De la relation entre musique et images, en prenant comme témoin le cinéma du réalisateur-compositeur Tom Tykwer

Yohann Guglielmetti

▶ **To cite this version:**

Yohann Guglielmetti. De la relation entre musique et images, en prenant comme témoin le cinéma du réalisateur-compositeur Tom Tykwer. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2017. Français. NNT : 2017PA01H317 . tel-01768424

HAL Id: tel-01768424
https://theses.hal.science/tel-01768424

Submitted on 17 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Thèse de doctorat de Yohann GUGLIELMETTI

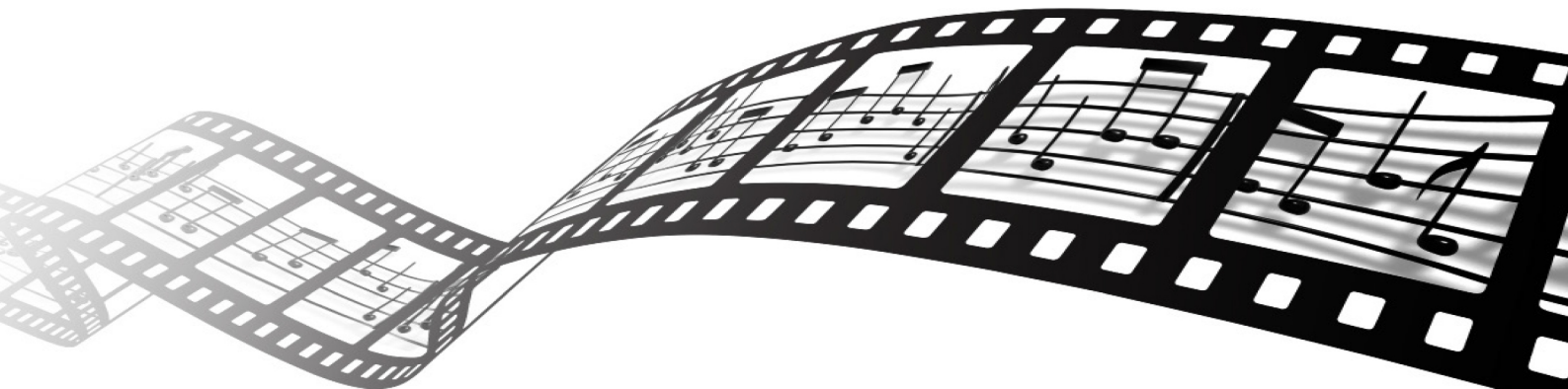
sous la direction de Frédéric SOJCHER
et la codirection de Giordano FERRARI

DE LA RELATION ENTRE MUSIQUE ET IMAGES EN PRENANT COMME TÉMOIN LE CINÉMA DU RÉALISATEUR-COMPOSITEUR TOM TYKWER

Soutenue le 6 décembre 2017, devant un jury composé de

M. Martin LALIBERTE,	Professeur en Musique et Technologies, compositeur, directeur du CCAMAN au LISAA, responsable du master Lettres et Arts, université Paris-Est,	Rapporteur,
M. Fabien BOULLY,	Maître de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles, directeur de l'UFR PHILLIA, université Paris Nanterre,	Rapporteur,
M. N. T. BINH,	Maître de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles, réalisateur, auteur, commissaire d'expositions, université Paris I Panthéon Sorbonne,	Examinateur
M. Giordano FERRARI,	Professeur en dramaturgie musicale, responsable de la licence Arts mention Musique et du projet de recherche DMCE, université Paris VIII Vincennes Saint-Denis,	Codirecteur,
M. Frédéric SOJCHER,	Professeur en pratiques du cinéma, réalisateur, directeur du département du master pro Cinéma, université Paris I Panthéon Sorbonne,	Directeur,

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.



Les parfums, les couleurs et les sons se répondent [1]

[1] BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. [S. l.] : [s. n.], 1857, p. 19. IV - Correspondances.

Remerciements

Frédéric Sojcher, mon directeur, dont la confiance et l'intérêt qu'il a porté à mes travaux, ses conseils, son implication et ses recommandations quant à la problématique et au cadrage de la recherche en général, m'ont encouragé dans la poursuite et l'aboutissement de mon doctorat ;

Giordano Ferrari, mon codirecteur, qui a fait preuve de disponibilité, d'écoute et de compréhension quant à la conciliation des deux champs de recherche, musique et cinéma, et qui, par ses encouragements, a renforcé ma confiance dans ma capacité à réaliser cette thèse ;

Dominique Chateau, professeur en esthétique du cinéma, qui m'a inspiré et m'a fait bénéficier de son expérience, en me délivrant de précieux conseils en matière de méthodologie et de pistes de recherche ;

Nicaise Guglielmetti, ma mère, qui a toujours su m'entourer de son attention et de sa tendresse pour m'encourager durant toute la durée de mon travail et instaurer les conditions d'une sérénité nécessaires à ma concentration pour l'accomplissement de mes travaux ;

Francis Guglielmetti, mon père, dont j'ai récupéré la passion pour la musique et le cinéma, et qui, par son regard éclairé porté sur cette thèse, a beaucoup contribué à la rendre plus accessible à tous ;

Lydie Bélair, qui m'a hébergé à Paris durant les périodes cruciales où il s'avérait nécessaire et que je m'entretienne avec mes directeurs et que j'effectue des recherches complémentaires ;

Organismes de financement, de l'Enseignement Supérieur et des collectivités territoriales sollicités, qui, par leur refus de soutenir ma proposition de doctorat, ont accru ma détermination à le réussir ;

Jean-Paul Girard,
Edouard Jean-Elie,
Lucette Lefèvre,
Marie-Yvonne Voitier,
Marième Seck,
Frédéric Germane,
Loïc Lefèvre,
Florie Brusset-Pavilla,
Sandrine Toussay,
Daniel Montlouis-Calixte,
Luis Von Fach Diaz,
…

et bien d'autres, de la famille et des amis, qui s'inquiétaient de voir que je leur donnais si peu de nouvelles pendant si longtemps, qui m'ont encouragé, conseillé, soutenu et transmis de leur meilleure énergie.

Introduction

Prologue sur les réalisateurs-compositeurs

Quelques chiffres

3,3 % de la totalité des productions cinématographiques et audiovisuelles, 3,7 % dans le cinéma exclusivement et 2,7 % pour les longs métrages exploités en salle uniquement, voient leur réalisateur également crédité au générique comme compositeur. Si ce dernier a mis en scène au moins deux films et composé au moins autant de fois, la part tombe à 1,8 % de la totalité des productions cinématographiques et audiovisuelles, 2,1 % pour le cinéma exclusivement et 1,3 % des longs métrages exploités en salle. Ces chiffres sont issus d'une étude statistique sur les cinéastes qui occupent la fonction de compositeur au générique de leurs films, que nous avons menée en nous appuyant sur la base de données de l'Internet Movie Database (IMDb).

Bien que le caractère commercial du site, appartenant à la firme Amazon depuis 1998, nous laisse circonspect à bien des égards [2], il possède, à l'heure actuelle, la plus grande base de données portant sur le cinéma et, par conséquent, représente une formidable aubaine sur un plan strictement statistique. Vraisemblablement inédite d'après nos observations et selon les administrateurs du site, puisqu'il n'existait pas de répertoire de réalisateurs-compositeurs ni de catégorie spécifique avant la nôtre dont vous trouvez quelques éléments en annexe, cette base de données semble nous indiquer que plus les réalisateurs sont intégrés dans l'industrie cinématographique, autrement dit plus ils réalisent, moins ils composent la musique de leurs films. En effet, pour exemple, chez ceux ayant réalisé au moins cinq longs métrages, ils ne sont plus que 0,5 % à en avoir composé la musique au moins cinq fois.

[2] Entre autres, le système de notation est biaisé puisque la note moyenne d'un film est pondérée en fonction du nombre de votes qu'il reçoit, de façon à relever artificiellement l'évaluation des productions les plus notés. Nous présumons que, par voie de conséquence, plus un film a été vu, plus il a reçu d'évaluations, donc plus la note affichée sur le site sera arbitrairement surélevée par rapport à sa note moyenne réelle. Ce système factice aboutit à la situation absurde où un blockbuster sera mieux classé qu'un film mieux noté mais moins diffusé. Par ailleurs, les films intimistes, aussi appréciés soient-ils, sont écartés puisque, à l'heure où nous écrivons, au minimum 25 000 évaluations sont requises pour faire parti du classement. Cf. IMDb Votes/Ratings Top Frequently Asked Questions. Dans : *IMDb* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.imdb.com/help/show_leaf.

Suite à *The Old Wood Carver* et *Love in a Teashop* (octobre 1913) de Hubert Von Herkomer (1849 – 1914), premiers films dont la musique est écrite par le réalisateur, David W. Griffith (1875 – 1948) signe, avec Joseph Carl Breil (1870 – 1926), la partition *Naissance d'une nation* (1915), premier long métrage dont le cinéaste occupe également la fonction de compositeur [3]. Notons cependant que, si le crédit de Griffith en tant que compositeur est avéré, la question de la part d'originalité de la partition de *Naissance d'une nation* subsiste. Michel Chion, compositeur, réalisateur et enseignant-chercheur français en musique et en cinéma, relève que :

> « En collaboration avec Joseph Carl Breil […], il établit une compilation de pièces symphoniques dans laquelle des airs patriotiques nordistes et sudistes voisinent avec l'inévitable "Chevauchée des Walkyries". Griffith, l'un des rares réalisateurs à mettre volontiers la main à la pâte pour la partie musicale, écrivit aussi un thème pour son mélodrame *Le Lys brisé* (1919) et, quand il demandait des partitions originales, en suivait de près l'écriture » [4].

Le nombre de films cinéma [5] ayant cette particularité ne dépasse pas 0,3 % des sorties en salle jusqu'en 1961. A partir de 1962, la part croît doucement jusqu'à atteindre 0,9 % en 1968 et stagne en oscillant entre 0,5 % et 0,9 % jusqu'en 1991. Les années 1990 sont marquées par la démocratisation de la Musique Assistée par Ordinateur (MAO) qui rend les possibilités de composition musicale de plus en plus accessibles. En conséquence, la part de réalisateurs qui écrivent eux-mêmes leur musique de film passe la barre des 1 % à partir 1992 et croit par vagues successives en dents de scie, dépassant les 3 % en 2004 et atteignant 3,5 % en 2005, année charnière à partir de laquelle le taux annuel de films cinéma de réalisateurs-compositeurs semble avoir trouvé son point d'équilibre. En ce qui concerne les longs métrages exclusivement, la part ne dépasse pas les 0,5 % des sorties en salle jusqu'à 1961. A partir de 1962, elle croît par vagues successives jusqu'à 0,9 % en 1973, oscillant entre 0,3 % et 0,9 % jusqu'en 1995. Dès 1991, située à 0,5 % des longs métrages,

[3] Source IMDb: HERKOMER, Hubert von. *The Old Wood Carver* [en ligne]. 1 octobre 1913. Disponible à l'adresse : http://www.imdb.com/title/tt0003236/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast. IMDB ID: tt0003236IMDB Rating: N/A (N/A votes) ; HERKOMER, Hubert von. *Love in a Teashop* [en ligne]. 1 octobre 1913. Disponible à l'adresse : http://www.imdb.com/title/tt0136378/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast. IMDB ID: tt0136378IMDB Rating: N/A (N/A votes) ; GRIFFITH, D. W. *The Birth of a Nation* [en ligne]. 21 mars 1915. Disponible à l'adresse : http://www.imdb.com/title/tt0004972/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm. IMDB ID: tt0004972IMDB Rating: 6.7 (17,837 votes).

[4] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 55.

[5] Par ce terme, nous désignons les films destinés au grand écran.

elle ne cesse d'augmenter par vagues en dents de scie, ralentit à partir de 2006 et semble se stabiliser entre 2,5 % et 3 % à partir de 2009. Au final, le juste niveau du nombre de productions cinématographiques dont le réalisateur compose la musique, semble s'être établi au milieu des années 2000. Il se situe entre 3 % et 3,5 % des films de toute durée, et entre 2,5 % et 3 % des longs métrages uniquement.

De même que s'intéresser à la caméra n'amène pas naturellement à vouloir jouer du violon, il est assez compréhensible qu'un réalisateur n'ait pas nécessairement de velléité particulière pour la composition. Néanmoins, que 99 % des cinéastes ayant réalisé plus d'un long métrage cinéma n'aient jamais touché à la partition de leurs films, témoigne d'une séparation radicale entre ces deux catégories. Au cinéma, un réalisateur n'est pas un compositeur. Compte tenu de l'imperméabilité existant entre ces deux mondes qui finissent cependant par n'en former qu'un dans la salle, il convient naturellement de s'interroger sur cette exception qui consiste à fusionner deux langues en un tout univoque dont le cinéaste serait le maître d'œuvre.

Une catégorie à part ?

Une recherche approfondie se rapportant à l'esthétique des réalisateurs-compositeurs, précisément les cinéastes qui ont écrit la musique d'au moins un de leurs longs métrages diffusés en circuit cinématographique commercial ou en festival, des débuts du cinéma à nos jours, afin de tenter de cerner des différences ou des similitudes vis-à-vis des films dont le réalisateur n'aura pas composé la musique, nous a conduit à des résultats sans appel : réalisateurs-compositeurs ne relèvent pas d'un type de cinéma. Ils ne sont le gage d'aucun style particulier. Leurs films ne correspondent ni à une catégorie, comme les comédies musicales ou les documentaires, ni à un genre que l'on distinguerait des films romantiques, d'horreur ou d'aventure. Ils n'appartiennent à aucun courant artistique. Tout juste peut-on considérer que l'émancipation des synthétiseurs dans les années 1970 et surtout la MAO [6] dans les années 1990 a favorisé leur expansion. Pour autant, n'importe quel réalisateur, dès lors qu'il en a les moyens et la volonté, peut décider de participer à la composition de la musique de son film. Rien n'empêche qu'il existe autant de philosophies

[6] Musique assistée par ordinateur.

du cinéma chez les réalisateurs-compositeurs que chez les autres. Aucune raison ne justifie qu'un réalisateur qui aura imaginé signer la partition musicale de son film soit davantage catégorisé qu'un autre.

Si nous jetons un œil parmi les plus prolifiques d'entre eux, John Carpenter, qui a composé le plus de musiques pour ses longs métrages exploités en salle dans le cinéma occidental avec quinze partitions [7], a certainement beaucoup plus d'accointances avec n'importe quel cinéaste non-musicien du cinéma fantastique qu'avec son homologue Satyajit Ray (1921 – 1992), recordman mondial avec 22 compositions et dont les films sont très différents de ceux du maître de la peur, en particulier sur le plan musical. Si nous devions nous lancer dans une triviale comparaison, nous supposerions que les fonctions attribuées à la musique par Satyajit Ray se rapprochent peut-être davantage de celles d'un Charlie Chaplin qui, avec seize partitions, est le réalisateur le plus crédité comme compositeur de la musique de ses films, toutes durées confondues, dans le cinéma occidental. Cependant, par l'intégration fréquente de la musique traditionnelle indienne, la musique de Ray se distingue tout autant de celle d'un Chaplin qui est, d'après l'essayiste français agrégé de philosophie, Alain Lacombe (1948 – 1992), « avant tout un mélodiste à la thématique assez simple ayant su s'entourer des meilleurs orchestrateurs » [8], que de celle d'un Carpenter qui incarne les débuts de l'émancipation de la musique électronique avec *Dark Star* sorti en 1974, mais surtout qui innove en écrivant de la musique séquentielle [9]. Son célèbre *Shape Song* pour *Halloween* (1978) est emblématique de cette méthode consistant à composer des séquences musicales minimalistes basées sur des motifs répétitifs qui, une fois mixées, sont associées aux images déjà montées. Selon Carpenter, c'est la musique qui aura permis à ce

[7] En comptant celle de *The Thing* (1982) qu'il n'a pas signé.
[8] LACOMBE, Alain. *La musique du film*. Paris : F. van de Velde, 1979, p. 186.
[9] Bien que John Carpenter semble être le premier réalisateur à composer ses propres séquences musicales prêtes à l'emploi, Michel Chion attribue l'origine de la musique séquentielle à l'époque du muet : « La musique jouée pendant les projections des films, qu'elle soit un arrangement d'airs connus, une compilation de "séquences pour l'image" puisée dans des recueils spécialisés, ou beaucoup plus rarement une partition dite "originale", est la plupart du temps, presque toujours en fait, de forme séquentielle : en d'autres termes c'est une succession de morceaux distincts ayant chacun un tempo bien caractérisé, obéissant à une certaine carrure, un certain système de répétitions, de cadences, lui permettant, soit de se terminer en retombant sur ses pieds, soit d'être enchaînée – moyennant des ponts, des transitions ou des ruptures – avec une autre séquence musicale posant une tonalité, un rythme, un climat, un décors musical immédiatement différents », dans : CHION, Michel. *op. cit.*, p. 44-45.

film d'avoir un tel retentissement [10]. Que dire de l'approche plus élémentaire et classique de Clint Eastwood, plus expérimentale chez Hal Hartley ou Anthony Hopkins, si ce n'est que les musiques de réalisateurs-compositeurs n'ont pas plus de rapport entre elles, dans leurs fonctions, à travers la mise en scène et dans leur style, que n'importe lesquelles de n'importe quels autres musiciens pour films ?

Précisons que nous employons le terme de « réalisateur-compositeur » pour désigner ceux qui ont composé au moins une fois la musique de leurs films et dès lors que nous les considérons sous cet angle. Pour exemple, à l'instar de Dario Argento qui n'est crédité comme réalisateur et compositeur que pour *Suspiria* (1977), ou de Christopher Guest, uniquement pour *Sognando Broadway* (1996), Woody Allen ne porte cette double casquette que pour un seul de ses 46 longs métrages : *Woody et les robots* (1973). Nous considérons donc ce cinéaste clarinettiste comme réalisateur-compositeur uniquement pour ce film dont le style musical fait ressortir sa passion pour le blues et le jazz qui se retrouvent régulièrement dans sa filmographie sans pour autant qu'il en signe la partition, genres tout aussi éloignés des autres que nous avons cités précédemment, dont aucun ne se ressemble.

De même, tout comme le flamenco imprègne couramment l'univers sonore des films du réalisateur-compositeur Tony Gatlif, la musique tzigane des films de Kusturica semble refléter ses origines personnelles et la source de son inspiration, tant pour *La vie est un miracle* (2004), seul long métrage dont il est le compositeur, que pour ses films précédents, *Le temps des gitans* (1988) et *Underground* (1995), dont Goran Bregovic signe les partitions respectives. Kusturica aurait très bien pu les avoir composées toutes les trois, tout comme Bregovic. C'est pourtant ce dernier qui sera passé de la nature pop-rock alternatif, agrémentée de sonorités synthétiques et du rythme de reggae avec le tube *In the Death car* pour *Arizona Dream* (1992), aux voix tziganes et au caractère festif et désordonné de la musique yougoslave des films suivants de Kusturica, non pas le réalisateur. Par conséquent, le crédit du réalisateur comme compositeur ne peut constituer un facteur fondamentalement influent sur l'univers sonore de son film. De plus, réalisateurs-compositeurs ne relevant pas d'un genre, leur musique n'est ni plus empathique ou décalée, plus fonctionnelle

[10] CARPENTER, John. Halloween Soundtrack. Dans : *The Official John Carpenter* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.theofficialjohncarpenter.com/halloween-soundtrack/.

ou indépendante que celle employée par des réalisateurs, provenant de compositeurs à part entière.

Certains cinéastes sont des réalisateurs-compositeurs plus systématiques, comme Alejandro Amenábar qui signe la musique de quatre de ses cinq longs métrages tournés entre 1992 et 2009. Nous pensons également à Anthony Hopkins qui signe la musique de ses trois films, à Frank LaLoggia ou encore Laurent Boutonnat qui composent celles de leurs deux et trois longs métrages respectifs.

Sans pour autant composer, certains d'entre eux s'investissent au sein de la bande sonore sous d'autres titres : superviseur musical, éditeur, arrangeur, orchestrateur, musicien interprète, parolier ou encore compositeur de la musique du générique. C'est ainsi que David Lynch qui, ayant travaillé 11 fois dans le département son et qui apparaît 10 fois au sein de la bande originale de ses longs métrages, aura été le compositeur additionnel de la musique de quatre entre eux : *Blue Velvet* (1986), *Sailor et Lula* (1990), *Lost Highway* (1997) et *Mulholland Drive* (2001), et véritablement crédité comme « compositeur » pour un seul, *Eraserhead* (1977).

D'autres réalisateurs peuvent concourir à la bande son ou bande originale, en intégrant ponctuellement à leur long métrage une musique ou une chanson qu'ils auront composée par ailleurs ou à laquelle ils auront pris part, mais dont l'origine est indépendante du film même et dont l'usage épisodique ne rentre pas dans le cadre du crédit au générique comme compositeur. C'est le cas de Robert Rodriguez qui est l'auteur de chansons qu'il introduit régulièrement dans ses films dont il est généralement déjà le compositeur, telles que *Isle of Dream* et *Floop's Dream* utilisées dans *Spy Kids 2 : Espions en herbe* (2002), *Siente mi amor* employée dans *Desperado 2 – Il était une fois au Mexique* (2003), ou encore *Sharkboy and Lavagirl* exploitée dans *Les aventures de Shark Boy et Lava Girl* (2005). David Lynch incorpore la chanson *In Heaven* à la bande son de *Eraserhead*, *Blue Star* et *Mysteries of love* pour *Blue Velvet*, entre autres, dont il a écrit les textes respectifs. Woody Allen chante *I'm Thru With Love* de Mat Malneck dans *Tout le monde dit I love you* (1996).

D'autres, bien qu'ils soient cités comme musiciens de leurs films, ne le sont jamais comme compositeurs. Pour exemple, Michel Gondry participe à la musique de ses réalisations en tant que musicien batteur dans *La science des rêves* (2006) et dans *Soyez sympas, rembobinez* (2008), ainsi qu'à la musique du générique comme chanteur interprète

et parolier dans *Human Nature* (2001) et *Soyez sympas, rembobinez*, mais jamais en tant que compositeur.

Qu'il soit déjà crédité comme compositeur ou non, le cinéaste peut également occuper une autre fonction au sein de la conception de la musique du film. Pour exemples, Satyajit Ray est à la fois le compositeur et le directeur musical de la musique de *Jana Aranya* (1976) ; Tobe Hooper est chef d'orchestre, arrangeur et compositeur pour son *Crocodile de la mort* (1977) ; Emir Kusturica est compositeur mais également superviseur musical de *La vie est un miracle* ; Robert Rodriguez est le producteur des musiques de ses films *Planète terreur* (2007), *Shorts* (2009) et *Machete* (2010) ; Mike Figgis est crédité comme trompettiste pour *La fin de l'innocence sexuelle* (1999), comme claviériste pour *Traumatismes* (1991), et à la fois comme trompettiste et claviériste pour *Leaving Las Vegas* (1995) ; etc.

Il n'existe donc pas de bornes délimitant des « réalisateurs-compositeurs », pas plus que pour les réalisateurs-acteurs, scénaristes ou monteurs. Toutes sortes de raisons, allant des contraintes budgétaires au sentiment de dépossession en passant par la multitude de choix artistiques spécifiques, peuvent expliquer qu'un cinéaste s'adonne à la composition pour son film, comme au scénario ou au montage.

Maîtriser son œuvre

Nous retenons toutefois le désir du réalisateur à maîtriser son œuvre, qui peut se manifester dans la musique comme dans le montage ou l'écriture du scénario. Pour exemple, Satyajit Ray explique qu'il employait de la musique originale pour affronter ses moments de solitude et d'incompréhension artistique, avant de se décider à composer sa musique lui-même :

> « Je travaillais avec des compositeurs comme Ravi Shankar, mais ce n'était pas des auteurs de musiques de film, plutôt des virtuoses. Si je leur demandais dix-sept secondes de musique, ils levaient les mains en disant "non, on va jouer trois minutes et vous choisirez ce que vous voudrez". Et tout le travail se faisait au montage. Et parfois, je m'apercevais que cela ne convenait pas à telle scène. Le compositeur n'avait pas fourni la musique. Alors je retournais à mes enregistrements, je passais Schubert ou Sibelius à l'envers et personne ne voyait que c'était leurs œuvres, et je l'ai fait avec succès dans *Le salon de musique* ! […] Il me fallait une autre texture musicale qui manquait, qu'a apporté Sibelius. […] Chaque fois que j'ai travaillé avec des compositeurs, j'en ai utilisé. Par-

> fois, ils étaient choqués, parfois surpris. Parfois, j'ai raccourci la musique ou je l'ai ralentie à demi-vitesse. Ça dure plus longtemps et donne un nouveau timbre » [11].

