

Samuel MAGOTT

Le cinéma comme outil pédagogique du développement musical.

Mémoire de 2^{ème} année D.E
Sous la direction de Mr. Sabatier.

Promotion X

**Je remercie mon directeur de mémoire, monsieur François Sabatier
ainsi que monsieur Enguerrand Guépy.**

Sommaire

INTRODUCTION.....	4
A) Les rapports entre la musique et le cinéma.....	5
a) Une brève histoire de la musique de film.....	5
b) Les différentes interactions musique-cinéma.....	9
c) Le son : outil d'élargissement sémantique de l'image.....	13
B) Le cinéma : moteur de développement de l'imaginaire musical.....	16
a) L'improvisation musicale.....	17
b) Pédagogie documentaire et « synopsis » musicaux.....	20
c) L'autoscopie : un outil pédagogique pertinent.....	23
C) L'application concrète dans les structures d'enseignement.....	25
a) Les moyens existants : ateliers musique-cinéma.....	25
b) Les moyens à fournir et la législation du droit à l'image.....	28
c) Un exemple de pédagogie de projet transdisciplinaire : le ciné- concert « <i>Cinémotion, voyage au coeur de la musique de film</i> ».....	32
CONCLUSION.....	32

INTRODUCTION

Ce mémoire propose de se pencher sur les rapports existants entre la musique et le cinéma afin d'interroger le rôle de ce dernier dans le processus de développement de l'imaginaire musical des élèves. Cette problématique s'inscrit en l'occurrence, dans le champ plus large de la transdisciplinarité : il s'agit de se demander quels avantages et quels bénéfices peuvent être tirés de ce média, et de réfléchir aux différents moyens d'applications pédagogiques possibles au sein des structures d'enseignements musicaux.

Le choix du cinéma ne se révèle pas anodin, il correspond à un double constat : le premier consiste à prendre en compte l'évolution de notre société actuelle, caractérisée par une diffusion massive de l'information, du son et de l'image, le second s'appuie sur l'étude statistique suivante : sur l'ensemble des élèves qui commencent leurs études au conservatoire, plus de 90 % ne touchent plus leur instrument après l'arrêt de leurs études musicales et seulement 10 % s'orientent vers l'enseignement supérieur : « Dans les premières années de l'enseignement, les futurs musiciens professionnels ne représentent en effet que 1 ou 2 % des élèves. L'immense majorité d'entre eux ne se destine qu'à une pratique amateur ¹ ». Notre problématique, fondamentale en tant qu'enseignant artistique, découle naturellement de cette observation et nous amène à nous demander comment mêler les notions d'exigence et de plaisir, et par conséquent, comment accroître le facteur de motivation des élèves ? L'outil cinématographique se propose de répondre à ces interrogations car il se situe dans un espace de modernité adapté aux repères de la génération actuelle et peut permettre, par conséquent de renforcer l'imaginaire, la culture et la motivation d'un élève. En proposant de mêler l'abstraction du langage musical au visuel d'une situation cinématographique concrète, il développe ainsi le potentiel sémantique de la musique, ouvre le champ des possibles et apparaît comme un formidable support de travail, notamment pour l'improvisation musicale. Son développement a été exponentiel depuis sa création il y a plus d'un siècle, et les liens avec la musique permanents (n'oublions pas que les premiers films muets étaient

¹ Denyse BEAULIEU, *L'enfant vers l'art : une leçon de liberté, un chemin d'exigence*, Paris, ed. Autrement, 1995, p. 157

accompagnés par des musiciens). Actuellement, plus de 95% des français sont allés au cinéma au moins une fois dans leur vie et la part du « *home cinéma* » est très largement supérieure à 50% au niveau mondial, le cinéma est donc un art populaire qui se diffuse de plus en plus chez les particuliers.

Nous étudierons dans un premier temps les rapports existants entre la musique et le cinéma, à savoir comment ces deux arts s'entrecroisent et se nourrissent l'un de l'autre, puis nous nous pencherons sur le cinéma en tant que moteur de développement de l'imaginaire musical des élèves en nous interrogeant sur le rôle de l'image comme support de matérialisation de l'abstraction musical, enfin nous proposerons des réponses concrètes à l'introduction de cet outil dans une pédagogie de projet, en nous penchant notamment sur le développement des cinés-concerts, qui représentent la concrétisation et la réalisation de cette fusion entre l'image et la musique.

A) Les rapports entre la musique et le cinéma.

Dans cette première partie, nous allons nous interroger sur les rapports existants entre la musique et le cinéma en dressant tout d'abord une brève synthèse historique puis en étudiant les différentes interactions existantes entre elles. Pour reprendre le titre d'un ouvrage de Trong Nguyen Binh qui nous semble essentiel dans notre analyse : *Musique et cinéma, le mariage du siècle ?*, le qualificatif « mariage » nous semble judicieusement choisi par l'auteur pour mettre en avant une relation d'interdépendance entre les deux arts qui coexistent depuis maintenant un siècle, une histoire faite, comme la relation de mariage, de passions, d'ententes, mais aussi, parfois de confrontations et de crises, de rendez-vous manqués ou au contraire de fusion parfaite.

a) Une brève histoire de la musique de film.

On considère généralement que l'acte de naissance du cinéma est la projection organisée par les frères Lumières le 28 juin 1895, dans le « salon indien » du Grand Café, boulevard des

Capucines, à Paris.² La spécificité de cet événement tient à la combinaison, pour la première fois de trois éléments : 1) l'utilisation d'un appareil à même de projeter des images reproduisant la réalité avec une fidélité photographique et se succédant de telle sorte que l'œil perçoive l'illusion du mouvement 2) la projection de ses images sur grand écran 3) la proposition de ce spectacle dans un espace public et dont l'accès était payant. Or, on sait par différents témoignages que dès cette première projection, un musicien, Emile Marval est venu jouer du piano pour « couvrir le bruit du projecteur, rassurer les spectateurs dans le noir, créer un continuum dans le but d'unifier la succession discontinue des films, occuper l'oreille et la rendre ainsi moins attentive aux sollicitations sonores de la salle³ ». La présence de la musique sera la norme par la suite, ce qui permet de postuler que l'association des images et de la musique est consubstantielle à la naissance du cinéma. L'entrée dans l'histoire des musiques de film ne se fit que quelques années plus tard, en 1908 :

« Depuis que Saint-Saëns composa la première musique de film pour *L'assassinat du Duc de Guise*, afin, veut la légende, de couvrir le bruit de l'appareil de projection, les grands compositeurs n'ont pas dédaigné le Septième Art : Honegger (le *Napoléon de Gance*), Ibert (*Un chapeau de paille d'Italie*), Prokofiev (l'admirable *Alexandre Nevski*), Rabaud (*Le miracle des loups*) mais aussi Auric, Britten, Chostakovitch, Henze, Gershwin, Milhaud, Poulenc, Sauguet, Prodromidès et Dutilleux⁴ ».

La musique est très vite devenue une composante essentielle de la dramaturgie cinématographique. On vit ainsi se développer un genre de publication tout à fait particulier, d'espèces de méthodes mettant en regard situations filmées et catégories de musiques :

« Les ouvrages se succèdent chez les éditeurs musicaux : *Playing to picture* de W.T George en 1912, *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* de J.S Zamacki en 1913, la *Kinothek* de Guiseppe Becce en 1919 [...] puis le *Motion Picture Moods for pianistes and Organists : A Rapid Reference Collection of Selected Pieces* de Ernö Rapee en 1924 [...] avec ces catalogues d'*incidentaux* naissent les premières compositions pour le cinéma⁵ ».

Cependant, les musiciens jouant pendant un film sont exposés à de nombreux

² Marc ALLEGRET, *Lumière*. [DVD] Paris : Les Films de la Pléiade, 1966.

³ Gilles MOUELLIC, *La musique de film pour écouter le cinéma*, coll. « Les petits cahiers », 2003, p. 5

⁴ Jean TULLARD, *Dictionnaire amoureux du cinéma*, Plon, 2009, p. 469

⁵ Gilles MOUELLIC, *La musique de film pour écouter le cinéma*, op.cit, p. 7.

problèmes, « les fluctuations dans la vitesse de déroulement des films, dues notamment à l'instabilité de l'approvisionnement du courant électrique, sont considérables. De plus, le minutage des séquences ne tient pas compte de l'état des copies⁶ ». Ceci oblige les musiciens à achever, changer voire sauter précipitamment un morceau. La synchronisation entre le son et les images est un problème majeur au début du siècle qui fut tenté d'être résolu dès 1903 par le français Eugène Lauste et l'Américain Lee de Forest (inventeur de la lampe à triode qui permet l'amplification électrique des sons) qui présentèrent en 1923 des démonstrations de Phonofilms à l'industrie du cinéma laquelle ne réagit pas. En 1926, le procédé Vitaphone, qui enregistre le son sur un disque et le synchronise avec le projecteur est un triomphe, tout comme le célèbre film sonore américain *Le Chanteur de jazz* (1927) d'Alan Crosland qui impose par son succès le cinéma parlant : « en quelques années, le procédé à son optique par piste photographique latérale devient le standard qui, près d'un siècle plus tard, est toujours en vigueur⁷ ». L'arrivée du cinéma sonore au début des années 30 va permettre à la musique de devenir, selon la terminologie de Michel Chion, une « musique d'écran », c'est-à-dire une musique identifiée comme émanant d'une source présente ou suggérée par l'action, ce sera le cas dans *M le maudit* de Fritz Lang lorsque M siffle un air de *Peer Gynt*, associant ainsi la musique aux pulsions de mort du personnage. « La musique symphonique, qui deviendra une véritable image de marque des studios hollywoodiens, ne s'imposera qu'à partir de *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1932)⁸ », en 1934, une innovation technique mise au point à Hollywood par l'ingénieur du son Edward Kellog va permettre de réguler automatiquement le niveau musical à l'arrivée d'un dialogue, permettant ainsi à Max Steiner d'appliquer ses idées fondées sur le continuum musical : « avec Steiner, le tapis musical qui se déroule presque inlassablement tout au long du film devient l'image de marque de la musique hollywoodienne⁹ », ce sont les débuts de ce que l'on nommera le classicisme hollywoodien dont le film *Autant en emporte le vent* en est un exemple frappant. Des compositeurs, issus de l'Europe de l'Est pour la plupart (Max Steiner, Dimitri Tiomkin, Erich Wolfgang Korngold, Miklols Rozsa...) imposent une conception de l'écriture et de l'orchestration marquée par les maîtres du XIXème siècle européen : Beethoven, Wagner, Mahler, Tchaïkovski. Cette période du symphonisme va déterminer un certain nombre de critères durables dans l'histoire du cinéma relevés par Claudia Gorbman dans *Unheard Melodies : Narrative Films Music* et Michel Chion dans *La musique au cinéma*. Il nous semble essentiel de les recenser ici :

⁶ Gilles MOUELLIC, Ibid, p. 13.

