est d'ailleurs le *Vampire* de Jean Painlevé (1947), traitant des chauves-souris sur un accompagnement de Duke Ellington. D'une manière générale, hormis le cinéma scientifique, il faut signaler que lorsque le jazz est introduit dans les films, il n'a que rarement une fonction de commentaire et a le plus souvent besoin d'un ancrage diégétique, car il est considéré comme un moyen d'expression doté d'une spécificité rythmique et d'un réseau de références sociales. Il est donc le plus souvent « en direct », motivé par l'intrigue. Truffaut est conscient de ce particularisme et considère ce style musical comme inadéquat dans les films, car il brouille les durées. L'improvisation devant l'image est, selon le réalisateur, à proscrire. Il y a en France,

après la guerre, un engouement pour le jazz, musique américaine par excellence, qui se retrouve dans nombre de productions filmiques. Les séjours répétés de musiciens noirs en Europe sont à l'origine de dizaines d'apparitions des figures du jazz sur les écrans. Vers la fin des années cinquante, les réalisateurs français se distinguent de leurs confrères américains par leurs goûts assurés en matière de musique afro-américaine (Thelonious Monk, Art Blakey & The Jazz Messengers, etc.). Les États-Unis, quant à eux, continuent à ignorer les jazzmen noirs.

Miles Davis et Martial Solal

- 3 La question du style de jazz représenté, qui sera déterminante, est ici étroitement liée aux dispositifs mis en place par les réalisateurs pour les musiciens. Il serait vain de définir le degré de « modernité » des bandes-sonores sans considérer en premier lieu les conditions exactes dans lesquels Miles Davis et Martial Solal composent et interprètent la musique qui leur a été commandée.

La contribution de Miles Davis

- 4 Le choix de Miles Davis pour la bande sonore d'*Ascenseur pour l'échafaud* est décidé par Louis Malle alors que le film est en cours de montage. Lors d'une tournée européenne en 1957, le trompettiste donne quelques prestations au Club Saint-Germain. C'est lors d'un de ces concerts parisiens que Malle demande à Marcel Romano, programmateur du club, de l'introduire auprès de Miles, pour solliciter sa participation à la musique du film. Après avoir visionné le film et discuté avec les musiciens qui l'accompagnent pour cette tournée (Barney Wilen, saxophone ténor, René Urtreger, piano, Pierre Michelot, basse et Kenny Clarke, batterie), Miles compose quelques vagues thèmes et grilles d'accords. L'enregistrement a lieu en une nuit, devant les scènes du film projetées en boucle. Comme on l'a souvent souligné, l'improvisation à laquelle se livre le quintet de Miles Davis, dans le cadre de la postsynchronisation d'*Ascenseur pour l'échafaud*, n'est pas sans ressemblance avec les conditions d'accompagnement musical des films muets. De plus, lorsqu'il est question de cette bande-son, la première notion qui lui est rattachée est celle d'ambiance. Ces conditions évoquent donc plus particulièrement des convictions comme par exemples celles de W. Tyacke George, qui préconisait en 1912 de créer pour les films une atmosphère musicale en rapport avec le sujet. En outre, nous verrons plus loin que la notion de contrepoint, notamment, enrichira la définition de la musique qui nous occupe. En tous les cas, cette expérience emmène Miles sur une voie inédite, qui révélera sa sensibilité profonde et, de ce fait, constitue un exemple de modernité dans le jazz de cette époque.
- 5 Le choix de Malle se distingue de la plupart des productions américaines de l'époque, qui préfèrent un jazz symphonique, plus proche de Duke Ellington et moins explicitement noir. En ce qui concerne les films français contemporains, l'exemple du *Sait-on jamais ?* de Roger Vadim (1957), dont la musique a été écrite par John Lewis – et interprétée par le Modern Jazz Quartet – est souvent cité. Ce dernier a été choisi pour ses qualités de compositeur et non d'improvisateur, comme ce fut le cas de Miles Davis. John Lewis s'inscrit pleinement dans la mouvance du Third Stream, sorte de compromis entre le jazz et la tradition classique occidentale, qui adopte les normes de composition et de formation instrumentale de la musique classique. Le résultat en est donc une bande sonore intimiste, voire psychologisante à mille lieues des racines authentiques de ce style musical.