Le réalisateur Jean-Paul Rappeneau exprime bien ce sentiment d'impuissance du metteur en scène face à la musique :

> « Pour un réalisateur, le choix de la musique, le choix du compositeur, est un moment assez angoissant parce que, pour ceux qui veulent être les "auteurs totaux" de leur film, c'est le moment où l'on confie les clefs de la maison à un autre artiste, on est entre ses mains. Qu'est-ce qu'il va faire de mon film ? […] Donc, on confie les clefs de son film et on peut se sentir dépossédé » [12].

De même, la réalisatrice Claire Denis exprime son inquiétude à l'idée que le compositeur n'ait pas compris le film : « Je ne confie rien. On ne peut pas confier un film à quelqu'un. Je veux bien me confier à Stuart [Staples, compositeur], mais pas mon film. C'est lui qui doit faire le pas en avant et venir vers le film […]. Il faut que Stuart m'assure qu'il a compris le film, et qu'il entre dans une part du film » [13]. Pour autant, aucun de ces deux derniers cinéastes ne s'est résolu à composer soi-même ou à utiliser davantage de musique préexistante, comme Satyajit Ray et d'autres.

John Carpenter explique que le budget réduit de ses 3 premiers films *Dark Star*, *Assaut* (1976) et *Halloween*, a déterminé son choix d'en composer la musique : « J'étais le compositeur le plus rapide et le moins cher que je pouvais obtenir » [14]. Par la suite, en 1982, le budget de *The Thing* lui permet enfin de confier exceptionnellement la musique de son film à un autre, et non des moindres puisque vraisemblablement le plus cher du marché à cette période, Ennio Morricone, auquel le cinéaste voue une admiration sans bornes, à ses dires : « Ennio est l'un de mes compositeurs préférés. Il est un de mes héros. Il avait écrit plusieurs morceaux pour *The Thing* » [15]. Pourtant, même en ayant les moyens de se « payer » Morricone, il est contraint de « réviser sa copie » et de passer aux aveux : « J'ai coupé sa musique dans le film car je me suis rendu compte qu'il y avait des endroits, principalement des scènes de tension, dans lesquelles sa musique ne marcherait pas. [...] J'ai

---

[11] RAY, Satyajit. *Satyajit Ray on music, Part III* [en ligne]. 1989. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=RWS5dlxwZDc.
[12] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 114-115.
[13] *Ibid.*, p. 173.
[14] CARPENTER, John. *op. cit.*
[15] BOULENGER, Gilles. *John Carpenter: The Prince of Darkness*. [S. l.] : Silman-James Press, 2003, p. 144.

secrètement couru enregistrer en quelques jours quelques morceaux à utiliser. [...] En aucune façon je n'ai voulu rivaliser avec la partition d'Ennio et lui faire de l'ombre. Cette bande originale est la sienne » [16]. Nous n'oserons, ici, douter de la sincérité du cinéaste qui, en effet, ne fait pas d'ombre à Morricone sur le papier, puisque seul le nom de ce dernier apparaît comme compositeur au générique. Reconnaissons toutefois que la bande son du film ressemble bien plus à du Carpenter qu'à du Morricone dont le point de vue est d'ailleurs « sensiblement » différent : « Ce fut vraiment difficile pour moi de comprendre quelle sorte de musique il voulait, alors j'ai composé un étalage de choses complètement différentes, en espérant qu'il trouverait quelque chose là-dedans qui lui plairait particulièrement […]. J'ai écrit une heure de musique sur *The Thing* et je n'arrive pas à croire comment tout cela a pu être autant ignoré » [17].

Les choix artistiques de Carpenter auront finalement pris le dessus sur les questions budgétaires et auront permis au cinéaste de faire face à une situation d'incompréhension mutuelle avec le compositeur et d'insatisfaction qu'un autre réalisateur, Benoît Jacquot, exprime au sujet de son film *Les ailes de la colombe* (1981) : « J'ai été un peu traumatisé par un compositeur très connu, Philippe Sarde qui, à l'époque où j'ai travaillé avec lui, était très demandé, et que Bruno [Coulais] et moi aimons beaucoup [18]. J'ai travaillé avec lui et j'ai eu le sentiment, pendant longtemps, que sa contribution musicale avait nui à mon film » [19]. Finalement, Jacquot relativise son expérience et déclare : « Après coup, je me dis que le film n'était peut-être pas bon au départ et que j'ai pris cette musique pour argumenter son échec » [20]. Peut-être espérait-il que la musique sauve son film.

Pour ses films suivants, il tente simplement l'expérience avec d'autres compositeurs, notamment Bruno Coulais avec lequel il travaille assez régulièrement, au lieu d'utiliser de la musique préexistante comme rustine, à l'instar d'un Satyajit Ray, voire tenter de la composer lui-même en espérant qu'elle corresponde mieux à ses attentes, à l'image d'un

---

[16] *Ibid.*

[17] BILLARD, Quentin. The Thing - la BO / Trame sonore / Soundtrack - Musique de Ennio Morricone [Critique de la BO]. Dans : *Cinézik* [en ligne]. 14 octobre 2011. [Consulté le 1 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=thing.

[18] Curieusement, à l'instar de Carpenter, les réalisateurs s'empressent de préciser à quel point ils aiment les compositeurs dont ils ont été insatisfaits.

[19] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 132.

[20] *Ibid.*

Carpenter devant les morceaux de Morricone, ou de celui qui semble se distinguer radicalement de tous : Tom Tykwer.

Focus sur Tom Tykwer

Problématique

« Je ne peux pas imaginer de ne pas le faire » [21]. Cette déclaration sans équivoque du réalisateur allemand Tom Tykwer témoigne d'une position tranchée, certainement la plus absolue qui puisse exister sur la problématique de l'unicité de la musique et de l'image chez un réalisateur-compositeur, d'après notre exploration du terrain. Notons toutefois qu'à l'heure où nous écrivons, il dérogera une fois à sa position catégorique sur ses longs métrages cinéma avec *Paradis* (2002), premier épisode de la trilogie *Paradis*, *Enfer* (2005) et *Purgatoire* (2007) écrite par Krzysztof Kieslowski et Krzysztof Piesiewicz, dans lequel il n'intègre que deux morceaux additionnels : *Silence* et *Interrogation*. Mis à part cette exception, sa fonction de réalisateur va de pair avec celle de compositeur, ceci par essence et dès lors qu'il touche à une caméra pour réaliser son premier court-métrage *Because* (1990), a contrario d'un Robert Rodriguez qui compose à partir de *Spy Kids* (2001), suite aux quatre longs métrages pour le cinéma, *El mariachi* (1992), *Desperado* (1995), *Une nuit en enfer* (1996) et *The Faculty* (1998) aux compositeurs à chaque fois différents, ou d'un Charlie Chaplin qui commence à composer avec *Une vie de chien* (1918) après avoir réalisé 45 films courts, dès lors qu'il est « autorisé à avoir tout le temps et l'argent nécessaire pour produire les films à sa manière » [22] en passant de la Mutual à la First National Pictures en juin 1917, ou encore d'un Clint Eastwood qui compose pour ses productions à partir de *Mystic River* (2003), 22 ans et 22 longs métrages après son premier : *Un frisson dans la nuit* (*Play Misty for me*, 1971).

[21] TYKWER, Tom. *Tom Tykwer's Run Lola Run- Filmmaker Magazine - Spring 1999* [en ligne]. 1999. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://filmmakermagazine.com/archives/issues/spring1999/speed_of_life.php.

[22] Déclaration de Sydney Chaplin, frère de Charlie, à la presse, reprise dans: ROBINSON, David. *Chaplin, his life and art*. 1st McGraw-Hill ed. New York : McGraw-Hill, 1985, p. 221.

A l'instar d'un Carpenter qui tire parti des nouvelles facilités apportées par la musique électronique dans les années 1970, Tykwer s'inscrit dans la vague croissante du nombre de réalisateurs-compositeurs corrélée à celle de la MAO des années 1990, en commençant par *Maria la maléfique* en 1993. Contrairement à Clint Eastwood par exemple, Tykwer intègre le carré des vingt réalisateurs-compositeurs les plus prolixes en la matière sur les 3077 que nous avons recensés [23]. Il se trouve déjà sous la barre des 0,4 % de cinéastes qui ont réalisé plus de huit longs métrages dont ils ont composé la musique, alors que, né en 1965 à Wuppertal, ce réalisateur, compositeur, membre de l'Académie des arts de Berlin depuis 2000, mais aussi scénariste et producteur ayant fondé sa société de production X-Filme Creative Pool avec trois associés en 1994, semble être encore loin d'avoir terminé sa carrière en 2017.

Sa conception de la complémentarité des images et du son dans le processus de création nous est apparue comme une référence emblématique du postulat d'analogie entre réalisateur et compositeur maniant partition musicale et partition visuelle dans un discours commun, ceci face à un Carpenter qui se laisse tenter par les « sirènes » du musicien le plus en vogue, ou à un Satyajit Ray selon lequel « idéalement, on devrait pouvoir se passer complètement de musique » [24], ce qui est inimaginable chez Tykwer :

> « Si j'avais besoin d'une partition pour grand orchestre, je serais toujours une douleur dans le cul de tout compositeur qui aurait voulu être impliqué. La façon dont les choses sont construites dans mes films est fortement connectée tout au long de la conception sonore et de la musique. Si vous voyez les rushes, vous ne devinez pas combien le son va ajouter à la densité du film. Voilà pourquoi je ne pourrais jamais être ce genre de réalisateur qui regarde parfois dans la salle de montage et revient pour le mixage. Je suis présent à tous les niveaux et j'aime la post-production. […] Parfois, je n'ai pas la musique encore, mais je l'ai dans mon esprit et ça me rend fou. C'est presque comme si je dois arrêter, faire de la musique avant d'aller sur le plateau de tournage ! » [25].

D'ores et déjà, nous avons constaté que la démarche singulière de cet artiste, plus qu'inhabituelle, sans doute unique à ce niveau d'exigence, interpelle constamment les théories admises portant sur les relations entre musique et images. Son esthétique, basée

[23] Source : IMDb (1895 – 2015 inclus).
[24] RAY, Satyajit. *Satyajit Ray on music, Part III* [en ligne]. 1989.
[25] TYKWER, Tom. *op. cit.*

sur un mariage fusionnel entre univers sonore et entités filmiques et profilmiques [26], revisite régulièrement les principaux acquis portant sur les rapports entre images et son au cinéma. En composant lui-même la musique de ses films, il ouvre de nouveaux champs de réflexions sur les rapports entre musique et cinéma, que nous segmentons en cinq :

1. Tykwer utilise le bruit et le silence à des fins dramaturgiques et symboliques, comme de la musique, et pose donc la question des frontières établies entre les différentes couches de la bande son au cinéma.
2. Adoptant des formes musicales tellement minimalistes et communes qu'elles ne peuvent se référer à la profilmie, le réalisateur-compositeur renvoie à la question de la correspondance entre images et musique. En effet, la musique au cinéma, doit-elle nécessairement s'insérer dans un rapport de concordance ou de discordance avec l'image ?
3. Souvent basées sur des figures *ostinato* particulièrement simples, à commencer par celle du tic-tac, forme on ne peut plus préexistante, ses compositions renvoient à la question de l'originalité d'une musique de film. Quid de la frontière entre musique préexistante et musique originale ?
4. Elaborant sa musique dans un flux de réflexion continu, démarrant souvent avant le tournage, l'utilisant non pas pour illustrer l'intrigue ou ce qui se déroule à l'écran mais pour incarner un ordre émotionnel auquel l'image ne fait pas forcément référence, Tykwer pose la question de l'indépendance de la musique face au caractère fonctionnel qui lui est souvent attribué.
5. Enfin, par cette expérience singulière posant la question de la substitution de l'odorat par l'ouïe dans son film *Le parfum : histoire d'un meurtrier* (2006), il renvoie à la question plus générale de la substitution des sens au cinéma. En l'occurrence, la musique peut-elle remplacer l'odeur ou, plus fréquemment, l'image en mouvement peut-elle se substituer à une composition musicale ?

[26] « Tout ce qui existe réellement dans le monde […] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule », par Etienne Souriau, dans: SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 3 ; « A dire de toute réalité objective offerte à la prise de vues, et particulièrement de ce qui est spécialement créé ou aménagé en vue de cette prise de vues », dans: *Ibid.*, p. 240.

S'agissant de ce dernier point, Tykwer semble être le seul cinéaste à avoir cherché à transcender les rapports entre musique et cinéma dans un long métrage, en tentant de substituer l'odorat par l'ouïe ou, plus exactement, de transmettre, à l'aide de la musique, les émotions ressenties dans l'inhalation des odeurs par un personnage, en l'occurrence Jean-Baptiste Grenouille dans *Le parfum*, tiré du bestseller éponyme de Patrick Süskind. Ce roman est d'ailleurs le « seul dans la littérature mondiale à avoir consacré un travail de plus de deux cents pages au sens de l'odorat, tout en représentant, critique et auto-ironique, la nature problématique de la relation entre les parfums et les mots », selon le chercheur Hongrois David Adam qui ajoute : « L'indicible, inénarrable de l'expérience de l'odorat apparaît également dans le film » [27]. Par conséquent, il paraît naturel que le roman puisse avoir été jugé inadaptable [28] par le chantre de la musique préexistante que représente Stanley Kubrick [29].

Sur la méthode

Le cinéma de Tykwer nous invite assez naturellement à passer du général au particulier pour chacun des cinq champs de réflexion. Ainsi, pour répondre à la question de l'apport esthétique de ce réalisateur-compositeur hors normes, nous revisiterons les théories cinématographiques auxquelles il renvoie, avant de procéder à l'analyse de séquences du corpus de films du cinéaste que nous avons sélectionnés, ceci dans deux sous-parties distinctes pour chacun des cinq volets. Dès lors, notre étude spécifique de l'œuvre de cet artiste à part entière servira à chaque fois d'alibi à une révision de théories admises en matière d'images et de son au cinéma, et de témoin des conclusions issues de nos observations générales.

De plus, nous élaborerons une progression méthodique en abordant les cinq champs de réflexion par paliers successifs, allant de l'observation de la forme synesthésique la plus rudimentaire qui soit entre audio et visuel, l'impalpable dénominateur commun, à

[27] DAVID, Adam. Montage of Scents. Intermediality and « Intersensuality » in Patrick Süskind's and Tom Tykwer's Perfume. Dans : *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*. [S. l.] : Cambridge Scholars Publishing, 26 mars 2009, p. 95.
[28] Dans : PETHO, Ágnes. *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*. [S. l.] : Cambridge Scholars Publishing, 26 mars 2009, p. 90.
[29] Il se pourrait qu'il s'agisse d'une légende car il semble que l'information n'ait jamais été confirmée à sa source, Stanley Kubrick étant décédé en 1999 et Patrick Süskind n'accordant guère d'entretiens.

savoir le silence, à l'appréciation de l'un des challenges les plus audacieux de l'Histoire des relations entre la musique et les images au cinéma, l'ultime transcendance matérialisée par une tentative de substitution de sens.

Ainsi, nous espérons certes délivrer au lecteur un éclairage sur l'esthétique et, dans une certaine mesure, la poïétique [30] de ce cinéaste atypique, mais nous souhaitons également utiliser cette expérience particulière de réalisateur-compositeur comme passerelle pour interpeller le septième art dans sa globalité sur la question des relations entre l'image et le son, tant en revisitant quelques préceptes qu'en sensibilisant sur les formidables potentialités de la musique comme substrat de la mise en scène d'un film.

En outre, si l'éclectisme des rapports entre images et sons chez Tykwer nous renvoie à la relation entre musique et cinéma dans son ensemble, la littérature « n'a presque jamais été rédigée par des spécialistes des deux disciplines, ce qui a conduit à des approximations ou parfois à des discours erronés en absence de connaissance de l'un ou de l'autre champ » [31], pour reprendre les propos de la musicologue Delphine Vincent qui d'ailleurs font écho au constat que le professeur en dramaturgie musicale, Giordano Ferrari, établit sur le théâtre musical contemporain : « Chaque esthétique, chaque auteur et parfois chaque œuvre, requiert une approche particulière, au point d'exiger des chercheurs des compétences véritablement pluridisciplinaires » [32]. En s'attaquant aux relations entre musique classique et cinéma, Delphine Vincent retient que « nombre [de musicologues] – écrivant sur l'opéra filmé – n'utilisent pas les outils d'analyse filmique, basant l'étude de leur corpus uniquement sur la description des diverses options mises en scène et des plans » [33]. Nous observons le même phénomène dans l'autre sens, à savoir que les chercheurs en cinéma n'emploient guère des outils d'analyse musicologique, basant l'étude de leur corpus cinématographique sous un angle filmophanique [34] et spectatoriel [35]. En tant que réalisateur-

[30] « Étude des potentialités inscrites dans une situation donnée, et qui débouche sur une création nouvelle » et « en art, étude des processus de création et du rapport de l'auteur à l'œuvre », dans : *POIETIQUE : définition de POIETIQUE* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://fr.wiktionary.org/wiki/poietique.

[31] VINCENT, Delphine. *Musique classique à l'écran et perception culturelle*. [S. l.] : Editions L'Harmattan, 1 janvier 2013, p. 11.

[32] FERRARI, Giordano. La recherche sur l'opéra contemporain. *Fabula Colloques* [en ligne]. Mai 2010. [Consulté le 7 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.fabula.org/colloques/document1243.php.

[33] VINCENT, Delphine. *op. cit.*, p. 11.

[34] « Qui concerne ce qui se passe tant que le film est en projection visuelle et sonore », par Etienne Souriau dans : SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 240.

compositeur s'affirmant de la façon implacable aussi bien comme créateur de musique que créateur d'images se donnant pour mission de les syncrétiser en un tout fictionnel et fonctionnel, Tykwer représente peut-être le cinéaste idéal nous permettant de faire converger les deux champs sémantiques dans une analyse musico-cinématographique de l'œuvre d'un auteur du septième art.

Sur le corpus filmographique de Tom Tykwer

Le corpus de notre étude du cinéma de Tom Tykwer englobe les sept longs métrages destinés à une distribution en salles, qu'il a réalisés en 1993 et 2010 et dont il a composé la musique, du premier, *Maria la maléfique* (*Die todliche Maria*, 1993), à *3* (*Drei*, 2010), incluant *Les rêveurs* (*Winterschläfer*, 1997), *Cours, Lola, cours* (*Lola rennt*, 1998), *La princesse et le guerrier* (*Der Krieger und die Kaiserin*, 2000), *Le parfum : histoire d'un meurtrier* (*Perfume : The Story of a Murderer*, 2006) et *L'enquête* (*The International*, 2009).

Après *3*, il coréalise *Cloud Atlas* en 2012 avec les Wachowski Lana et Lilly, film que nous excluons de notre corpus car, n'étant pas mis en scène uniquement par Tykwer, il suppose une collaboration. Or, notre objectif consiste précisément à nous appuyer sur des œuvres dont nous sommes assurés de l'absence de nécessité de collaboration entre réalisateur et compositeur dans toute la mise en lumière d'un scénario, ce qui n'est pas le cas pour *Cloud Atlas*, surtout si l'on tient compte de la forte personnalité artistique des Wachowski. Suite à *Cloud Atlas*, Tykwer sort *A Hologram for the King* en 2016, que nous aurions pu éventuellement inclure dans le corpus si nous n'avions pas terminé notre étude et déjà commencé une première rédaction de la thèse. De plus, les particularités de ce film, loin de bousculer nos déductions relatives aux relations entre musique et cinéma chez Tykwer, les confirment. Son ajout aurait certes diversifié un peu plus les possibilités d'exemples, mais au risque de redondances avec ceux existants dans un corpus plus que suffisant pour délivrer un regard exhaustif sur l'esthétique du cinéaste en la matière.

Par ailleurs, Tykwer réalise des épisodes des séries télévisées *Sense 8* (2015 – 2017) et *Babylon Berlin* à partir de 2017, et en compose la musique. Cependant, comme ses courts métrages *Because*, *Epilog* (1992) et *True* (2004), l'extrait *Faubourg Saint-Denis* de

[35] « Qui se passe subjectivement dans l'esprit du spectateur », par Etienne Souriau dans : *Ibid.*

Paris, je t'aime (2006) réalisé par 22 cinéastes de tous horizons, celui de *13 kurze Filme zur Lage der Nation* (2009) par quatorze réalisateurs, ils sont exclus du corpus constitué puisque, comme nous l'avons déjà exposé, notre intérêt se porte sur les longs métrages de fiction distribués en circuit cinématographique.

Les sept films sélectionnés se trouvent sur la carte SD en annexe, afin que vous puissiez, d'une part, les regarder en amont et, d'autre part, lire les analyses en visualisant simultanément l'extrait auquel elles se rapportent. A cet effet, nous indiquerons le moment où démarrent les scènes considérées, dans chaque analyse rédigée portant sur ce corpus de films, de façon à ce que vous y accédiez rapidement et directement.

Plan

I. Sur les frontières attribuées à la bande son au cinéma

La première partie sera consacrée à l'étude des frontières établies dans la bande sonore d'un film entre musique et bruit, mais aussi entre musique et silence, premier cas de figure que nous traiterons, auquel Tykwer semble se délier en procédant par une forme synesthésique entre immobilité temporelle et absence de son distinctif. Avant de passer aux analyses proprement dites de cette mise en scène chez ce cinéaste, il conviendra de définir la notion de silence afin de le distinguer du vide sonore, d'en saisir les ressorts esthétiques potentiels en évoquant les questions d' « effet de trou », de rupture de registre et en abordant sa mise en situation concrète.

Dans le second chapitre de cette partie, nous tenterons d'apporter un éclairage sur les démarcations préétablies entre bruit et musique au cinéma, et prendrons l'exemple de l'usage du tonnerre. Nous reviendrons aux sources de cette frontière poreuse en relevant, d'une part, quelques considérations usuelles sur le bruit et en portant, d'autre part, un regard sur les fondements théoriques de la musique occidentale. Aussi, nous tenterons d'évaluer la part de bruit dans la musique. Nous découvrirons que, chez Tykwer, passée l'inertie et dès que le mouvement s'amorce, le silence laisse place à la vibration sonore distinctive dans cinq cas spécifiques, faisant écho à la pensée du musicologue français Daniel Charles (1935 – 2008) selon lequel, au XX^{e} siècle, « tout se passe comme si la musique découvrait de nos jours cette problématique jamais encore isolée pour elle-même, et qui

paraît cependant constituer la condition même de son édification : celle du surgissement des sons »[36]. Partant de ces cinq formes sonores récurrentes à la signification invariable chez Tykwer, nous verrons que des correspondances synesthésiques entre bruitages et mouvements visuels sont employées pour donner une consistance particulière à certaines images.

II. Sur la concordance entre musique et cinéma

Le deuxième palier de notre progression portera sur le mouvement sonore dès lors qu'il devient, chez Tykwer, « ordre et harmonie », passant du bruit naturel à l'élément musical constitué, à travers trois figures mélodiques primaires que sont la note maintenue, le *portamento* et l'intervalle de seconde répétée *ostinato*. En ce qui concerne la note maintenue, dont nous verrons qu'elle va de pair avec le premier élément rythmique du cinéaste, le tic-tac, elle représente l'ingrédient musical primordial d'une scène, à l'image de la première des couleurs primaires, le rouge comme symbole de la passion et des pulsions instinctives. Quant au *portamento*, nous constaterons qu'il symbolise l'altération, au même titre que la deuxième couleur primaire, le vert comme symbole de la maladie, de la trahison et, en quelque sorte, d'un état de crise. Enfin, nous verrons que l'intervalle de seconde répété *ostinato*, troisième élément récursif du cinéaste, est attribué au rêve, à l'image de la troisième couleur primaire, le bleu comme symbole de l'esprit et des cieux.

Avant d'aborder l'étude de ces figures musicales élémentaires comme ressorts de dramatisation d'une scène cinématographique, il conviendra réexaminer la question de la concordance de l'image et de la musique telle qu'elle est traitée au cinéma de façon générale, nous renvoyant au concept de contrepoint cinématographique, d'accord ou d'opposition entre visuel et sonore, que Tykwer semble transcender.

