

MUSIQUES DE FILMS

Nouveaux enjeux

Séverine Abhervé, N. T. Binh, José Moure (dir.)



LES IMPRESSIONS NOUVELLES
Caméras subjectives

Collection « Caméras subjectives »
dirigée par José Moure et Frédéric Sojcher

Institut ACTE, UMR 8218
(Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CNRS)
avec le soutien de la Ville de Paris,
de la Cité de la musique et de la Sacem

Comité scientifique :

Séverine ABHERVÉ (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
Pierre BERTHOMIEU (université Paris-Diderot Paris 7)
N. T. BINH (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
Dominique CHATEAU (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
Frédéric GIMELLO-MESPLOMB (université d'Avignon)
Gilles MOUËLLIC (université Rennes 2)
José MOURE (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
François PORCILE (historien de la musique de film, musicologue)

Photographie de couverture : *Holy Motors* de Leos Carax

© Pierre Grise Productions

Dessin : Maxime Rebière, 2013

Mise en page : Mélanie Dufour

© Les Impressions Nouvelles – 2014
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

**MUSIQUES DE FILMS :
NOUVEAUX ENJEUX**
Rencontre sensible entre deux arts

Sous la direction de
Séverine Abhervé, N. T. Binh et José Moure

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
I. MUSIQUES DE FILMS : ÉCOLES ET TENDANCES CONTEMPORAINES	13
Sergio Miceli : Y-a-t-il encore une école italienne de la musique de film ?	15
Cécile Carayol : Phénomène du minimalisme répétitif dans le cinéma français contemporain. Philippe Rombi, <i>Dans la maison</i> de François Ozon	34
Phil Powrie : Les chansons préexistantes dans le cinéma français actuel	46
Dominique Nasta : Usages de la musique chez les cinéastes migrants et diasporiques	60
II. COMPOSITEURS ET CINÉASTES : D'UNE EXPÉRIENCE L'AUTRE	73
François Porcile : Heureux tandem : Pedro Almodóvar & Alberto Iglesias	75
Yohann Guglielmetti : « The Shape Song », musique séquentielle de John Carpenter	84
Roberto Calabretto : L'influence de Nino Rota sur une nouvelle génération de compositeurs	91
III. IMAGES ET MUSIQUES : ACCORDS MAJEURS OU MINEURS	113
François Ribac : When rock songs meet movies	115
Séverine Abhervé : Entre tradition et renouveau, le rôle de la musique dans le cinéma indien contemporain	128

Gilles Mouëllic : De quelques performances musicales dans le
cinéma contemporain 145

Dominique Chateau : Musicalité contre musique : vers l'idée de
partition audiovisuelle 163

CLAP DE FIN

Table ronde : parole aux acteurs de la musique de films, avec
**Séverine Abhervé, Marc-Olivier Dupin, Thomas Jamois, Jean-
Claude Petit, Bruno Tarrière et Béatrice Thiriet** 173

**PRÉSENTATION DES CODIRECTEURS
DE L'OUVRAGE** 199

PRÉSENTATION DES AUTEURS 200

INTRODUCTION

N. T. BINH

La musique de cinéma semble en phase de mutation, et les questions qu'elle soulève passionnent autant les cinéphiles que les mélomanes. Doit-on préférer les partitions originales ou les musiques préexistantes, des chansons pour commenter l'action ou des scores pour se fondre dans les images ? Comment a évolué la musique filmée ? Qu'en est-il de ses réussites et de ses impasses, de ses conventions et de ses audaces ?

Pour y répondre, nous avons convoqué des spécialistes internationaux. Chercheurs infatigables, mais aussi amateurs passionnés, ils ouvrent de nouvelles perspectives en interrogeant les œuvres elles-mêmes, anciennes ou récentes, pour qu'elles livrent leurs secrets musicaux. Du cinéma populaire américain ou de l'industrie bollywoodienne jusqu'aux exemples plus cinéphiliques de Leos Carax ou de Pedro Almodóvar, du rock à la musique dite minimaliste en passant par les personnalités fondatrices de Nino Rota ou d'Elvis Presley, le tour d'horizon se veut à la fois éclectique et précis, tout en menant une réflexion avancée sur le sujet. Ces recherches sont complétées par une fructueuse discussion où interviennent des professionnels français, sur l'évolution actuelle de la musique pour l'écran.