⁷ Gilles MOUELLIC, Ibid, p. 15.

⁸ Gilles MOUELLIC, Ibid, p. 17.

⁹ Gilles MOUELLIC, Ibid, p. 29.

- 1) L'appareillage de production de la musique est invisible : la source de la musique n'est pas identifiée. Il s'agit donc d'une musique de fosse.
- 2) La musique n'est pas conçue pour être consciemment entendue : Elle accompagne la quasi-totalité des séquences mais elle ne doit pas susciter une attention consciente du spectateur.
- 3) La musique traduit des émotions : le mot « émotion » est pris ici dans un sens très large : sentiments mais aussi états d'âme, perceptions du temps.
- 4) La musique ponctue la narration : Claudia Gorbman utilise l'expression *narrative cueing* ». La musique signale les étapes de la narration tout en les connotant émotionnellement.
- 5) La musique est un facteur de continuité : Claudia Gorbman écrit que la musique « en tant que continuité auditive, semble mélanger et homogénéiser la discontinuité visuelle, spatiale ou temporelle¹⁰ »
- 6) La musique est un facteur d'unité : Comme la recherche d'ambiance, la cohérence de l'écriture et l'effectif orchestral déterminé contribuent à l'unification du tout.

Ces règles du « classicisme » permettent « d'étudier la construction globale d'une partition pour film tout en évaluant l'importance des libertés que les cinéastes dits « modernes » prendront ou non avec la musique. ¹¹ ». La période allant des années 1950 jusqu'à la fin des années 1970 va ainsi voir apparaître de nouvelles générations de compositeurs qui vont renouveler sans cesse l'écriture musicale pour le cinéma : Bernard Hermann, Elmer Bernstein, Henry Mancini, et Lalo Schifrin intègrent les influences des maîtres du XXème siècle, ponctuant leurs arrangements de couleurs orchestrales venues du jazz. En Europe, nous pouvons citer des compositeurs comme Georges Delerue, Antoine Duhamel qui entament de riches collaborations avec entre autres, François Truffaut et Jean-Luc Godard, Michel Legrand, très influencé par le jazz propose un univers musical d'une profonde originalité, sans oublier les compositeurs italiens tels que Nino Rota, Giovanni Fusco ou Ennio Morricone qui affirment dans des styles différents, des échanges fructueux avec Federico Fellini, Michelangelo Antonioni ou Sergio Leone. Dans les années cinquante, les ventes de disques vont jouer un rôle non négligeable dans les options musicales des cinéastes. Une mélodie aisément mémorisable pouvant aider un lancement commercial¹², parmi les exemples les plus

¹⁰ Claudia GORBMAN, *Unheard Melodies : Narratives Film Music*, p. 89.

¹¹ Gilles MOUELLIC, *La musique de film pour écouter le cinéma*, op. cit, p. 32.

¹² cf. Annexe B : les musiques de film célèbres

célèbres citons l'air de guitare de *Jeux interdits* (René Clément, 1951), la chanson du *Train sifflera trois fois* (Fred Zinnemann, 1952) ou *Jules et Jim* (François Truffaut, 1952). « Pour nombre de films, la musique est un élément essentiel d'une stratégie commerciale qui ne se soucie guère des enjeux esthétiques de la musique au cinéma¹³. » L'arrivée du Dolby Stéréo en 1977 va marquer une nouvelle révolution dans le monde de la musique de film, amplifiant davantage cette exploitation des modes musicales, le procédé technique permet d'améliorer considérablement les performances du son optique : gain plus important tant au niveau des graves que des aigus, meilleure dynamique et possibilité d'une multiplication des signaux sonores. Deux conséquences vont en découler : la prédominance de la musique symphonique, très présentes dans les films catastrophes des années soixante-dix, va devenir un nouveau standard pour les films d'aventures des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix (*La Guerre des étoiles*, *Indiana Jones* dont les thèmes seront composés par John Williams) et le retour des films consacrés à la musique classique : biographie de compositeurs célèbres (*Amadeus* de Milos Forman, 1984, *La note bleue* d'Andrzej Zulawski, 1991, *Ludwig Van B.* de Bernard Rose, 1994) ou d'opéras filmés (*Don Giovanni*, Joseph Losey, 1980, *Parsifal*, Hans-Jürgen Syberberg, 1981, *Carmen*, Francesco Rosi, 1984).

b) Les différentes interactions musique-cinéma.

Nous allons maintenant nous pencher sur les différentes relations existant entre la musique et le cinéma et évoquer brièvement la place et la position du compositeur de musique de film aujourd'hui. Vladimir Cosma évoque un « rapport magique qui se crée entre la musique, l'image, le jeu des acteurs et la narration [...] touche les gens d'une manière beaucoup plus forte, plus immédiate, plus universelle qu'avec la musique seule¹⁴ ». Le cinéma offre ainsi, à une échelle jamais atteinte, la possibilité rêvée par Richard Wagner au XIX^{ème} siècle de "spectacle total" : l'ensemble d'un monde s'anime au rythme de la musique :

¹³ Gilles MOUELLIC, Ibid, p. 38.

¹⁴ N.T.BIHN, José MOURE et Frédéric Sojcher, *Cinéma et musique accords parfaits : dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, Les Impressions Nouvelles, coll. « Caméras subjectives », 2014, p. 44

« Peut-on concevoir un film sans musique ? Les premiers émois cinématographiques sont aussi musicaux. Le Lone Ranger des *Justiciers du Far West* se lance dans de longues chevauchées rythmées par l'ouverture de *Guillaume Tell* ? Jamais ceux qui ont vu le film quand ils avaient dix ans ne pourront oublier les notes entraînantes de Rossini. La plupart ne verront probablement *Guillaume Tell*, opéra rarement joué en France, mais l'ouverture ne cessera de leur évoquer le justicier masqué sur son blanc cheval Silver »¹⁵

Cependant, cette transcendance nécessite une forte complicité entre le réalisateur et le compositeur¹⁶, ce dernier étant considéré au regard des droits d'auteur comme l'un des auteurs du film avec le réalisateur, le scénariste et le dialoguiste. Parfois, l'anxiété que peut ressentir le compositeur lorsqu'un nouveau « créateur » débarque relève d'un sentiment de dépossession de son oeuvre. Ce faisant il reconnaît implicitement que son film a besoin d'un apport créatif supplémentaire, comme s'il ne se suffisait pas à lui-même¹⁷, c'est l'une des raisons pour lesquelles certains cinéastes refusent la musique originale après l'avoir « subie » (Kubrick, Woody Allen, Olivier Assayas) voire la refusent a priori en tant que concession au spectaculaire et à l'artifice (Jean-Pierre et Luc Dardenne, Bruno Dumont). A contrario, parfois la musique peut être présente dès la conception du film et inspirer la création d'un cinéaste en phase de réflexion. Il l'écoute, s'en imprègne, avec l'idée que cette musique trouvera, peut-être plus tard, sa place dans le scénario. La musique nourrit alors souterrainement l'élaboration du film.

C'est le premier cas de figure qui apparaît dans les interactions entre la musique et le cinéma : lorsque celle-ci est présente avant le tournage. C'est le cas chez Claude Lelouch par exemple, qui propose à son compositeur fétiche, Francis Lai, de faire entièrement enregistrer sa musique avant qu'une seule image ne soit tournée. Même chose avec Sergio Leone et Ennio Morricone : dès que le premier avait l'idée d'un nouveau film, il demandait au second de composer les thèmes de sa musique. Il s'en servait alors comme source d'inspiration pour écrire le scénario et même de convaincre les acteurs d'accepter leur rôle. Autre modèle de projet, entièrement inspiré par la musique, *Fantasia* (1940), troisième long métrage d'animation des studios Disney qui possède, au-delà de sa volonté de divertissement, un

¹⁵ Jean TULARD, *Dictionnaire amoureux du cinéma*, op. cit, p. 468.

¹⁶ cf. Annexe A : les couples réalisateurs-compositeurs

¹⁷ Pour cette raison, certains réalisateurs sont également les compositeurs de la musique de leur film, cf. Annexe C : les réalisateurs-compositeurs.

caractère pédagogique en voulant réconcilier la jeune génération avec la musique classique. Autre exemple célèbre de la musique comme source d'inspiration principale d'un film : *Les parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy (1964). Pour son troisième long-métrage, celui-ci conçoit le projet d'un film aux dialogues entièrement chantés. La musique ininterrompue composée par Michel Legrand est enregistrée avant le tournage et impose son minutage aux prises de vues à venir (sur le plateau, les comédiens joueront tout le film en playback).

Le second cas de figure, c'est lorsque la musique est présente au tournage. Il s'agit de la catégorie des musiques filmées. En effet, de tout temps, le cinéma a tenté de filmer des musiciens, ne serait-ce que pour garder la trace d'interprétations fameuses, sous forme de ce que l'on appellerait aujourd'hui des « captations ». Nous pouvons diviser cette catégorie en deux sous-catégories, la première étant la captation de concerts ou de récitals dans le but d'immortaliser une performance *live*. La seconde correspond au cinéma de fiction où la musique est le point central du récit, ce qui est le cas des *biopics* de musiciens, véhicule privilégié de la représentation du phénomène musical. Les films issus de la première sous-catégorie sont, paradoxalement, déjà présents au temps du cinéma muet. Il n'était pas rare, à l'époque d'intégrer une séquence de chanteurs ou de musiciens visibles à l'écran, approximativement synchronisés par des chanteurs ou des instrumentistes présents dans la salle. Ainsi, Georges Méliès illustre des scènes de *La Damnation de Faust* ou du *Barbier de Séville* avec une sélection des airs les plus fameux exécutés en *live*. Plus proche de nous, Henri-Georges Clouzot filme Herbert Von Karajan, dans Beethoven, Mozart, Dvorak, et se brouille avec lui à propos du *Requiem* de Verdi. Dans ses choix de montage, il transmet moins l'interprétation d'une oeuvre que le portrait sculptural d'un chef, comme si le surgissement musical, dans sa propagation ondoyante, semblait irréductible à toute transposition visuelle. Du côté du rock dans les années 60, la matière ne manque pas chez les documentaristes, après *Quatre garçons dans le vent* (1964) qui nous montre vingt-quatre heures de la vie des Beatles en tournée, nous pouvons citer également *Don't look back* (1965) sur Bob Dylan, *One + One* sur les Stones et les principaux grands festivals de cette période qui nous replongent dans l'ambiance culturelle de cette période (*Monterey Pop*, 1967, *Woodstock* 1970, *Wattsax* 1973...).