III. Sur l'originalité de la musique de film

A la troisième phase de notre évolution, nous passerons du regard porté sur les figures mélodiques élémentaires à leur intégration dans des constructions musicales plus complexes, esthétique musicale particulière du réalisateur-compositeur qui semble remettre en cause l'idée de frontières entre partition originale et musique préexistante. Nous verrons que l'*ostinato* le plus élémentaire, figure rythmique la plus usitée par Tykwer pour accompa-

[36] CHARLES, Daniel. *Le temps de la voix*. [S. l.] : Hermann, 18 mai 2011, p. 27.

gner le déroulement d'une scène, ouvre un horizon de ressorts esthétiques et dramaturgiques qui renvoient tant à la bulle ou la stagnation temporelle qu'à l'intemporel.

Cependant, dans un premier temps, il conviendra d'adopter un point de vue général sur cette idée de dichotomie entre préexistence et originalité d'une composition destinée à des représentations visuelles, en abordant notamment la question de la musique formatée pour le cinéma et au-delà, celle des répertoires musicaux, qu'ils soient destinés aux exploitants de salles, du temps du muet, ou aux musiciens eux-mêmes. Nous nous intéresserons également à l'idée de « recette musicale » sur un plan général, et nous poserons la question du caractère universel des formes musicales primordiales, tel que Tykwer semble le concevoir.

IV. Sur l'indépendance de la musique au cinéma

Notre investigation nous conduira à explorer la séparation admise entre tendance à l'indépendance et penchant vers la fonctionnalité de la musique, qui nous semble être remise en question par l'esthétique du cinéma de Tom Tykwer. L'indépendance d'une composition, qui paraît évidente s'agissant des morceaux préexistants, se pose tout autant pour ceux dont la vie continue après le film, grande singularité de Tykwer, notamment dans *Cours, Lola, cours* (1998) dont nous observerons le caractère à la fois indissociable et insoumis de sa composition. Nous étudierons spécifiquement la séquence du braquage de la banque dans *La princesse et le guerrier* (2000) dont le traitement musical représente un modèle de liberté de composition sur les images, par un cinéaste, situant la composition du réalisateur dans un paradoxe entre classicisme et affranchissement.

Au préalable, nous brosserons un tableau de cette question de l'indépendance et de la fonctionnalité de la musique au cinéma, sur un plan général. Nous constaterons que, si l'idée de dépendance d'une musique sur une représentation visuelle dépasse le strict cadre du septième art, elle prend une importance particulière du temps du muet. Nous constaterons que la question du souvenir de l'œuvre se trouve au cœur de cette problématique, de même que celle de la temporalité intrinsèque au film et de l'interdépendance rythmique.

V. Sur la suggestion et la substitution de sens au cinéma

Enfin parvenus à la cinquième et dernière marche de notre parcours, nous aborderons le stade suprême des relations entre images et sons chez ce cinéaste, qui se trouve

développé dans *Le parfum : histoire d'un meurtrier*, à travers lequel Tykwer tente, pour la première fois dans l'histoire des relations entre musique et cinéma, de transcrire musicalement les émotions générées par des sensations olfactives. Nous décèlerons les trois phases à travers lesquelles cette reconstruction transcendantale de la relation entre images et musique se déroule : initiale, intermédiaire et ultime.

Pour introduire ces analyses basées sur la question de la commutation de sens, afin de bien situer ce challenge mené par Tykwer, nous aborderons l'autre forme de substitution de sens au cœur de laquelle se trouve la musique, existant entre la vue et l'ouïe et renvoyant aux analogies entre l'image et le son prônées par le courant avant-gardiste et le cinéma abstrait de la période précédant le parlant. Nous verrons que cette question de l'équivalence des sens et des tentatives de substitutions musicales se pose tant dans certaines théories du XIX^{e} siècle que dans les arts plastiques. Nous constaterons que la musique est même utilisée comme moyen de substitution auditif au cinéma. En dernier lieu, un éclairage porté sur la distinction mouvement musical et mouvement visuel sera étendu à la question des odeurs pour le grand écran, en posant un regard sur les tentatives de cinéma olfactif, à l'instar du cinéma sonore, naturellement mises en contradiction avec les choix bien différents opérés par Tykwer.

I Sur les frontières attribuées à la bande son au cinéma

I.A « Au commencement, Dieu créa » … le silence

Introduction de chapitre

Le silence est défini comme une « absence de bruit, d'agitation » [37]. Le bruit est, quant à lui, désigné comme étant un « ensemble de sons, d'intensité variable, dépourvus d'harmonie, résultant de vibrations irrégulières » [38]. L'agitation est l'action de « mettre en mouvement, de façon répétée et plus ou moins désordonnée » [39]. Par conséquent, le silence n'est pas une absence de son en soit mais une absence de désordre sonore, « de bruit, d'agitation ». Il n'est pas non plus la « combinaison harmonieuse ou expressive de sons » [40], définition de la musique. Il représente simplement cette couche insignifiante couvrant le vide sonore, lequel n'existe pas dans la nature dès lors que notre appareil perceptif fonctionne. En effet, même lorsque nous nous bouchons les oreilles, nous entendons un bourdonnement. En imaginant que nous nous trouvons dans une salle totalement insonorisée, tous les bruits que nous produirons, aussi infimes soient-ils, tels que ceux internes à notre organisme, sont amplifiés. Telle est l'expérience du compositeur John Cage, lorsqu'il visite une salle anéchoïque en 1951 à l'université de Harvard, en imaginant qu'il puisse y expérimenter le vide sonore :

> « J'avais pensé, réellement et naïvement qu'il existait quelque silence véritable [notre perception du "vide sonore " ou du silence total]. Je n'avais jamais recherché son impossibilité. Quand j'entrai, donc, dans cette chambre anéchoïde, je m'attendais réellement à ne rien entendre, sans avoir songé à ce que cela pourrait être de ne rien entendre. A l'instant où je m'entendis moi-même produisant deux sons, celui des battements de

[37] *SILENCE : Définition de SILENCE* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/silence.
[38] *BRUIT : Définition de BRUIT* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/bruit.
[39] *AGITATION : Définition de AGITATION* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/agitation ; *AGITER : Définition de AGITER* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/agiter.
[40] *MUSIQUE : Définition de MUSIQUE* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/musique.

> mon sang et celui de mon système nerveux en opération, je fus stupéfait. Cela a été pour moi un tournant » [41].

Il compose alors *4'33''*, titre indiquant la durée d'un morceau de silence en trois mouvements, interprété la première fois le 29 août 1952 à Woodstock par le pianiste étasunien David Tudor (1926 – 1996) qui s'assied au piano, marque le début de chaque mouvement en fermant le couvercle, et la fin, en l'ouvrant. C'est ainsi qu'il « joue » les *quatre minutes trente-trois secondes de silence*. Trente ans plus tard, Cage se souvient encore de cette première représentation : « les gens ont commencé à chuchoter l'un à l'autre, et certains ont commencé à sortir. Ils n'ont pas ri – ils ont juste été irrités quand ils ont réalisé que rien n'allait se produire, et ils ne l'ont toujours pas oublié trente ans après : ils sont encore fâchés » [42]. Le musicologue Makis Solomos précise que :

> « *4'33''* avait été pensé en 1948, sous le titre de *Silent Prayer*, mais, à l'époque, l'idée de silence relevait d'une volonté d'ascèse ou de méditation, comme l'explique James Pritchett [43]. Le *4'33''* que nous connaissons est tout autre chose car, entre-temps, est survenue l'expérience de la chambre anéchoïque et le constat que le silence, c'est l'écoute de tous les sons possibles, de tous les sons qui ne dépendent pas de nous » [44].

Même l'idée de silence chez les sourds est soumise à controverses. Pour le sociologue Michel Poizat, le silence est une idée « qui s'impose à l'entendant et qui s'impose comme fantasme […]. Rien n'est moins silencieux que le monde sourd. Comme le souligne cette interprète en langue des signes : "Jamais je n'ai eu l'impression que les sourds étaient dans un monde silencieux, on sait que les sourds c'est particulièrement bruyant" » [45].

Le silence n'est donc jamais total, tout comme le noir absolu n'existe pas, ce que le poète philosophe latin du I^er^ siècle Lucrèce avait déjà remarqué dans son *Livre IV* de *De la nature des choses*, en notant que si nous fermons les yeux dans la pénombre et que rien ne perturbe nos sens, comme avant de prendre sommeil, nous voyons des « images, tour à tour évanouies et remplacées par de nouvelles formes aux attitudes nouvelles [qui] semblent

---

[41] CAGE, John. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*. Paris : L'Herne, 30 avril 2002, p. 110.
[42] Conversation de Cage avec Michael John White (1982), in REVILL, David. *The Roaring Silence: John Cage: A Life*. 2nd Printing edition. New York : Arcade Publishing, 5 novembre 1993, p. 166.
[43] Cf. PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. First Paperback edition. Cambridge u.a. : Cambridge University Press, 26 avril 1996, p. 59.
[44] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 179.
[45] POIZAT, Michel. *La voix sourde: la société face à la surdité*. [S. l.] : Métailié, 1996, p. 62.

avoir changé de gestes » [46], qu'il appelle « simulacres » et qui seraient, selon lui, à l'origine de nos rêves. De même, le silence émet toujours un son, mais une sonorité suffisamment infime pour que d'ordinaire nous n'y prêtions pas attention.

Solomos s'imprègne de la pensée de Cage en soutenant que le silence naît des « sons non intentionnels » :

> « Si le silence n'existe pas, c'est parce qu'il y a toujours quelque chose à écouter. Il suffit que *moi*, auditeur ou compositeur, je me taise, pour que j'en prenne conscience. Le silence, ce sont donc "tous les sons que je ne détermine pas" [47], qu'ils proviennent de moi […] ou d'un autre : ce sont tous les sons non intentionnels, qui ne dépendent pas de mon intention » [48].

Nous verrons que, si cette position se comprend dans le cadre d'un *happening*, performance « spontanée » faisant intervenir le public, comme John Cage peut en proposer à partir de 1952 avec le *Theater Piece No. 1* au Black Mountain College de Caroline du nord au Etats-Unis, elle mérite d'être reconsidérée dans le cadre du cinéma puisque le réalisateur peut justement prétendre mettre en scène des « sons non intentionnels », tout du moins construire cette couche sonore a priori insignifiante, dans son sens premier « dénué de toute signification » [49], à des fins précisément signifiantes.

En l'occurrence, Tom Tykwer emploie le silence par concordance synesthésique entre absence de mouvement sonore et absence de mouvement visuel. En d'autres termes, l'immobilité s'accorde au silence. Nous constaterons effectivement que le réalisateur-compositeur est un adepte de l'instauration d'un temps d'inertie, entre stupéfaction des personnages et paralysie générale d'une situation, créant ce que nous appellerons « hors-temps ». Il utilise communément l'absence de son distinctif comme élément dramaturgique d'une scène, ce qui nous amènera à définir les instants clés durant lesquels le cinéaste attribue précisément le hors-temps au silence.

---

[46] LUCRETIUS CARUS, Titus, VIRGIL, VALERIUS FLACCUS, Gaius, et al. *Lucrèce, Virgile, Valérius Flaccus, oeuvres complètes avec la traduction en français*. [S. l.] : Paris : Chez Firmin Didot, 1868, p. 79. [Consulté le 16 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/lucrcevirgilev00lucruoft. AGI-1601.

[47] John Cage, entretien avec Jean-Yves Bosseur (1970), in BOSSEUR, Jean-Yves, CAGE, John et CAUX, Daniel. *John Cage*. Paris : Minerve, 1 octobre 1993, p. 137.

[48] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 179.

[49] *INSIGNIFIANT : Définition de INSIGNIFIANT* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/insignifiant.

Toutefois, avant de traiter l'usage particulier du silence par ce cinéaste et dans sa mise en scène, sous l'angle de sa synesthésie avec l'immobilité visuelle et la notion de hors-temps, il convient de porter un regard sur quelques enjeux de son application au cinéma en général, car il nous paraît primordial de disposer d'une base de repères globale qui, sans pour autant être exhaustive, nous permettra de mieux saisir les choix distinctifs opérés par Tykwer sur ce point. Nous aborderons succinctement la question de « l'effet de trou » aux lendemains du cinéma parlant. Nous tenterons également d'en dégager quelques ressorts esthétiques en évoquant, d'une part, son potentiel d'impact au sein d'une rupture dramatique, à travers des situations concrètes et, d'autre part, le rôle qu'il peut tenir dans une continuité scénaristique et narrative.

I.A.1 Sur le silence au cinéma

I.A.1.a Sa nécessaire existence

> « Il se donne à écrire, à lire, à voir et à entendre comme tel. Il forme donc un signifiant à la texture et à la contexture propres, rythmant l'horizon littéraire et culturel dans sa globalité. Frontière hypothétique et mythique du système sémiotique, il est soit pureté signifiante absolue, soit surdétermination limite de signifiants. Souvent volontairement ignoré comme fait de représentation, il impose au créateur et au récepteur un questionnement sur la nature même de l'acte de représentation qui est en train de se faire devant lui » [50].

Cette définition sémiotique du silence par les chercheurs Marie Auclair et Simon Harel, renvoie à l'appréciation du professeur spécialiste en esthétique du cinéma, Dominique Chateau, qui distingue silence et mutité. En effet, alors que Michel Poizat rappelle que « le silence, fondamentalement renvoie à un "taire" ou à un "se taire", sens premier du verbe latin *silere*, racine du mot » [51], Chateau retient que « le silence est l'absence de parole là où elle peut exister, la mutité son empêchement absolu. Le silence, c'est la maîtrise du

[50] AUCLAIR, Marie et HEREL, Simon. Topographie du silence. BELLE-ISLE, Francine (dir.), *Protée: théories et pratiques sémiotiques*. 2000, Vol. 28, n° 2, p. 5. Le silence.
[51] POIZAT, Michel. Le silence sourd. BELLE-ISLE, Francine (dir.), *Protée: théories et pratiques sémiotiques*. 2000, Vol. 28, n° 2, p. 8. Le silence.

bruit, la mutité, l'impuissance envers l'unique sonore » [52]. La fin des *Visiteurs du soir* (1942) de Marcel Carné, pour exemple, nous permet illustrer ce propos. Après que le diable a changé les amoureux en pierre, il dit : « Voilà bien le silence que j'aime, un silence de mort ». Le démon se trompe puisque c'est du silence que naissent les sons que nous n'aurions pas entendus autrement, au même titre que la vie germant d'une nature vierge qui se renouvelle indéfiniment. En l'occurrence, la noirceur de ce silence fait ressortir de la statue réunissant les amants, la légère sonorité du cœur qui bat. Symbole de vie et d'amour, le pouls rompt le silence et fait ainsi disparaître le démon, symbole de mort. Par conséquent, contrairement au vide sonore ou à la « mutité » (cf. Chateau), le silence fait du « bruit » ou, plus exactement, du « son », hormis dans le vide.

D'ailleurs, l'absence de son au cinéma est gênante car elle est irréelle ou, disons, « non-ontologique ». Le silence est donc une ambiance sonore qui se crée, raison pour laquelle les ingénieurs du son enregistrent souvent le « silence » du plateau de tournage comme bruit de fond qui, s'il est amplifié, donne l'impression d'un souffle. Ce souffle est inséré en continu au montage, de façon à ce que les coupes visuelles et sonores ou les fondus au son un peu trop « raides » passent inaperçus et que l'ensemble paraisse fluide.

Cette prise de conscience de la nécessité d'une continuité auditive semble se manifester au début du cinéma parlant confronté à « l'effet de trou », vide sonore arrivant brutalement dès la cessation des dialogues dans une scène. Nous pensons par exemple à certains extérieurs de *M le maudit* (1932) ou du *Testament du docteur Mabuse* (1933) de Fritz Lang qui, par endroits, ne diffusent aucun son, ni de prise directe, ni d'ambiance. Ces vides sonores, souvent criants, nous renvoient à la déclaration de Maurice Jaubert qui répondait à cette tendance à la vulgarisation de la musique abondamment utilisée pour combler tous les espaces sonores, en s'exprimant ainsi : « Que demandent à la musique la plupart de nos metteurs en scène ? D'abord de boucher les trous ! » [53]. L'une des fonctions données à la musique consistait à combler ces vides sonores irréels puisqu'inexistant dans notre réalité dès lors que nos organes récepteurs fonctionnent. Elle a ainsi été utilisée pour

[52] CHATEAU, Dominique. Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art : à propos de l'avant-garde des années 20. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*. 1992, Vol. 3, n° 1, p. 85. Cinéma et Musicalité.

[53] COLPI, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. [S. l.] : Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographiques Belley, Impr. du Bugey, 1963, p. 45 ; Et: HACQUARD, Georges. *La Musique et le cinéma*. [S. l.] : Presses Universitaires de France, 1959, p. 66.

réguler les niveaux sonores de façon « agréable » pour les oreilles du spectateur, mais aussi pour rattraper les longueurs plus facilement ressenties sans son. En effet, ce qui régulait le dynamisme sonore au temps du muet, c'était la continuité de la musique, principe nous paraissant s'inscrire dans le cheminement de pensée d'un Michel Poizat qui s'interroge : « que fait la musique, notamment dans l'art lyrique, sinon réintroduire de la continuité sous diverses modalités dans le discontinu du langage ? » [54]. Le cinéaste français Henri Colpi (1921 – 2006) illustre ce point en évoquant *La patrouille perdue* (1934) de John Ford et en citant le compositeur de ce film, Max Steiner (1888 – 1971) : « Ce film ne devait d'abord comporter aucune musique, mais une fois fini, le producteur décida qu'il était nécessaire, à cause des longues scènes muettes qu'il comportait, de la doter d'une musique de soutien » [55]. La musique aura certes bouché les trous mais, selon Colpi, elle n'aura rien soutenu.

Avec un brin de provocation, nous pourrions ajouter que la musique aura créé le silence nécessaire à la bonne réception du film par le spectateur, pensée qui nous renvoie à l'aspiration séditieuse du musicaliste Paul Ramain à un art cinématographique autonome, dans le sens où il ne serait composé que de l'image en mouvement. Dans les années 1920 et au tournant du cinéma parlant, Ramain préconise d'éliminer la musique du film ou, tout au plus, de la limiter à la fonction de « "toile de fond", d'arrière-plan sonore » : « L'orchestre au cinéma se contentera donc de jouer d'harmonieuses banalités destinées à ne pas être écoutées mais à créer une ambiance qui devra, en nous berçant, nous plonger dans le subconscient, et nous faire oublier les bruits divers de la salle et de la croix de malte de l'appareil de projection » [56]. Il définit son rôle comme une « vague rumeur ronronnante et harmonieuse à l'oreille, *destinée à nous bercer et à nous plonger dans le sub-conscient*. En d'autres termes l'orchestre servira à créer le silence indispensable pour nous "mettre en transes" et pour nous faire goûter pleinement l'audition optique de la symphonie visuelle de l'écran » [57].

---

[54] POIZAT, Michel. *op. cit.*, p. 14.
[55] COLPI, Henri. *op. cit.*, p. 51.
[56] RAMAIN, Paul. Sur le rôle exact de la Musique au Cinéma. La musique est-elle utile? adaptations? Improvisations, partitions cinégraphiques, Musique ou silence? PASCAL, Jean (dir.), *Cinémagazine*. Septembre 1925, n° 39, p. 516.
[57] RAMAIN, Paul. Sur la musique visuelle engendrée par certains films. *Cinéa-Ciné pour tous*. Mai 1925, n° 37, p. 13. Cinéanères Vol II - n° 2, 13e festival d'Anère, 8 au 12 juin 2011.

Notons que cette fonction de « bouche-trou » est, depuis, devenu l'apanage d'un grand nombre de productions, tel que le revendique le compositeur espagnol Alberto Iglesias, selon lequel « la musique unit les aspects fragmentés du film, c'est le ciment » [58], et comme en témoigne son confrère américain Carter Burwell, au sujet de son travail de superviseur musical sur *O'Brother* (2000) des frères Coen :

> « Mon travail consistait à remplir les creux entre les scènes qui n'avaient pas de musique et celles qui en avaient, à former des ponts musicaux entre les séquences, tout en veillant à ce que la musique ressemble à de la musique folk, pour mieux introduire la chanson qui suivait. Par exemple, pour le personnage du shérif qui poursuit les héros, j'ai utilisé une tonalité menaçante, qui remplissait les trous » [59].

L'idée de création du silence nous renvoie aux origines mêmes des projections cinématographiques. D'abord employée à l'extérieur des salles afin d'attirer les passants, la musique, qu'elle soit interprétée par des solistes, pianistes ou organistes, ou des orchestres de chambre ou symphoniques pour les plus grands théâtres, avait pour objectif de couvrir les bruits, notamment ceux du projecteur, et instaurer le silence chez les spectateurs habitués à commenter et à s'exclamer lors des représentations (applaudir, s'exalter, huer, siffler…). Elle servait à créer le silence dans la salle. Le Professeur franco-américain, historien du cinéma, Noël Burch, explique que :

> « La musique, confrontée à des photographies animées, […] crée un espace "supérieur" qui englobe à la fois l'espace de la salle et celui figuré à l'écran, formant une sorte de barrière autour de chaque spectateur. […] Avec la mise en cabine du projecteur et le développement du cinéma forain en Europe, puis du nickelodeon aux Etats-Unis, la fonction de la musique sera de combattre la contamination du "silence" diégétique par les bruits incontrôlés venus de l'extérieur, par le va-et-vient du public dans les salles, les conversations, etc., en leur substituant un espace sonore organisé, sorte de "fil rouge tendu entre le film et le spectateur" selon l'expression de Marcel l'Herbier » [60].

En somme, l'une des premières fonctions de la musique au cinéma fut de sortir les films de leur « mutité » (cf. Chateau), et de laisser place « à un "taire" ou à un "se taire" »

---

[58] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 91.
[59] *Ibid.*, p. 78-79.
[60] BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*. Paris : Harmattan, 2007, p. 224. Champs visuels.

(cf. Poizat), imposant au spectateur « un questionnement sur la nature même de l'acte de représentation qui est en train de se faire devant lui » (cf. Auclair et Harel).

I.A.1.b Du silence dans la rupture

Quoi de mieux, pour illustrer le silence que l'archétype des bruits de pas de l'assassin suivant sa victime, qui accélèrent dans une rue sombre et qui s'arrêtent brusquement, laissant le calme planer, générant une angoisse ? C'est la rupture entre un son défini et le silence qui interpelle et qui est en l'occurrence alarmante. De même, un bruit est toujours mieux perçu entre deux moments de silence. Une explosion après un long moment de silence provoque un choc plus brutal que s'il est créé dans un bruit d'ambiance. Il s'agit d'un procédé que nous observons chez Paul Thomas Anderson par exemple. Le choc provoqué par l'accident de voiture au début de *Punch-drunk love* (2002), musique de Jon Brion, est dû en grande partie à une rupture de registre sonore. Un travelling latéral nous permet de sortir de l'entrepôt pour arriver au milieu de la rue sur laquelle une voiture se rapproche. Le silence est créé par le léger souffle du vent. Un véhicule sort d'une rue perpendiculaire et percute violemment la voiture. Le niveau sonore passe du silence à un échelon suramplifié du bruit percutant. Le choc est ainsi rendu plus « efficace ». Le silence après l'explosion donne une continuité émotionnelle supplémentaire en prolongeant le choc créé par la brutalité de la déflagration.

Le même principe est adopté dans la séquence du déjeuner entre Mabel, Nick et ses amis du travail, dans *Une femme sous influence* (1974) de John Cassavetes. Le repas débute par du bruit, celui des applaudissements adressés au cuisinier qui a préparé les spaghettis. Durant le reste du repas, la bande son est occupée par les bruits de couverts et d'assiettes. Tout le monde se sert en discutant joyeusement. Le bruit est toujours présent : un ami renverse son assiette, on rit, on trinque, on parle du nombre d'enfants de certains, Nick lance le sujet sur le nombre croissant de ceux du quartier, on plaisante, on chante de l'opéra, etc. Bien que les interventions de Mabel traduisent un déséquilibre psychologique, l'ambiance reste bon enfant. Mabel tente de se familiariser avec les collègues de Nick qu'elle ne connaît pas, à travers un « What's your name ? » posé successivement à plusieurs d'entre eux.

