Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

22 | 2021

Unheard Possibilities: Reappraising Classical Film Music Scoring and Analysis

Variations sur le "compos-auteur" : interview de Gérard Dastugue, de la musique de film à *l'Abécédaire du Noir*

Nathalie Vincent-Arnaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/38848>

DOI : 10.4000/miranda.38848

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Nathalie Vincent-Arnaud, « Variations sur le "compos-auteur" : interview de Gérard Dastugue, de la musique de film à *l'Abécédaire du Noir* », *Miranda* [En ligne], 22 | 2021, mis en ligne le 24 mars 2021, consulté le 26 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/38848> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.38848>

Ce document a été généré automatiquement le 26 avril 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Variations sur le "compos-auteur" : interview de Gérard Dastugue, de la musique de film à l'*Abécédaire du Noir*

Nathalie Vincent-Arnaud

Nathalie Vincent-Arnaud : Peux-tu présenter tes principaux domaines d'activité professionnelle en rapport avec le cinéma ou la littérature policière ?

Gérard Dastugue : Beaucoup de cinéma et un peu de polar. Je suis enseignant-chercheur à l'Institut Catholique de Toulouse où mes domaines de recherche portent essentiellement sur le cinéma dans ses formes les plus larges. Mais ce qui me fascine, me passionne, mon cœur battant de chercheur, est la musique de film ou les interactions entre musique et cinéma. Je m'intéresse plus particulièrement à la scénarisation musicale et à la réception du film par le spectateur qui est aussi un auditeur : comment la musique au cinéma ou la bande-son, lorsqu'elle est scénarisée, c'est-à-dire construite comme un scénario parallèle, va impacter la perception que l'on aura du film. Impact conscient, semi-conscient ou parfois totalement inconscient.

Le cinéma est une passion d'enfance et la musique de film est un peu la queue de la comète. Je me considère autant cinéphage que cinéphile, sans chapelle particulière. Quand je regardais des films, je me surprénais parfois à siffloter un air entendu dans un western puis, plus tard, à découvrir que si je coupais le son, la mise en scène du film s'atrophiait. À l'université, j'ai pris des options cinéma qui m'ont ouvert l'esprit et aussi ouvert aux autres, et j'ai pu pousser un peu plus loin la réflexion. C'était le début des années 1990 et parler de musique au cinéma était assez mal compris, gentiment ostracisé, comme une démarche un peu *geek*. À l'époque, le cinéma n'avait pas encore réalisé sa propre archéologie, un peu post-moderne, sur certaines de ses composantes les moins visibles, ce qu'il fera plutôt au début des années 2000. Et il est vrai que depuis quelques années, on a beaucoup plus d'écrits sur la musique au

cinéma, de ciné-concerts même, de festivals qui l'ont sortie de la "fosse". Mais dans les années 1990, si vous parliez de musique de film, on vous regardait avec de grands yeux ronds, comme un personnage de Sempé ! Mon mémoire de DEA (équivalent aujourd'hui d'un Master 2) portait sur l'énonciation filmique dans *La Mort aux Trousses* d'Alfred Hitchcock. En plus d'une partie sur Hitchcock et Schopenhauer dont j'étais assez fier (à l'époque !), j'avais bien entendu consacré tout un chapitre d'analyse à la fabuleuse partition de Bernard Herrmann. Lorsque je me suis lancé dans une thèse de doctorat, j'ai fait ce qu'il ne faut jamais faire, à savoir prendre pour sujet sa passion. Et ma thèse, que j'ai soutenue en 2004, portait sur la réception de la musique de film dans le cinéma hollywoodien classique.