Dans la seconde sous-catégorie, consacrée aux *biopics* fictionnels de musiciens, la musique n'y est jamais filmée pour elle-même, mais à des fins dramatiques, pour exalter la figure, forcément tourmentée du génie (*La symphonie fantastique*, Christian-Jacques 1942). Ce dernier peut être un interprète réel (*Le pianiste*, Polanski 2002), fantasmé (*La légende du*

pianiste sur l'océan, Tornatore 199, *La leçon de piano*, Campion, 1993) ou un compositeur (*Amadeus*, Forman, 1984, *Ludwig Van B*, Rose 1994).

Penchons-nous maintenant sur un troisième cas de figure, celui de la musique après le tournage, dans la grande majorité des cas, c'est après le tournage, dans la phase dite « de post-production » que la partition musicale d'un film entre en jeu. Au moment du montage, les images qui ont été tournées prennent leur rythme. Se pose alors la question : à quels moments les scènes nécessiteront-elles d'être accompagnées de musique ? Et quelle sera alors la fonction de cette dernière : souligner une action ou au contraire créer une ambiance inattendue, révéler l'émotion d'un personnage ou accompagner un dialogue comme une partition d'opéra, renforcer l'image ou au contraire la remettre en question ? Apparaît également ici, deux sous-catégories, la première étant celle des musiques préexistantes, l'autre celle du score original. l'un des exemples les plus marquants de la première sous-catégorie reste *2001, l'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick, qui refusa le score original composé par Alex North au profit de la réutilisation d'oeuvres de Strauss et Ligeti. Mais de nombreux exemples existaient déjà avant Kubrick : l'utilisation du *concerto n°2* de Rachmaninov dans *Brèves rencontres* de David Lean (1946), la *Septième symphonie* de Bruckner par Luchino Visconti dans *Senso* (1954), qui récidivera avec César Franck pour *Sandra* et Mahler dans *Mort à Venise*. Autre fonction de cette musique préexistante, éveiller la nostalgie des spectateurs à travers des succès populaires, comme le rock n'roll des années 1950 dans *American Graffiti* de Georges Lucas, le jazz Nouvelle-Orléans dans les films de Woody Allen, ou le rock des années 1970 dans les films d'Olivier Assayas.

Quelques mots enfin, sur le score original, c'est une partition composée spécifiquement pour le film. Lorsque le montage image est suffisamment avancé, le compositeur visionne le film, prend connaissance des scènes pour lesquelles est prévu un accompagnement musical, selon un minutage précis. La composition, l'orchestration et les arrangements de la musique ont des implications artistiques et économiques sur la création musicale, menée par cet « autre auteur » du film qu'est le compositeur. Selon les mots du compositeur Michel Magne : « un bon musicien de film doit savoir exactement ce que veut un metteur en scène, quoi qu'il demande : symphonique, classique, jazz. Ce qui ne veut pas dire pour autant ne pas avoir de personnalité, au contraire.¹⁸ ». Nous avons largement développé dans la partie précédente les

¹⁸ *Démons et merveilles du cinéma*, émission du 9 juin 1969, réalisation : Jacques Nahum, ORTF, Archives INA.

différentes caractéristiques et périodes marquantes de cette catégorie, inutile donc de nous y attarder davantage.

Enfin, dernière interaction entre la musique et le cinéma, la musique de film après la sortie du film en salle. Les producteurs de cinéma ont saisi l'opportunité d'exploiter la musique pour promouvoir leur films, les éditeurs musicaux ; en retour, tirent parti des chansons de films à succès, l'on peut distinguer deux types de « produits » :

1) Motion Picture Soundtrack, où sont regroupés généralement des titres sur catalogue fournis par les majors et apparaissant plus ou moins dans le film, ou des morceaux « inspirés par le film ». Suivant la production, il s'agit de chansons, de musique classique ou de morceaux de jazz.

2) Original Motion Picture Score, où figure la véritable musique composée pour le film.

Dans ces deux catégories apparaissent plusieurs « types » de bandes originales :

1) Bande originale classique : musique originale écrite pour le film par un compositeur de musique « classique » instrumentale, orchestrale et/ou chorale (*Sueurs froides, Le Bon, la Brute et le Truand, Star Wars, Blade Runner, Titanic, Le Seigneur des anneaux*).¹⁹

2) Bande originale par un artiste populaire : musique originale écrite pour le film par un artiste populaire (*More, La Folie des grandeurs, Superfly, Virgin Suicides, There Will Be Blood, Tron: Legacy*).²⁰

3) Compilation : reprises de morceaux déjà existants, classiques ou populaires (*2001, l'Odyssée de l'espace, Pulp Fiction, Trainspotting, Presque célèbre, Kill Bill, Inglourious Basterds*).²¹

4) Enregistrement « live » : musique jouée et enregistrée pendant le tournage, parfois sujet même du tournage.²²

c) Le son : outil d'élargissement sémantique de l'image.

¹⁹c.f Annexe D

²⁰ Ibid

²¹ Ibid

²² Ibid

Maintenant que nous avons appréhendé les différentes interactions existantes au cinéma entre le son et l'image, il nous semble nécessaire de nous interroger sur le sens profond de ce couplage audio-visuel, présent depuis très tôt dans la vie humaine, ne serait-ce que parce que le langage prend les deux formes complémentaires de l'oral et de l'écrit. Ainsi Elisabeth Dumaury, dans son ouvrage *Psychologie expérimentale de la perception* affirme que « Dès l'âge de trois mois, un enfant fixe beaucoup plus longtemps un écran associé à une petite mélodie qu'un écran associé à un haut-parleur muet²³ ». Michel Chion, dans son ouvrage intitulé *Le son, traité d'acoulogie*, différencie deux situations différentes dans les rapports audio-visuels qui permettent d'élaborer l'analyse de l'art audio-visuel comme une complémentarité entre le son et l'image. La première est celle de l'audio-vision, à savoir :

« le type de perception propre au cinéma et à la télévision, dans lequel l'image est le foyer conscient de l'attention, mais où le son apporte à tout moment une série d'effets, de signification, qui, par le phénomène de projection nommé par nous valeur ajoutée sont portés au compte de l'image dans son cadre²⁴ ».

Symétriquement à cette situation d'audio-vision, le terme de visu-audition s'applique à :

« un type de perception qui est consciemment concentré sur l'auditif (comme dans le cas du concert), et, où l'audition est accompagnée, renforcée, aidée ou au contraire déformée ou parasitée, mais en tout cas influencée par un contexte visuel qui l'influence et peut amener à projeter sur elle certaines perceptions²⁵. »

La combinaison audio-visuelle fonctionne donc, non comme une simple addition de semblables ou de contraires, mais comme un mélange dans lequel le spectateur fait rarement la part du sonore. Très fréquemment, en effet, lorsque le son ajoute un sens à l'image, ce sens semble émaner de l'image seule. C'est ce que nous appelons l'effet de *valeur ajoutée*- sous entendu ajoutée à l'image. En d'autres termes, le son ne cesse d'influencer l'image mais cette influence est bilatérale, car l'image influence en retour la perception que nous avons du son, cependant en raison de la polarisation consciente du cinéphile sur l'écran et le visible, c'est en définitive sur l'image que le résultat de ces influences de sens contraire est le plus souvent, reprojété :

²³ Elisabeth DUMAURIER, *Psychologie expérimentale de la perception*, Paris, PUF, 1992.

²⁴ Michel CHION, *L'audio-vision, traité d'acoulogie*, Paris, Armand Collin, 2010, p. 160

²⁵ Ibid, p. 160

« La pertinence d'une partition dépend bien plus de son « efficacité » et de la qualité des relations qu'elle instaure avec les images que de l'écriture musicale proprement dite. Michel Chion note à juste titre, avec un soupçon de provocation que « l'album intégral de la partition d'Hermann pour *Psychose* (1960) est d'une terrifiante monotonie, alors que dans le film cette partition fonctionne idéalement²⁶ »

Pédagogiquement parlant, à quoi cette réflexion nous amène-t-elle ? A nous interroger sur l'une des principale difficulté que représente le fait musical, à savoir son abstraction. On peut voir et toucher une sculpture, voir et entendre un film, une scène théâtrale, lire un poème ou en écouter sa lecture, voir une peinture, une photo, et pourquoi pas les toucher bien que cela n'apporte rien de plus à leur appréciation. La musique est faite pour être écoutée, pour être dansée, pour accompagner l'image, on ne peut pas la toucher ni la voir, c'est son caractère volatile, insaisissable, qui lui donne son pouvoir de fascination et qui peut donc être une source de difficulté pour la comprendre et l'interpréter. Nombre de professeurs utilisent des images, des métaphores pour faire comprendre le sens d'une phrase musicale, pour finalement rendre concret ce qui apparaît de prime abord comme quelque chose d'abstrait. Ainsi, le mot *chaise* renvoie immédiatement à une réalité physique, la relation entre le signifiant et le signifié est entendu d'emblée. Mais un accord de *septième diminuée*, à quoi renvoi-t-il ? Seule une étude sérieuse et approfondie du langage musical, de ses règles, de ses harmonies permettent d'en déceler la signification, et là encore l'utilisation de mots tels que *tension*, *drame*, *suspense* permettent de matérialiser verbalement son sens. Certains élèves le comprennent très rapidement, d'autres moins. Nous pouvons mettre cela en rapport avec la théorie des intelligences proposée par Howard Garner en 1983 qui dans son ouvrage *Frames of mind :the Theory of Multiple Intelligence* en dénombre pas moins de sept : l'intelligence logico-mathématique, l'intelligence spatiale, l'intelligence interpersonnelle, l'intelligence corporelle-kinesthésique, l'intelligence intra-personnelle, l'intelligence musicale-rythmique, l'intelligence naturaliste-écologique et l'intelligence existentielle. Les études musicales permettent de développer l'intelligence musicale-rythmique bien que celle-ci peut être acquise naturellement dans certaines situations exceptionnelles, notamment lorsque l'enfant a grandi aux côté de personnes douées musicalement. Pour ce type de personnalité, le *sens* d'une phrase musicale apparaît immédiatement, car le code du langage musical est, consciemment ou non, maîtrisé. Et c'est cette maîtrise des différents codes musicaux qui permet de chercher en soi une pluralité d'interprétations différentes et créatrices et de les exprimer avec naturel à

²⁶ Gilles MOUELLIC, *La musique de film pour écouter le cinéma*, op. cit, p. 36.

l'instrument. Mais cela, n'est pas toujours le cas, et notre proposition de passer par le médium cinématographique nous semble un autre moyen d'accéder à cette forme de compréhension et d'expression, notamment pour des profils d'élèves différents, dont la sensibilité première serait le visuel ou le mouvement, qui posséderaient peut-être « des » intelligences spatiales et intra-personnelles plus prononcées (la première ayant trait à la création dans le domaine visio-spatiale, la seconde liée aux représentations et aux images) que musicale-rythmiques. Ainsi, le cinéma en matérialisant concrètement une situation, deviendrait ce « moteur de développement de l'imaginaire musical », dont nous approfondirons le concept dans la seconde partie qui porte ce titre. Ce type de pédagogie, ne représente en fait que le prolongement d'une longue tradition pédagogique basée sur l'image, éclairée par ces propos d'Annie Renonciat et Marianne Simon-Oikawa extraits de leur ouvrage *La pédagogie par l'image en France et au Japon* :

« Depuis le XIXème siècle, les pratiques pédagogiques n'ont cessé de les explorer plus avant, témoignant d'une meilleure compréhension comme d'une réelle prise en compte des modes d'acquisition de l'enfant, qui a besoin de concret pour parvenir à l'abstraction. Par sa nature, l'image lui est facilement accessible : en sollicitant le savoir sensoriel, elle retient son attention, facilite sa mémorisation, aiguise son sens de l'observation et de la réflexion, le conduisant à l'abstraction du signe alphabétique »²⁷

B) Le cinéma : moteur de développement de l'imaginaire musical.