Nous remarquons que Nick et Mabel sont séparés dans l'espace puisqu'ils sont placés chacun en bout de table, séparés par les collègues de travail, ce qui semble annonciateur de rupture entre ces deux personnages. De plus, les plans sur Nick et Mabel se font généralement sous forme de champs contre-champs d'un bout à l'autre de la table, gros plans au téléobjectif, séparés par la rangée d'amis. Ils sont donc désunis et loin l'un de l'autre. A partir du moment où cet ordre spatial est perturbé, Mabel se rapprochant de Nick en invitant, à sa manière, l'un des amis à danser, la gêne s'installe. Dès lors, tout le monde se tait. Nick Lance à Mabel un « Pose ton cul ! » et elle retourne s'asseoir, mais cette fois-ci, dans le silence. Plus un rire, plus un mot, à peine le bruit d'une fourchette sur une assiette. C'est à ce silence pesant et soudain que nous devons cette atmosphère anxiogène et d'autant plus lourde qu'il succède brutalement à une scène bruyante.

Nous observons cette méthode de la rupture de registre dans la dernière séquence de *Dancer in the Dark* (2000) de Lars Von Trier, musique de Björk. Selma Jezkova (Björk) condamnée à la peine de mort, se retrouve la corde au cou en salle d'exécution publique. L'un des bourreaux lui met une cagoule noire. Elle crie qu'elle étouffe, alors on lui retire la cagoule. Elle appelle son mari en hurlant. Finalement, c'est son amie Kathy qui vient et lui rapporte ses lunettes. Après un moment d'hystérie de Selma face à la mort, le silence s'installe à travers un maximum de gros plans en caméra mobile. La voix de Selma refait son apparition, mais cette fois en chantant d'une voix douce, triste et suave. Aucun bruit ne trouble le son de sa voix. Elle chante un couplet, un refrain, sur les gros plans des gardiens visiblement attristés, y compris celui qui reçoit l'ordre d'exécution par téléphone, et quand elle commence à reprendre le refrain, le sol s'ouvre sous ses pieds et elle tombe brutalement dans le vide, la corde au cou. Le silence devient complet : Selma, pendue, morte, coupée au beau milieu de sa chanson. L'apparition de ce silence, qui semble d'ailleurs relever du vide sonore, renforce le malaise. Une quelconque musique additionnelle aurait certainement minimisé l'émotion dégagée par cette absence de son. La brutalité avec laquelle ce vide sonore arrive crée le choc. Dans ce cas de figure, il représente la fin d'un tout, symbolise le néant. Quoi de plus significatif d'une mort brusque qu'un silence total arrivé brutalement ? Le cadre de fin en plan moyen nous montre une Selma pendue, de face, le gardien refermant le rideau devant elle. C'est ainsi, sur ce silence complet, symbole de mort, que se termine le film.

I.A.1.c Du silence dans la continuité

Comme premier exemple de mise en situation du silence dans la continuité d'une narration, nous pensons à la fin de la première attaque du requin, durant laquelle la jeune fille est emportée par le fond, dans *Les dents de la mer* (1975) de Steven Spielberg. La musique qui rythmait le massacre, se tait. Le silence accompagne le plan large de la mer devenue calme. Ici aussi le silence symbolise la mort.

Chez Takeshi Kitano, la notion de fatalisme est généralement alourdie par le silence. Cela peut paraître évident face aux tragédies dans *Hanna Bi* (1997) ou *Sonatine* (1993). Cependant, nous remarquons qu'il fonctionne aussi à travers le gag. Alors que, dans le cinéma burlesque, la musique est souvent utilisée pour souligner l'effet comique, parfois sous forme de *mickeymousing*, dans *L'été de Kikujiro* (1999), c'est du silence que naît le comique. Pour rappel, Masao, petit garçon de neuf ans, part à la recherche de sa mère avec l'aide d'un ancien yakuza nommé Kikujiro. Dans la séquence où Kikujiro casse la vitre d'un camion, nous ne le voyons pas agir. Nous entendons juste le bruit de la vitre qui éclate entre deux moments de silence. Aucun autre son n'accompagne la scène. Le comique de la situation est ainsi renforcé par cette sorte de mépris sonore sur l'action. Une musique additive aurait comblé cette ignorance du son du coup sur la vitre et aurait affaibli la cocasserie de la scène. De même, quand Kikujiro se trouve devant la maison de la « supposée » mère et que celle-ci sort de chez elle, c'est le silence qui crée l'émotion. La musique de Jô Hisaishi n'apparaît que plus tard, accompagnant la déception par des violons en tonalité *mineure*, puisque la femme qui sort n'est pas la maman du petit garçon. La musique n'est présente que pour apporter l'émotion à certains passages « libres » de ce road movie, à la manière d'un Wim Wenders. Ni musique ni bruitages explicatifs n'escortent une action significative. Nous retrouvons le même procédé lorsque l'oncle découvre la vraie mère du Kikujiro. Le silence s'installe d'abord, avant de laisser place à la musique.

Autre exemple, *2001, l'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick est un film dans lequel plane un vaste silence, ample, spacieux. Cette sensation est totalement inexistante dans *La guerre des étoiles* (1977) de Georges Lucas par exemple, et les épisodes suivants dans lesquels nous entendons le bruit des vaisseaux spatiaux traversant l'espace indépendamment de toute vraisemblance scientifique sur le plan sonore. D'ailleurs, pour les

besoins du mythe développé par le film, l'espace est naturellement réduit. L'univers est habité et on ne s'y perd pas, contrairement au film de Kubrick. Les personnages passent d'une planète à l'autre comme nous passerions réellement d'un quartier à l'autre. On change de galaxie comme on changerait de ville. Cette impression d'espace restreint est particulièrement patente dans la deuxième trilogie (épisodes I, II et III) réalisés en studio avec une grande part de décors virtuels.

Inversement, dans *2001*, la notion d'immensité de l'espace est présente grâce au travail effectué sur le silence ponctué de bruitages et de très peu de dialogues qui, plus que *Le beau Danube bleu* de Johann Strauss, donne ce sentiment d'infini à l'univers. En ce qui concerne les bruits mis en valeur par le silence, le compositeur Damien Deshayes note que :

> « L'impact de la musique dans *2001 : a space odyssey* est très largement dû aux nombreux silences qui la mettent en valeur (les passages dramatiques ne sont pas soulignés par de la musique)... Résonances sourdes de l'espace, respiration lancinante de Dave, sons de pas, de cuisine réverbérés dans les dernières séquences, ces bruits de fond qu'on doit également appréhender comme une musique (les inspirations et expirations de Dave « rythment » la séquence dans l'espace et amplifient l'angoisse […]), acquièrent une importance capitale en meublant les silences et en permettant à la musique de se développer dans toute son ampleur lorsque le film le nécessite » [61].

Dans la séquence où Frank est jeté dans l'espace, nous atteignons résolument le vide auditif. Frank se débat en l'absence de propagation sonore la plus complète. Lorsque nous retrouvons Dave dans le vaisseau, le silence est présent avec ce léger bourdonnement intérieur. Quand Dave se trouve à l'intérieur de la sphère (petit véhicule spatial) pour aller récupérer Frank, nous entendons un autre bourdonnement et les « bip » internes. Chaque fois que la caméra se trouve à l'extérieur, nous situant dans le vide intersidéral, nous sommes confrontés au néant sonore. Le véhicule avance à vive allure, sans son.

Kubrick obéit ainsi à la logique scientifique. Quand Dave rentre par l'écoutille de secours, la porte s'ouvre en l'absence de son, et lorsqu'il y est poussé brutalement par appel d'air, il n'y a toujours pas de bruit puisque notre point de vue vient du vide spatial. Le son n'arrive que lorsqu'il réussit à fermer la porte derrière lui, avec la pression de l'air qui rentre.

---

[61] DESHAYES, Damien. 2001, l'Odyssée de l'Espace - la BO / Trame sonore / Soundtrack - 2001, A Space Odyssey - Musique de Variés [Critique de la BO] : Cinezik.fr. Dans : *Cinezik.fr* [en ligne]. 2008. [Consulté le 30 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=2001_space_odyssey.

Dans le vaisseau, quand HAL tue l'équipage en hibernation, le silence, justifié par le léger bruit sourd de l'intérieur, est uniquement rompu par le bruit d'alerte. Tout se déroule sous trois silences différents : celui du vaisseau dans lequel HAL se trouve, celui de la sphère dans laquelle Dave se situe et celui du vide sonore de l'espace.

Transition : … et Tykwer créa le hors-temps

Selon le peintre russe Vassily Kandinsky (1866 – 1944), la couleur blanche « sonne comme un silence qui pourrait subitement être compris », agissant « sur notre âme (*psyché*) comme un grand silence, absolu pour nous. Il résonne intérieurement comme une absence de son dont l'équivalent peut être, en musique, le silence, ce silence qui ne fait qu'interrompre le développement d'une phrase sans en marquer l'achèvement définitif » [62]. Bien que Tom Tykwer n'évoque pas plus la question du silence que n'importe quel réalisateur lambda, et certainement pas comme compositeur, nous verrons que l'absence de son distinctif, au même titre que le blanc pour Kandinsky, tient une grande place dans la mise en scène de ce cinéaste et que sa fonction est particulièrement bien définie. Nous tenterons de mettre en évidence les subtilités de son usage, à travers l'exploration de quelques séquences de ses films où, paradoxalement, c'est le son à très bas volume qui nous permet d'affirmer la présence du silence.

Par notre analyse de son usage chez Tykwer, nous constaterons que le cinéaste l'utilise comme élément de rupture de registre dont l'incidence dramatique dépend des éléments sonores identifiables qui lui précèdent et lui succèdent, rappelant le principe d'instauration d'un silence ou d'un « blanc » par un orateur au milieu de son discours, afin de capter l'attention de l'auditoire.

Tykwer attribue aussi au silence le rôle de conscience naviguant dans une dimension que nous nommerons « extrafilmique » [63]. A l'instar d'un Kubrick qui accorde un silence

[62] KANDINSKY, Vassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Gallimard. Trad. par Nicole DEBRAND et Bernadette du CREST. Paris : Denoël-Gonthier, 1 janvier 1988, p. 155. Folio essais.

[63] Nous n'employons pas ce terme dans le sens d'une réalité matérielle qui existe en dehors du film, mais d'une réalité spirituelle qui existe en dehors de l'action filmique ou du profilmique. Chez Tom Tykwer, la dimension extrafilmique abrite une musique inconditionnée par ce qui ressort du tournage et du montage, et qui incarne la source émotionnelle, vibrationnelle de la diégèse et, en particulier, celle des entités profilmiques. S'il avait lieu de la matérialiser, elle correspondrait au support audio.

spécifique à chaque lieu dans *2001*, nous verrons que Tykwer procède de la même logique. Il attribue une texture en fond sonore à la lisière entre le silence et le bruit continu, une signature timbrale spécifique aux espaces caractérisés par une forme de nébulosité, comme s'ils avaient leur propre conscience, leur âme [64], faisant écho à la pensée d'un Michel Poizat sur la musique comme langage du silence :

> « La musique nous renvoie ainsi à un Autre du langage, silencieux, à la fois apaisant et angoissant. Et la caractérisation sonore la plus parfaite de ce silence même de la musique, c'est en toute logique le son le plus continu possible qui tente de la matérialiser comme nous le donne à entendre le final du *Moïse et Aaron*, l'opéra resté inachevé de Schönberg. […] Il est, d'une certaine façon, le pendant du silence originel qui préside à *L'Or du Rhin* de Richard Wagner » [65].

Nous verrons qu'une corrélation entre inertie du visuel et silence se manifeste concrètement dans la mise en scène du cinéaste, partisan du temps de stupeur, de saisissement de ses personnages, de léthargie entre deux périodes « musclées », de jeu entre action et inaction générant une pause absente de la temporalité diégétique [66] du film, que nous appelons : « hors-temps ». Nous analyserons la façon dont le silence devient l'outil dramaturgique de la pause temporelle chez Tykwer, son adoption s'inscrivant dans un processus de dramatisation cinématographique au même titre que n'importe quelle musique destinée à l'image.

Dans un premier temps, nous constaterons que le silence n'est pas créateur de hors-temps dès lors qu'il est allié à l'action. Au contraire, il tend à provoquer un retour à une réalité spatiotemporelle qu'il renforce. Ensuite, nous porterons un regard sur le rôle de l'immobilité en musique. Puis nous étudierons la conjonction synesthésique des deux éléments, silence et immobilité, qui génère une mise en abyme du temps. Cette alliance comme vecteur d'un ailleurs temporel, intervient dans deux types de situations : comme rupture de registre après un choc et comme arrière-fond sonore dans la continuité des

[64] En son sens premier : « principe de vie », « principe transcendant à l'homme », dans *ÂME : Définition de ÂME* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 21 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/ame.

[65] POIZAT, Michel. Le silence sourd. BELLE-ISLE, Francine (dir.), *Protée: théories et pratiques sémiotiques*. 2000, Vol. 28, n° 2, p. 14.

[66] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « Qui concerne la diégèse, c'est-à-dire tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que représente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie », SOURIAU, Étienne et SOURIAU, Anne. *Vocabulaire d'esthétique*. 3e éd. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 8 septembre 2010, p. 240.

événements. Enfin, nous verrons que la fabrication d'une atmosphère basée sur le silence, soit simplement par des prises son afilmiques [67] lors du tournage, soit artificiellement, peut non seulement tenir la même fonction qu'une musique de soutien, mais aussi avoir une symbolisation précise. Nous remarquerons en outre que Tykwer arrive à suggérer la quiétude, la tranquillité, l'absence de toute perturbation sonore, donc le silence, avec la musique, dans un esprit renvoyant à la pensée de Michel Poizat selon lequel « il est normal de retrouver associés silence et continuum sonore, puisque […] la discontinuité est au contraire une caractéristique fondamentale de tout système linguistique » [68].

Comme annoncé en introduction de thèse, nous préciserons le point de départ de chacune des séquences observées, afin que vous puissiez lire ces dernières tout en visionnant la scène concernée, tirée des films de Tom Tykwer que vous trouverez sur la carte SD, en annexe.

I.A.2 Séquences témoin issues du cinéma de Tom Tykwer

I.A.2.a Silence et immobilité séparés

Du silence sur l'action

Pour exemplifier ce type d'usage du silence sur l'action, nous nous appuierons sur trois séquences de *Maria la maléfique*, celle du dépucelage, celle du meurtre et celle du suicide. Nous examinerons également la séquence d'ouverture chorégraphique de *3* et la scène durant laquelle Marco descend à vive allure la pente enneigée dans *Les rêveurs*.

Maria la maléfique

Le dépucelage

Maria, femme au foyer, éprouve un ressentiment grandissant envers Heinz que son père avait forcé à épouser alors qu'elle n'était encore qu'une adolescente. Quotidien-

[67] « Qui existe indépendamment des faits cinématographiques, ou qui peut être considéré utilement, abstraction faite de son rapport avec ces faits », par Etienne Souriau dans : SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 240.
[68] POIZAT, Michel. *L'opéra ou Le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris : Métailié, 17 octobre 2001, p. 131.

nement au service de son mari et de son père infirme, elle ne reçoit en retour que leur ingratitude et leur mépris, alors que parallèlement elle commence à vivre une idylle avec son voisin Dieter. La femme se rappelle du jour où son mari la dépucela, dans un flashback situé à 1h 08mn 30s du film.

Par un travelling, la caméra passe de la photo de mariage posée sur la commode, à Maria allongée dans le lit conjugal et couverte jusqu'au cou, puis à Heinz qui se couche à côté de sa femme. La note jouée au timbre de *string pad* analogique aigu, qui avait débuté lors de la séquence précédente, s'arrête quand Heinz entreprend d'entrer sous la couverture afin d'opérer le dépucelage de la jeune fille qui se déroule en silence.

Maria ne considère pas son mari. Elle regarde sur le côté, alors même qu'Heinz l'embrasse sur la joue et se positionne. D'ailleurs, les personnages sont filmés en gros plan, à travers des regards divergeant et non pas dans un champ contre-champ mais dans une

opposition complète de champs. La caméra est positionnée alternativement d'un côté du lit pour filmer le regard de Maria, et de l'autre, à 180 degrés, pour capter celui d'Heinz. Ainsi, cette séparation extrême des cadres alors que les personnages sont on ne peut plus proches l'un de l'autre, confère à une totale divergence des émotions ressenties par chacun. D'un côté, Maria accuse le coup et grimace de douleur. De l'autre, Heinz ressent un plaisir intense et rapide. Pourtant, alors même que le film est ponctué de constructions sonores et musicales, rien sur cette séquence ne souligne cette opposition manifeste lors de cet événement, l'un des plus marquants de la vie du personnage de Maria, aucune musique ni aucun mouvement sonore extradiégétique, rien, si ce n'est le silence.

Meurtre au petit déjeuner

Le climax de la descente aux enfers du couple, lorsque Maria finit par tuer Heinz à 1h 30mn 57s du film, commence par la séquence elliptique récurrente nous exposant la banalité du quotidien matinal de la femme qui prépare le petit déjeuner à son mari. Suite

aux très gros plans sur le bec de la bouilloire qui siffle et l'aiguille de l'horloge, le gros plan sur Maria positionnée en ¾ dos laisse émerger les chuchotements symbolisant son introspection. Comme de routine, Heinz sort de la salle de bain et ajuste sa cravate. Il remarque une Maria évasive et claque la porte. Le claquement de porte semble réveiller la femme, ce qui met fin à la sonorité de chuchotements, donc à sa réflexion interne.

Désormais, alors que Maria prépare le café, hormis la parole d'Heinz par endroits, seul le son de l'écoulement de l'eau dans le pot se fait entendre. Après un temps d'immobilité de la situation : plans fixe sur Maria debout en train de tenir la bouilloire pendant qu'Heinz lit son journal, puis gros plan de Maria qui regarde son mari, suivi du raccord regard sur Heinz, elle dirige subitement la bouilloire vers lui et l'ébouillante. Aucune

musique ni aucun bruitage extradiégétique n'escorte cette action alors même que c'est certainement la séquence la plus bouleversante du scénario et que le reste du film est imprégné quasi-incessamment de constructions sonores, mélodiques et rythmiques. A peine peut-on noter que, d'une part, lorsqu'Heinz bascule à la renverse, le début de sa chute est filmé au ralenti, ce qui justifie le son de sa voix plus grave, et que, d'autre part, son affaissement sur la statuette restée debout au sol, derrière la chaise, et qui lui transperce le dos, est relevé au son. Il est opportun de souligner l'importance du bruitage à ce moment là puisqu'en observant la séquence image par image, nous remarquons que la statuette s'allonge sur le lino lorsqu'Heinz s'affale dessus. Seulement, ce mouvement est imperceptible à vitesse normale et le bruitage nous donne l'illusion parfaite que la figurine reste dressée et déchire la cage thoracique de l'homme. Après sa mort, à peine entend-on le tic-tac du réveil sur Maria qui s'assoit en tremblotant. Autrement, le silence est total. Alors que le déroulement du film est imprégné de musique et d'aménagements sonores, le climax se déroule en silence.

Le suicide

La séquence du suicide, la dernière du film, se situe après que Maria a tué son mari et enfermé son cadavre dans l'armoire du salon. De visite chez son amoureuse, Dieter aura découvert le corps et, choqué, se sera enfui de chez elle. Maria, qui avait fini par ne

plus s'occuper de son père, l'aura retrouvé mort dans son lit, et elle décidera aussitôt de se laisser tomber de la fenêtre.

Au début de la scène, à 1h 43mn 22s du film, Maria se positionne devant la fenêtre ouverte et s'assied sur le rebord, face au lit sur lequel le corps de son père est étendu. Au son, un ensemble orchestral s'enrichit et s'amplifie au fur et à mesure que la caméra se rapproche d'elle : un ensemble de violoncelles synthétique joué en staccato marquant le rythme, sur lequel s'empilent successivement un motif répétitif au timbre de cordes pincées, une note de contrebasses staccato toutes les deux mesures, un *portamento* de *string pad* aigu montant puis descendant, des coups de timbale sourds, un son de cloche et d'autres staccatos de contrebasse alternés. Au moment où elle se laisse tomber en arrière dans le vide, un roulement de caisse claire met fin, d'un trait, à cet ensemble orchestral devenu particulièrement riche, laissant planer le silence. Dieter sort de son immeuble, l'aperçoit en train de tomber et court la rattraper. Ce silence accompagnant la chute de Maria est ensuite

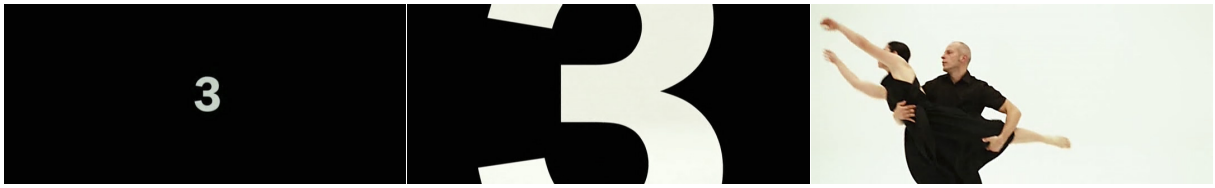
aménagé par le souffle du vent qui s'intensifie au fur et à mesure que le corps se rapproche du sol, jusqu'à ce que Dieter le rattrape dans un fracas sonore.

Suite au basculement de Dieter s'affalant sur le sol de la cour en récupérant Maria, un bruit de respiration forte associé à un écran blanc laisse de nouveau place au silence. A peine entendons-nous les quelques gazouillis lointains. Maria est allongée sur son amoureux au sol, tous deux vivants. La mélodie jouée au piano, amenant le générique, arrive après ce dernier moment de silence du film. Le choix du silence, plutôt qu'une musique tonitruante ou par exemple un glissando accompagnant la chute de Maria, se retrouve paradoxalement dans les pivots les plus importants du scénario, comme nous l'avons vu avec les séquences respectives du dépucelage et du meurtre, alors que les autres scènes sont souvent accompagnées de sonorités organisées ou de musique.

3 : la chorégraphie

Hanna et Simon, couple de quadragénaires, tombent séparément amoureux du même homme, Adam. A 5mn 00s du film, les cordes d'un orchestre symphonique débutent

quelques notes de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, sur un écran noir. Le chiffre « 3 », titre du film, écrit en blanc, apparaît au loin et se rapproche de la caméra, au point que nous finissons par y pénétrer et nous retrouver dans un espace blanc. Un couple



de danseurs, un homme et une femme vêtus de noir, entre dans le champ de ce fond immaculé, et dès qu'il commence à effectuer quelques pas de danse moderne, la musique s'arrête. Nous entendons juste le bruit des pas du couple dont nous voyons les corps s'exprimer dans un cadre variant du plan moyen au plan taille et en silence. Cette séquence est certainement la représentation la plus évidente que nous ayons trouvée d'utilisation du silence pour accompagner une action sur laquelle le spectateur s'attendrait à de la musique, puisque les personnages dansent.

Suite à ce silence insolite, l'orchestre symphonique reprend dans un plan plus large. A ce moment, un troisième danseur entre dans le cadre et remplace l'homme du couple qui sort alors du champ à reculons. Ce dernier revient et, cette fois, c'est la femme qui s'en va, laissant la place au dernier couple formé par les deux hommes. Enfin, les trois danseurs se retrouvent dans le même cadre et continuent leur chorégraphie, allégorie du film lui-même, représentant les relations entre les protagonistes, s'effectuant sur cet extrait symphonique mêlant timbres de cors, ensembles de violons, harpe, entrecoupés de silence.

Les rêveurs : du vide et du vertige

Suite à l'accident qui aura causé la mort de sa fille, l'agriculteur Théo s'est donné pour mission de retrouver René qu'il tient pour responsable et de le lui faire payer. Par un quiproquo, Théo croit que c'est avec Marco qu'il a eu l'accident. Alors qu'ils se croisent sur un chemin de montagne, Théo lâche son chien sur Marco, les skis en main. Marco se débat, finit par tuer le chien de Théo et s'enfuir.

Dans la scène qui suit, deux séquences sont montées en alternance : un lent travelling avant sur Rebecca qui regarde par la fenêtre, allume une cigarette et fume, entrecoupé d'images de Marco qui descend à toute allure la pente enneigée, hors-piste. Lorsque Marco chausse ses skis, du haut de la montagne, à 1h 48mn 50s du film, un *groove* de tambours sur une nappe synthétique tenue est déjà à l'œuvre au son, au tempo de 103 bpm.