Un ouvrage brassant un champ aussi large ne peut prétendre épuiser le sujet. L'un des risques encourus est celui de la généralisation abusive de prétendues « tendances ». Nous avons préféré donner la parole à des chercheurs qui circonscrivent leur intérêt à des exemples bien précis : ils en approfondissent l'étude, et ce sera au lecteur d'appliquer, s'il le désire, le fruit de ces recherches à d'autres films, d'autres courants ou d'autres cinéma-

tographies. Ainsi la synthèse majeure effectuée par Sergio Miceli sur la musique de film en Italie offre-t-elle un avantage non négligeable : le corpus limité par l'histoire même de la musique du cinéma transalpin. En effet, s'il faut en croire son auteur, deux phases cruciales du cinéma italien (l'époque mussolinienne, puis le néoréalisme) négligèrent globalement l'apport potentiel de la musique au cinéma. Cette pénurie historique permet à Miceli d'énoncer les principaux modèles musicaux d'une cinématographie entière, dans le cadre réduit d'un essai ! Ainsi peut-il dévoiler les causes (les relations avec la musique savante), isoler les exceptions (Nino Rota), développer les contrepoints (la France, Hollywood), réduire à un seul nom l'éventualité d'une école nationale (Morricone) et à quelques autres l'apparition de la modernité, puis de ses successeurs contemporains... En quelques pages essentielles, se révèle ici une méthodologie que l'on pourrait appliquer à d'autres territoires.

La turbulence et l'extrême diversité du cinéma français récent dans son approche de la musique se reflètent dans deux approches contrastées, l'une consacrée aux partitions originales, l'autre aux chansons préexistantes. Étudié par Cécile Carayol, le minimalisme de certaines musiques originales revendique l'influence de compositeurs américains pionniers (Philip Glass, John Adams, Steve Reich) pour construire une véritable école à la française (Alexandre Desplat, Philippe Rombi, Pascal Estève, Jérôme Lemonnier, Armand Amar) ; l'exemple de la collaboration entre le cinéaste François Ozon et le compositeur Philippe Rombi permet à l'auteur de disséquer toutes les composantes de ce style musical, et d'attribuer à chacune d'entre elles une fonction précise dans la lecture d'un film (*Dans la maison*). Analysé par Phil Powrie, l'usage de chansons peut se charger de significations particulières et inattendues, selon qu'elles sont anciennes ou actuelles, anglo-saxonnes ou françaises. Grâce à sa minutieuse étude de cas, il convainc de la validité de son postulat : « les chansons anglophones établissent un espace et une culture

INTRODUCTION

contemporains, alors que les chansons françaises tentent la reconstruction d'un passé communautaire et nostalgique ».

La musique de film a-t-elle une nationalité ? Dans bien des cas, cela peut se discuter, mais comme le montre Dominique Nasta, il est arrivé que l'identité d'origine des partitions endosse un rôle particulier : elle se penche sur les films européens réalisés par des migrants, qui revendiquent leur appartenance à une diaspora ou assument une culture d'exilé. L'ancêtre de cette démarche serait, à l'ère poststalinienne, d'une part la réappropriation de musiques folkloriques par des metteurs en scène de républiques de l'ex-URSS comme Paradjanov, ou d'autre part l'emploi de partitions classiques occidentales pour ignorer le modèle soviétique (Tarkovski). La pertinence de ces théories s'élargit à des films plus récents, où les formes musicales les plus diverses (originale ou préexistante, instrumentale ou vocale, diégétique ou non) accompagnent, complètent et parfois questionnent le récit principal, selon l'origine – géorgienne, albanaise, algérienne, transylvanienne... – des cinéastes en exil.