« Je pense qu'il serait formidable de donner à dix compositeurs cinq minutes de bande-image identique et de leur dire d'écrire la musique pour ces scènes. Selon moi, les dix auteurs écriraient des musiques complètement différentes.²⁸ ». Cette phrase, tirée d'un interview avec le compositeur Ennio Morricone résume parfaitement le pouvoir d'imagination créatrice pour le compositeurs et pour les musiciens, que représente le septième Art. Dans la continuité du paragraphe précédent, nous allons pouvoir observer dans cette partie que, si le son en allant

²⁷ Annie RENONCIAT, Marianne SIMON-OIKAWA, *La pédagogie par l'image en France et au Japon*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférence », 2009, p. 243

²⁸ N.T.BIHN, José MOURE et Frédéric Sojcher, *Cinéma et musique accords parfaits : dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, op. cit, p. 24

vers l'image, peut en modifier son sens, l'image, en inspirant le son peut jouer un rôle fondamental dans sa production.

a) L'improvisation musicale.

Bien avant de susciter l'intérêt de nombre de créateurs du XXème siècle, l'improvisation fut associée à des pratiques populaires et ludiques du théâtre (les « jeux » ou les « mystères » du Moyen Age, qui précèdent la *Commedia dell'arte*), puis liée à la musique avec le verbe « improviser », défini au XVIIème siècle par « composer-sur-le-champ et sans préparation ». Cet ancrage musical a contribué à affirmer l'improvisation en tant que « fait poétique absolu », comme l'écrit le philosophe Christian Béhune, affirmation conforme à la pensée occidentale qui s'est peu à peu fondée sur les notions d'oeuvre et d'artiste. « Tout marginalise l'improvisation, les actes qui passent pour inachevés, les esquisses. Sans ancêtre, généalogie, ni archives, elle ne transmet, ne continue, ni n'explique rien²⁹ ». Cela ne l'empêche pas, tout au long du XXème siècle, de faire l'objet d'une remarquable attention dans une grande diversité de pratiques artistiques : exploration de nouvelles potentialités du corps dans la danse ou le théâtre, fascination pour le geste dans la peinture ou la sculpture, confiance dans la part de « spontanéité » de l'écriture automatique, chère aux surréalistes, goût pour l'imprévu dans les *happening* des plasticiens, la liste est longue et ne manque pas d'entretenir une certaine confusion, jointe à une légitime méfiance face aux expériences plus ou moins abouties de créations instantanées. De fait, l'improvisation est souvent associée à des notions telles que la spontanéité, le hasard, l'inspiration. Pour Katia Labèque, il s'agit « d'une certaine façon de retrouver une certaine spontanéité musicale³⁰ ». Cependant, l'improvisation n'est pas complètement libre, ni dépourvue de règles. De même, à moins d'être figée par enregistrement, l'improvisation musicale est rarement pleinement déterminée. Il est en effet impossible d'échapper complètement aux aléas du présent dans ses moindres détails et il est donc impossible de reproduire une improvisation (ou une interprétation) à l'identique. A l'opposé, l'improvisation libre (parfois appelée musique improvisée dans le sens de « *musique totalement improvisée* ») vise à la situation inverse en recherchant à s'affranchir au maximum

²⁹ Jean-François DE RAYMOND, *l'improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, Lattès, Paris, 1981, p. 9

³⁰ Denis LEVAILLANT, *l'improvisation musicale*, Actes Sud, 1998, p. 159

de toute règle. Ces deux situations extrêmes montrent que, plutôt que d'opposer la musique improvisée à celle qui ne l'est pas, l'improvisation musicale peut être entendue à différents degrés. Notre proposition d'atelier d'improvisation dans le cadre d'un projet de ciné-concert propose un travail préparatoire en amont qui vise à fixer certaines étapes nécessaires à son bon fonctionnement :

Tout d'abord, la première étape consiste à choisir le film. La question du choix est essentielle car elle va totalement déterminer quel type d'improvisation va être utilisé, à quel essient et à quelle visée. Improvise-t-on de la même manière sur un film muet des années 1920 que sur un film expérimental des années 1970 ? Bien qu'il n'y ait pas de réponse figée à ce type de questionnement (la démarche d'utiliser des instruments et une musique à résonance des années 1970 sur un film muet des années 1920 peut être tout à fait louable si elle est justifiée), il semble néanmoins que le choix de certains films va probablement influencer un certain type d'esthétique musicale. Choisir un certain type de film revient également à s'adresser à un certain type d'élève, par exemple pour des fins de cycle 1, un film comique de Buster Keaton serait nettement plus approprié qu'une oeuvre de Fritz Lang comme *M le maudit*. Enfin, dernier élément à prendre en compte : la durée de la séquence choisie. Elle doit être proportionnelle avec le niveau des élèves : pour des cycles 1, une improvisation sur une séquence entre 1 à 2 minutes, pour des cycles 2, entre 5 et 6 minutes, pour des cycles 3, 10 minutes, enfin pour les cycles spécialisés, une improvisation comprise entre 10 et 15 minutes.

En second lieu, il convient pour le professeur de visionner le film avec ses élèves et d'analyser avec eux les séquences cinématographiques en s'interrogeant sur le rôle que la musique va jouer³¹ : va-t-elle souligner l'action ? un état d'esprit particulier d'un des protagonistes ou un trait de caractère ? ou au contraire, va-t-elle essayer d'apporter un sens nouveau à l'image en offrant quelque chose d'inattendu, voir de décalé ? Ce qu'un réalisateur comme Stanley Kubrick avait brillamment réalisé dans *2001 Odyssée de l'espace* en utilisant *le Beau Danube Bleu* de Richard Strauss sur un ballet de vaisseaux spatiaux ou encore dans *Orange mécanique* lorsque l'anti-héro du film s'amuse à chanter « *I'm singing in the rain* » tout en commettant ses crimes odieux. Cette étape est primordiale, et doit, à notre sens se réaliser collectivement, avec les élèves, en interrogeant leurs envies et désirs respectifs afin de développer leur autonomie, leur communication, leur créativité artistique et le travail en équipe. Un savant mélange est également possible entre le choix d'un type de musique illustrant l'action sur une séquence, puis devenant totalement décalée avec l'image sur une

³¹ Cf. Annexe E : Partie I : analyse du film *l'homme à la caméra*.

autre. Tout est possible, à condition que cela soit argumenté, justifié et cohérent avec la pertinence du projet.

Une fois que cette étape est réalisée et afin d'élaborer au mieux l'improvisation sur l'image, il est nécessaire pour le pédagogue de proposer et d'utiliser des outils musicaux qui soient à la portée des élèves participant au projet, puis d'adapter ces différents outils en fonction de leur cycle et de leur niveau d'apprentissage. Le professeur pourra proposer divers éléments rythmiques, mélodiques ou harmoniques adaptés au niveau musical des élèves, l'utilisation de motifs ou de thèmes plus ou moins complexes, d'ostinatos, de pédales etc... En parallèle, une réflexion peut également s'engager sur la matière sonore à utiliser en modifiant par exemple les attaques de l'instrument ou les timbres, en sollicitant le vibrato, les formants ou la brillance³². Des jeux ludiques, basés sur l'écoute peuvent être également mis en place : questions-réponses, dialogue, contrastes, imitations... Tout cela dans le but de créer une véritable écoute collective favorisant le rapport à l'autre et son instrument. Le rapport au geste et au corps se doit d'être également pris en compte, comme le résume Denis Levaillant dans son ouvrage consacré à l'improvisation :

« l'improvisation demeure une des pierres de touches du renouvellement musical. Pour la mettre en oeuvre, le musicien doit en effet toucher aux invariants, et donc, partant de la périphérie (l'instrument), viser le centre (la langue). De son origine corporelle, l'improvisation garde la trace, et cette ambiguïté lui est constitutive : l'esprit y est informé par le corps. Par elle le musicien apprivoise pas à pas sa propre parole. Elle reste donc extrêmement précieuse³³ ».

A notre sens, ce type de séance d'improvisation doit être préalable à l'introduction du support visuel pendant l'improvisation, afin de créer avant tout un groupe capable de s'écouter, de communiquer, d'interagir et donc d'être plus à même d'être efficace lorsqu'ils devront également se concentrer sur la musique produite durant la projection du film.

Enfin, la dernière étape vient à relier les différents éléments entre eux : l'analyse du film et des séquences qui va entraîner le choix des outils musicaux à utiliser durant l'improvisation. L'utilisation, ou non, d'un « synopsis musical » qui, à l'instar d'un synopsis cinématographique, résume et décrit la progression musicale accolée aux images et enfin l'expérimentation en live de ce synopsis superposé à la projection du film qui sera enregistré

³² cf. Annexe F : Proposition de gammes et de modes pour l'improvisation.

³³ Ibid, p. 12

sur bande afin de permettre aux élèves de le réécouter et d'en faire une analyse critique : Quels éléments leur semblent pertinents, lesquels leur semblent superflus ou être susceptibles d'être modifiés ? Le rapport entre la musique et l'image est-il cohérent ou nécessite-t-il d'être amélioré ? Tant de questions dont les réponses se trouvent dans une réécoute attentive de l'enregistrement et une discussion collective au sujet de celui-ci.

b) Pédagogie documentaire et « synopsis » musicaux.