Cette rythmique entrainante est progressivement aménagée par tuilage, comme à l'accoutumée chez Tom Tykwer. Une piste de sonorités de percussions métalliques répétées en boucle s'ajoute à partir du plan nous montrant Marco descendre la montagne à toute vitesse, suivie, deux mesures plus loin et sur le début du travelling sur Rebecca, de quelques notes épisodiques d'un instrument à vent, puis un renforcement percussif, vraisemblablement au timbre de djembé, enfin, une note de violoncelle pizzicato marquant la mesure en contretemps. Au final, une nappe monte crescendo sur l'arrivée de la caméra vers la bouche de Rébecca en très gros plan, qui relâche la fumée de sa cigarette, et sur le fondu enchaîné très lent vers l'image au ralenti de Marco qui entre dans le brouillard derrière lequel se

trouve la falaise. A ce moment, la musique s'arrête, laissant place à un coup de cymbale inversée, manifestement ralenti numériquement, sur Marco qui saute, puis plus rien.

Comme dans *Maria la maléfique*, le silence est utilisé pour symboliser le vide et le vertige. Ainsi, les premières secondes durant lesquelles Marco se trouve dans le vide se déroulent dans le silence. Ensuite, une mélodie au timbre synthétique de cordes, formée de notes qui descendent de façon désordonnée en suivant une gamme diatonique [*la-sol*, *la-sol*, *fa-mi-ré-do*, *fa-mi-ré-do*…], soulignée par un accompagnement de cordes plus graves, se dessine doucement, escortant la chute quasi-interminable de Marco et la scène séquentielle qui suit, mélangeant alors différentes temporalités.

L'immobilité en musique

Nous distinguons deux types de situations statiques, l'immobilité dans l'action et en musique, et la rupture de registre impliquant une immobilité après action. Nous aurions pu illustrer l'immobilité dans l'action et en musique avec la séquence du sursaut de Maria et du meurtre de son mari lors du petit déjeuner dans *Maria la maléfique*, par exemple, ou

avec le moment d'inertie durant lequel le tueur à gages nommé « Consultant » remarque que l'agent Salinger le surveille, dans la scène se déroulant au musée Guggenheim de New York, dans *L'enquête*. Nous nous appuierons simplement sur la séquence de l'émission télévisée dans *3*, durant laquelle Hanna a des nausées, et sur la scène du deus ex-machina de *L'enquête*, située à la toute fin du film. Quant aux exemples d'immobilités par rupture de registre, aurions pu nous référer à la scène durant laquelle Théo l'agriculteur lâche son chien sur Marco qu'il croit responsable de la mort de sa fille dans *Les rêveurs*, ou encore celle du test de grossesse effectué par Hanna et se révélant positif dans *3*. Nous choisissons les séquences respectives de l'ambulance qui brise la glace et le moment d'inertie surréaliste de Lola jouant au casino dans *Cours, Lola, cours*.

3 : l'émission télévisée

Pour rappel, Hanna et Simon formant un couple, tombent séparément amoureux d'Adam. A la fin de l'intrigue, après avoir découvert, à son grand dam, qu'elle est enceinte sans savoir duquel des deux (Adam ou Simon), Hanna reçoit deux invités dont une docto-resse en psychologie qui évoque le besoin des hommes à être dominés, dans l'émission télévisée qu'elle présente à 1h 35mn 00s du film. Durant cette entrevue, Hanna se sent mal et reste comme paralysée devant l'invitée qui continue à parler tout en se rendant compte du malaise qu'éprouve la présentatrice.

L'émission est d'abord filmée froidement : personnages assis sur leurs fauteuils respectifs, captés par les caméras numériques de plateau, sous quatre axes fixes et un décor pauvre, abstrait, à dominance grise. Hanna ne bouge déjà plus quand la psychologue débute son discours. Au moment où la psychologue arrête de parler, attendant la question suivante,

Hanna, totalement immobile, ne dit rien. La doctoresse constate l'état de léthargie dans lequel se trouve la présentatrice et recommence à parler subrepticement, feignant d'ignorer le malaise installé sur le plateau par la catalepsie apparente d'Hanna. Jusqu'alors, la froideur de la scène est totale, tant par la mise en images, le décor et le jeu des personnages, que par l'absence d'aménagement sonore extérieur. La suite l'est beaucoup moins.

Pendant que la psychologue continue à parler, Hanna, inactive, laisse perler quelques larmes sur son visage. Tykwer enchaîne par fondu, du plan rapproché taille de la doctoresse en image numérique 16/9 de caméra de plateau, à un plan rapproché poitrine d'Hanna filmée en 35 mm, cinémascope. Ce changement d'image, associé à l'apparition d'une onde analogique grave, sourde et texturée, amorce une mise en scène se centrant sur l'immobilité de la protagoniste, à travers la séparation des personnages dans le cadre, l'éloignement de la psychologue et le rapprochement du spectateur vers l'état psychique d'Hanna. Protagoniste et psychologue sont filmés dans un champ contre-champ sans amorce, respectivement en plan rapproché poitrine, par un très léger zoom avant, Hanna de face puis de ¾ face. Le volume de la sonorité analogique grave formant une sorte de vrombissement pulsatif, augmente crescendo, couvrant de plus en plus la voix de l'invitée. D'ailleurs, quelques sonorités analogiques aménagent l'onde grave qui se transforme, vibre de plus en plus et s'éclaircit à travers d'autres effets de type analogique, jusqu'à marquer un tempo, rappelant la résonance d'un marteau piqueur. Enfin, la voix de la femme s'éloigne

par un effet de réverbération, jusqu'à disparaître totalement sous la sonorité de vrombissement mécanique sur Hanna, immobile, pleurant en gros plan. Cet aménagement de sonorités électroniques est directement en corrélation avec l'état de torpeur du personnage et son immobilité, sous une mise en abyme du temps chez Hanna.

L'enquête : le deus ex machina

Salinger, agent d'Interpol, mène une enquête sur le rôle de la banque IBBC dans une affaire de contrat d'armement international. Arrivé au bout de ses investigations, l'agent attrape enfin le PDG de l'IBBC nommé Skarssen, qu'il retrouve en Turquie. Après une course-poursuite musclée dans les rues d'Istanbul, climax du film, Salinger tient Skarssen en joue sur le toit d'une maison et s'apprête à le tuer afin, dit-il au banquier, de « rendre justice », à 1h 49mn 21s du film. Skarssen lui rétorque : « M'exécuter ne changera rien. Cent autres banquiers prendront ma place. Tout continuera. La seule chose que vous réussirez à faire, c'est de satisfaire votre soif de sang ».

A cette parole, Tom Tykwer nous place dans un instant d'inertie totale. Plutôt que de nous montrer ce qui doit être accompli et qui relève du sens même de l'aboutissement de l'intrigue principale du film, Salinger semble réfléchir, tout en pointant son arme sur Skarssen. Les deux personnages restent debout, plantés l'un en face de l'autre.

Cette mise en abyme du temps, alliée à la réflexion du protagoniste, n'est pas alimentée par le silence, comme nous aurions pu nous y attendre, mais par la résonance d'un chant religieux oriental qui se fait entendre en fond sonore et qui augmente crescendo. Ce chant semble d'abord diégétique, mais il s'enrichit d'un fond de résonances provenant d'autres instruments, le tout alimenté par une réverbération donnant l'impression que le son provient d'un tunnel, ou simplement de l'esprit de Salinger, ce qui confirme sa source extradiégétique. Soudain, un coup de feu coupe brusquement cet aménagement sonore et ce moment d'ankylose, instaurant alors une forme de silence en rupture de registre.

Le coup de feu en question a été tiré sur Skarssen. Il provient d'un tueur à gages qui était situé derrière Salinger, engagé par les frères Calvini. Pour rappel, IBBC avait employé un tueur à gages nommé « Consultant », afin d'éliminer le père de ces derniers, Umberto Calvini, un fabricant d'armes et politicien italien qui ne souhaitait plus faire affaire avec cette banque. Il s'agit d'une intrigue secondaire du scénario, dont nous ne pouvions imaginer sa résurgence à ce moment du film, ce qui confère au tueur à gages des Calvini le rôle du deus ex-machina permettant à Salinger d'accomplir sa mission tout en sauvegardant

son intégrité, puisque Skarssen est bien abattu, mais pas par lui.

Skarssen tombe et s'étale sur le toit. Le tueur à gages menace Salinger afin de récupérer le pistolet de ce dernier. Il prend son arme, s'approche de Skarssen et l'achève d'une balle dans la tête. Bien que le silence ne soit pas totalement établi, toute cette partie

s'exécute dans une grande froideur sonore. Pas de musique, un son d'ambiance négligeable,

quasiment pas de dialogue et un minimum de bruits, à savoir les pas du tueur et le coup de feu. Après avoir tué Skarssen, le tueur à gages dit « Merci » à Salinger et s'en va par où il était venu. Une fois l'action accomplie, le silence s'estompe.

Cours, Lola, cours

L'ambulance brise la glace

Dans *Cours, Lola, cours*, Tykwer donne vingt minutes à Lola pour trouver et apporter cent mille marks à Manni, son petit ami, avant que celui-ci ne dévalise un supermarché par désespoir de récupérer cette somme qu'il doit à un gangster. Lola file au secours de Manni avec l'argent en main et croise une ambulance en chemin. Au niveau musical, un pattern [69] de batterie électronique, de *bassline*, et de *riffs* synthétiques entrainants, évolue sur un rythme binaire à un tempo de 136 bpm. Suite à un échange avec le conducteur de l'ambulance, Lola, courant à côté du véhicule, lui demande de la prendre en stop. Distrait par la jeune sprinteuse, l'homme refuse et accélère en ne regardant à nouveau devant lui

que trop tard. L'ambulance se rapproche à vive allure, percute et brise l'immense panneau vitré que portent précautionneusement des vitriers à l'aide de ventouses, en traversant la rue à 49mn 25s du film. Le choc, filmé au ralenti sur trois axes successifs, laisse place à un

[69] En musique : patron de pistes musicales. « Modèle simplifié d'une structure de comportement individuel ou collectif (d'ordre psychologique, sociologique, linguistique), établi à partir des réponses à une série homogène d'épreuves et se présentant sous forme schématique », dans: *PATTERN : Définition de PATTERN* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. CNRTL. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/pattern.

moment d'immobilité instaurant une mise en abyme du temps. Un raccord dans l'axe élargit le cadre au centre duquel l'ambulance freine, entouré de part et d'autre des vitriers, ventouses en mains, qui regardent, stupéfaits, le véhicule s'arrêter.

Sans pour autant s'interrompre, la musique s'appauvrit. Nous n'entendons plus que la *bassline* aménagée par un *riff* d'effets synthétiques. Le hors-temps psychologique est manifeste puisque les vitriers, qui en toute logique auraient montré des mouvements de panique, se seraient écartés par prudence, se seraient certainement dirigés vers le conducteur de l'ambulance ou auraient au moins constaté les dégâts dans une telle situation, restent strictement à leurs positions respectives et n'en bougent pas, tout comme le véhicule qui se stabilise sur ses amortisseurs manifestement usés. De même, Lola, obnubilée par son objectif, aurait pu continuer à courir. Filmée au téléobjectif en plan rapproché poitrine, elle marque également un moment de stupéfaction avant de reprendre sa chevauchée. Le

dernier plan de cette séquence confirme le temps mort issu de cette stupeur générale puisque, dans un plan large filmant l'ensemble de la situation en plongée, Lola traverse le champ, passant d'abord entre les vitriers restés à leurs positions respectives, puis à côté de l'ambulance à l'arrêt.

Au casino

Pour trouver les cent mille marks et sauver Manni, Lola se rend au casino. Suite au comportement rocambolesque de l'héroïne provoquant la stupeur des vigiles et des clients de ce lieu, sous une musique au rythme « tribal » basé sur des percussions à la sonorité nord-africaine évoluant sur un tempo de 115 bpm, Lola gagne et réclame ses gains.

Après un gros plan des mains de Lola qui posent les jetons sur le comptoir de la caisse et un rapide plan rapproché de la caissière ébahie, nous assistons à une image flirtant avec le surréalisme, très représentative des moments de stupeur pratiqués par Tom Tykwer. La caméra effectue un travelling avant, à 1h 08mn 44s du film, allant de Lola à l'horloge située sur un mur en hauteur, en passant entre les figurants statiques, sur un bourdon mélodique répétitif et le frappement d'une timbale à chaque mesure, démarrant pianissimo

et grimpant crescendo. Tout d'abord, Lola en premier plan, debout devant le comptoir situé dans l'espace au sein duquel se trouve la caisse, passe hors-champ. Ensuite, l'objectif se rapproche du second espace, celui des jeux, dans lequel les individus, regards tournés vers la protagoniste, sont littéralement statufiés. Les personnages sont situés en bas du cadre, alors que l'horloge est posée sur le mur en arrière-plan et en hauteur. Puis la caméra traverse la foule inerte, passe sur la table de la roulette et monte vraisemblablement à l'aide d'une grue jusqu'à l'horloge, alors que les coups de timbales finissent fortissimo. Enfin, elle

s'arrête devant les aiguilles en gros plan, marquant « 11h57 », alors que Lola doit remettre l'argent à Manni à midi au plus tard.

I.A.2.b Silence et immobilité conjoints

Dans la rupture de registre

La rupture de registre implique l'instauration brutale d'un hors-temps, à savoir une pause temporelle subjective dans le silence, avant ou après un choc. Pour exemple de rupture de registre, nous aurions pu évoquer plusieurs étapes de la scène de l'accident de la route entre Théo et René, mais nous examinerons simplement le moment où Théo découvre Marita, sa fille inconsciente dans la neige, dans *Les rêveurs*. Nous nous appuierons également sur la séquence de *3* durant laquelle Hanna annonce à Adam qu'elle est enceinte, dont le silence et la statufication des personnages par Tykwer sont typiques de sa mise en scène. Nous observerons enfin la scène durant laquelle Sissi se trouve allongée, paralysée sous la remorque du camion qui l'aura percutée, modèle de synesthésie entre silence et immobilité, dans *La princesse et le guerrier*.

Les rêveurs : Théo découvre Marita

Après l'accident, incident déclencheur des intrigues qui suivront, Théo retrouve sa fille Marita, inanimée dans la neige. Elle mourra quelques séquences plus tard.

Alors que, d'un côté, René rentre chez lui à pied, puis se tient immobile au centre de l'objectif d'une caméra qui effectue un travelling circulaire de 360 degrés, à travers une échelle de plan de plus en plus serrée autour de la tête, de l'autre, un automobiliste aide Théo à sortir de la carcasse de son break. Théo découvre son cheval mourant, prépare son fusil pour abréger les souffrances de la bête et s'apprête à tirer. Les deux séquences sont montées en parallèle, intercalant une troisième unité de lieu et de temps, Marco dormant à côté de Rebecca, sous un motif d'accompagnement joué au piano qui se répète en boucle et sur lequel des pistes musicales s'empilent les unes sur les autres en fonction de l'évolution de la situation : une rythmique au timbre de tambourin après six mesures, suivie de pizzicati de type violoncelles qui évoluent et s'enrichissent toutes les six mesures, ensuite d'une nappe très grave, puis d'une sonorité de *string pad* aiguë *portamento* qui s'amplifie graduellement et dont nous évaluerons l'enjeu ultérieurement.

Une piste de grosse caisse synthétique s'ajoute à l'empilement de voies musicales, ainsi qu'une sonorité de cloche synchrone avec le montage images, préparant la rupture de registre et, par conséquent, le silence. La cloche tinte trois fois, comme sonnant le glas : la première sur la tête de Théo pointant son arme sur son cheval, fermant les yeux par dépit et résolution, la deuxième sur l'automobiliste qui remarque le corps de la fillette au sol, et la troisième sur Theo qui l'aperçoit à son tour. Le montage, à ce moment très rapide, est composé de trois plans raccordés dans l'axe sur le visage de Théo, entrecoupés du très gros plan, travelling circulaire sur les yeux de René. L'orchestration musicale atteint son paroxysme et stoppe brutalement à 19mn 57s du film, sur le plan nous montrant la

petite fille inanimée, étendue dans la neige, et instaure le silence.

Ce temps de silence est rompu sept secondes plus tard par le coup de feu, Théo tuant le cheval de façon mécanique, comme un nerf incontrôlé qui lâche. La musique aura donc été présente avant la découverte du corps de la fille. Le bruit l'aura été après. Le plan

nous montrant le corps de la fillette figée dans la neige ne sera mis en correspondance par rien d'autre que du silence.

Ce coup de fusil représente certes un élément d'ordre ontologique, mais il symbolise également le choc reçu par Théo découvrant sa fille, et dont le temps de prise de conscience est spécifié par la durée du silence. Par conséquent, cette rupture brutale de registre plaçant ce silence entre une musique tonitruante et l'éclat du coup de feu, permet certes de transmettre ce heurt au spectateur, mais il nous place surtout dans un temps psychologique se rapportant à la psyché du personnage de Théo à cet instant précis.

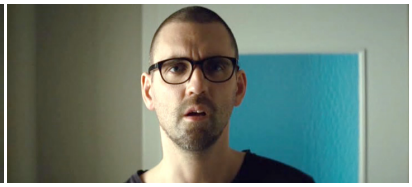
3 : Hanna annonce qu'elle est enceinte

Cette séquence représente le nœud de l'intrigue. C'est le pivot le plus fort du scénario dramatiquement parlant puisque Simon apprend à la fois que sa femme est enceinte, qu'elle a un amant et que, de surcroit, cet amant est l'homme qu'il fréquente également. De plus, Hanna comprend que son conjoint, Simon, est homosexuel et a le même amant qu'elle. Enfin, l'amant, Adam, apprend que ses deux partenaires, Simon et Hanna, non seulement se connaissent, mais sont mariés. Or, durant cette séquence, il n'y a pas de musique alors que celle-ci est présente durant tout le film.

Lors d'une scène précédente, Hanna découvre avec horreur qu'elle est enceinte. Elle traversera les trombes d'eau qui tombent sous l'orage et se rendra chez Adam pour lui annoncer la nouvelle. Ce dernier est particulièrement réticent à lui ouvrir car il se trouve en compagnie de Simon, sans pour autant savoir qu'ils sont mariés. Finalement Adam consent à la faire rentrer.

La scène se déroule dans le couloir de l'appartement. Hanna, nerveuse, se trouve face à Adam. Ce dernier lui demande : « Que se passe-t-il ? ». A ce moment, Simon s'introduit dans le couloir, derrière sa femme qui ne l'aperçoit donc pas, et met ses lunettes comme pour s'assurer d'avoir bien vu. Hanna répond à Adam : « Je suis enceinte », sans savoir que son mari, qui n'était pas au courant, se trouve juste derrière elle. Nous assistons alors à une série de temps d'inertie caractérisés. Les personnages restent figés à leur place et, au son, à peine entend-on la résonance du tonnerre couvrant la pluie, à l'extérieur du bâtiment, ainsi que la respiration des personnages.

Un mouvement significatif rompt l'immobilité : Hanna qui, suivant le regard



d'Adam, se retourne et aperçoit enfin Simon, lequel, éberlué, effectue un pas en arrière et ne bouge plus, statufié. La caméra amorce un léger travelling sur Simon, couplé à un mouvement identique sur Hanna qui le regarde, sidérée. C'est à ce moment qu'Adam, stupéfait, prend conscience qu'ils se connaissent, mais il ne bouge pas plus. Durant l'échange de dialogues où Hanna et Simon se demandent respectivement : « Que fais-tu ici ? », les

personnages restent à leur emplacement, effectuant les gestes minimums, le regard d'Adam passant de l'un à l'autre des protagonistes. La paralysie est totale.

La position d'Hanna dans l'espace scénique est subtilement différente de celle des autres puisqu'elle se trouve au centre de l'axe formé par les trois personnages dans le couloir. Elle dirige son regard vers l'un ou l'autre des protagonistes en fonction de l'endroit où se trouve l'échange verbal. Elle est donc la première à rompre l'ankylose relationnelle.

Ces réactions seront les plus prononcées et elle s'échappera de sa position centrale sclérosée en se retirant de cet axe d'immuabilité et en sortant de l'appartement. En se dirigeant vers la porte d'entrée, elle pousse un peu Adam, obligé de s'écarter momentanément de son emplacement pour la laisser passer. Cependant, même après qu'elle est sortie et après avoir fermé la porte derrière elle, les deux autres protagonistes restent sur le même axe, à leur même emplacement, inertes. Avant de réagir en posant la question à Simon : « Tu peux m'expliquer ? », Adam prend soin de se repositionner exactement au même endroit de

façon à reconstruire le même axe, les pieds sensiblement dans la même position qu'auparavant, face à Simon, toujours immobile.

Finalement, Simon réagit, sort de cette forme statufiée et du couloir pour enfiler un jean. Enfin, lorsque Simon court dans le couloir pour sortir de l'appartement et rejoindre Hanna, Adam s'écarte à nouveau pour le laisser passer et le regarder s'en aller, mais il revient rapidement à son emplacement, cette fois-ci de dos. Le seul élément sonore probant, durant cette séquence caractérisée par son immobilisme, restera le dialogue ponctuel entre les personnages, toujours entrecoupé de silences.

La princesse et le guerrier : après l'accident

La jeune infirmière Sissi consacre sa vie à ses patients de l'asile Birkenhof. Alors qu'elle promène Otto, son patient aveugle, en ville, l'ex-soldat et vagabond Bodo, pris dans une course-poursuite effrénée, cause un accident. Un camion heurte Sissi qui se retrouve étendue sous la remorque, la respiration coupée. Suite au choc, un fondu en fermeture laisse place au silence.

Le visage de Sissi reprenant ses esprits apparaît par un fondu en ouverture, en gros plan, de face et en plongée totale, à 19mn 29s du film. Sa tête est centrée dans le champ et ses cheveux prennent le reste du cadre sur fond noir. En la filmant ainsi, Tom Tykwer nous place en grande proximité avec elle et semble vouloir nous faire écouter ce qu'elle entend. Incapable de bouger, tout juste parvient-elle à jeter un œil sur le côté, offrant son oreille à la vue du spectateur. Un raccord regard nous montre une image floue,

visiblement les jambes de personnes qui se déplacent sur fond lumineux.

Il s'agit des badauds entourant le lieu de l'accident. Le silence, aménagé par un très léger fond d'ambiance sourd qui s'amplifie légèrement, ressemble à ce que l'on peut

ressentir lorsque nos oreilles sont bouchées, à la différence que, même les oreilles obturées, nous entendons notre respiration. Par conséquent, en étant aussi près de l'accidentée, nous devrions, dans ce silence, entendre au moins son souffle. Or, Sissi nous dit en voix off et entre autres : « J'avais toujours aimé le silence ». Elle continue : « Mais pas celui-là. Il manquait quelque chose. Ma respiration ». Effectivement, ce silence sourd instauré par Tykwer, de façon à nous faire partager ce qu'elle entend, nous laisse percevoir les petits bruits hachurés et amplifiés des voies respiratoires de Sissi, mais pas de respiration continue. C'est le silence, tel que le cinéaste l'insère dans sa mise en scène en corrélation directe avec l'immobilité de la protagoniste, qui met en évidence le fait que Sissi n'arrive plus à respirer.

Dans la continuité des événements

Tykwer nous place au cœur d'une mise en abyme de la temporalité de ses films en corrélant l'inertie visuelle au silence. Comme exemples de silence et d'immobilité corrélés dans la continuité des événements, nous aurions pu citer les séquences mises en parallèle, exposant les situations respectives de Théo et de René après l'accident, dans *Les rêveurs*, de même que la scène durant laquelle Sissi se retrouve enfin seule avec l'homme de ses rêves dans la chambre d'hôpital de *La Princesse et le guerrier*, ou quand Hanna, Simon et Adam sont filmés successivement sur fond blanc dans *3*, ou encore lorsque Jean-Baptiste Grenouille, arrivé sur l'échafaud, lâche son mouchoir imbibé de parfum, dans la foule extasiée, dans *Le parfum*. Nous observerons simplement la séquence de *3* durant laquelle Hilde annonce son cancer à son fils, en présence d'Hanna, celle de la dispute entre Rébecca et Marco dans *Les rêveurs*, le moment où Lola se retrouve face à son père dans *Cours, Lola, cours*, ainsi que la séquence durant laquelle le Consultant et Salinger sortent du musée Guggenheim de New-York, après l'éclatante fusillade.