À l'université, j'ai eu la chance de rencontrer des amis qui m'ont intégré à un fanzine dédié qui s'appelait Music Box, c'était une super aventure, avec nos premières interviews de compositeurs et de réalisateurs. L'histoire continue encore aujourd'hui car certains ont monté l'excellent label indépendant Music Box Records entièrement consacré aux musiques de films, auprès duquel je rédige parfois des livrets accompagnant les partitions. De 1999 à 2009, j'intègre les milieux de la musique de film de manière un peu plus professionnalisée, je deviens chroniqueur puis éditeur délégué d'un magazine en ligne à l'époque qui s'appelait *Traxzone* et qui a été pendant plusieurs années très influent dans ce milieu de niche, avouons-le. Ce fut l'un des premiers webzines à acquérir une telle importance, ce qui m'a permis d'être accrédité dans les festivals, d'animer des conférences et des tables rondes, d'interviewer de grands compositeurs tels que Maurice Jarre, Gabriel Yared, Philippe Sarde, Michael Kamen, Michel Colombier, Bruno Coulais, Alan Silvestri... Ou des réalisateurs comme Claude Sautet, Bertrand Tavernier, Jean-Pierre Mocky, Luc Besson.... Cela m'a permis d'activer un réseau qui est encore un peu actif dès lors que l'on souffle gentiment sur les braises.

Dernier élément, comme je souhaitais à l'origine être réalisateur, je tourne depuis quelques années des bandes-annonces pour des festivals de polar ainsi que des *booktrailers*. La réalisation de *L'Abécédaire du Noir* s'inscrit aussi dans cette dynamique audiovisuelle.

NVA : Tu as évidemment beaucoup travaillé sur la musique de film. Quels aspects de ce vaste champ d'études as-tu souhaité mettre en avant dans tes écrits, et pour quelle raison ? Y a-t-il eu une évolution dans ta perception de ce qui est fondamental dans ce domaine ?

GD : Ce qui m'intéresse vraiment, ce sont ces interactions, cette "valeur ajoutée" de la musique ou de la bande-son en général, sur les images. L'idée n'est pas d'analyser la musique – je ne suis pas musicologue – mais au contraire d'analyser le film comme un tout, comme un contrat passé entre le vu et l'entendu. On parle très souvent de l'intentionnalité d'un réalisateur ou d'un scénariste, on peut parler de l'intentionnalité d'un spectateur mais il y a aussi celle du compositeur qui est juridiquement le troisième auteur du film. Arrivant généralement en fin de production, agissant souvent sur le montage, il peut donner de sa subjectivité, de sa couleur, de sa vision même du film, ce qui peut parfois effrayer certains cinéastes ! Pour moi, il faudrait parler de "compos-auteur" de cinéma.

Et cela va avec la charpente musicale du récit. Prenons l'exemple de *Psychose* de Hitchcock avec la mythique partition de Herrmann : le visuel nous révèle le coupable dans la dernière séquence du film alors que la musique, sa charpente narrative, nous le dévoile sitôt le crime commis ! Dans *Game of Thrones*, tous les spectateurs gardent

en mémoire la traumatique scène des noces pourpres, *Red wedding*, durant laquelle certains personnages importants se font massacrer. Lorsque l'on découvre la scène, le visage inquiet de Catlyn Stark laisse supposer qu'un événement dramatique se prépare. Dans cette séquence de mariage, les musiciens se mettent soudain à jouer un autre morceau et le visage de Catlyn change également à ce moment-là. Elle comprend quelque chose, elle a une information que nous spectateurs ignorons. Ou que nous pensons ignorer ! Car ce morceau joué à cet instant a été fredonné deux épisodes plus tôt par un personnage qui en a très fugacement donné l'origine. Le spectateur qui saisit cette référence se retrouve, comme dans *Psychose*, avec une longueur d'avance. Comme Catlyn, il sait que le massacre va arriver et surtout qui l'a commandité : l'acte est signé par la musique.

NVA : Dans tes travaux, tu t'es particulièrement concentré sur le domaine américain. Quels sont les traits particuliers qui émergent et qui te semblent être des constantes à opposer à ce qui serait, par exemple, des spécificités ou des tendances européennes ?

GD : Il est vrai qu'il existe une grande tradition musicale dans la culture américaine, profondément ancrée. La musique américaine, *americana*, s'est fondée sur les vagues migratoires de compositeurs de musique sérieuse ou d'opérette qui ont fui l'Europe pour un Eldorado outre-Atlantique. En cela, le cinéma américain des grandes *majors* ou de studios plus indépendants a très tôt et très bien compris, comme les cinéastes et théoriciens russes, au début du 20^e siècle que la musique n'était pas simplement un accompagnement pour faire joli. Bien au contraire, il s'agissait de percevoir la partition musicale comme un discours parallèle agissant en contrepoint du visible, un outil de propagande mais surtout de propagation d'émotions.