L'enrichissement culturel d'un élève musicien est une donnée fondamentale dans son parcours artistique. C'est en s'enrichissant personnellement et en s'ouvrant sur d'autres formes artistiques qu'il peut élaborer son propre jugement critique et autonome. Le cinéma constitue une richesse artistique d'une grande profondeur, constitué de genres et de mouvements esthétiques divers et variés, et peut ainsi offrir l'occasion d'éclairer sous un jour nouveau un discours musical parfois sclérosé ou incompris par un élève. Comme nous l'avons vu auparavant, l'image permet d'offrir ou de révéler un sens nouveau à la musique, et dans ce mouvement d'échange, la musique peut elle, également, apporter un sens nouveau à l'image. Dans certaines musiques d'accès difficile pour un élève, chercher un contexte cinématographique se réappropriant la musique, peut lui permettre d'aborder cette dernière sous un angle nouveau. Nous pensons ici, une fois encore à Stanley Kubrick qui a utilisé la musique de Ligeti dans ses films, en particulier *Atmosphères*, *Requiem* et *Lux Aeterna* dans *2001 Odyssée de l'espace* et *Musica ricercata* dans *Eyes Wide Shut*. Ce type de recherche s'inscrit dans ce que l'on nomme la pédagogie documentaire qui consiste à « construire sa connaissance par des documents » et qui vise plusieurs objectifs dont le premier est de renforcer l'autonomie de l'élève. Ce dernier n'est pas placé en position passive face à la réception d'un savoir, on attend de lui qu'il l'approprie en cherchant l'information dans des documents (ici des documents audio-visuels), et en la restituant selon l'attente de ses professeurs ou de ses besoins. La recherche et la consultation de différents genres et types de films va permettre à l'élève de développer plusieurs choses. Tout d'abord l'élaboration d'un esprit critique par rapport à l'utilisation de la musique sur l'image, comment cette dernière fonctionne et s'articule, est-elle pertinente et son utilisation est-elle justifiée ou non ? Puis de renforcer son savoir par rapport à cet univers de la musique de film : quels sont les couples réalisateurs-compositeurs les plus célèbres ? dans quels films la musique joue-t-elle un rôle

primordial ? Cette recherche autonome va également lui permettre de monter un répertoire musical dédié spécifiquement à la musique de film dans le cadre d'une pédagogie de projet dont nous établirons les différents aspects dans la dernière partie de notre étude.

Nous voyons donc là un mouvement de recherche qui s'articule de la musique vers le cinéma. Notre réflexion sur le sujet nous a amené à nous demander s'il n'était pas possible ou envisageable de développer la chose inverse, de partir d'un outil strictement cinématographique et de s'en servir pour la musique en nous référant à cette célèbre citation de Gilles Deleuze : « La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre³⁴ ». Nous avons alors pensé à utiliser un outil adopté par l'industrie cinématographique dans les années 1910 : le synopsis. Son étymologie provient du mot d'origine grecque *Synopsis* signifiant « vue d'ensemble », apparu dans les années 1830 dans sa forme masculine, et dans les années 1840 sous sa forme féminine. Il s'agit d'un écrit offrant une vue d'ensemble ou un aperçu d'une œuvre ou d'une science. Dans l'industrie cinématographique, ce terme désigne le résumé condensé d'un scénario. À ce titre, il décrit les grandes lignes de l'histoire, esquisse les principaux personnages et leur évolution, sans entrer dans les détails. Sa longueur peut varier de quelques lignes à plusieurs pages. Il ne comporte pas de dialogues et est généralement rédigé au présent de l'indicatif, dans un style simple, souvent indirect³⁵. Le synopsis est donc, selon Vincent Pinel, « une première mise en forme de la matière première narrative du film³⁶ ». Nous nous proposons d'adapter cette citation en l'impliquant dans le domaine musical, la définition du synopsis renverrait alors à « une première mise en forme de la matière première narrative de l'œuvre musicale ». Cette nouvelle définition du synopsis, appliquée à la musique nous en vient à nous demander si la musique peut raconter une histoire les études musicologiques effectuées à ce sujet tendant à nous démontrer qu'il existe un point commun entre la musique et le texte, que l'on ne retrouve ni dans la peinture, ni dans la sculpture : celle d'une structure linéaire. La musique a un début, un milieu et une fin, on l'appréhende dans une temporalité, tout comme le cinéma.

De fait, nous rappelons que l'humain n'est pas avant tout un être de logique, mais surtout un être de fables (voir Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo Fabulator, théorie et analyse du récit*, Actes SUD). De ce fait, l'homme aime à lier les objets d'une chaîne linéaire

³⁴ Gilles DELEUZE, « Le cerveau c'est l'écran », *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, p. 25-32

³⁵ c.f Annexe G : improvisation audio-visuel/ synopsis musical.

³⁶ Vincent PINEL, *vocabulaire technique du cinéma*, Paris, coll. « réf », 1996, p. 390

(même non linguistique) en y plaquant une conduite narrative. Ainsi, et ceci est corroboré par des études de psychologie cognitive de la musique, beaucoup d'auditeurs ont tendance à « narrativiser » la musique (voir notamment « Rhythm, musical narrative, and origins of human communication », Trevarthen, 1999-2000 et « Narrative in music and interaction », Imberty-Gratier, 2008 in *Musicae Scientiae*.). Leonard Meyer, dans *Émotion et signification en musique*, 1956, en démontre cet aspect :

« au cours du déroulement musical, des événements sonores se succèdent de telle sorte qu'à chaque instant, l'auditeur peut se demander : et que vais-je entendre maintenant ? Nous ne sommes satisfaits que lorsque les attentes créées par les répétitions, les suspensions, les tensions musicales trouvent enfin leurs conclusions dans des points de repos, provisoires ou définitifs, et procurent un sentiment de clôture »

Bien sûr, une œuvre musicale ne peut guère raconter une histoire au sens verbal du terme. Le langage musical ne fonctionne pas selon la double articulation de la langue, et ne sécrète donc pas de sens linguistique. Pour autant, il est possible de considérer la musique comme un protorécit. Le discours musical s'inscrit dans le temps, et possède donc une organisation syntaxique propre. Rythmes, accents, tons, longueurs, syllabes font partie intégrante de la musique (*mousikê* en grec désigne la poésie lyrique). Dès lors, la musique peut très bien imiter la courbe intonative d'un récit sans paroles, un récit « en creux ».

Il n'est donc pas infondé de croire qu'il existe une sémantique de la musique : la musique est expressive, elle donne à voir et à émouvoir. Ainsi, selon Ole Kūlh, *Musical Semantics*, Berne, Peter Lang, 2007, l'écoute attentive (analytique) de la musique consiste à donner une cohérence à une expérience, et un sens à une série d'événements sonores qui s'inscrivent dans une temporalité. Comme un lecteur peut le faire d'un texte. Ou un historien d'une série d'événements historiques. Nous pouvons citer Eero Tarasti qui définit judicieusement le processus (*Sémiotique musicale*, 1996, Presses universitaires de Limoges) : « par narrativité en musique, nous entendons la narrativité "structurelle" selon laquelle toute pièce musicale qui se déploie dans le temps, et qui transforme quelque chose en autre chose, doit être considérée comme narrative ».

Cette analyse sur la musique comme protorécit, nous permet donc d'envisager la possibilité d'utiliser de courts « synopsis musicaux » sur des œuvres musicales qui

permettront à l'élève d'élaborer lui-même son propre scénario de jeu. Il s'agit d'une manière ludique et créative d'investir le territoire de l'interprétation et de développer ainsi l'imaginaire musical de l'élève.

c) L'autoscopie : un outil pédagogique pertinent.

Il nous semble essentiel, de développer ici notre réflexion sur une notion qui, si elle n'est pas rattachée directement au monde du cinéma, en partage notamment certains aspects car elle intègre un sujet filmé dans une situation réelle (on peut penser en cela au documentaire ou au cinéma « réaliste » où la caméra tente de saisir des instants ou des scènes de la vie quotidienne comme dans *Entre les murs* par exemple) il s'agit de l'autoscopie, une technique pédagogique consistant à filmer un sujet qui peut ainsi observer son comportement de l'extérieur. Selon l'Encyclopédie *Universalis* :

« L'autoscopie c'est-à-dire la faculté qu'offre la vidéo de se revoir immédiatement connaît de multiples applications pour tout ce qui relève de l'acquisition de gestes techniques ou de comportements professionnels [...] Instrument idéal pour le modelage du comportement individuel en fonction de critères de conformité et d'efficacité, l'autoscopie concerne tous ceux qui usent d'une image publique [...] »

Il y a quarante ans déjà, Maurice Merleau Ponty développait le lien entre le cinéma et la "nouvelle psychologie" : « le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les pensées de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde.³⁷ ». Quand le philosophe prononçait ces mots, il évoquait le cinéma dans ce qui l'oppose au roman classique mais qui est, comme ce dernier, produit d'une construction, d'une écriture. Ce qui est vrai d'un film élaboré autour d'un scénario, l'est plus encore du document, dit de reportage où hommes et femmes se livrent à leurs occupations quotidiennes, témoignent, tandis que la caméra saisit leur parole sans gommer la moindre hésitation ni la plus petite différence dans l'intonation et le débit de sa voix.

³⁷ Conférence donnée à l'IDHEC le 13 mars 1945 in "Sens et Non Sens", Nagel, 1966

L'un des avantages qui est souvent souligné dans les différents ouvrages rédigés sur le sujet est donc ce caractère réel : les enregistrements sont réalisés « *in vivo* » et en cela l'autoscopie diffère du « micro enseignement » - qui était pratiqué auparavant et qui consistait à mettre en scène des professeurs dans des simulations de cours.

La pratique de l'autoscopie a des finalités précises, premièrement celle de se voir et de s'entendre enseigner dans ses classes –voire d'être vu et entendu en train d'enseigner– deuxièmement celle de pratiquer un *feedback* au cours duquel il s'agit de s'auto analyser afin de prendre conscience et de s'interroger dans le seul but de réajuster. « L'autoscopié » n'ayant d'autre but que celui d'apprendre à mieux faire. Cette composante analytique peut être couplée à une dimension motivationnelle : en utilisant d'une manière régulière des outils d'enregistrements vidéo, l'élève s'offre la possibilité de « visualiser » concrètement ses progrès au fur et à mesure de ses années d'apprentissage et entretient par conséquent une motivation qui s'avère davantage accrue. En effet, il est parfois difficile pour un élève de se « détacher » de sa propre subjectivité et d'aboutir à un jugement objectif, tant sur ses capacités musicales que sur les progrès réalisés au cours de l'année.