Comme Cécile Carayol l'a évoqué à travers la collaboration Ozon-Rombi, ou encore Dominique Nasta avec la complicité Tony Gatlif-Delphine Mantoulet, la classique notion de « tandem » réalisateur-compositeur reste d'actualité pour résister à l'uniformisation des formes. Pionnier des recherches sur la musique de film, François Porcile, après un éclairant survol historique, se penche sur l'un des binômes les plus éclatants du cinéma d'aujourd'hui, constitué par Pedro Almodóvar et Alberto Iglesias. La modernité et l'originalité de leur collaboration consiste notamment dans l'économie voire la parcimonie de la partition, mais aussi dans le dialogue de cette dernière avec les sons ou avec les musiques – souvent les chansons – préexistantes.

On n'est jamais si bien servi que par soi-même : John Carpenter fait partie des rares cinéastes également compositeurs (citons encore, en un rassemblement hétérogène, Charles Chaplin, Satyajit Ray, Clint Eastwood, Mike Figgis, Bertrand Bonello, Ju-

lie Delpy...). Chez Carpenter, composer pour ses propres films était au départ dicté par un souci d'économie, mais finit par devenir une règle voire un luxe. Analysée en détail par Yohann Guglielmetti, l'impulsion fondatrice de cette double carrière est née avec *Halloween*, série B devenue triomphe commercial et modèle canonique d'un néogenre, y compris dans ses partis pris musicaux, leur simplicité répétitive épousant le concept même de *serial killer*.

Que reste-t-il de nos accords ? Fellini, qui n'était pas du tout mélomane, s'est très vite trouvé un alter ego musical : Nino Rota. Leur relation fusionnelle a survécu à la mort de Rota, puisque Fellini demanda à Nicola Piovani d'en épouser le style. Mais surtout, comme le montre Roberto Calabretto, ce qui est impliqué dans les références ou les citations de Rota dans le cinéma contemporain, c'est le plus souvent l'influence de ce couple idéalisé, et non pas le seul génie du compositeur : c'est bel et bien l'utopie d'un rapport insurpassé entre deux créateurs, donc entre deux arts.

Souvent dans l'histoire du cinéma, les interactions originales de la musique et de l'image ont contribué à renouveler les formes filmiques ; le processus est toujours à l'œuvre aujourd'hui, même s'il est moins patent que par le passé. Mais ce renouvellement a toujours été ambigu. Si, comme l'explique François Ribac, l'arrivée du rock dans le cinéma anglo-saxon a pu être vécue comme une révolution culturelle, l'attrait de la nouveauté s'accommoda fort bien de codes et de conventions remontant à la comédie musicale classique voire à l'accompagnement du cinéma muet ! Il n'empêche qu'une relation particulière s'établit entre la chanson et l'action, posant les bases d'un rajeunissement (et non d'une rupture) des schémas préétablis.

C'est aussi une dialectique entre tradition et renouveau qu'explore Séverine Abhervé dans l'évolution contemporaine du cinéma indien populaire, dit « bollywoodien » : en se fondant sur des recherches récentes, elle montre que pour survivre à une

INTRODUCTION

certaine mondialisation (entendre : occidentalisation) dans le goût du public, le rapport étroit de la musique et de l'image s'est progressivement transformé, tout en restant fidèle à certaines caractéristiques immuables, dans la réalisation des films comme dans leur marketing.

Gilles Mouëllic, dont les travaux sur le jazz et l'improvisation au cinéma font autorité, réfléchit sur l'inclusion de quelques performances chantées ou dansées dans le cinéma contemporain : le cinéma direct pénètre comme par effraction au cœur de la fiction, avec le surgissement de « mondes imprévisibles, inattendus et indicibles » grâce à la musique, comme en témoigne « l'échappée poétique » de la séquence d'entracte de *Holy Motors* de Leos Carax (2012). À la reconnaissance mutuelle de ce que les deux arts peuvent s'apporter de singulier, Dominique Chateau répond par « le film comme partition musicale », un concept ambivalent sur lequel se penchent les commentateurs depuis pratiquement les origines de l'image animée, lorsque les films étaient à la fois muets et musicaux. Il apporte un éclairage nouveau à ce paradigme originel et persistant : le cinéma en tant que musique, la musicalité intrinsèque du jeune septième art comme défi lancé à la « vraie » musique.