3 : Hilde annonce son cancer

Hanna, Simon et sa mère, Hilde, sont attablés dans la salle à manger. Hilde annonce qu'elle a un cancer du pancréas, à 20mn 14s du film. Cette annonce est prononcée sans aucune musique « pathétisante » ni aucun élément sonore extradiégétique, dans un champ contre-champ entre Simon et Hilde, excluant Hanna, la caméra étant de surcroit située à l'opposé de cette dernière par rapport à l'axe établi entre la mère et son fils. La

stupéfaction est signifiée par le découpage et le silence. Trois plans suivent cette annonce,

deux plans rapprochés poitrine, respectivement de Simon regardant sa mère et d'Hanna l'observant également, et un plan plus large des trois personnages attablés. Dans ces trois plans, les personnages sont immobiles et le silence est total, hormis le fond de souffle de la prise directe. Ce n'est qu'après ce moment d'immobilité conjoint au silence que Simon prend la parole. Voici donc un exemple caractéristique d'un hors-temps, lié à un moment de stupéfaction instauré par Tykwer, dans lequel l'immobilité a valeur de silence et vice-versa.

Les rêveurs : la dispute entre Rébecca et Marco

Marco arrive en boite de nuit et découvre Rebecca entrain de danser dans les bras de René. Par jalousie, il donne un coup de poing à René, à 1h 34mn 19s du film, et sort du pub en tirant sa compagne par le bras. Rebecca et Marco continuent à se disputer dans la rue. Des pauses entre les répliques rythment le conflit. Arrivés à la maison, le premier élément sonore important de leur face-à-face est le silence. Suite à un premier silence accompagnant les personnages qui entrent, s'asseyent à bonne distance dans la chambre, et restent impassible, Rebecca dit à Marco : « Ok, parlons », ce qui laisse place à un nouveau silence sur leur immuabilité respective. Ce n'est que quelques secondes plus tard que la musique intervient crescendo, commençant par un *riff* de percussions mélodiques en fond sonore, sur un tempo de 125 bpm, et continue à se développer par l'ajout de notes au timbre de bawu, sur une première ellipse se matérialisant par un fondu enchaîné sur le

même cadre nous montrant les personnages endormis dans leur espace respectif, immobiles.

Cours Lola, cours : Lola face à Papa

Lola, qui doit trouver 100 000 marks pour aider son petit ami Manni, prend en otage son père, patron de banque, et menace de le tuer si la banque ne lui verse pas la somme en espèce et sans délais.

Lola, pistolet en main, et son père se trouvent dans l'enceinte du guichet, en compagnie de Kruse, le guichetier auquel elle aura sommé de donner l'argent. La caméra est

instable, manifestement portée. Les deux axes caméra soulignés par le champ contre-champ ont pour point commun la protagoniste, en l'occurrence, d'une part, Lola et son père et, d'autre part, Lola et Kruse. Un plan plus large filme les trois personnages, caméra toujours du côté de Lola. La jeune femme est donc au centre du découpage. C'est elle qui dirige, sous une musique composée d'aménagements mélodiques électroniques sur une base rythmée par un *riff* de batterie et une *bassline*, sur un tempo de 140 bpm.

L'argent restant en caisse ne dépassant pas les 88 000 marks, Kruse descend dans la salle des coffres chercher le complément. A ce moment, seules restent la *bassline* jouant la note de *sol#* à la croche et un *riff* synthétique qui tourne autour de la même note dont le timbre varie continuellement en fonction du filtre de la bande passante qui lui est appliqué. Lola, pointant le pistolet sur Papa tout en regardant fixement ce dernier, n'est alors plus centralisée dans le découpage puisque les valeurs de plans, rapproché taille et gros plan, se succèdent corrélativement sur la jeune femme comme sur son père qui s'assied entre-temps, dans un champ contre-champ simple, à travers une caméra toujours aussi instable. Pour l'essentiel, l'inertie s'est installée, puisqu'il ne se passe rien, aucune action, aussi minime soit-elle, faisant évoluer l'intrigue, si ce n'est qu'à un moment donné le père s'assoit. C'est sur ce « soupir » que le silence s'instaure, à 46 mn 18s du film. La musique

s'estompe doucement, laissant place uniquement au bruit de fond d'ambiance de la prise directe d'où se détache la respiration forte de Lola.

Enfin, le bruit de sonnette off rompt quelque peu l'immobilité ambiante. Kruse sort de l'ascenseur, traverse le hall, s'introduit dans la salle du guichet, se dirige vers la caisse et compte à nouveau les billets, ce qui, dans un premier temps, enrichit la piste d'ambiance par les bruits de pas et de manipulations d'argent, le silence extradiégétique restant de mise. Ensuite, Kruse, ayant fini de compter, prononce : « 100 000 ». Les plans serrés sur les visages, les mains maniant les billets, vidant le sachet de la corbeille et y mettant l'argent sont privilégiés, et le silence extradiégétique se rompt progressivement par une nappe synthétique analogique en fond sonore.

Un dernier moment d'immobilité, léger, désormais non silencieux puisque le volume de la nappe de fond monte graduellement, s'installe lorsque Lola regarde son père une dernière fois et lui dit : « Tchao Papa ». L'accent est finalement porté sur la solitude de l'homme. En effet, Lola, filmée en gros plan par une caméra instable, se retourne et sort du champ, laissant donc un espace vide de sa présence, avant que le réalisateur n'enchaîne sur le plan rapproché poitrine du père, seul dans le cadre, le regard vague. C'est sur ce regard que le silence extradiégétique prend fin. Un nouveau pattern basé sur une *bassline* et un *riff* de batterie s'actionne, joué sur un tempo de 136 bpm. Il évoluera au fur et à mesure de la course de Lola qui sort vitement de la banque.

L'enquête : « I'm calling from the Dark Side »

Pour rappel, l'agent Salinger enquête sur le rôle de la banque IBBC dans une affaire de contrat d'armement international. La scène que nous observons, située à 1h 18mn 25s du film, représente l'épilogue de l'éclatante fusillade ayant eu lieu au musée Guggenheim de New-York. La tuerie se termine par une action décisive du protagoniste. Salinger tire sur le vitrail du toit et le treuil d'où sort une chaîne sur laquelle sont accrochés les grands panneaux en verre suspendus. Ceux-ci tombent sur les assaillants situés dans le hall du rez-de-chaussée, et les écrasent dans un vacarme assourdissant.

Une panoplie de valeurs de plans est utilisée pour montrer la chaîne qui se détache du treuil et les panneaux qui tombent en deux temps et jusqu'à six plans en quatre secondes nous montrent les tableaux s'éclater au sol et sur les agresseurs. Ensuite, le spectateur est placé du point de vue des deux bandits situés plus haut sur la rampe, qui constatent les dégâts, à travers une alternance de plans suivant l'axe entre ces assaillants, filmés chacun en plan rapproché poitrine et contreplongée, et les corps inanimés de leurs

collègues au sol filmés soit en raccord regard, soit avec amorce. La résonance du tintamarre

s'estompe entre les murs du musée et instaure un silence dans lequel nous évoluons toujours du point de vue des deux tueurs à gages restants, scrutant les environs, filmés ensemble dans le même cadre ou seuls, sous différents angles de prise de vue. Mitraillette en main, ces personnages restent strictement à leur position, et ceci tant que le silence n'est pas rompu. C'est la sonnerie du téléphone portable d'un visiteur, répétant : « I'm calling from the Dark Side », avec la voix de Darth Vader, antagoniste emblématique de la saga *Star Wars*, qui rompt le silence. Il provoque le sursaut des tueurs qui se retournent aussitôt vers la source du bruit et visent le jeune homme au téléphone mobile qui, dans un geste de panique, le fait tomber en voulant l'éteindre trop précipitamment. Dès lors que le silence est

rompu, le statisme des tueurs à gage l'est aussi et ils recommencent à descendre la rampe.

La caméra sur grue passe des deux tueurs en plan moyen, à Salinger situé au niveau en dessous, qui aide le Consultant touché par balles à marcher. Ils se dirigent en catimini vers la sortie. Un dernier plan sur les tueurs filmés en plan rapproché poitrine, mitraillettes à bout de bras, passant devant un visiteur apeuré au sol, laisse entrer en fondu le motif répétitif joué à la harpe, qui continue à se développer et monter en volume sur les deux derniers plans de la séquence qui montrent Salinger et le Consultant sortir du musée.

I.A.2.c De l'âme des espaces

Tykwer personnifie des espaces en leur attribuant des vibrations spécifiques, un peu comme si le lieu en lui-même dans lequel évoluent les personnages dispose d'une identité propre, comme s'il est habité ou incarné par une conscience, qu'il possède une âme. Un certain nombre d'exemples de textures sonores dédiées aux espaces s'offre à nous, tel que celles des couloirs chez Tykwer, celui de la maternité dans *Maria la maléfique* comme celui de l'hôpital dans *Les rêveurs*, ou celle de la salle d'opération dans ce même film, celle

de l'espace mental réduit de Salinger après qu'il s'est reçu un violent coup de rétroviseur de camion sur le crâne, après avoir traversé dangereusement la route, ou encore celle de la morgue, dans *L'enquête*.

Nous choisissons d'évoquer deux espaces à l'atmosphère sonore spécifique et significative des actions qui s'y déroulent, à savoir la salle de bain et la cage d'escalier de *Maria la maléfique*. Nous examinerons aussi l'ambiance de la chambre de l'hôpital, dans *Les rêveurs*. Nous verrons que cette sonorité continue est directement liée aux émotions que cet espace transporte au regard de l'un des drames du film, celui de Marita, petite fille tombée dans le coma suite à un accident de voitures. Enfin, nous terminerons par la scène durant laquelle Sissi s'allonge dans le parc en regardant les étoiles dans *La princesse et le guerrier*, sous une « musique du silence ».

Maria la maléfique

La salle de bain

Pour la première fois de sa vie, Maria amène son père paraplégique aux toilettes, à 1h 01mn 33s du film. Une onde mélodique grave tournant autour de la note de *si*, illustre le lieu. Tout d'abord, Maria tente de porter son père du lit à la chaise roulante mais le fait tomber par maladresse. Elle est filmée en plan américain, caméra au pied du lit. Elle réussit à le faire asseoir tant bien que mal, pousse le fauteuil et sort du champ. Elle est reprise dans la salle de bain, entrant dans le champ, dans une séquence filmée en un plan, et alors qu'une onde *vibrato* à hauteur du *si* grave est jouée. Maria, toujours en plan américain, porte son

père du fauteuil roulant à la cuvette des toilettes. Ce dernier vocifère à sa fille de sortir. La caméra récupère Maria, toujours à travers la même valeur de cadre, à l'extérieur de la salle de bain d'où la jeune fille sort précipitamment, fermant la porte derrière elle. Dès lors, le *si* grave *vibrato* disparaît, ce qui nous confirme que cette sonorité est bien attribuée à l'espace de la salle de bain. Nous la retrouverons à chaque fois que nous nous situerons en ce lieu.

La cage d'escalier

Un bruit du souffle de vent représente l'ambiance sonore de l'escalier sombre menant à la chambre du père impotent de Maria. Lorsque son père l'appelle à 48mn 29s du film, le plan de coupe qui lui est attribué n'est pas celui d'où provient sa voix, en l'occurrence l'homme dans son lit, mais celui de l'escalier dans un couloir sombre menant à la porte de la chambre, filmé du bas, à l'intérieur duquel nous entendons un fort bruit de vent semblant y circuler ou traverser un tunnel. Or, ce corridor dont les portes sont fermées de part et d'autre, n'ouvre les chemins d'aucun courant d'air. Nous présumons donc que cette sonorité du souffle du vent en ce lieu, ne pouvant avoir aucune vraisemblance ontologique, ne peut être que symbolique. Quand Maria arrive au niveau de la porte située en bas de l'escalier, le dialogue s'opère dans un champ contre-champ à 180 degrés, dans lequel le père est visuellement absent, puisqu'il ne se trouve pas dans ce couloir. Comme l'homme

n'entend pas bien à cause de la distance, Maria hausse le ton plutôt que d'aller le rejoindre en franchissant ce lieu déplaisant, puis elle sort du champ. Le père est donc représenté par cet escalier sombre situé dans un couloir étroit qui donne sur une porte fermée et caractérisé au son par ce souffle sourd dont nous verrons qu'il symbolise thanatos, l'instinct de mort. Maria aura en effet raté sa vie à cause de ce père qui l'aura astreinte à s'occuper de lui et forcée à épouser un homme qu'elle connaissait à peine, alors qu'elle n'était qu'une adolescente.

Nous retrouverons ce décor à 1h 05mn 10s du film, toujours soutenu par la même ambiance sonore de bruit sourd de vent circulant dans un tunnel, lorsque Maria, prenant conscience de sa condition, reste muette aux derniers appels de son père.

Les rêveurs : La chambre

La fille de Théo est dans le coma, couchée sur le lit d'une chambre d'hôpital et entourée d'appareils médicaux qui la maintiennent en vie. Théo et sa femme Edith sont venus lui rendre visite à 38mn 59s du film, dans une séquence limitée à un plan fixe plaçant

le lit en premier plan, les parents en plan rapproché taille, assis derrière, à côté de l'électrocardiogramme. L'ambiance sonore de la pièce est caractérisée par le bourdonnement d'un souffle, caractérisant la présence de la mort, similaire à celui du couloir de l'hôpital mais plus lourd et plus grave. Dès lors, la chambre dans laquelle dort la fillette semble être la source du bruit d'ambiance que nous entendons dans le couloir à un volume plus bas. Cette identité sonore de la faucheuse est par conséquent liée à Marita et son destin fatal.

Nous retrouvons ce bourdonnement lorsque Théo, seul dans la chambre, parle à Marita dans le coma, à 53mn 11s du film. Laura vient lui suggérer de mettre un peu plus de lumière. Il refuse catégoriquement, préférant une atmosphère feutrée pour sa fille. Comme pour la précédente, cette séquence est filmée en un plan, caméra toujours placée du même côté du lit. Le cadre est divisé en deux. D'un côté le père est penché sur Marita. Il donne le

dos à l'autre partie constituée de la porte de la chambre, d'où provient et d'où repart Laura. Théo, n'ayant d'yeux que pour sa fille, son opposition à l'espace de Laura et au médicament vitaminé qu'elle lui propose est ainsi marquée par le cadre, le positionnement du personnage et ses réactions. Quant à l'espace attribué à la fillette, il n'est plus à l'écran. Marita est d'ores et déjà « partie » hors-champ, ce qui représente l'évolution scénique la plus significative par rapport à la première séquence se déroulant dans la chambre.

C'est une musique diégétique, douce, planante et mélancolique, qui fait de nouveau apparaître Marita dans le champ, qui lui « redonne vie » en quelque sorte, dans la séquence suivante de la chambre, située à 1h 06mn 26s du film, durant laquelle Laura rend visite à la fillette. L'infirmière entre dans la pièce, une tasse de thé à la main, un magnétophone portatif dans l'autre et elle dirige le cadre. La caméra située au pied du lit, la suit jusqu'à ce qu'elle s'asseye, filmée en ¾ face. Elle pose le magnétophone à côté de l'électrocardiogramme et appuie sur la touche « lecture ». A partir du moment où la musique, constituée du piano et du murmure d'une voix lyrique alto fluette, sort de l'appareil, la caméra amorce un mouvement lent en se rapprochant de Laura, par travelling latéral et

panoramique, jusqu'à la capter en gros plan, de profil puis de ¾ dos, et laisser enfin apparaître progressivement la fillette en second plan, devant elle. L'objectif se focalisant d'abord

sur Laura en premier plan, la mise au point se fait sur Marita qui devient, à ce moment, l'élément visuel lié au chant, comme si la musique la faisait renaître. En tout état de cause, c'est la musique qui la fait ressurgir dans le champ, donc exister à l'image. La source de musique passe progressivement du magnétophone ambulant à l'espace sonore du film dans sa globalité et confirme son caractère extradiégétique lorsque nous changeons de séquence sur la même mélodie.

Par une translation du visuel au son, la lumière chasse la mort dans la séquence où Laura ouvre les rideaux, à 1h 22mn 07s du film. Cette scène est divisée en deux axes caméra. Dans le premier, l'objectif est dirigé vers Laura debout entre le lit et la fenêtre cachée par les rideaux que Théo souhaitait voir fermés. Dans le second, la focale est dirigée vers Marita que nous avons précédemment vue revenir dans le champ grâce à la musique. La fillette inconsciente, filmée en gros plan, dort toujours dans l'ombre, un tube l'aidant vraisemblablement à respirer. Le regard de Laura prise en plan rapproché taille, passe alternativement de la petite fille aux rideaux. Finalement, elle se décide et les ouvre d'un coup sec, laissant les rayons du soleil pénétrer la pièce et éblouir Marita qui se met à gémir

dans une image dès lors surexposée, puis, par raccord dans l'axe, dans un plan plus large dans lequel nous voyons également le corps de la fillette bouger. La fin du bourdonnement sonore est synchrone avec l'intensification lumineuse soudaine, comme si la lumière chassait les funestes ténèbres caractérisées par le son. Prise de panique, Laura en gros plan referme aussitôt les rideaux. Le niveau de lumière s'amenuise significativement et le bourdonnement sonore revient, associant directement la sonorité de résonance grave du souffle aux ténèbres mais surtout, indirectement, à l'état de santé de Marita.

En effet, nous constatons que cette sonorité se sera amenuisée avec son décès, dans la séquence où Laura la prépare pour les funérailles, dans sa chambre d'hôpital, à 1h 25mn 27s du film, sous un bourdonnement de souffle moins fort qu'auparavant. Cette séquence se base sur deux axes et un insert de Marita de face, en plan rapproché poitrine. Dans le premier axe, Laura, debout entre le lit et quelques appareils médicaux, nettoie Marita. Dans le second, la caméra entre, se rapproche de Laura et, l'angle du mur s'écartant, nous laisse découvrir la fillette. Il s'agit de Marco qui entre dans la chambre et s'assied sur

un tabouret. Laura s'accoude sur le lit. Désormais dans un champ contre-champ dans lequel la caméra se rapproche similairement d'eux jusqu'à finir en plan rapproché poitrine respectif, tous deux regardent Marita. En fin de séquence, Marco s'en va et Laura reprend son travail, dans un cadre qui ne bouge pas et un dernier souffle, dernière vibration de l'âme de la fillette se faisant plus lointaine qu'auparavant.

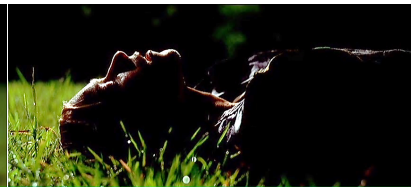
Ce vrombissement disparaît totalement dans la dernière séquence durant laquelle nous voyons Marita allongée en premier plan sur son lit de mort, sous une lumière verdâtre et un environnement général sombre, à 1h 30mn 31s du film. Théo, statufié, le regard dans le vide, est assis en second plan, à côté du lit, près de l'électrocardiogramme éteint, le visage éclairé par une source lumineuse plus neutre. Le plan est fixe et, surtout, au son, plus de bourdonnement sonore. L'esprit de cette petite fille aura été définitivement emporté. Comme les premières fois, cette séquence est filmée en un plan unique.

La princesse et le guerrier : une musique au silence

Suite à l'accident, Bodo s'est caché sous le camion et a découvert Sissi. Il lui a prodigué des soins de premier secours en l'aidant à respirer, puis il a disparu. Sissi en est tombée éperdument amoureuse et décide de partir à sa recherche. Elle finit par le retrouver, mais Bodo la rejette brutalement. Après une violente dispute sous la pluie, à l'extérieur de la maison de Bodo, durant laquelle Sissi envoie de la boue sur l'homme qu'elle aime, elle repart en pleurant et marche dans le parc en traversant les trombes d'eau, à 1h 02mn 32s du film. Elle s'introduit au sein d'un pâturage dégagé et arrête de marcher face caméra. Un

bruitage de tonnerre marque la fin de l'averse qui cesse tant visuellement qu'auditivement. Alors que Sissi, surprise, regarde le ciel, seuls restent au son la résonance lointaine du tonnerre et le relâchement du dernier accord d'*hollow pad* qui accompagnait également la séquence. Ces sonorités s'estompent totalement sur le plan d'ensemble nous montrant Sissi de dos, seule au milieu du « vide » représenté par un espace vert dégagé, et le silence.

Lorsqu'elle s'accroupit, une mélodie très douce et aérienne jouée en *mineur* par un *lead* de voix synthétiques mezzo-soprano se dessine au son. Des notes un peu plus aiguës coïncident subtilement et voluptueusement avec le moment où Sissi ferme les yeux et s'allonge lentement. Cette musique est donc directement associée au personnage de Sissi et



met en évidence son état d'apaisement face au silence diégétique. Rappelons que Sissi travaille dans un hôpital psychiatrique, qu'elle est donc en permanence en proie à une tension tant visuelle que sonore et qu'elle déclare aimer le silence, à savoir ce calme qu'elle ne trouvera jamais dans son activité professionnelle. Par conséquent, la musique est ici utilisée pour transmettre au spectateur le sentiment d'apaisement de Sissi dû au silence. Elle nous permet de dépasser le rapport direct entre une absence de bruit et nos oreilles, en nous amenant à prendre conscience du silence tel que le perçoit le personnage.

Procédant de même avec Jean-Baptiste Grenouille dans *Le parfum*, Tykwer traduit en musique le sentiment de la jeune femme. La plongée en gros plan sur le visage de Sissi qui, avec ses cheveux, occupe le champ, rappelant la façon dont elle est filmée sous le camion lors de l'accident, nous place en grande proximité avec elle. Le réalisateur associe ainsi la mélodie « silencieuse » à l'état d'esprit de son personnage : une sensation onirique de bien être, un sentiment de grandeur et d'espace. Elle ressent le silence tel que le cinéaste nous l'exprime en musique. Cette association se confirme par le lent fondu enchaîné entre le regard de Sissi et le ciel étoilé vers lequel la caméra se rapproche très subtilement et au

milieu duquel Bodo, l'homme de ses rêves, apparaît sous la douche, ce qui fait la liaison avec la nouvelle séquence et sonne la fin de la musique.

Conclusion de chapitre

Ce regard porté sur l'importance du silence chez Tom Tykwer nous a permis de découvrir son rôle en détail, notamment dans les situations de brisures ou d'interruptions brutales, en particulier de ruptures de registres sonores, dramatiques et temporelles. Nous avons remarqué qu'inertie et silence utilisés conjointement et de façon récurrente chez Tykwer, se répondent, comme si l'un était le reflet de l'autre. Indépendamment de toute notion de silence, d'arrêt de musique ou d'illustration sonore, ce cinéaste est adepte des moments d'inaction avant réaction, l'immobilité visible étant au rythme de la mise en scène ce que le silence est à la musique, la suspension du temps équivalant à un silence. Ces instants de stagnation correspondent généralement à un temps de stupeur, de contrecoup, d'attente avant toute résurgence d'un mouvement, le silence précédé d'un élément sonore identifiable est ainsi employé comme facteur de tension se répercutant directement sur l'action en cours. Intégré au milieu d'une bande son chargée de musique, il devient aussi percutant qu'un effet sonore brutal après un silence.

Nous avons également examiné les méthodes adoptées par ce cinéaste pour donner un sens au silence. Le silence constitue une amorce au rôle de conscience des entités diégétiques que tient la musique dans le cinéma de Tykwer, en servant de couche atmosphérique, attribuant une âme aux lieux dans lesquels évoluent les personnages. L'absence de mouvement sonore qui entre en relation avec l'absence de mouvement visuel, équivaut à une perte momentanée de l'expression « mathématique » de cette conscience dans ce cas précis.

Cet élément sonore d'ordre dramaturgique, qui contribue à casser la temporalité existante, à la mettre sur « pause », à générer une mise en abyme du temps ou, en d'autres termes, un hors-temps, renvoie au présent bergsonien, à savoir un présent que la conscience ne peut expérimenter, tel que le philosophe français Henri Bergson (1859 – 1941) l'expose :

> « Retenir ce qui n'est déjà plus, anticiper sur ce qui n'est pas encore, voilà donc la première fonction de la conscience. Il n'y aurait pas pour elle de présent, si le présent se réduisait à l'instant mathématique. Cet instant n'est que la limite, purement théorique, qui sépare le passé de l'avenir ; il peut à la rigueur être conçu, il n'est jamais perçu ; quand nous croyons le surprendre, il est déjà loin de nous. Ce que nous percevons en fait, c'est une certaine épaisseur de durée qui se compose de deux parties : notre passé immédiat et notre avenir imminent. Sur ce passé nous sommes appuyés, sur cet avenir nous sommes penchés ; s'appuyer et se pencher ainsi est le propre d'un être conscient. Disons donc, si vous voulez, que la conscience est un trait d'union entre ce qui a été et ce qui sera, un pont jeté entre le passé et l'avenir » [70].