Pour le premier cas, prenons l'exemple de la « fausse note » : un musicien, en concert va malencontreusement produire une fausse note au cours d'un trait (virtuose ou non), quelle sera sa réaction après le concert et comment cette fausse note va-t-elle altérer ou non son jugement sur sa prestation ? L'on observe, dans de nombreux cas, une forte propension chez les musiciens (notamment issus d'une formation classique) à dévaloriser leur prestation après-coup car leur attention n'a été focalisée que sur la ou les fausses notes qu'ils ont produits accidentellement, négligeant par ailleurs les points positifs de leur jeu. En revoyant après-coup sa prestation en vidéo, le musicien peut la juger d'une manière plus objective et ainsi formuler une autocritique pertinente vis-à-vis des qualités et des défauts de son jeu instrumental. Les influences sur son travail ne pourront être que bénéfiques car cette prise de conscience lui offrira non seulement la possibilité de travailler davantage les passages qui n'ont pas fonctionné objectivement, renforçant ainsi son autonomie et son esprit d'autocritique, mais renforcera également ses convictions vis-à-vis de ses capacités musicales.

Concernant le second cas, les progrès réalisés au cours de(s) année(s), ce sont toujours les mêmes notions de motivations et d'objectivité qui sont interrogées. Un élève se sachant en progrès est un élève qui a plus de chance de rester motivé. Ici encore, l'autoscopie, utilisée de manière régulière, permet aux élèves de visualiser et donc de constater objectivement les progrès accomplis durant l'année, où, visons plus loin encore, de comparer l'évolution de l'ensemble des progrès instrumentaux accomplis depuis les premières années d'apprentissage

de l'instrument. De savoir précisément, quels furent les moments de grande progression et a contrario, les périodes de stagnation. Outre le fait d'entretenir la motivation de l'élève qui peut concrètement visualiser sa marge de progression et en tirer un bénéfice positif par rapport à ses acquis et au chemin parcouru, cela peut permettre également d'analyser les causes d'un ralentissement dans le processus d'apprentissage et d'en tirer les conclusions nécessaires afin qu'elles ne se reproduisent plus. Prenons par exemple le cas de la posture instrumentale :

« Seul l'enregistrement de l'image permet de fixer le gestuel et le non-verbal. Seule, sa restitution par le visionnement et l'analyse, donc le processus autoscopique, permettent de se voir, de s'évaluer et de répondre à de multiples interrogations : « Comment je me tiens, je marche, j'évolue dans un espace ? [...] Les postures, maintiens, évolutions, gestes, signifient-ils de l'aisance, sont-ils maîtrisés, efficaces, sûrs... ? Ces questions renvoient à des domaines en apparences très différents, à la fois physiques et mentaux. L'autoscopie va permettre d'améliorer, en apprentissage, le geste sportif ou professionnel. ³⁸»

C) L'application concrète dans les structures d'enseignement.

a) Les moyens existants : ateliers musique-cinéma.

Notre enquête de terrain nous a amenée à répertorier les différents moyens et classes existantes sur le territoire qui intègrent à la musique l'image ou l'art cinématographique. Ainsi, au CNSM de Lyon, une classe « musique à l'image » a été créée en 1988. D'abord réservée aux étudiants d'écriture et de composition, elle est devenue ouverte à tous en 1998. En 2004, elle délivre un diplôme national supérieur. Le professeur en charge de cette classe se nomme Patrick Millet, les objectifs du cours sont les suivants :

« l'illustration musicale s'intéresse aux relations entre musique et cinéma, publicité, image de synthèse ou dessins animés. Elle analyse l'écriture ou la réalisation de musique pour

³⁸ Yves BOURRON, Jean DENEVILLE, *Se voir en vidéo, pédagogie de l'autoscopie*, Les éditions d'Organisation, Paris, 1995, p. 145.

l'image, son orchestration et l'utilisation de techniques d'enregistrement et de programmation midi, l'échantillonnage et la réalisation de partition ³⁹» (livret des disciplines complémentaires du conservatoire).

Le cursus s'établit sur quatre ans et prévoit pour les trois premières années des « cours de composition et informatique musicale et programmation sur logiciel de synthèse, acoustique et prise de son, travaux dirigés en studio, histoire du cinéma, orchestration ainsi que des master classes avec des compositeurs de musique de film et des réalisateurs⁴⁰ ». Lors de la dernière année, les étudiants travaillent sur un projet personnel. Le document insiste sur la pluralité des disciplines envisagées qui peuvent être tantôt « uniquement séquencées, tantôt acoustiques, orchestrales et encore mixtes ». Pour la réalisation des projets, le département compte sur les ensembles instrumentaux du CNSM (atelier XXème siècle ou département électro acoustique).

Au Conservatoire à rayonnement régional d'Annecy une filière « composition à l'image » à été créée, elle est ouverte aux étudiants à partir du cycle II qui possèdent des connaissances dans au moins une des disciplines suivantes : écriture, composition, arrangement, composition électro-acoustique ou design sonore Cette formation doit permettre aux élèves de comprendre les rapports musique/image, de favoriser l'émergence de talents créatifs et d'accompagner leur apprentissage. A terme, ils devront être aptes à travailler en production, aussi bien sur des projets artistiques que sur des projets industriels nécessitant l'élaboration et le respect des cahiers des charges définis, et la mise en adéquation de sources sonores avec des image. Les matières enseignées sont les suivantes : design sonore, écriture, harmonie jazz, arrangement, orchestration, atelier instrumental à l'image, électroacoustique, analyse de musiques de films, module analyse XXème et XXIème siècles, technique d'enregistrement, MAO, direction d'ensemble, clavier complémentaire pour les non-pianistes. Cette filière permet de préparer les diplômes suivants : Diplôme d'études musicales (DEM) et licence et master de concepteur musicale image et multimédia en cours d'élaboration avec l'institut de management de l'université de Savoie (IMUS).

En 2013, une classe de composition de musique à l'image s'est ouverte au Conservatoire National Supérieur de Paris avec le soutien de la SACEM, du CNC et de la Femis. Ce cycle est ouvert sur concours aux élèves ou anciens élèves d'un cursus d'enseignement supérieur musical pouvant justifier, par la présentation de projets personnels, d'une expérience

³⁹ François SABATIER, *25 ans CNMSD Lyon*, Symétrie, Lyon, 2005

⁴⁰ Ibid.

significative dans le domaine de l'écriture, de la composition, du jazz, des nouvelles technologies. Ce cursus s'inscrit dans une dynamique d'insertion professionnelle permettant de se préparer aux différents aspects de ce métier : contraintes, ergonomie de projet et techniques spécifiques. Cette formation vise à favoriser le travail en amont entre réalisateurs et compositeurs. La scolarité des élèves est organisée selon les axes suivants :

A/ Réalisation de musiques de films

- Une réalisation avec un ensemble symphonique
- Deux réalisations avec ensemble de musique de chambre ou groupe, dont une complètement autogérée Les trois réalisations doivent s'appliquer à des œuvres audiovisuelles de durées et genres différents (film, fiction, série télévisée, documentaire, publicité, jeu vidéo, etc.)

B/ Ergonomie de projet audiovisuel et aspects pratiques du métier

- Connaissance des contraintes qui président à ce type de travail : intégration des directives du réalisateur, synchronisme entre image et musique, orchestration spécifique, délais de composition très réduits, travail en équipe, productions où la musique est au service de l'image et cohabite généralement avec bruitages et dialogues
- Aspects pratiques du métier, fonctionnement de la production, aspects juridiques

C / Techniques du son

- Connaissances fondamentales des techniques du son associées à la production de films et plus particulièrement à celle de musiques de films
- Maîtrise professionnelle du maquettage: capacité à créer rapidement une maquette et à la modifier

D / Connaissances historiques et esthétiques de la musique de film

- Histoire du cinéma et de ses musiques
- Analyse approfondie de musiques de films dans leur rapport à l'image.

Le 18 décembre 2014, la classe de composition de musique à l'image à organisé un concert dans la salle d'art lyrique du Conservatoire National Supérieur de Paris en présence de Patrice Leconte qui était l'invité de ce ciné-concert. Les élèves ont composés et orchestrés une séquence de *Monsieur Hire* dans laquelle il n'y a aucune autre bande son que le *quatuor en sol mineur* de Brahms. Le réalisateur a pu réagir en direct en commentant publiquement les différentes propositions musicales.

En parallèle à ces formations, de nombreux stages d'improvisations se développent dans différents conservatoires en France et génèrent une forte attractivité sur cette discipline qui revient véritablement au goût du jour, nous pouvons citer le conservatoire Iannis-Xénakis qui a organisé du 17 au 21 février un stage d'improvisation musicale sur l'image ouvert aux musiciens de tous horizons, encadrés par deux musiciens renommés de la musique improvisée et du jazz : Guillaume Roy et Thierry de Micheaux et qui s'est clôturé sur un ciné-concert des stagiaires aux Cinoches de Ris Orangis (91130). Citons également « Mon premier Festival » qui est un festival initié par la ville de Paris et produit par l'association Enfances au Cinéma dédié au jeune public qui s'est déroulé du 22 au 28 octobre 2014 et qui a établi un partenariat avec le Conservatoire National Supérieur de musique et de danse de Paris.

Sur la ville d'Aix-en-Provence, l'Institut de l'image organise régulièrement des cinés-concerts, le dernier en date s'est déroulé le mercredi 15 avril 2015 et s'intitulait « *Les Nouvelles (més)aventures d'Harold Lloyd* ». Ces séances du mercredi sont destinées au jeune public en partenariat avec le collectif Ciné des jeunes de la MJC Prévert. L'initiateur du projet, monsieur Karim Gherbi⁴¹, à travaillé sur quatre courts-métrages d'Harold Lloyd avec des élèves de 4ème inscrits en classe à horaire aménagés. Ils ont acheté les DVD pour travailler dessus, ont demandé l'autorisation au distributeur et la salle qui l'a diffusé s'est acquittée d'un droit (450 euros pour deux séances). Le projet de Mr Gherbi a été de fédérer à la fois l'école, le conservatoire et une salle de cinéma, permettant ainsi d'avoir une vision politique de son projet pédagogique.

b) Les moyens à fournir et la législation du droit à l'image.

⁴¹ Artiste en résidence à Livry Gargan.

Nous allons maintenant nous pencher sur les quelques facteurs techniques à fournir dans le but d'établir une pédagogie de projet visant à développer un ciné-concert. Tout d'abord, d'un point de vue matériel, le conservatoire, ou l'un de ses partenaires, doit pouvoir mettre à disposition des élèves un vidéo projecteur, élément indispensable à la bonne tenue du projet. Des enceintes peuvent être nécessaires si il est décidé de conserver les dialogues du films durant la projection et si le jeu musical fait intervenir des instruments de musique actuelle, ainsi que des éclairages afin de mettre en valeur les musiciens qui jouent. Il est important de préciser qu'un ciné-concert n'a pas obligatoirement lieu dans un cinéma, n'importe quelle salle de spectacle pouvant faire l'affaire. Le jeu en extérieur est également possible, la seule contrainte étant de jouer à la tombée de la nuit afin que le public puissent profiter pleinement de la vision du film sans être dérangé par la luminosité du jour.