La sonorité

- 6 L'enregistrement parisien constitue en outre une étape particulière dans la carrière du jazzman. Contraint de créer d'après une structure extrêmement mince tout un univers sonore, Miles va sentir une modification importante s'opérer au cours de l'exercice. Ce disque, ainsi que le suivant (*Miles Ahead*, 1957), vont marquer dans sa carrière un tournant décisif vers ce qui constituera l'identité profonde de ce monstre sacré du jazz.
- 7 La particularité de son style découle notamment de l'usage de la sourdine Harmon, source d'un son que Franck Bergerot qualifie de « métallique, scintillant, étroit, saturé d'harmoniques »¹. Il y a dans les morceaux d'*Ascenseur pour l'échafaud* les germes du jazz modal vers lequel va se diriger le parcours du trompettiste. La tonalité oscille entre le ré mineur et le fa, suivant des tempos divers. Il faut ici préciser que la sourdine Harmon n'est pas utilisée systématiquement dans la bande sonore du film. Les différentes séquences qui nécessitent un accompagnement musical déterminent son usage ou son abandon et le musicien se plie aux ambiances et aux colorations différentes des scènes pour choisir la sonorité adaptée. Toutefois, il existe une réelle continuité stylistique, qui accueille des interprétations différentes. Il est évident que les sonorités les plus douces sont destinées aux errances nocturnes de Florence dans les rues de Paris. Ces séquences sont d'ailleurs une illustration filmique parfaite de ce que l'on nomme « l'heure bleue » dans le style de Miles Davis. *Ascenseur pour l'échafaud* reste un exemple extrême de ce genre d'expressivité. Ceci est certainement dû au souhait de Louis Malle d'accentuer le côté dramatique et mystérieux, voire même de « diviniser » le timbre du trompettiste.

La phrase et la note

- 8 Outre la sonorité, il est une autre dimension qui marque l'évolution stylistique du musicien. Encore empreint de l'héritage parkérien, Miles Davis se démarque peu à peu du bebop pour trouver une sonorité et un phrasé qui lui sont propres et qui deviendront ses signes distinctifs jusqu'à la fin de sa carrière. Dès ses débuts aux côtés de Charlie Parker, Miles souffrait de deux handicaps qui l'empêchaient d'égaler les prouesses de vélocité des musiciens du bop : un manque d'expérience d'un côté et l'usage de l'embouchure Heim d'autre part. Désormais plus proche du style retenu d'un Lester Young, Miles se distance peu à peu de la vitesse des boppers et de l'exemple de Dizzie Gillespie. Ian Carr, spécialiste de Miles Davis, y voit l'essence du musicien :
- ... On reconnaît, sans pouvoir s'y tromper, la marque du trompettiste et deux de ses traits les plus évidents, issus de l'héritage parkérien : le côté introspectif, ici valorisé par l'extrême sobriété des phrases et son contraire, cette agressive impétuosité qui s'illustre parfaitement dans deux morceaux rapides, *Sur l'autoroute* et *Dîner au motel*.²

- 9 Miles exploite sur ces dernières plages toute la gamme à une vitesse qui, ajoutée à la sourdine, produit un bourdonnement endiablé. L'économie est la notion la plus frappante de l'interprétation.

Espace-temps en jazz...

- 10 Le double handicap décrit plus haut rapproche Miles de Thelonious Monk, qui réajustait sans cesse une bague à son doigt, se donnant ainsi le temps de choisir la note à jouer. Ceci a pour conséquence une respiration, qui elle-même suppose un espace entre les notes. Or, c'est bien là un souci primordial dans l'œuvre des improvisateurs. Les notions d'espace et de temps sont intimement liées dans la conception du jazz. Leurs définitions sont d'ailleurs quasiment identiques, au point que la note, la phrase, le chorus, le silence, la pause sont bel et bien des unités à aménager. Le discours de

Miles Davis s'aère, s'organise et se ponctue. Il est fait mention dans ce chapitre d'un éloignement de ce dernier par rapport aux boppers, mais, en même temps, il convient de reconnaître que l'art d'aménager l'espace est une qualité unanimement reconnue chez Charlie Parker. C'est donc paradoxalement en trouvant sa voix propre que le trompettiste rejoint les préoccupations essentielles du saxophoniste. L'obsession d'une spatialité musicale conduit irrémédiablement à reporter toute l'attention sur la note, donc à reconnaître dans le fragment une autonomie. En résumé, on peut aborder le style de Miles Davis par plusieurs niveaux allant de la note à la sonorité, en passant par l'aménagement de la phrase. Ces catégories nous seront utiles pour déterminer les principales préoccupations de Louis Malle.