Ces débats théoriques ne perdent rien, bien au contraire, à être confrontés à la pratique. Pour preuve, la parole que nous avons donnée aux « professionnels », acteurs de la musique de film : les compositeurs, bien sûr, mais aussi d'autres activités qui font le lien entre musique et cinéma, telles qu'ingénieur du son mixeur ou superviseur musical. C'est sans préjugés et sans « langue de bois » qu'ils apportent leurs réponses nourries d'expérience et de pensée aux questions que nous nous posons sur les nouveaux enjeux des musiques de films¹.

1. La plupart des textes de cet ouvrage ont fait l'objet de communications au colloque *Musiques de films, nouveaux enjeux : rencontre sensible entre deux arts*, qui s'est déroulé les 7 et 8 juin 2013 (Institut ACTE, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, CNRS, Cité de la musique), dans le cadre de l'exposition *Musique et cinéma, le mariage du siècle ?* à la Cité de la musique.

**I. MUSIQUES DE FILMS :
ÉCOLES ET TENDANCES
CONTEMPORAINES**

Y-A-T-IL ENCORE UNE ÉCOLE ITALIENNE DE LA MUSIQUE DE FILM ?¹

SERGIO MICELI

Préambule

Avant d'essayer de répondre à une question aussi importante, il convient de noter que le titre du présent article contient le mot « encore », qui fait implicitement allusion au fait qu'il y aurait eu une « école » de la musique de film en Italie, alors que j'ai beaucoup de doutes à ce sujet. Éclaircir ce point serait l'objet d'un autre article qui ne peut être développé ici. C'est pourquoi je me limiterai à quelques observations inévitablement « dogmatiques », qui ne peuvent être justifiées une par une, mais qui sont nécessaires.

En schématisant, on peut résumer les raisons de l'absence d'une « école » italienne de la musique de film – du début du XX^e siècle aux années 1970 – de la façon suivante :

1. Trouvant son origine dans les initiatives liées au Film d'Art – à l'exception des musiques originales de Pietro Mascagni pour *Rhapsodie satanique* (1915-17) –, l'engagement des compositeurs de musique savante n'a pas apporté des résultats comparables à ceux obtenus en France, n'en déplaise à Ricciotto Canudo qui, plus ou moins inconsciemment, était un wagnérien et qui, avec ses interventions par trop idéalistes, a troublé la pensée constructive de bon nombre de réalisateurs français de la génération d'Abel Gance.

2. La totale ignorance et l'attitude hautaine des compositeurs de musique savante à l'égard du cinéma – de Ildebrando Pizzetti

1. Texte traduit de l'italien par José Moure.

à Gian Francesco Malipiero en passant par Luigi Mancinelli – n’ont pas évolué pendant les vingt années fascistes. Seul l’espoir d’obtenir des faveurs du régime a conduit Pizzetti à oublier le vœu solennel, formulé au lendemain de *Cabiria* (1914), de ne plus écrire de musique de film.

Comme je le dis toujours à mes étudiants, alors qu’en Allemagne, après 1933, des scientifiques, des écrivains, des dramaturges, des réalisateurs, des musiciens (à l’exception de Carl Orff et Wilhelm Furtwängler²) furent contraints de quitter l’Allemagne et l’Autriche et ont connu aux États-Unis des humiliations de toutes sortes (sans parler du cas limite que représente le philosophe Walter Benjamin, se suicidant à la frontière entre la France et l’Espagne, par crainte de ne pouvoir traverser l’océan avant l’arrivée des Nazis), presque tous les musiciens italiens sont restés confortablement à leur place. Parmi les rares réfugiés, je rappellerai le florentin Nino Castelnuovo Tedesco, qui se fit, malgré lui, *nègre* à Hollywood avant de devenir très vite le maître de nombre des plus grands « *old timers* » américains, jusqu’à John Williams.