Mais la question essentielle que pose le ciné-concert, est celle de l'aspect juridique qui entoure le droit à diffuser des films ou des extraits de film. Nous allons tenter d'éclaircir ce propos en nous basant sur la législation en matière de droit d'auteur. En France, le droit d'auteur est régi par le code de la propriété intellectuelle (CPI).

L'article L 112-2 du code définit l'œuvre audiovisuelle comme une "œuvre cinématographique ou une autre œuvre consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non."

En vertu de l'article L 113-7, sont présumés auteurs d'une œuvre audiovisuelle :

l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé (dialogues), l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre, le réalisateur du film, l'auteur de l'œuvre originale (roman par exemple ou premiers auteurs d'un premier film en cas de remake).

L'œuvre audiovisuelle est dite "de collaboration". Cela signifie que son exploitation n'est possible que suite à un accord unanime de l'ensemble des co-auteurs.

Le droit d'auteur :

Le droit d'auteur est constitué de droits patrimoniaux qui permettent de contrôler la reproduction (droit de reproduction) d'une œuvre et de sa communication au public (droit de représentation). Un droit moral protège la qualité d'auteur et permet ainsi de s'opposer à une utilisation qui dénaturerait l'œuvre ou de revendiquer que le nom de l'auteur soit mentionné.

La protection de l'œuvre :

Principes :

D'après la loi, une œuvre est protégée par le droit d'auteur, dès lors qu'elle est originale (l'idée ou le concept appartiennent au domaine public et ne sont pas protégeables), sans qu'il soit nécessaire d'effectuer la moindre formalité.

Toutefois, le dépôt de l'œuvre permet à l'auteur en cas de litige de constituer des éléments de preuve quant au contenu et à la date de création de son œuvre.

La méthode la plus classique est de déposer son texte auprès d'un organisme assurant un service de protection ; ceci, de préférence, avant de le faire circuler auprès d'une société de production.

Les principales Sociétés d'auteurs sont la SACD, la SACEM, la SCAM et l'ADAGP

Chacune de ces sociétés a son domaine d'intervention (répertoire), à savoir :

la SCAM : œuvres à caractère documentaire et multimédia ainsi que les œuvres institutionnelles ou d'entreprises

la SACD : œuvres ayant un caractère fictionnel (cinéma, téléfilms, feuilletons, captations, œuvres relevant de la création multimédia, etc.)

la SACEM : films ayant un sujet exclusivement musical

l'ADAGP : œuvres graphiques et plastiques

La citation en droit d'auteur

De par le monopole qu'il détient sur son œuvre, l'auteur est le seul à pouvoir autoriser son utilisation.

Toutefois il existe plusieurs cas, limitativement énumérées à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, pour lesquels l'autorisation de l'auteur n'est pas requise, pour des raisons pratiques ou dans l'intérêt du public (liberté d'expression et d'information).

La citation est l'un de ces cas. Elle ne peut néanmoins prétendre au régime des exceptions au droit d'auteur que si elle remplit les conditions suivantes.

Brièveté de la citation

La représentation et/ou la reproduction d'un extrait d'une œuvre ne peut s'analyser comme une exception de citation que s'il est court, au regard à la fois de l'œuvre citée et de l'œuvre citante.

L'appréciation de ce critère de brièveté est délicate. C'est donc au juge qu'il revient d'estimer au cas par cas si ce critère est ou non rempli. Ainsi, il a été jugé que l'intégration de 17 minutes d'un film dans un documentaire d'une durée de 58 minutes ne pouvait relever de l'exception de citation.

Respect du droit de paternité de l'auteur

La citation doit clairement indiquer le nom de l'auteur et la source de l'œuvre première pour relever du régime de l'exception. A défaut elle sera constitutive d'une atteinte au droit moral de l'auteur.

Caractère nécessairement critique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre citante.

Enfin pour qu'une citation soit légitime, il faut qu'elle soit justifiée par le caractère critique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle l'extrait est incorporé. En effet, l'utilisation de la citation doit être didactique pour expliquer, critiquer, encenser... l'œuvre citée. La citation doit donc simplement venir illustrer les propos inscrits dans l'œuvre nouvelle pour être considérée comme une exception.

Procédure à suivre pour organiser un ciné-concert :

En conclusion, voici la procédure à suivre pour organiser un ciné-concert dans le respect des règles juridiques : une association ou groupement légalement constitué agissant sans but lucratif peut organiser des séances non-commerciales d'œuvres cinématographiques de longue durée donnant lieu à un droit d'entrée dans la limite de six par an. L'organisme peut organiser, outre ces 6 séances payantes de long métrage (films de 60 minutes et plus), organiser des séances gratuites ou des séances payantes de court métrage. Bien que les textes n'imposent pas de limitation théorique au nombre de séances gratuites possibles, leur organisation reste exceptionnelle. L'accès aux séances doit être totalement gratuit pour le spectateur, directement ou indirectement. Par ailleurs, ces séances ne doivent en aucun cas favoriser -directement ou indirectement- la vente d'un produit ou la prestation d'un service. Les films projetés en séances non-commerciales ne peuvent être représentés avant l'expiration d'un délai d'un an à compter de la date de délivrance du visa d'exploitation. Les représentations publiques, gratuites ou payantes, d'œuvres audiovisuelles ou cinématographiques, même s'il ne devait s'agir que d'extraits, doivent impérativement être autorisées par les détenteurs des droits correspondants, à savoir le plus souvent les producteurs ou les distributeurs habilités. Les DVD achetés dans le commerce, loué en vidéo-club ou en bibliothèque, sont strictement réservés à l'usage privé au sein du « cercle de famille » et ne peuvent en aucun cas être utilisés en vue de représentation publique. Cette restriction figure, en principe, sur les jaquettes et en prégénérique, sur les différents supports vidéographiques préenregistrés.

Le cercle de famille se définit très précisément -selon la jurisprudence- comme « s'entendant de façon restrictive et concernant les personnes parentes ou amies très proches qui

sont unies de façon habituelle par des liens familiaux ou d'intimité, la projection devant se dérouler sous le toit familial ».

Les membres d'une association ou d'un groupement légalement constitué, rassemblés dans une salle pour la représentation d'une œuvre cinématographique, ne sauraient donc être considérés comme constituant un « cercle de famille ».

De même les œuvres enregistrées à l'occasion de leur diffusion sur les chaînes de télévision, ne peuvent faire l'objet de représentation sans le consentement exprès de leurs ayants droit.

En effet, le législateur autorise uniquement la copie pour l'usage exclusif du copiste. Généralement, les films sur support argentique 16mm ou 35mm sont loués auprès des sociétés de distribution concessionnaires des droits de représentation publique des œuvres. Certains ayants droit concèdent à des distributeurs spécialisés les droits de représentation qu'ils détiennent sur des œuvres préenregistrées sur vidéogramme (généralement sur support DVD), pour un secteur non commercial dont l'étendue est précisée dans les contrats.

En fonction des différents contrats conclus entre les ayants droit et ces distributeurs, ces derniers proposent les œuvres qu'ils ont en portefeuille pour des séances non-commerciales : en vente ou location ,pour le prêt, la consultation sur place et/ou les projections publiques, exclusivement dans l'emprise de l'organisme acquéreur (ce qui est le plus fréquent) ou non, auprès de structures particulières : bibliothèques, associations, hôpitaux, établissements pénitentiaires, établissements scolaires etc. en fonction de ce qui a été contractualisé entre les parties.

La structure qui loue ou achète le support (DVD...) doit s'informer avec précision du contenu de ces contrats et, par conséquent, des droits qui lui sont octroyés. La liste des distributeurs habilitée à fournir des vidéogrammes préenregistrés se trouve en annexe H.

c) Un exemple de pédagogie de projet transdisciplinaire : le ciné-concert « Cinémotion, voyage au coeur de la musique de film ».

La pédagogie de projet transdisciplinaire nous renvoie à la nécessité d'aller toucher un autre type de public ponctuellement, c'est une mission prescrite par le service public qui s'inscrit dans le cadre d'ouverture et de démocratisation de l'enseignement musical en France.

Cela permet également de renforcer et de développer la motivation des élèves qui se voient impliqués dans un projet.

Le « projet » est un terme récent couramment employé au XXème siècle. Il est rempli d'une connotation positive car il est synonyme de progrès. Bouthinet (pédagogue) en 1992 a défini le projet comme étant une « anticipation opératoire individuelle ou collective d'un futur désiré ». Si on part du principe que toute activité d'enseignement est intentionnelle, avec une organisation personnelle, on peut dire qu'une activité d'enseignant rentre dans le cadre d'une activité de projet.

Jusqu'ici, nous avons établi les différents moyens de lier l'outil cinématographique à la musique, la pédagogie de projet va permettre de les mettre concrètement en oeuvre. Ainsi pour cette mise en situation pédagogique finale nous proposons le programme suivant :

1) La réalisation d'un concert de musique de bandes originales existantes en synchronisation avec des extraits de films projetés sur écran.

2) Une improvisation musicale sur un extrait de film ou un court-métrage, impliquant un travail réalisé en amont sur les différentes matières sonores applicables sur le visuel.

3) la restitution d'un court synopsis rédigé d'après l'écoute d'une oeuvre musicale (du classique au contemporain).

Cette mise en situation devra s'adapter aux différents cycles et niveaux des élèves et permettra de relier les différentes disciplines entre elles en créant des ensembles musicaux soit de même niveau, soit mixte (notamment pour l'improvisation) afin d'encourager les jeunes élèves. Nous proposons la classification suivante :

cycle 1 :

1) La réalisation d'une musique sur un film destiné aux jeunes élèves (dessin animé par exemple), arrangée musicalement par le professeur pour en réduire la difficulté d'interprétation.

2) une courte improvisation musicale de 30 secondes à une minute sur un court métrage d'animation.

3) la rédaction de quelques lignes possédant des « mots-clés » pour décrire le parcours musical d'une musique.

cycle 2 :

1) deux à trois musiques de films issues du cinéma muet à contemporain.

2) une improvisation musicale d'une durée de 4 à 5 minutes sur un extrait de film ou un court-métrage.

3) une page de rédaction de synopsis sur une musique allant du courant classique à contemporain.

cycle 3 :

1) trois musiques de films issues du cinéma muet à contemporain.

2) une improvisation musicale d'une durée allant de 5 à 10 minutes sur un extrait de film ou un court-métrage.

3) rédaction d'un synopsis sur une musique allant du courant classique à contemporain d'une page minimum.

Pour les cycles spécialisés, nous proposons le même travail que pour les cycles 3 avec en ajout, une composition musicale élaborée au cours de l'année sur un court-métrage et utilisant les outils de musique électro-acoustique. Ce travail de composition musical sera diffusé à la fin du ciné-concert.