... et en cinéma

- 11 On peut tenter à présent de trouver les correspondances des notions jazz dans le film de Malle. Force est de constater en premier lieu qu'*Ascenseur pour l'échafaud* a été considéré presque unanimement comme un film très classique par la critique de l'époque. De plus, il est resté une entité absolument indissociable de sa bande-son, qui continue à hanter les images dans l'esprit des spectateurs. Le premier long-métrage de Louis Malle, film noir français par excellence, est effectivement de facture très « littéraire ». L'intrigue principale étant relativement simple, il convient de remarquer qu'une large place est réservée aux errances de Florence et à l'attente de Julien. C'est dans ces instants dilués que se joue le véritable drame, dans l'incertitude et le vagabondage des pensées. Or l'errance suscite la création d'une atmosphère. En termes de jazz, le temps et, par conséquent, l'espace nécessitent un aménagement, qui prend pour sujet le parcours psychologique des personnages. La cabine de l'ascenseur, prison provisoire de Julien, contient en elle-même une sonorité feutrée, contenue. Quant aux rues parisiennes parcourues par Florence, elles représentent un espace ouvert et sombre, mélange de liberté et de détresse. L'escapade des deux jeunes gens à bord de la voiture volée représente le danger et l'insouciance. Chaque sentiment ou attitude correspond à un ton du récit, avec son appréhension de la spatialité et son rythme. L'intériorisation du cinéma de Louis Malle appelle donc dans ce film une conception musicale d'ambiance et de contrepoint, qui souligne et commente le malaise des personnages. La bande sonore est donc à la fois parfaitement adaptée dans sa fonction, en tant qu'atmosphère sonore, et totalement originale, dans le choix du style musical, qui constitue une première dans l'histoire du cinéma français.

Improvisation et modernité

- 12 En effet, le jazz choisi est une improvisation, donc proche de l'essence même de cette musique et chargé de ses références culturelles. Jusque là, ce genre de jazz avait toujours été soigneusement évité, car considéré comme inapproprié à l'expression cinématographique, soit à cause de sa « vulgarité » soit pour empêcher un système déjà trop lourd de signification de court-circuiter le récit filmique. Louis Malle a souhaité prendre ce risque. Peut-être était-ce par hasard, comme le soupçonne la critique, qui ne retient que son amour du jazz comme motivation. Quoi qu'il en soit, *Ascenseur pour l'échafaud* n'a jamais réussi à susciter autant d'admiration que le disque du même nom sorti chez Fontana. Considéré avec ce film comme un précurseur de la « Nouvelle Vague », le réalisateur a effectivement su reporter l'attention du spectateur sur les univers d'intériorité à l'intérieur même d'une histoire de meurtre. De plus, les images novatrices du chef-opérateur Henri Decae ont fortement contribué au sentiment de changement ressenti par le public. Toutefois, la part d'innovation qu'apporte le système hautement signifiant mis en place par Miles Davis ne doit pas être minimisée

dans ce processus. Le jazz est avant tout une musique du corps, qui fait ici écho aux corps des acteurs, à travers leur enfermement leur séparation et leur errance.

Martial Solal, compositeur

- 13 Il s'agit à présent de considérer la contribution de Martial Solal à *À bout de souffle*. Avant toute chose, il est à noter que ce musicien a été convoité par Jean-Luc Godard pour ses qualités de compositeur. La musique voulue par le réalisateur contraste, par son écriture et sa linéarité, avec celle de Miles Davis. Une première chose à définir est la position de Solal dans le panorama mondial du jazz, du moins à l'époque d'*À bout de souffle*. Le pianiste, au moment où il commence de travailler sur la bande sonore de Godard, sort d'une autre expérience cinématographique, avec Jean-Pierre Melville pour son film *Deux Hommes dans Manhattan* (1958). Bien que réalisée également en postsynchronisation, la contribution du musicien au film de Godard marque un autre type de collaboration que celui qui est exposé plus haut.