3. Le malentendu (ou la mystification) du Film d’Art, puis de l’asservissement au fascisme se poursuit dans l’immédiat après-guerre, avec deux phénomènes, le premier direct et le second indirect mais pas moins responsable que le premier du retard avec lequel l’Italie a pu voir apparaître ses premiers spécialistes de musique de film. Cinq ans après la disparition de Jaubert – qui, de la fin des années 1920 jusqu’aux années 1940, a montré au monde entier la manière la plus convaincante d’être en même temps savant et populaire dans ses musiques de film, en refusant même le symphonisme du XIX^e siècle auquel le cinéma hollywoodien n’avait pas pu renoncer et en devenant de fait le premier et le plus reconnu spécialiste européen –, on célèbre en

2. La position de Orff face au national-socialisme a fait et fait encore aujourd’hui l’objet de recherches et de débats. Le fait que Orff soit resté en Allemagne nous suffit. Il en va de même pour Furtwängler.

Italie le plus triste des records : la faillite presque totale de la musique dans le cinéma néoréaliste ; faillite reconnue par le plus sincère de ses protagonistes, Alessandro Cicognini, dans un cycle d'entretiens télévisés³, alors que Renzo Rossellini, le frère du réalisateur Roberto Rossellini, dans le même cycle, aurait menti de manière éhontée en omettant ses propres et non occasionnels antécédents fascistes⁴.

La seconde raison, indirecte celle-ci, mais pas moins grave dans ses conséquences, réside dans le fait qu'à la tête de la Lux Film, la plus grande société de production italienne, se trouvait Guido Maggiorino Gatti, critique et organisateur musical parmi les plus connus et les plus importants, lequel, avec l'aide de Fedele d'Amico, persistait dans l'erreur – née certainement du substrat crocéen qui avait caractérisé une bonne partie de la musicologie – de confier exclusivement à des compositeurs de musique savante la bande musicale des films de prestige. Ce ne fut pas un mal absolu puisque Nino Rota aura ainsi collaboré régulièrement avec la Lux⁵, mais ce fut quand même un mal en raison du retard – désormais impossible à combler par rapport aux États-Unis, à la France, etc. – avec lequel serait née en Italie cette spécialité qu'est la musique de film.

Pour mettre fin à un autre malentendu, cette fois historique, il convient d'affirmer avec force que Rota *n'a pas été* le premier

3. Cf. *Colonna sonora*, dir. G. Pellegrini e M. Verdone (transcription d'un cycle télévisuel de vulgarisation présenté par Giulietta Masina, diffusé sur la RAI dans les années 1960, et recueillant de nombreux témoignages), Edizioni di Bianco e Nero, CSC, Rome, 1967, p. 36.

4. Cf. *Ibid.*, p. 28. Bien qu'il ait signé les musiques d'une dizaine de films liés au régime fasciste, Renzo Rossellini, dans ce témoignage, fait commencer sa collaboration avec le cinéma au néoréalisme.

5. Je renvoie, à ce propos, aux récentes études de Antonio Ferrara, « Rota, musicista abituale della Lux », in *Atti del Convegno Herrmann-Rota nel centenario della nascita*, R. Giuliani & S. Miceli (dir.), Quaderni di Musica/Realtà, LIM, Lucca, à paraître, ainsi qu'au texte de Roberto Calabretto, « Gatti, Rota e la musica Lux. La nascita delle colonne sonore d'autore », in A. Farassino (a c. di), *Lux Film, Rassegna Internazionale – Retrospettiva*, Il Castoro, Milan, 2000, pp. 89-101.