N'oublions pas non plus que la musique est aussi un outil d'acculturation, une langue universelle ou qui tend à l'être. Dans un pays d'immigrants où beaucoup parlaient des langues différentes et pouvaient difficilement se comprendre, le cinéma et la musique ont orienté les émotions en complément d'intertitres que certains spectateurs ne pouvaient lire. D'un parterre d'individus hétérogènes face à un même écran ressortait un public homogène. *E Pluribus unum* version ciné !

En Europe, en revanche, même si le cinéma italien a longtemps été très musical, la norme se dessine davantage autour d'un réalisme sonore. En France, cela tend même au cartésianisme sonore ! Un camion qui passe en arrière-plan doit être entendu, quitte à couvrir une superbe partition. On n'ose pas mixer la musique en avant, peut-être parce que l'on a trop conscience de son pouvoir et depuis la politique des auteurs, le réalisateur est maître à bord et craint toujours que son compositeur ne tire le film dans un sens qu'il ne souhaite pas. À côté de cela, les grands compositeurs américains ont fait leurs classes en France et s'inspirent souvent de l'impressionnisme français de Ravel et Debussy.

NVA : On a souvent évoqué, à propos de certains cinéastes (Kubrick notamment), le rôle structurel de la musique dans leurs films. Quel est ton avis à ce sujet, et quels sont les cinéastes américains (ou autres) qui te paraissent illustrer le mieux ce principe ?

GD : Je pourrais me défausser en disant que tous les grands cinéastes et tous les grands films sont musicaux. Parce que le cinéma est affaire de rythme, rythme des actions visibles à l'écran, rythme du montage des séquences. Mais il y a des cinéastes qui sont bien entendu plus musicaux que d'autres. Pour certains c'est évident, comme Kubrick comme Fellini ou Visconti, parce que la musique est faite pour être entendue, mise en avant, et qu'elle est autant un objet qu'un sujet. Il en est de même pour

Martin Scorsese et, par conséquent, Tarantino. Qu'on aime Claude Lelouch ou pas, c'est un cinéaste totalement musical. Tout comme Tim Burton ou Michael Mann. J'ai travaillé il y a peu sur la collaboration Sergio Leone et Ennio Morricone dont ressortent ces grands thèmes lyriques qui ont intégré la *pop culture*. On y retrouve cette dimension opératique, cette structuration musicale du récit allant même jusqu'à la chorégraphie puisqu'à partir de *le Bon, la Brute et le Truand*, Leone demande à Morricone de composer la musique avant le tournage afin de la diffuser sur le plateau et d'imprégner ainsi le jeu des acteurs, leurs mouvements qui deviennent presque dansés mais aussi les mouvements de la caméra. Pour revenir à Scorsese, lorsqu'il reprend dans *Casino* le thème du *Mépris* composé par Georges Delerue pour Godard et qu'il le pose sur la sublime séquence de confrontation entre Robert De Niro et Joe Pesci dans le désert, il parle du mépris et de la trahison qui s'installent entre les deux amis, mais aussi, dans ses plans à la John Ford, apporte une dimension sacrée : c'est le Christ face aux trois tentations du diable ! La musique de Delerue, d'inspiration bachienne, participe de ce sentiment d'élévation et d'intensité mystique, tout en étant délocalisée et recontextualisée sur un autre film ! Enfin, n'oublions pas que les grands cinéastes sont souvent des orchestrateurs du silence. Je pense à Paul Thomas Anderson, à Jim Jarmusch, aux frères Coen. Et que dire de David Lynch, qui triture, sature ou épure sa bande-son !

NVA : Pourrait-on aller jusqu'à "scénariser" la musique, et/ou à en faire un élément actanciel à part entière ? Certaines tendances se font-elles jour dans ce domaine ?

GD : Selon moi, la vraie musique de film n'a pas l'obligation d'être belle. Elle est tributaire du récit et des images, même si on peut apprécier une musique de film sans connaître le film. Comme certains mélomanes apprécient un opéra sans en comprendre les paroles ou prêter attention au sujet. Une longue nappe de cordes étirées *sul ponticello* sur une scène peut être extrêmement efficace en termes d'émotion et de narration mais totalement insipide pour le mélomane. Mais elle sera "bonne" car semblant naître de l'image, comme si l'écran la transpirait. Une bonne musique de film est avant tout LA bonne musique DU film c'est-à-dire totalement adaptée, ne faisant qu'un et corps avec le récit. La scénarisation musicale permet de regarder un film avec les oreilles et de le comprendre.