Classicisme et écriture

- 14 La musique composée pour *À bout de souffle* témoigne, en effet, d'une autre façon de penser le jazz. Au risque de simplifier, elle découle plus du Third Stream et des arrangements à la Duke Ellington destinés à un accompagnement très linéaire. Loin de la « négritude » et de l'improvisation, elle convoque des références classiques et occidentales. Faut-il préciser, au passage, que nos remarques concernent uniquement la partition de ce film précis, et non l'ensemble de l'œuvre de Martial Solal, qui a prouvé plus d'une fois savoir explorer d'autres domaines du jazz ? On peut distinguer plusieurs thèmes reconnaissables, identifiables à des situations ou personnages (danger, amour, Patricia). On est donc plus proche du leitmotiv que de la musique d'ambiance.
- 15 Solal se concentre plus particulièrement sur une continuité et une force d'écriture, symbole d'un cinéma de conception plutôt hollywoodienne. L'analyse pourrait s'arrêter là, sur le constat d'un choix musical somme toutes assez traditionnel. Pourtant, les relations entre *À bout de souffle* et le jazz ne se limitent pas à l'insertion de petits accompagnements musicaux au sein du récit filmique. Il faut, pour se faire une idée de l'influence du jazz dans le premier long-métrage de Godard, aller chercher dans la structure même de l'œuvre. C'est encore une fois le vocabulaire relevé chez Miles Davis qui va le permettre.

L'exemple de Rouch

- 16 En guise d'introduction au film de Godard, l'admiration de ce dernier pour *Moi, un Noir*, de Jean Rouch (1958) fournit une importante clé de lecture du film qui nous occupe. À la manière de *Shadows*, de John Cassavetes (1958-1959), *Moi, un Noir* oscille entre analyse et improvisation et ce au sein même de sa structure. Le parti pris est le suivant : limiter le plus possible les contraintes des procédés cinématographiques afin de permettre une plus grande liberté d'expression. Ceci a pour conséquences une « dénonciation » de la fabrication du film. La présence du dispositif de prise de vue, de même que la post-synchronisation approximative des acteurs, mettent en évidence le « faire », ce qui rapproche évidemment les divers intervenants du film des jazzmen tels que Charles Mingus, Charlie Parker ou John Coltrane. L'inspiration est le concept-clé et s'oppose à l'écriture. Dans sa structure, comme dans sa bande-son (voix décalées et réinterprétation à la manière d'un chœur de jazz sur une grille d'improvisation d'images rythmées), le cinéma de Rouch est bel et bien conforme aux principes du jazz

le plus libre. Ce rapprochement esthétique entre les deux moyens d'expression est résumé par Gilles Mouëllic en ces termes :

Le jazz nous a appris à écouter la musique autrement, à accepter d'être désorientés et à reconnaître des différences. Le film de Rouch a la même vocation : ébranler des certitudes, poser, par la « magie » du cinéma, de pertinentes questions sur une culture qui nous est étrangère. Toutes les étapes de *Moi, un Noir* démontrent une volonté délibérée d'une double ambition, une utopie qui est aussi celle du jazz : faire confiance à l'instant, laisser toute liberté au direct, et par cette liberté, ouvrir le cinéma (ou la musique) à l'imaginaire en respectant la part déterminante de religiosité et de sacré propre à la culture africaine.³