« spécialiste » italien de musique de film (position qui pourrait être attribuée à Enzo Masetti, avec quelques réserves qui ne peuvent ici être approfondies), mais qu'il a été le premier compositeur de musique savante bien disposé à l'égard du cinéma, ce qui manifeste une dose d'humilité et d'esprit d'adaptation qui a complètement manqué à ses prédécesseurs et au plus grand compositeur contemporain de musique savante : Goffredo Petrassi.

Si par « spécialiste » on entend en effet un compositeur qui s'est consacré exclusivement ou presque au cinéma, pour lequel il a écrit des centaines de musique de film, Rota ne peut de fait entrer dans la catégorie, puisqu'une bonne partie de sa musique appliquée au cinéma, à la radio, au théâtre et à la scène lyrique préexistait, bénéficiant d'adaptations ou de nouvelles orchestrations, souvent réutilisée dans des films différents ou reprise, telle quelle, de sa production pour concert.

4. Les premiers spécialistes actifs de ce qu'on appelle le post-néoréalisme, donc de la fin des années 1940, sont trop différents entre eux, surtout dans leurs styles, pour être eux-mêmes en mesure de dépasser le stade de la collaboration unique avec un réalisateur. Giovanni Fusco, compositeur fondamental dans sa collaboration avec Antonioni et dans son renoncement à écrire de la musique « belle, agréable et dont on se souvient », est assurément le premier spécialiste de musique de film italien de cette époque. Angelo Francesco Lavagnino, avec son ésotérisme dominant et ses premières collaborations avec des réalisateurs étrangers – sa contribution musicale mémorable à la rocambolesque entreprise que fut l'*Othello* d'Orson Welles (*The Tragedy of Othello : The Moor of Venice*, 1952) –, fut l'un des deux premiers professeurs de musique de film : il enseigna à l'Académie Musicale Chigiana de Sienne dans les années 1950⁶. Parmi les noms les plus importants viennent ensuite ceux de Carlo Rus-

6. L'autre enseignement, dans les mêmes années, a été assuré par Masetti à Rome, à l'Accademia de Santa Cecilia.

tichelli, compositeur spontané, intimiste et populaire : on ne retient souvent de lui que son inoubliable association avec Pietro Germi, alors qu'il est l'un des spécialistes les plus prolifiques et les plus souples, conseiller de Pier Paolo Pasolini et capable de manifester un ton réellement dramatique et très efficace, par exemple avec Nanni Loy (*La Bataille de Naples*, 1962), mais aussi humoristique, par exemple avec le Monicelli de *L'Armée Brancaleone* (1966). Il faut enfin rappeler Mario Nascimbene, Piero Piccioni et Armandi Trovaioli. Au premier, on doit reconnaître au moins une primauté : le recours à des bruits organisés dans un sens musical et à des sonorités insolites d'instruments « pauvres » comme le « Marranzano », sans parler de ses nombreuses collaborations avec des réalisateurs étrangers. Quant à Trovaioli, qui, comme Piccioni, a une formation de musicien de jazz, il privilégie souvent le jazz, ou s'en inspire indirectement en imposant à sa musique une forme toujours anti-académique. Dans le cas de Trovaioli, son association la plus importante est celle avec Ettore Scola, mais comme une bonne partie de ses prédécesseurs, il a, lui aussi, collaboré avec des dizaines de réalisateurs différents.

Et enfin est arrivé Ennio Morricone, qui, bien que possédant quelques-unes des caractéristiques de tous ceux qui l'ont précédé, fera école à lui tout seul, ne serait-ce que par l'absence de collaborateurs et d'élèves proprement dits⁷.