NVA : On ne peut qu'imaginer une évolution, ces dernières décennies, dans la perception de la musique de film, dans les attentes qui sont celles de spectateurs familiers de certains langages caractéristiques. Existe-t-il encore des moyens de surprendre, de dérouter le spectateur ? Si oui (on l'espère !), peux-tu penser à des exemples, des cas de figure particuliers ?

GD : Je vois un phénomène double à tout cela. Depuis quelques années effectivement, la musique de film semble être sortie de la fosse pour être jouée dans des concerts, des ciné-concerts, diffusée à la télévision. Personne ne trouve aujourd'hui déplacé de voir sur Arte un concert d'Alexandre Desplat ou de Morricone. La question est plutôt dans la manière dont on va comprendre et appréhender une certaine forme de standardisation. Pendant longtemps, la norme était une forme de classicisme hollywoodien avec un accompagnement orchestral massif un brin néo-romantique. Taylorisme oblige, une armée d'orchestrateurs entourait le compositeur qui était aussi un chef d'équipe et un directeur artistique, un peu comme un chef en cuisine validant les plats de sa brigade avant de les envoyer en salle. Ce système est toujours de mise. Les années 1960 et 1970 ont rendu les choses un peu plus pop-rock avec l'arrivée ensuite des synthétiseurs et des effusions sonores de Wendy Carlos, Popol

Vuh ou Tangerine Dream. Finalement, la musique de film a toujours suivi l'évolution de la musique de manière générale.

Je prendrai l'exemple de Hans Zimmer, compositeur prolifique et connu. À ses débuts dans les années 1980, après avoir cosigné *Video killed the radio stars* des Buggles, il travaille avec le compositeur Stanley Myers puis se fait vite remarquer par ses sonorités toutes nouvelles, mélangeant orchestre et sons synthétiques et les fusionnant au mixage. Il est grandement aidé en cela par la formidable orchestratrice Shirley Walker qui a une formation plus rigoureuse, et un son nouveau apparaît. Il reçoit un Oscar pour *le Roi Lion* en 1995 puis, quelques années après, connaît un immense succès avec la musique de *Gladiator* qui puise énormément dans Holst et Wagner. Il va ensuite régner en maître sur l'industrie mais aussi sur le son. Si bien que les producteurs demandent aux compositeurs, même plus musicalement éduqués, de faire du Zimmer. Ce son est devenu une norme d'écoute et une norme d'attente.

NVA : Peux-tu évoquer un peu en détail ton projet *L'Abécédaire du Noir* ? Film et littérature y seront-ils représentés à parts égales ?

GD : *L'Abécédaire du Noir* est un projet ambitieux, certes, mais c'est aussi un projet empoisonné ! Lorsqu'il y a quelques années j'ai eu l'occasion de me rapprocher d'auteurs, d'écrivains de littératures noire et policière, j'ai vite découvert un univers assez fascinant, extrêmement riche, qui a surtout été un révélateur pour moi car je me suis rendu compte que je lisais essentiellement des romans noirs, sans forcément avoir mis un nom dessus. Je lisais du David Goodis, du Robin Cook, du Jim Thompson mais au milieu d'autres lectures, je ne me rendais pas réellement compte que j'aimais la noirceur. J'ai réalisé en 2017 un documentaire sur l'auteur Dominique Forma qui a un parcours assez fou, très romanesque, qui a vécu à Los Angeles, a travaillé comme *music supervisor* puis a réalisé un film avec Jeff Bridges (*La loi des armes*) avant de rentrer en France et écrire des polars. Pour ce documentaire, j'ai interviewé d'autres auteurs qui tenaient des propos passionnants, mais dans les reliquats de ces entretiens il y avait des perles qui n'entraient pas dans le cadre de mon projet. Comme je trouvais dommage de les laisser traîner au fond d'un tiroir ou d'un disque dur, j'ai eu l'idée de cette encyclopédie sur YouTube totalement gratuite, faite d'interviews d'écrivains comme autant d'entrées dans un dictionnaire amoureux. J'ai un certain nombre d'entretiens en stock mais le manque de temps et la chronophagie du montage et du sous-titrage font que je publie beaucoup moins fréquemment que je ne le souhaiterais. Mais dans l'absolu, oui, l'idée est de l'ouvrir à toutes les formes de noir, que ce soit le film, la musique. Et pourquoi pas une interview de Michel Pastoureau autour de la couleur noire par exemple ?