Cette méthode consistant à mettre en scène du hors-temps, du vide de temps momentané, sert moins à exhausser les moments de stupeur ou de tension qu'à contribuer à l'évasion de la temporalité établie, rendue nécessaire par l'action en cours. Nous avons ainsi relevé que Tykwer applique un processus de mise en scène consistant à habituer le spectateur à une musique utilisée comme force d'entrainement, en corrélation avec tout mouvement dramatique visuel, pour ensuite rompre le mouvement commun par le silence et l'immobilité concordante, créant notamment l'attente d'une sonorité dramatique nouvelle et devenant, par conséquent, facteur de tension.

Surtout, l'instauration d'une pause ou hors-temps libérant le spectateur un instant de la temporalité dramaturgique du film mise en œuvre par le montage et la mise en scène, distille en nous, en définitive, le sentiment paradoxal que l'élément naturel du silence, surtout lorsqu'il se fait l'allié de la stagnation ou simplement du ralentissement temporel, nous écarte des éléments de la réalité ontologique du film, a contrario de la musique assumée en tant que telle, et nous amène à une première remise en question des notions de frontières dans les différentes couches de la bande son. En effet, si le silence peut tenir des fonctions dramaturgiques comparables à celles dévolues à la musique, qu'en est-il du bruit ? Doit-on continuer à penser la bande son d'un film sous l'égide de frontières entre ses différentes composantes ?

[70] BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle: essais et conférences*. Paris : F. Alcan, 1919, p. 9-10.

I.B « Dieu dit : que le bruit soit ! Et le bruit fut »

Introduction de chapitre

En introduction du chapitre précédent, nous avons défini le bruit comme un « ensemble de sons, d'intensité variable, dépourvus d'harmonie, résultant de vibrations irrégulières » [71], ce qui le distingue de la musique, « combinaison harmonieuse ou expressive de sons » [72]. Si cette frontière fait la différence entre ordre et désordre dans la suite harmonique d'un son, le premier relevant de la sonorité mélodique, le second ayant trait au bruit, a-t-elle un sens dans son application au cinéma et, surtout, dans l'esthétique de Tykwer ?

Le réalisateur-compositeur utilise cette manifestation sonore sans musicalité qu'est le bruit, dans une forme de corrélation synesthésique, non pas avec une représentation physique, matérielle, à l'image de certaines concordances entre silence et immobilité visuelle ou dramatique, mais avec des sentiments et des phénomènes d'ordre plus spirituels, en partant d'une mythologie qui lui est propre. Nous verrons que le cinéaste s'inscrit dans une relation très spécifique de bruits à la vie intérieure des personnages, par l'usage récurrent de certains d'entre eux, en l'occurrence le tic-tac, le souffle, le chuchotement, le battement cardiaque et le splash. Elle transcende la dimension profilmique [73], pour reprendre la terminologie d'Etienne Souriau, ou le spectrum [74], si l'on se réfère à Roland Barthes, en apparaissant comme une conscience circulant dans une dimension extrafilmique, par un processus qui rappelle les théories d'Henri Bergson passant de la cérébralité

[71] *BRUIT : Définition de BRUIT* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.].
[72] *MUSIQUE : Définition de MUSIQUE* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.].
[73] « Tout ce qui existe réellement dans le monde […] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule », par Etienne Souriau, dans: SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 3 ; « A dire de toute réalité objective offerte à la prise de vues, et particulièrement de ce qui est spécialement créé ou aménagé en vue de cette prise de vues », dans: *Ibid.*, p. 240.
[74] « J'observais qu'une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder. L'Operator, c'est le Photographe. Le Spectator, c'est nous tous qui compulsons, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'eidôlon [fantôme] émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le Spectrum de la Photographie », dans BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 21 février 1980, p. 22-23.

de l'immobilité à la conscience du mouvement infini, comme le cinéaste passe du silence de la fixité au son de la vie intérieure des personnages :

> « Ainsi le veut la réflexion qui prépare les voies au langage ; elle distingue, écarte et juxtapose ; elle n'est à son aise que dans le défini et aussi dans l'immobile ; elle s'arrête à une conception statique de la réalité. Mais la conscience immédiate saisit tout autre chose. Immanente à la vie intérieure, elle la sent plutôt qu'elle ne la voit ; mais elle la sent comme un mouvement, comme un empiétement continu sur un avenir qui recule sans cesse » [75].

Les sonorités employées par Tykwer font référence à des primordialités de l'existence. En l'occurrence, la sonorité du tic-tac se rapporte au temps, aux questions de temporalité psychologique et ontologique, le souffle à la mort (Thanatos), le battement de cœur à la vie (Eros), le chuchotement intérieur au mental et le splash à l'évasion de l'esprit.

Avant de nous pencher sur ce point caractérisant l'esthétique du cinéaste, il convient d'évaluer au préalable quelques potentialités dramatiques du bruit au cinéma, en abordant la question de sa frontière avec la musique dont le principe « tient à la différence entre sons périodiques, appréhendés comme sons "musicaux", et sons non périodiques, considérés comme "bruits [76]" » [77], comme Makis Solomos le note. Il nous semble important de comprendre que c'est en considérant, dans un premier temps, le rôle que peut tenir le bruit dans le septième art que nous serons mieux en mesure de nous attaquer à l'usage qu'en fait Tykwer.

En premier lieu, nous tenterons de répondre à cette question de la frontière entre musique et bruit d'un point de vue purement musicologique, avant de la traiter dans un cadre cinématographique. Nous verrons que le bruit est, en règle générale, perçu négativement et que sa nature se transforme à partir de l'ère industrielle. Ensuite nous évoquerons quelques fondements de la musique occidentale, afin d'expliquer l'origine de la distinction établie avec le bruit. Enfin, nous tenterons de montrer en quoi cette différenciation est arbitraire et à géométrie variable.

---

[75] BERGSON, Henri. *op. cit.*, p. 81.
[76] SCHAEFFNER, André. Le timbre. Dans : WEBER, Edith, *La résonance dans les échelles musicales*. [S. l.] : C.N.R.S., 1963, p. 217.
[77] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 92.

Dans un second temps, nous porterons un regard sur la « règle des trois » souvent admise dans la répartition de la bande son d'un film, et nous esquisserons une réflexion sur la perméabilité de ces frontières, cette fois-ci dans le cadre cinématographique. Ensuite, nous tenterons d'apporter un éclairage nouveau entre ce qui peut être considéré comme « son naturel » ou « bruit naturel », et ce qui peut être envisagé comme artificiel, à l'instar d'une musique de soutien extradiégétique. Nous prendrons l'exemple significatif des *Oiseaux* (1963) d'Alfred Hitchcock employant la sonorité naturelle du piaillement des volatiles comme outil dramaturgique, ainsi que des cas de représentations sonores du feu à travers différentes mises en scènes.

Enfin, pour tenter de consolider la mise en échec de l'idée d'une frontière entre musique et bruit au cinéma, nous évoquerons l'exemple archétypal du tonnerre à travers son usage, d'une part, comme élément de ponctuation dramatique et, d'autre part, comme ingrédient de mise en scène symbolique et porteur de sens. C'est ainsi, en essayant de répondre à la question de l'incidence dramatique du bruit en comparaison avec celle d'une musique conventionnelle au cinéma, que nous serons en mesure d'introduire notre étude spécifique de l'esthétique des films de Tom Tykwer en la matière.

I.B.1 Sur la frontière entre musique et bruit

I.B.1.a De quelques fondamentaux sur le bruit et la musique

Quelques considérations usuelles sur le bruit

« La mauvaise réputation »

Michel Chion note que « la définition du bruit est largement négative »[78], ce que Makis Solomos corrobore en constatant qu'en France, durant la fin du XX^{e} siècle et après, « le bruit est d'abord appréhendé comme nuisance »[79]. C'est ainsi que le bruit est « la première source de nuisance lorsque l'on interroge la population française sur la qualité de

[78] CHION, Michel. *Le son: traité d'acoulogie*. Paris : Armand Colin, 25 août 2010, p. 175.
[79] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 87.

son environnement »[80], ou que « plus de la moitié des français placent le bruit au premier rang des gênes et nuisances qu'ils subissent »[81], plus précisément « au premier rang des nuisances subies […] dans leur environnement quotidien »[82], mais que « les autorités sont encore peu sensibles à ce problème[83] »[84] (etc.). C'est à partir des années 1970 « au moment où l'urbanisation atteignait un pic dans les pays riches »[85], que le concept de « pollution sonore » émerge, comme le relève Solomos. Dans *Le paysage sonore*, le théoricien et compositeur canadien R. Murray Schaffer confronte les études « menées dans plus de deux cent villes, enquêtes qui fournissent le nombre de plaintes déposées en fonction de la nature des bruits » : « la circulation, les chantiers de construction, le téléphone, les appareils de bureaux, les bennes à ordure, les travaux dans les rues, les camions, les sirènes, les systèmes de ventilation, les voix, les motocyclettes, les avions, les portes, les radios, les chemins de fer, les machines industrielles » à Londres (1969), les climatiseurs et les instruments de musique à Chicago (1971), les bruits domestiques et ceux du voisinage à Paris (1972), les restaurants à Munich (1972), ou encore « les animaux et oiseaux »[86] à Johannesburg (1972).

Solomos rappelle qu'au Moyen Age, les considérations vis-à-vis du bruit étaient tout autant négatives : « Comme ils ne peuvent pas les éliminer des pratiques musicales, ils les associent, théologie aidant, au Mal […]. C'est de cette époque que date le mot "charivari", dérivé du grec *karêbária*, "mal de tête" »[87]. Il nous renvoie au professeur britannique en musicologie Nigel Wilkins qui rappelle que « d'innombrables images dans les manuscrits nous démontrent [la] division entre musique céleste – en général de chant angélique accompagné à la harpe ou aux instruments à cordes – et la musique infernale – le plus souvent bruyante, au chalumeau, au tambour, à la trompette »[88].

---

[80] MUZET, Alain. *Le bruit*. Paris : Flammarion, 29 janvier 1999, p. 7.
[81] Cf. BOTTE, Marie-Claire et CHOCHOLLE, René. *Le bruit*. 4e édition. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 1 mars 1984.
[82] Cf. SERVANT, Jean-Pierre. *Mesurer le bruit dans l'environnement. NFS 31-010*. Paris-La Défense : Association française de normalisation, 26 janvier 2001.
[83] Cf. SAILLEAU, Nathalie et DESAULTY, Daniel. *La dépense de réduction du bruit, 1990-1998*. Orléans : IFEN, 2000.
[84] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 87.
[85] *Ibid.*
[86] *Ibid.*, p. 88.
[87] *Ibid.*, p. 94.
[88] WILKINS, Nigel. *La musique du diable*. Sprimont, Belgique : Editions Mardaga, 14 avril 1999, p. 28.

Bruit et volume sonore

Solomos soutient que ce n'est pas seulement la nature du bruit puisqu' « en réalité, peu de bruits sont nuisibles »[89], mais son volume élevé qui provoque le rejet : « ainsi, même un *Intermezzo* de Brahms diffusé au maximum de la puissance sonore d'une chaîne stéréo devient du bruit. Dans les débats sur la pollution sonore, la mesure du bruit se focalise donc sur le relevé de son intensité et non pas sur sa nature, même si les deux sont parfois indispensables »[90]. Cette appréciation mérite toutefois d'être nuancée puisqu'un concert paraissant harmonieux à celui qui l'écoute, sera toujours plus agréable que le bruit d'un réacteur d'avion ou d'un marteau-piqueur, à volume égal. A ce titre, le musicologue Philippe Lalitte précise que :

> « Le plaisir ressenti à l'écoute de la musique ou lié à un contexte social est capable d'atténuer considérablement les réponses psychologiques à une intensité sonore ordinairement insoutenable. C'est souvent le cas lors de concerts de musique amplifiée où les effets dus à l'intensité sonore s'effacent de la conscience devant le plaisir musical, les sollicitations visuelles et l'ambiance générale »[91].

Autrement, quel serait l'intérêt commercial des salles de spectacles et autres boites de nuit à envoyer un maximum de puissance sonore dans les oreilles de leurs clients ? Quel intérêt auraient les studios à user d'outils de compression des musiques, notamment lors du *mastering* des morceaux, auxquels s'ajoutent souvent les limiteurs/maximiseurs des radios écrasant la dynamique des sons dont les bas niveaux auront déjà été relevés au préalable, ceci dans une course effrénée de l'industrie musicale à la recherche du volume sonore le plus élevé ? Lalitte s'appuie sur d'autres faits qui nous paraissent tout autant « constatables partout dans le monde » :

> « Habituellement, pour les participants, le bruit n'est pas ressenti comme nuisible lors des fêtes, mais plutôt comme un facteur de stimulation. […] Dans les sociétés traditionnelles africaines, le bruit des battements de pieds et de mains, des cris et des chants, des tambours et des sonnailles stimule l'effervescence collective. Dans les rituels de magie ou de guérison, la transe est produite par une augmentation progressive de

[89] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 90.
[90] *Ibid.*, p. 89.
[91] LALITTE, Philippe. Aspects acoustique et sensoriel du bruit. *Filigrane*. Mai 2011, n° 7, p. http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=216. Musique, esthétique, sciences, société.

> l'intensité, souvent couplée avec un accelerando, jusqu'au niveau nécessaire pour déclencher l'effet [92]. Parfois, les instruments jouent au plus près des oreilles des destinataires pour aboutir à la possession. Au Tibet, comme dans d'autres cultures, on fait sonner les instruments dans l'oreille de l'oracle qui commence à être possédé. La tolérance au bruit dépend donc du contexte culturel et varie en fonction des sujets » [93].

Solomos nous indique cependant qu'un son au volume élevé est interprété négativement au Moyen Age. Il « est associé à l'impiété, au diable, aux sorcières, à la mort, à l'érotisme, à l'enfer… » [94], contrairement à un son émis à bas volume. Cette constatation renvoie aux observations du professeur en ethnomusicologie Luc Charles-Dominique, selon lequel, à cette époque, l'enfer, c'est le vacarme :

> « Si l'enfer est le siège du tumulte, par nature antireligieux, il est aussi celui des odeurs fétides et des puanteurs abominables – en cela il prolonge une mythologie d'une grande diffusion qui associe la puanteur au vacarme […] ; par ailleurs, il est glacial ou brûlant, totalement obscur, rendant aveugle à la longue. En enfer, les cinq sens sont totalement contrariés. Cette terrible punition est communément appelée "la peine des sens". Elle mérite qu'on s'y arrête, car il s'agit de l'une des explications théologiques les plus crédibles du vacarme infernal » [95].

Charles-Dominique utilise la notion de « tumulte » [96] et celle de « vacarme » [97] qui sont tous les deux synonymes à la fois de désordre et de bruit. Ainsi, d'une part, l'opposition entre ordre et désordre demeure la clef de la dichotomie entre musique (ordre) et bruit (désordre) et, d'autre part, qu'il soit désigné comme « pollution sonore » au XX^{e} siècle ou associé à l'enfer et à la puanteur au Moyen Age, le rejet du désordre sonore semble intemporel. Lalitte élargit toutefois la question de la sensibilité au bruit en spécifiant qu'elle dépend d'un ensemble de facteurs qu'il est nécessaire de considérer :

---

[92] Voir à ce sujet: CHOUARD, Claude-Henri. *L'oreille musicienne: Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*. Paris : Folio, 12 mars 2009.
[93] LALITTE, Philippe. *op. cit.*
[94] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 94.
[95] CHARLES-DOMINIQUE, Luc. *Musiques savantes, musiques populaires : les symboliques du sonore en France 1200-1750*. Paris : CNRS, 4 janvier 2007, p. 128.
[96] *TUMULTE : Définition de TUMULTE* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 6 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/tumulte.
[97] *VACARME : Définition de VACARME* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 6 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/vacarme.

> « La réponse d'un sujet à l'intensité dépend du contexte d'exposition (silence ou bruit de fond important), de la prévisibilité du bruit, de sa durée, de son nombre d'occurrences, etc. Elle varie également en fonction de l'état psychologique de l'individu. Les personnes dépressives, anxieuses, ayant des problèmes affectifs ou relationnels, sont souvent plus sensibles aux effets du bruit. Pour certains individus, le silence est plus gênant que le bruit. Un son de faible intensité comme le tic-tac d'une pendule peut être considéré comme incommodant dans un environnement calme. Le caractère répétitif d'un bruit de faible intensité, comme un robinet qui goutte, est en mesure de provoquer un mal-être. Les sons prolongés, même ceux proches des seuils d'audibilité, peuvent être irritants. Bien souvent, le bruit tend à cristalliser des insatisfactions dues en réalité à d'autres problèmes d'ordre psychosociologique. Sociologiquement, la dénonciation du bruit permet d'extérioriser un malaise dont les causes sont bien plus profondes que la simple gêne acoustique » [98].

Ere moderne, ère du bruit

La journaliste suisse Lison Méric note que l'ère industrielle est « globalement plus bruyante que les sociétés anciennes, mais surtout, elle a modifié la nature du bruit. Elle a donné naissance à la ligne droite acoustique, à la continuité des bruits mécaniques. […] Beaucoup de bruits mécaniques sont linéaires et invariables, contrairement aux sons de la nature qui naissent, se développent et meurent » [99]. Solomos liste une série de « machines aux bruits envahissants : machine à coudre (1711), rail de tramway en fonte (1738), cylindre à air avec piston actionné par une roue hydraulique triplant la production des hauts fourneaux (1761), hélice (1785), moteur à gaz (1791) [100] » [101], auxquelles nous pourrions ajouter le système d'entrainement à griffes du Cinématographe Lumière (1895). Le professeur en média et innovations Douglas Kahn relève que « le bruit dans l'avant-garde était lié aux sons des combats militaires, au spectre et à l'intrusion de la technologie et de l'industrialisme,

[98] LALITTE, Philippe. *op. cit.*
[99] MERIC, Lison. *Le Bruit, nuisance, message, musique*. Genéve : Georg éditeur, 1995, p. 45.
[100] Cf. SCHAFER, Robert Murray. *Le paysage sonore*. Paris : Editions J.C. Lattes, 1979, p. 108.
[101] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 89.

aux formes de la culture populaire, aux manifestations » [102]. Dans la même optique, Solomos soutient que :

> « La politisation d'une partie de l'art qui, dans sa revendication d'un nouveau monde ne pouvant naître que d'une révolution, vit dans le bruit un moyen de combat [pour] rompre avec la tradition. Et, puisque la tradition a été sourde aux bruits, assourdissons-la avec les bruits ! […] Ainsi, on cherchera à intégrer dans la musique les bruits de la société industrielle qui, à l'époque, en pleine expansion, est le symbole de la modernité. On connaît la fascination qu'ont exercée les trains : *Pacific 231* (Honegger, 1923) en est l'exemple le plus connu – cette fascination perdure dans l'après 1945, par exemple avec "l'Etude aux chemins de fer" (première des *Cinq Etudes de bruit*, 1948) de Schaeffer ou même avec l'album *Trans-Europe Express* (1977) de Kraftwerk » [103].

Subjugué par « l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses », constatant, en 1913, dans son manifeste *L'art des bruits*, que « la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés », l'artiste futuriste, inventeur de la « musicalisation des bruits », Luigi Russolo (1885 – 1947) retient que :

> « L'art musical rechercha tout d'abord la pureté limpide et douce du son. Puis il amalgama des sons différents, en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies suaves. Aujourd'hui, l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du *son-bruit*. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain » [104].

Pour Solomos, il est « facile de comprendre que les musiques électroniques populaires aient pu être fascinées par Russolo. Comme lui, elles seront déchirées entre les nouveaux sons qu'elles affectionnent, qui sont souvent des bruits, et une forte nostalgie de l'univers des hauteurs – et bien entendu, elles partagent avec lui la fascination pour l'univers

---

[102] KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Reprint edition. Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1 octobre 2001, p. 21.
[103] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 108.
[104] RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits*. Trad. par Nina SPARTA. Lausanne : L'Age d'homme, 2001, p. 36. Avant-gardes.

machinique » [105]. Le musicologue entend par « univers des hauteurs », le principe fondamental sur lequel la musique occidentale repose, à savoir : le ton.

De quelques fondements théoriques à la musique occidentale

Sur la notion de ton

> « Pendant longtemps, on a donc appréhendé comme son musical tout son qu'on pouvait chanter en portant sa voix à une hauteur déterminée ; quant au reste, il était pensé comme *bruiteux*, même s'il n'était pas nécessairement *bruyant*, c'est-à-dire comme un son non musical, qu'on était obligé de tolérer – par exemple, en raison de l'imperfection de la facture des instruments –, mais sans s'y attarder » [106].

Par ce constat, Solomos fait référence à la notion de ton comme source de l'harmonie musicale occidentale, dont le musicologue allemand Johannes Lohmann date l'avènement à l'époque helléniste : « l'élément radicalement nouveau, qui n'est advenu que par la musique grecque – et *grâce auquel, on n'y insistera jamais assez, a été fondé et rendu possible quelque chose de tel que la « musique » au sens propre* – […] désigné au premier chef par le mot grec *tóvoç* [ton] » [107], dont le philosophe et mathématicien grec, Pythagore (580 av. J.-C. – 495 av. J.-C.) serait à l'origine. Il précise que « la réalité proprement dite dans la musique grecque est le système des *tonoi* […] c'est un système de position, dans lequel seulement les valeurs abstraites idéales des niveaux de tons (*dynameis*) sont mises en position. Le *tonos* au sens technique constitue la réalité musicale proprement dite, et cela dès le début » [108]. C'est ainsi qu' « en remontant au fondement théorique de la musique occidentale en amont de l'invention de la notation solfégique », Solomos retient « qu'il s'est produit une *géométrisation* progressive de la musique, dont l'acte de naissance est marqué par l'analyse pythagoricienne des intervalles musicaux en termes de proportions numériques obtenues grâce à l'étude des tensions d'une corde ainsi que par le *Traité harmonique* d'Aristoxène de Tarente qui introduit la notion de *topos* » [109].

---

[105] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 114.
[106] *Ibid.*, p. 92.
[107] LOHMANN, Johannes. *Mousiké et Logos: Contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques*. Mauvezin : Trans Europ Repress, 1989, p. 44.
[108] *Ibid.*, p. 72.
[109] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 417.

A ce titre, la musicologue Marie-Elisabeth Duchez explique que « dans le chant grégorien des dix premiers siècles, […] pour guider efficacement l'exécution et l'apprentissage du chant, il a fallu élaborer une notion abstraite, la notion de hauteur de son, notion rationnelle quantifiable, absolument nouvelle alors, et dont les conséquences pour l'avenir de la musique furent considérables » [110]. La philosophie grecque a pour finalité de « rationaliser le surnaturel, d'y mettre un ordre humain », indique Solomos selon lequel, « apporter la raison, le *logos* en musique, c'est, précisément, délimiter, dans les sons, un aspect quantifiable, mesurable – la hauteur – grâce auquel on peut comparer les sons et les mettre en relation les uns avec les autres. Se construit ainsi l'édifice nommé Harmonie, ce qui n'y entre pas étant renvoyé au Chaos » [111].

Soulignons toutefois que la datation de l'émergence du ton est soumise à controverses. Des musicologues comme Andrew Barker ou Marina Scriabine (1911 – 1988) rappellent que des théories musicales existaient en Chine bien avant la Grèce antique : « qu'il s'agisse du Li-ki ou de Livre des rites, des Mémoires historiques de Seu-ma Ts'ien, la musique est toujours considérée comme harmonie, dans le sens de accord, union » [112]. Par ailleurs, la découverte de tablettes cunéiformes à divers endroits du Moyen Orient et, en particulier, la tablette hourrite révélant *L'hymne de Nykkal*, vraisemblablement la plus ancienne, datant d'environ 3400 ans, excavée à Ras Shamra (en Ougarit, près de Lattaquié, ville portuaire de Syrie) lors de la fouille menée par une mission archéologique française en 1955, laissent apparaître une théorie musicale babylonienne que la professeure en assyriologie Anne Draffkorn Kilmer [113], la musicologue blege Marcelle Duchesne-Guillemin (1907 – 1997) [114] ou, plus récemment, l'ethonomusicologue Richard Dumbrill [115], s'évertueront à comprendre, chacun y allant de ses hypothèses de transcriptions en notation occidentale.

---

[110] DUCHEZ, Marie-Elisabeth. La notion musicale d'élément « porteur de forme ». Approche historique et épistémologique. Dans : MC ADAMS, Stephen et DELIEGE, Irène, *La Musique et les sciences cognitives*. [S. l.] : Editions Mardaga, 1 janvier 1989, p. 287.

[111] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 93.