Nous avons pu expérimenter et mettre en pratique une grande partie des éléments précités dans le cadre d'un projet intitulé « *Cinémotion, voyage au coeur de la musique de film* »⁴². La concrétisation de ce travail a donné lieu à une réalisation publique qui s'est déroulée le vendredi 3 avril 2015 à la chapelle de la charité⁴³, avec les élèves du conservatoire de musique de Pertuis. Le projet consistait à réunir des élèves issus de différents cursus, cycles et disciplines et de les amener à jouer et improviser sur des films projetés sur grand écran. Ce spectacle audiovisuel se déroula en deux parties, une première d'une durée d'environ 35 minutes où les élèves étaient amenés à interpréter des thèmes de musique de films sur des montages d'extraits sélectionnés pour leur pertinence cinématographique et musicale, et une seconde, d'une durée d'environ 10 minutes où ils ont improvisé sur un film muet expérimental de 1929 réalisé par Dziga Vertov et intitulé *L'homme à la caméra*. Cela a permis d'établir une relation pédagogique cohérente, les élèves ayant été capable de se forger une réflexion pertinente entre le son et l'image en se documentant sur la musique de film et les différentes interactions existantes entre la musique et le cinéma. Ils ont eu l'occasion de visionner les films, d'écouter et de s'approprier un répertoire nouveau (qui comprend également des oeuvres de musiques classiques, jazz et contemporaines), d'utiliser l'image pour développer leur potentiel créatif au travers d'une improvisation travaillée en amont grâce à un synopsis musical rédigé collectivement⁴⁴, et de se servir d'outils musicaux rythmiques, mélodiques et harmoniques dans le but d'apporter un éclairage nouveau à des séquences

⁴² cf. Annexe I.

⁴³ Monument historique appartenant à la commune de Pertuis (Lubéron), situé au Parc Granier.

⁴⁴ cf. Annexe G.

filmées. Tous ces éléments réunis ont permis de solliciter leur motivation, leur investissement et leur satisfaction. Porteurs et acteurs d'un projet novateur, ils ont été capables de prendre des initiatives, de renforcer leur autonomie et de développer leur créativité artistique.

CONCLUSION

Cette étude sur l'utilisation du cinéma comme outil pédagogique du développement musical de l'élève nous a permis de dégager les différents moyens et champs d'application transdisciplinaire entre l'art cinématographique et musical, l'objectif visé étant la réalisation concrète d'un projet relié à la notion de ciné-concert, permettant de solliciter la motivation et l'engagement des élèves selon les différents niveaux et cycles. L'important développement des ciné-concerts sur le territoire artistique français et international, nous conforte dans l'idée que cette fusion entre l'image et le domaine musical s'inscrit de plain pied dans le système de communication et d'information de notre monde contemporain, un système où nous faisons le constat que l'image possède une part et une fonction prédominante. La richesse de ce type de projet est qu'il permet également de toucher un autre public, peut-être moins habitué aux salles de concert et plus attiré par les salles obscures des cinémas. Cette démocratisation s'inscrit donc totalement dans la démarche du service public, qui en temps de crise ne peut se permettre de se replier au sein d'un système conservateur refusant d'écouter et de prendre en compte les demandes et les évolutions des acteurs de notre société actuelle. La pédagogie de projet doit donner l'envie et la curiosité de suivre, et de poursuivre des études musicales, de maintenir la motivation des élèves à flots et par conséquent de se rapprocher également de leurs centres d'intérêts respectifs. Nous constatons que les mentalités évoluent, mais qu'il semble parfois bien compliqué de faire avancer les choses plus rapidement, certains conservatoires ne disposant d'aucun équipement audio-visuels, pas même un caméscope pour filmer les élèves lors de leur représentation. Nous sommes néanmoins persuadé que les choses mettront du temps à changer, mais qu'elles évolueront tout de même, nous pouvons ainsi constater que des disciplines restées durant un bon nombre d'années à la marge des

établissements sont aujourd'hui énormément sollicitées et ont trouvé leur place dans les structures d'enseignement (jazz, musique traditionnelle et actuelle notamment). Parallèlement à cela, la musique écrite pour le cinéma fut durant un certain temps « dédaignée » par les puristes, mais acquiert au fil des années une certaine forme de respectabilités en s'arrogeant des compositeurs de renom issus de la musique contemporaine (Philip Glass pour ne citer que lui). Enfin, pour répondre à la question du titre de l'ouvrage de Trong Nguyen Binh, cité lors de l'introduction de la première partie, *Musique et cinéma, le mariage du siècle ?* nous ne pouvons répondre que par l'affirmatif.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le cinéma et la musique :

BINH, Nguyen Trong, MOURE José, SOJCHER, Frédéric, *Cinéma et musique : accords parfaits : dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, Les impressions Nouvelles, coll. « Caméras subjectives », 2014, 202 p.

BINH, Nguyen Trong, *Musique et cinéma : le mariage du siècle ?*, Arles, Actes Sud, 2013, 253 p.

BOSSEUR, Jean-Yves, *La musique du XXème siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 1 vol. 252 p.

CARAYOL Cécile, CHION Michel, MOUELLIC Gilles, *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire Série Cinéma », 2012, 320 p.

CHION, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, A.Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2013, 239 p.

CHION, Michel, *Le son*, Paris : Nathan université, coll. « Fac Cinéma et image », 1998, 342 p.

CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995, 475 p.

COLPI Henry, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Société d'édition de recherches et de documentation cinématographiques, coll. « Panoramique », 1963, 455 p.

COMETTI, Jean-Pierre, LEVINSON, Jerrold, POUIVET, Roger, *La musique de film : fiction et narration*, Pau : Publications de l'Université de Pau, coll. « Quad », 1999, 72 p.

DUMAURIER Elisabeth, *Psychologie expérimentale de la perception*, Presse universitaires de France, coll « Le psychologue », 1992, 188 p.

GASTAUT Amélie, DEMIR, Anaïd, LELOUP Jean-Yves, VIX-GRAS Christophe, WALTER, Shane RJ, SALMON Béatrice, *French touch : graphismes, vidéo électro*, Paris, les Arts décoratifs, 2012, 207 p.

GAUTHIER Brigitte, *Kubrick, les musiques*, Montpellier, Coll. « Les Points dans les poches », l'Entretemps, 2012, 144 p.

GUIRAUD, Bernard, *Glossaire bilingue du cinéma et de la vidéo : français-anglais et anglais-français*, Paris : La Maison du dictionnaire, 2007, 250 p.

GORBMAN Claudia, *Unheard Melodies : Narratives Film music*, Indiana univ Press, 1987, 190 p.

HACQUARD Georges, *La musique et le cinéma*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque internationale de musicologie », 1959, 113 p.

LITWIN, Mario, *Le film et sa musique : création, montage*, Paris, Romillat, coll. « Consonance », 1992, 1 vol. 191 p.

MARI, Jean-Claude, *Quand le film se fait musique : une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris, l'Harmattan, coll. « Audiovisuel et communication », 2007, 1 vol. 239 p.

MOUELLIC, Gilles, *La musique de film : pour écouter le cinéma*, Paris : les Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », 2003, 1 vol. 95 p.

PECQUEUR, Antoine, *Les écrans sonores de Stanley Kubrick*, Montdidier, point d'exclamation, 2007, 94 p.

PINEL Vincent, *vocabulaire technique du cinéma*, Paris, coll. « réf », 1996, 475 p.

PORCILE, François, GAREL Alain, *La musique à l'écran*, Condé-sur-Noireau , Corlet, 1992, 215 p.

TOULET Emmanuelle, *Le cinéma au rendez-vous des arts : France, années 20 et 30*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, 220 p.

TULARD Jean, *Dictionnaire amoureux du cinéma*, Plon, 2009, 721 p.

Sur la pédagogie image-musique :

BEAULIEU Denyse, *L'enfant vers l'art : une leçon de liberté, un chemin d'exigence*, Paris, édition Autrement, 1995, 247 p.

BOURRON Yves, DENNEVILLE Jean, PERETTI André de, *Se voir en vidéo : pédagogie de l'autoscopie*, Paris, Les éd. d'Organisation, 1995, 258 p.

RENONCIAT Annie, SIMON-OKAIWA Marianne, *la pédagogie par l'image en France et au Japon*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2009, 369 p.

ROBERT Aline, LATTUATI, Marie, PENNINCKX, Jacqueline, *Une caméra au fond de la classe de mathématiques : se former au métier d'enseignant du secondaire à partir d'analyses de vidéos*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2012, 362 p.

TERRIEN Pascal, *Musique et vidéo : contribution à la réflexion et à l'action pédagogique*, Paris, L'Harmattan, 2010, coll. « Arts, transversalité, éducation », 191 p.

Sur l'improvisation musicale :

DE RAYMOND Jean-François, *l'improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, Lattès, Paris, 1981, 232 p.

GAUSSIN Françoise, *Créer avec des sons : Moyenne section-Grande section*, Paris, Hachette éducation, coll. « Pas à pas en musique », 2010, 63 p.

JOUBERT, Claude-Henry, *Manuel de composition et d'improvisation musicales : 100 recettes faciles et délicieuses à l'attention des élèves gourmands et des professeurs curieux*, Bourg la reine, Zurfluh, 2004, 145 p.

LEVAILLANT Denis, *L'improvisation musicale*, Actes Sud, 1998, 302 p.

PETARD Antoine, *L'improvisation musicale : enjeux et contrainte sociale*, Paris, l'Harmattan, coll. « Logiques sociales. Musiques et champ social », 2010, 209 p.

ROUSSELOT Mathias, *Etude sur l'improvisation musicale : le témoin de l'instant*, Paris : l'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2013, 262 p.

SAVOURET Alain, *Introduction à un solfège de l'audible : l'improvisation libre comme outil pratique*, Lyon, Symétrie, 2010, 186 p.

SIRON Jacques, *La partition intérieure : jazz, musiques improvisées*, 7^{ème} édition revue et corrigée, Paris, Outre Mesure, coll. « Théories », 2008, 765 p.

Sur l'interdisciplinarité :

DARBELLAY, Frédéric, *La circulation des savoirs : interdisciplinarité, concepts nomades, analogies, métaphores*, Bern, P. Lang, 2012, 245 p.

SAEY, Alain, MONZIOLS, Pascale, DELCAMBRE, Eric *Apprendre avec les œuvres d'art : 60 activités transdisciplinaires, cycle 3*, Paris, Retz, coll. « Pédagogie pratique », 2006, 216 p.

WALKOWIAK, Céline, BLANQUART, Francis, MONS Nathalie *Réussir l'école du socle : en faisant dialoguer et coopérer les disciplines*, Issy-les Moulineaux, ESF, coll. « Pédagogies », 2013, 238 p.