7. Sur Morricone, je rappelle une bibliographie minimale : « Colloquio con Ennio Morricone » (Roma, septembre 1979), in Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Bulzoni, Rome, 2000, pp. 479-501, texte traduit et repris in *Cinéma et musique – accords parfaits*, N. T. Binh, José Moure, Frédéric Sojcher (dir.), Les Impressions Nouvelles, coll. « Caméras subjectives », Bruxelles, 2014, pp. 15-39 ; Sergio Miceli, *Morricone, la musica, il cinema*, Ricordi-Mucchi, Milan-Modène, 1994, trad. espagn. complétée Mimetas, Valencia 1997, trad. all. Filmwerkstatt, Essen, 2000 ; Sergio Miceli & Ennio Morricone, *Comporre per il cinema*, L. Gallenga (dir.), Biblioteca di B&N-Fondazione SNC-CSC-Marsilio, Rome-Venise, 2001, trad. angl. G. B. Anderson, Scarecrow Press, Metuchen (N. J.), 2013.

Nous pouvons à présent aborder les premières conclusions sur la pertinence du « encore » proposé dans le titre de ce texte.

Après Jaubert et avant d'arriver à Georges Delerue, la France a des compositeurs comme Georges van Parys et Joseph Kosma, porteurs des valeurs anthropologiques, donc stylistiques, dotées d'une plus ou moins grande continuité, grâce auxquels l'« école » est perceptible surtout dans ses caractéristiques ethniques, et ce même si ni Van Parys, ni Kosma n'étaient d'origine française (le compositeur qui, à Hollywood avait interprété la ballade de western de la façon la plus convaincante n'était-il pas ukrainien ? Je fais bien évidemment allusion à Dimitri Tiomkin). Pour le dire autrement, de Jaubert à Delerue, les musiques avaient toujours quelque chose de « français », de méditerranéen. En revanche à partir de Francis Lai et surtout de Maurice Jarre, la musique de film – pas seulement française, il s'agit d'un phénomène global – montre des caractères d'uniformité stylistique avec Hollywood si évidentes qu'un historien devrait nécessairement avoir recours, peu après les années 1970, au terme de « cosmopolitisme⁸ ».

En Italie – à la différence fondamentale des autres pays occidentaux – Fusco a peu ou presque rien à voir avec Lavagnino, tout comme Rustichelli n'a rien à partager avec Nascimbene. Même si le mérite revient à Piccioni et Trovaioli d'avoir libéré définitivement la musique de film italienne du provincialisme et de la rhétorique tonitruante – surtout grâce aux apports du jazz –, ils n'ont pas d'autres points communs. En conclusion la musique de film proprement dite n'existe pas en Italie jusqu'au post-néoréalisme, et elle est représentée ensuite par tant d'individualités plus ou moins fortes qu'elles n'ont jamais constitué une « école », chacun des protagonistes ayant eu des qualités stylistiques propres très marquées.

8. Cf. Sergio Miceli, « Cosmopolitismo e altri fenomeni », in *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, Ricordi-LIM, Milan, 2009, pp. 449-490, trad. angl., M. Alunno et B. Scheldrich (dir.) *Film Music*, MGB Hal Leonard, Milan, 2013.



La musique au cinéma semble en pleine phase de mutation, et les questions qu'elle soulève passionnent autant les cinéphiles que les mélomanes : doit-on préférer les partitions originales ou les musiques préexistantes ? des chansons pour commenter l'action ou des scores pour se fondre dans les images ? comment a évolué la mu-

sique filmée, qu'en est-il de ses succès et de ses impasses, de ses conventions et de ses audaces ?

Pour y répondre, cet ouvrage a convoqué des spécialistes internationaux. Chercheurs infatigables, mais aussi amateurs passionnés, ils ouvrent de nouvelles perspectives en interrogeant les œuvres elles-mêmes, anciennes ou récentes, pour qu'elles révèlent leurs secrets et leurs trésors. Du cinéma populaire américain et de l'industrie bollywoodienne, jusqu'aux exemples plus cinéphiliques de Leos Carax ou de Pedro Almodóvar, du rock à la musique dite minimaliste, en passant par les œuvres fondatrices de Nino Rota ou d'Elvis Presley, ce panorama se veut à la fois éclectique et subjectif, tout en faisant profondément avancer la réflexion sur le sujet. Ces recherches sont complétées par une fructueuse discussion où interviennent des professionnels français, sur l'évolution actuelle de la musique pour l'écran.