NVA : Quelle sera la part de la dimension musicale dans ce projet ? Des compositeurs seront-ils conviés ?

GD : On peut tout à fait envisager que des compositeurs apparaissent dans cet abécédaire. En même temps, nombre d'auteurs jouent en concert ou donnent des lectures musicales comme RJ Ellory ou Caryl Ferey. J'ai déjà interviewé pour l'abécédaire des éditeurs, des responsables marketing de maisons d'édition. Je peux donc tout à fait l'ouvrir au cinéma et à la musique, à tous ceux qui œuvrent dans le noir, pour le noir, par le noir. Comment met-on en musique un homme qui cache le corps d'un autre homme qu'il a tué et qui, ne supportant plus le poids de cette

culpabilité, en vient à se mentir à lui-même jusqu'à prendre ses mensonges pour la réalité ?

NVA : La place de la musique dans la littérature policière et le roman noir n'est plus à démontrer, sur le plan diégétique ou structurel entre autres (voir ce qu'Emeric Cloche avait développé à ce propos dans une interview antérieure dans *Ariel's Corner*). Quelle est ta perception globale à ce sujet, et assiste-t-on, là encore, à l'émergence d'éléments inédits ?

GD : Je crois à la 4D en littérature. Je m'explique : beaucoup d'auteurs créent sur les plateformes des sortes de playlists de musiques à écouter en lisant leur roman ou poursuivre l'expérience lorsqu'on a refermé l'ouvrage. Je pense à Sophie Loubière et son *Black Coffee* ou Michael Mention qui, lui, accorde une place capitale à la musique, réalisant des bandes originales pour tous ses romans, que ce soit pour les Black Panthers dans *Power* ou un polar western dans *Dehors les chiens*. Je pense aussi à Yvan Robin qui, dans *L'Appétit de la Destruction*, signe le formidable portrait d'un groupe de rock en tournée, vu de l'intérieur du bus. Ce n'est pas policier, mais c'est noir. Lisez *Ce qu'il faut de nuit* de Laurent Petitmangin, l'un des succès de l'an passé, il y a une vraie musique dans l'écriture. Il faut aussi lire Pierre Lemaître, et notamment sa trilogie des « Enfants du Désastre » entamée avec *Au Revoir Là Haut*, c'est magnifiquement écrit dans la musique de l'ironie. Les ruptures de ton chez Jean-Patrick Manchette, qui était saxophoniste à ses heures, créaient une scansion musicale. Et que dire de Hughes Pagan, trop rare, mais dont le style est éblouissant... Je ne parle là que d'exemples français mais il en va évidemment de même avec James Ellroy, Tim Willocks, Valerio Varesi, etc.

NVA : La dernière question sera en forme de carte blanche (un peu de blanc dans le noir) : je t'y invite à répondre à une question que je ne t'ai pas posée et dont tu regrettes l'absence.

GD : On pourrait envisager une question à la Jacques Chancel, du style "et Dieu dans tout ça ?". Je crois que la question qui manque peut-être à cet entretien pourrait porter sur les projets. L'envie d'écrire me taraude mais je ne me sens pas du tout capable d'écrire un roman, du moins pas pour l'instant. Peut-être plutôt un essai autour du cinéma. Moi qui voulais être réalisateur, peut-être tourner un court-métrage. J'y réfléchis, quand j'en ai le temps. Alors, oui, cette dernière question invisible pourrait être "Et la fiction dans tout ça ? Une réalité ?"

INDEX

Keywords : music, cinema, literature, noir, detective fiction, soundtrack

Thèmes : Music

Mots-clés : musique, cinéma, littérature, noir, polar, bande-son

AUTEURS

NATHALIE VINCENT-ARNAUD

Professeur

Université Toulouse-Jean Jaurès

nathalie.vincent-arnaud@univ-tlse2.fr