Bande-son et fragment

- 17 Pour son premier long-métrage, Godard va utiliser la contrainte de la postsynchronisation pour libérer la voix du corps. La discontinuité délibérée du montage, souvent étudiée, va buter maintes fois sur la linéarité et les répétitions de la partition musicale. La musique de Solal représente la nostalgie et l'unité. L'identité du jazz n'est toutefois pas à interpréter comme une expression musicale pure, cette dernière fonction étant prise en charge par les concertos classiques qu'écoute Patricia. Les soucis de la note, de la sonorité et de la phrase, relevés chez Miles Davis, sont donc déplacés dans une autre partie de la bande-son : les bruits, la parole. Le matériau qui sert de base à une structure similaire au jazz est bel et bien présent, mais dans un secteur inattendu. Le choix de la note est remplacé ici par l'attention portée au matériau sonore considéré dans sa diversité. Le travail du cinéaste sur la parole, qui mélange argot, références culturelles multiples, répétitions, etc. correspond à des impulsions très jazz. Il y a dans ce traitement des préoccupations liées à l'instinct, à la rupture, à la pulsation, au hasard. Les bruits subissent le même type de réflexion.
- 18 Tous les matériaux sonores introduisent l'idée de fragment comme élément fondamental de ce type de cinéma. Un peu à la manière de Claude Simon, qui, dans *la Route des Flandres*, roman contemporain d'*À bout de souffle*, traite sur le même plan narration, souvenir, imagination, rêve et discours, Godard soumet les messages audibles indifférenciés à un collage susceptible de révéler une logique inédite, tendant vers une perception plus réaliste. Cette conception va à l'encontre de la hiérarchisation traditionnelle des signaux sonores, que l'on pourrait caricaturer de la manière suivante : le dialogue clairement intelligible au premier plan, avec bruitage de fond et musique d'accompagnement et d'illustration discrète.

Structure et rythme

- 19 Il y a dans la structure même d'*À bout de souffle* deux éléments constitutifs majeurs du jazz : l'esthétique de la discontinuité et le tempo régulier. À ce point de vue, le film se rapproche de *Shadows*, véritable film-jazz, aussi bien du point de vue du contenu que de la forme. La présence du jazz chez Godard est finalement plus constitutive du récit filmique qu'additionnelle et illustrative. C'est à ce niveau que se situe le vrai parallélisme entre jazz et cinéma dans le film et c'est également là que se rejoignent *À bout de souffle* et *Ascenseur pour l'échafaud* : dans l'adéquation entre le rythme des images et celui de la bande-son. Cette dernière notion est véritablement capable de relier les deux moyens d'expressions choisis par Malle et Godard. S'il est un souci que les jazzmen et les réalisateurs de tels films ont en commun, c'est bel et bien celui du rythme.
- 20 Le rythme touche à la fois à la liaison du temps et de l'espace en un seul concept, comme c'était le cas chez Malle / Davis, et au travail sur la continuité et la rupture cher

à Godard / Solal. Il est intéressant d'observer que les deux collaborations s'attachent aux qualités rythmiques du cinéma et du jazz et ce dans deux directions différentes. D'un côté, la recherche a pour objet une exploration spatio-temporelle et l'expressivité qu'elle suppose dans un cadre classique. De l'autre, c'est la perception et le récit qui sont mis en perspective, avec toutes les conséquences sensorielles et intellectuelles que cela implique.

Modernités

- 21 Si *À bout de souffle* représente dans l'histoire du cinéma un film-manifeste de l'émergence de la Nouvelle Vague française, *Ascenseur pour l'échafaud* a toujours été hanté par le spectre du légendaire trompettiste. Notre intention n'est pas de conférer aux deux œuvres une place égale dans la définition d'une modernité du cinéma français. La critique a maintes fois relevé le caractère « révolutionnaire » du film de Jean-Luc Godard pour que nous puissions nous dispenser d'en faire à nouveau la démonstration. Quant à Louis Malle, son premier film en tant qu'auteur a souvent été considéré comme banal, agréablement relevé dans l'estime du public par sa sublime bande sonore. Il faut tout de même accorder au réalisateur le mérite d'avoir engendré une œuvre suffisamment bien construite pour permettre l'épanouissement d'un talent mythique. Les innovations proprement cinématographiques de Godard n'ont assurément pas constitué un cadre libéral pour la musique de Solal, qui y avait un rôle bien défini. Cela n'a toutefois pas empêché ce pianiste de poursuivre un parcours ambitieux et réellement prestigieux.
-

NOTES

1. Franck Bergerot, *Miles Davis ; introduction à l'écoute du Jazz moderne*, Paris, Seuil, 1996, p. 42.
2. Ian Carr, *Miles Davis*, Marseille, Parenthèses / Epistrophy, 1991, p. 105
3. Gilles Mouëllic, *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, Coll. « Essais », 2000, p. 19.