[112] SCRIABINE, Marina. La musique et la Chine ancienne. *Revue française de sociologie*. 1962, Vol. 3, n° 4, p. 398-406.

[113] Cf. KILMER, Anne Draffkorn. *The discovery of an ancient Mesopotamian theory of music*. Place of publication not identified : publisher not identified, 1971.

[114] Cf. DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle. *Déchiffrement de la musique babylonienne: relazione svolta nella seduta del 15 aprile 1977*. Roma : Accademia nazionale dei Lincei, 1977 ; DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle. *A Hurrian musical score from Ugarit: the discovery of Mesopotamian music*. Malibu, CA : Undena Publications, 1984.

Par conséquent, le ton, comme point de divergence originelle entre bruit et musique, ne fait pas simplement référence à la hauteur d'un son, puisque la sensation de hauteur peut très bien être fournie par un timbre comme celui du vent dans un tunnel, du grincement d'une porte, d'un aspirateur ou de n'importe quelle sonorité périodique ou semi-périodique constituée d'harmoniques greffées à une fréquence fondamentale ou d'un bruit dit « gelé », à savoir composé de la répétition très rapide d'un même fragment sonore, donnant l'impression d'un son mélodique continu, comme Philippe Lalitte l'indique :

> « Si l'on soumet un bruit blanc à une modulation périodique d'amplitude, le stimulus obtenu ne diffère pas spectralement d'un bruit blanc non modulé. Néanmoins, une sensation de hauteur tonale est provoquée par un tel stimulus, celle-ci étant corrélée à la fréquence de modulation. Ceci explique pourquoi il est possible d'entendre une hauteur à l'écoute d'un moteur d'automobile. La périodicité du moteur en action lui confère une hauteur tonale » [116].

D'ailleurs, dès 1913, Russolo note dans son manifeste futuriste *L'art des bruits*, au sujet « des bruits de machines », que « tous les bruits produits par les mouvements de rotation sont, dans leur élévation ou diminution de ton, constamment enharmoniques. Cette élévation ou diminution de ton est, naturellement, en liaison directe avec l'augmentation ou la diminution de la vitesse » [117].

Le ton, comme passerelle du bruit à la musique, implique ce que Duchez appelle une « spatialisation représentative du caractère morphophorique grave-aigu » [118], impliquant une « carte », un « plan » ou, disons, une structuration logique de hauteurs de sons « qui fut déterminante pour la conception, la manipulation et la notation du son musical » [119] : « la notion de hauteur n'est pas une donnée immédiate de la perception, mais une construction rationnelle à partir d'une perception privilégiée, celle du caractère musical préférentiel grave-aigu » [120]. Comme Solomos le précise :

---

[115] Cf. DUMBRILL, Richard J. *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*. Victoria, B.C. : Trafford Publishing, 14 septembre 2005.

[116] LALITTE, Philippe. Aspects acoustique et sensoriel du bruit. *Filigrane*. Mai 2011, n° 7, p. http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=216.

[117] RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits*. Lausanne : L'Age d'homme, 2001, p. 80.

[118] DUCHEZ, Marie-Elisabeth. La notion musicale d'élément « porteur de forme ». Approche historique et épistémologique. Dans : MC ADAMS, Stephen et DELIEGE, Irène, *La Musique et les sciences cognitives*. [S. l.] : Editions Mardaga, 1 janvier 1989, p. 293.

[119] *Ibid.*

[120] *Ibid.*, p. 289.

> « Ce qui intéresse les Grecs n'est pas la hauteur en soi, mais le concept d'intervalle et de *ton*, dans son sens originel, qui inclut l'idée de tension – tension d'une corde notamment : on sait que la théorie grecque est construite autour de l'instrument à corde. L'invention de l'intervalle et du ton pose la métaphysique du son musical, qui fera dire à certains spécialistes que les Grecs ont *inventé la musique* » [121].

En résumé, nous retiendrons les deux traductions françaises de la notion originelle du terme *tóvoç* (ton), que propose l'archéologue et philologue française, Annie Bélis : « "espace" sonore, lorsqu'il désigne l'écart maximum entre deux sons, grave et aigu, que puissent produire une voix ou un instrument ; et "lieu", lorsqu'il s'agit des limites du déplacement des sons mobiles du tétracorde, au sens où nous disons un "lieu" géométrique » [122].

Sur la distinction établie entre bruit et musique

> « La sensation, irrégulièrement variable, que l'oreille éprouve dans le bruit, nous amène à supposer que l'ébranlement aérien correspondant doit être aussi d'une nature irrégulière et variable, et que, par contre, les sons musicaux sont dus à un mouvement égal, régulier, qui doit lui-même trouver son origine dans les ébranlements réguliers du corps sonore dont l'atmosphère transmet les secousses. […] Ce sont des *vibrations*, c'est-à-dire un mouvement de va-et-vient du corps sonore, et ces vibrations doivent être régulières, *périodiques*. Par mouvement périodique, nous entendons celui qui, dans des périodes rigoureusement égales, repasse toujours exactement par les mêmes états » [123].

Par ces observations, le physiologue et physicien allemand, Hermann Ludwig Ferdinand Von Helmholtz (1821 – 1894), établit que « la sensation du son musical est causée par des mouvements rapides et périodiques du corps sonore ; la sensation du bruit, par des mouvements non périodiques » [124].

Pour rappel, un son périodique est défini par la vibration régulière d'un élément, tel une corde ou les parois d'un instrument à vent, sur une fréquence fixe située dans le

---

[121] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 93.
[122] BELIS, Annie. *Aristoxène de Tarente et Aristote: le traité d'harmonique*. [S. l.] : Klincksieck, 1 janvier 1986, p. 135.
[123] HELMHOLTZ, Hermann von. *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*. Trad. par Georges GUEROULT et Auguste Desiré Bernard WOLFF. [S. l.] : Paris, V. Masson et fils, 1868, p. 10-11. [Consulté le 9 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/thoriephysiolo00helm. ML 3820 .H44 1868.
[124] *Ibid.*, p. 11.

champ de nos facultés de perception auditive, à savoir de 20 à, pour les oreilles les plus jeunes, environ 20 000 mouvements de va-et-vient par seconde dits hertz [125] (soit 20 Hz à 20 000 Hz), contractions et dilatations successives et identiques de l'environnement, qui se propagent jusqu'à nos oreilles. Un mouvement unique de compression-décompression est appelé « cycle » ou « période ». La continuité de ses oscillations forme une onde sonore dite « pure », représentée par une courbe soit sinusoïdale, soit dite typique [126], définie en fonction de son intensité, sa fréquence et sa phase.

Si le son est constitué par d'autres vibrations ou « partiels », il forme une onde désignée non plus comme « pure » mais comme « complexe ». Les partiels dont la fréquence est un multiple entier de la fréquence de l'onde fondamentale sont les harmoniques supérieures de cette dernière. Dans ce cas de figure, le son demeure périodique puisque la somme des harmoniques forme toujours des périodes fixes qui se répètent continuellement. C'est ainsi que les instruments mélodiques tout comme les sons voisés du langage articulé produisent des sons périodiques complexes.

En revanche, si les fréquences respectives des ondes pures qui composent l'onde complexe ne sont pas des multiples entiers de la vibration fondamentale, alors le son n'est plus en mesure de former une périodicité fixe et immuable. Il devient donc non périodique. Il désigne les sons dissonants ou, plus largement, les bruits qui sont par nature des sons complexes non périodiques.

Solomos note que « toute musique déborde de bruits, mais seule la musique d'aujourd'hui les revendique comme tels. Par le passé, les théoriciens cherchaient à les exclure du champ musical, se fondant sur l'opposition frontale entre bruit et musique. […] est pensé comme bruit ce qui n'est pas considéré comme musique » [127]. C'est ainsi qu'au XIX^{e} siècle, le philosophe et musicologue autrichien, Eduard Hanslick (1825 – 1904), distingue clairement la musique du bruit :

> « Le murmure du ruisseau, le clapotement de la vague, le mugissement de l'avalanche et de l'ouragan n'auraient-ils pas été l'occasion et le prototype de la musique humaine ?

[125] « Unité de fréquence correspondant à une période par seconde (abrév. : Hz) », « du nom du physicien all. Heinrich Hertz [1857-1894] », dans : *HERTZ : Définition de HERTZ* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 9 avril 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/hertz.
[126] Généralement « carrée », « triangulaire » ou « en dents de scie », selon le type d'onde.
[127] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 91-92.

> Les gazouillements, les sifflements, les fracas qui se produisent à tout instant autour de nous n'auraient-ils rien eu de commun avec notre matière musicale ? — Non, certes […]. Toutes ces manifestations de la nature sont exclusivement des bruits, c'est-à-dire des vibrations aériennes se succédant à intervalles irréguliers. Ce n'est que rarement, et d'une façon isolée, que la nature émet ce qu'on peut appeler un son [mélodique], c'est-à-dire le produit de vibrations régulières et mesurables ; et le son [mélodique] est le fondement de toute musique. Les bruits de la nature peuvent bien impressionner fortement ou charmer notre âme : ils ne nous acheminent point à la musique. Le chant des oiseaux lui-même, le plus riche phénomène sonore que nous trouvions dans la nature, n'a rien à voir avec les éléments de notre art, car il n'est pas réductible aux intervalles de nos gammes » [128].

Dans le même esprit, Helmholtz explique que :

> « Pendant la durée d'un bruit, il se produit une rapide succession de sensations auditives différentes. Qu'on s'imagine successivement le bruit d'une voiture roulant sur le pavé, le murmure et le grondement d'une chute d'eau ou des vagues de la mer, le bruissement des feuilles dans la forêt. Ici, nous avons partout une succession rapide et irrégulière, mais facilement reconnaissable, de sonorités distinctes éclatant par secousses. Dans le gémissement du vent, la succession est lente, le son traîne lentement et monte peu à peu pour redescendre ensuite. Dans la plupart des autres bruits, la distinction des différentes sonorités qui se succèdent sans relâche, est plus ou moins bien accentuée […]. En revanche, une sensation musicale apparaît à l'oreille comme un son parfaitement calme, uniforme et invariable : tant qu'il dure, on ne peut distinguer aucune variation dans ses parties constitutives. Il lui correspond, par conséquent, une sensation simple et d'une nature régulière, tandis que, dans un bruit, de nombreuses sensations auditives sont régulièrement mélangées, et se heurtent l'une à l'autre » [129].

Selon Solomos, le fondement de cette distinction tient, entre autres, « à la faculté de l'auditeur, qu'ont cultivée de nombreuses traditions musicales à reconnaître, dans les sons périodiques – malgré la part de non-périodicité qu'ils contiennent –, un élément complexe : une *hauteur* de son, c'est-à-dire ce que l'on nomme une "note" » [130].

---

[128] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 109-110. [Consulté le 15 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/dubeaudanslamusi00hans. b3153830.
[129] HELMHOLTZ, Hermann von. *op. cit.*, p. 10.
[130] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 92.

Une absence séculaire de recherche physique sur le son

Les raisons de cette distinction semblent d'ordre historiques, comme le docteur en histoire des sciences et techniques, spécialiste de l'acoustique, François Baskevitch, le constate : « lorsqu'on cherche les textes qui traitent de la nature physique du son, on est confronté à une première difficulté, c'est la faible place qui lui est accordée par les savants, de l'antiquité à la période moderne » [131].

Comme le remarque le compositeur italien de musique contemporaine, Giacinto Scelsi (1905 – 1988) :

> « La musique classique occidentale a consacré pratiquement toute son attention au cadre musical, à ce qu'on appelle la forme musicale. Elle a oublié d'étudier les lois de l'énergie sonore, de penser la musique en termes d'énergie, c'est-à-dire de vie, et ainsi, elle a produit des milliers de cadres magnifiques, mais souvent assez vides, car ils n'étaient que le résultat d'une imagination constructrice, ce qui est très différent de l'imagination créatrice. Les mélodies mêmes passent de sons en sons, mais les intervalles sont des abîmes vides car les notes manquent de l'énergie sonore » [132].

De plus, comme Solomos le souligne :

> « La métaphysique du son qui s'était construite avec les grecs autour de la notion d'harmonie postulait une essence du son qui, progressivement, s'est décantée dans la construction de la notion de hauteur, de note. Cette construction est métaphysique au sens littéral : la note y renvoie à autre chose qu'elle-même. Vécue comme langage de l'âme, la musique s'empara de et développa cette notion […]. L'acoustique helmoholtzienne constitua le point d'aboutissement de cette construction : en postulant que le son musical est fondé sur l'identité (la répétition, la périodicité), Helmholtz tente d'accorder une existence physique à une abstraction mathématique » [133].

Rappelons toutefois qu'avant Helmholtz, le fondateur de l'acoustique musicale, Joseph Sauveur (1653 – 1716), fait ressortir les ondes stationnaires d'une corde en vibra-

---

[131] BASKEVITCH, François. *Les représentations de la propagation du son, d'Aristote à l'Encyclopédie* [en ligne]. Histoire des Sciences et des Techniques. Nantes : Université de Nantes, 20 octobre 2008, p. 13. Disponible à l'adresse : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00423362/document.
[132] SCELSI, Giacinto et KANACH, Sharon. *Les anges sont ailleurs...* Arles : Actes Sud, 9 juin 2006, p. 131.
[133] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 168.

tion [134], et le mathématicien français Joseph Fourier (1768 – 1830) met en évidence la suite des harmoniques d'un son mélodique en 1822, dans sa série de fonctions périodiques [135]. En outre, si Helmholtz « tente d'accorder une existence physique à une abstraction mathématique », c'est pour mieux confirmer cette dernière, rendre palpable physiquement la périodicité du son mélodique telle qu'elle aura été découverte abstraitement, en précisant que :

> « La première et la plus importante différence entre les sensations auditives, est celle qui existe entre les *bruits* et les *sons musicaux*. Le bourdonnement, le gémissement, le sifflement, du vent, le murmure de l'eau, le roulement d'une voiture sur le pavé, sont des exemples de la première espèce de sensation auditive, les sons de tous les instruments de musique donnent l'exemple de la seconde espèce » [136].

Le savant s'inscrit dans la logique adoptée par les périodes classique et romantique, excluant, en théorie, les bruits de la musique, comme Solomos le remarque : « La théorie musicale s'autonomise en s'affranchissant de l'acoustique. […] La tonalité atteint son niveau d'équilibre, la hauteur – et tout ce qui lui est lié : accords, fonctions tonales… – devenant reine » [137].

En somme, il y aurait autant de différence entre musique et bruit qu'entre un dessin architectural et un paquet de parpaings, les scientifiques ayant axé leurs études sur les plans, pas sur les parpaings. Or, bruits et parpaings relèvent de la physique, en l'occurrence et respectivement de l'acoustique et du matériau de construction. L'autre relève des mathématiques, en l'occurrence respectivement de la géométrie et de l'arithmétique, d'une part, et de la musique en soi, d'autre part.

Afin de dissoudre tout étonnement relatif au rapprochement entre musique et mathématiques, souvenons-nous simplement qu'à l'instar des arts libéraux du trivium [138], la

---

[134] SAUVEUR, Joseph. Rapport des sons des cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes: et nouvelle détermination des sons fixes. Dans : ACADÉMIE DES SCIENCES (dir.), *Histoire de l'académie royale des sciences: année M.DCCXIII.* Paris : de l'Imprimerie Royale, 1739, p. 324-350. Mémoires de l'Académie Royale.

[135] Cf. FOURIER, Jean Baptiste Joseph. *Oeuvres de Fourier: Publiées par les soins de Gaston Darboux*. [S. l.] : Cambridge University Press, 18 avril 2013.

[136] HELMHOLTZ, Hermann von. *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*. [S. l.] : Paris, V. Masson et fils, 1868, p. 10.

[137] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 99.

[138] [Dans les universités du Moyen Âge] Ensemble des trois premiers arts libéraux (grammaire, rhétorique et dialectique) qui composaient le premier cycle des études universitaires dans les facultés des Arts ou la Philosophie. Mot latin signifiant « carrefour de trois voies ». Dans : *TRIVIUM : Définition de TRIVIUM* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 5 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/trivium.

musique intègre ceux du quadrivium [139], nom que Boèce (480 – 524) donne aux disciplines mathématiques grecques inculquées aux romains durant le Haut Moyen Age, et que ce philosophe et politicien latin perpétue à travers son traité *De institutione musica*, ou *Traité de la musique* dans sa traduction française. Ce lien entre musique et mathématiques semble avoir été révélé par le disciple de Pythagore, Archytas de Tarente (435 av. J.-C. – 347 av. J.-C.) : « Les mathématiciens, […] touchant la vitesse des astres, de leur lever et de leur coucher, nous ont-ils donné une connaissance claire, tout autant qu'en géométrie plane, en arithmétique et en sphérique, sans oublier non plus la musique. Car ces sciences semblent sœurs » [140]. D'ailleurs, comme Baskevitch le constate :

> « Le modèle de division et de classification des connaissances reste à peu près le même d'Aristote au XVII^{ème} siècle, et il sera formalisé en *trivium* et *quadrivium* dès les premiers siècles. Or, dans ce système organisé de connaissances, l'étude physique des sons ne trouve pas sa place. On y trouve, largement, l'étude de la musique, envisagée comme une composante des mathématiques, dans un grand nombre d'ouvrages consacrés à l'harmonie. […] C'est ainsi qu'on ne trouve nulle part d'étude sur la vitesse de propagation du son, sauf quelques allusions sur le délai entre l'éclair et le tonnerre, ou encore sur l'écho. De même, alors que la nature vibratoire du mouvement des corps sonores est établie, on n'a aucune étude de ce type de mouvement, alors qu'il est observable et reproductible, même lorsqu'il n'est pas sonore comme le mouvement du pendule. On est capable d'échafauder des hypothèses d'une grande complexité pour le mouvement des astres, mais pas d'observer le déphasage de deux mouvements périodiques, ou simplement de compter les occurrences des "pulsations". Il est clair que le carcan de l'organisation immuable des connaissances fait obstacle à toute excursion en dehors des sujets imposés » [141].

---

[139] [Dans le système d'enseignement du Moyen Âge] Division des arts libéraux comprenant les quatre disciplines à caractère mathématique suivantes : arithmétique, géométrie, astronomie et musique. De quadri- (de *quattuor* « quatre ») et de -vium (de *via* « chemin, route, voie »). Dans : *QUADRIVIUM : Définition de QUADRIVIUM* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 5 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/quadrivium.

[140] Repris dans: SOLOMOS, Makis. La Métaphore lumineuse. Dans : CIRM (dir.), *« La Métaphore lumineuse ». Gérard Grisey / Iannis Xenakis*. Château de la Napoule (Mandelieu-la Napoule) : L'Harmattan, 13 novembre 2001. Arts 8.

[141] BASKEVITCH, François. *Les représentations de la propagation du son, d'Aristote à l'Encyclopédie* [en ligne]. Histoire des Sciences et des Techniques. Nantes : Université de Nantes, 20 octobre 2008, p. 13.

Par conséquent et pour exemple, une découverte telle que celle des plus anciens instruments [142], trois flûtes respectivement en ivoire de mammouth, en os de cygne et en os de vautour, retrouvées dans la grotte Hohle Fels en Allemagne, datant de plus de 35 000 ans [143], déterminera moins l'origine de notre musique comme « combinaison harmonieuse ou expressive de sons » [144] que les théories pythagoriciennes. Quoique…

Pas de démarcation stricte entre bruit et musique

Le bruit est consubstantiel du son musical

L'analyse spectrale des harmoniques de sons mélodiques en studio, réalisée avec le logiciel Wavelab de la société allemande Steinberg, nous montre qu'elles varient tant en intensité qu'en hauteur dans le temps, comme d'autres ont pu le constater avant nous, tels que le professeur en musique James W. Beauchamp dans son étude sur l' « inharmonie des sons légèrement inharmonieux : le piano » [145]. Elles ne correspondent pas nécessairement à la suite logique qui, en allant des harmoniques graves aux aigües, serait irrémédiablement d'intensité décroissante. Dans le maintien et la résonnance du son, les mouvements vibratoires amènent, par moments, des harmoniques plus éloignées de la fondamentale à résonner avec plus d'intensité que celles qui lui sont plus proches.

De même, la fréquence de chacune des harmoniques supérieures ne correspond guère strictement à un multiple entier de celle de l'harmonique fondamentale, contrairement à ce que voudraient les équations régissant mathématiquement les harmoniques d'une gamme naturelle en établissant un rapport de fréquences fixes et immuables vis-à-vis de la fondamentale des sons mélodiques, et tel que la musicologue Judith C. Brown semble le montrer : « il est clair que la transformée discrète classique de Fourier (DFT) est inefficace

---

[142] Cf. DAUVOIS, Michel. Homo musicus palaeolithicus et Palaeoacustica. *Munibe Antropologia-Arkeologia*. 2005, n° 57, p. 225-241.

[143] Cf. CONRAD, Nicholas J., MALINA, Maria et MUNZEL, Susanne C. New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature* [en ligne]. Juin 2009. [Consulté le 28 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.nature.com/doifinder/10.1038/nature08169.

[144] *MUSIQUE : Définition de MUSIQUE* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.].

[145] BEAUCHAMP, James W. Analysis and Synthesis of Musical Instrument Sounds. Dans : BEAUCHAMP, James W. (dir.), *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds: The Sound of Music* [en ligne]. 2007 edition. New York : Springer, 19 décembre 2006, p. 60-62. Disponible à l'adresse : http://iie.fing.edu.uy/investigacion/grupos/gmm/audio/biblio/books/audio/audio_processing_techniques/beauchamp-Analysis_Synthesis_and_Perception_of_Musical_Sounds.pdf.

pour les applications musicales »[146]. Légèrement plus graves puis subrepticement plus aiguës par glissements successifs, chaque harmonique d'un son mélodique fluctue en permanence en hauteur, ce qui nous amène à repenser et peut-être modérer nos regards parfois un peu sévères sur le tempérament égal et ces quelques écarts vis-à-vis des résonnances naturelles, au regard de la variabilité des harmoniques elles-mêmes.

Si les fréquences des harmoniques supérieures se montrent plutôt stables pour les timbres relativement simples comme ceux d'instruments à bois, elles semblent avoir davantage de facilité à flirter avec la dissonance pour les sons mélodiques plus complexes, comme ceux d'instruments à cordes. Par exemple, les hauteurs des harmoniques des cordes frottées fluctuent vraisemblablement en fonction de l'engagement de l'archet sur la corde mise en vibration et, semblerait-il, en fonction des variations de force et de vitesse du frottement, ce qui pose la question de l'influence du matériau employé, mais également celle du jeu de l'instrumentiste.

Les théories se basant sur l'étude des fonctions périodiques de Fourier ou sur les « intonations naturelles » d'Helmholtz, considérant qu'une gamme naturelle est obtenue par des combinaisons mathématiques d'octave, de quinte ou de tierce majeure pures, correspondant respectivement aux rapports de hauteur 2/1, 3/2 et 5/4, mériteraient probablement d'être plus amplement complétées par des études dédiées aux phénomènes acoustiques de la musique, à commencer par celles de John Grey et James Moorer portant sur les transitoires, l'enveloppe et surtout l'importance du flux spectral d'un timbre[147] ou, plus récemment, celles de Sophie Donnadieu travaillant sur « la représentation perceptive du timbre musical »[148].

---

[146] BROWN, Judith C. Fundamental Frequency Tracking and Applications to Musical Signal Analysis. Dans : BEAUCHAMP, James W. (dir.), *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds: The Sound of Music* [en ligne]. 2007 edition. New York : Springer, 19 décembre 2006, p. 90-121. Disponible à l'adresse : http://iie.fing.edu.uy/investigacion/grupos/gmm/audio/biblio/books/audio/audio_processing_techniques/beauchamp-Analysis_Synthesis_and_Perception_of_Musical_Sounds.pdf.

[147] Cf. GREY, John M. et MOORER, James A. Perceptual evaluations of synthesized musical instrument tones. *The Journal of the Acoustical Society of America*. Août 1977, Vol. 62, n° 2, p. 454-462.

[148] DONNADIEU, Sophie. Mental Representation of the Timbre of Complex Sounds. Dans : BEAUCHAMP, James W. (dir.), *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds: The Sound of Music* [en ligne]. 2007 edition. New York : Springer, 19 décembre 2006, p. 312. Disponible à l'adresse : http://iie.fing.edu.uy/investigacion/grupos/gmm/audio/biblio/books/audio/audio_processing_techniques/beauchamp-Analysis_Synthesis_and_Perception_of_Musical_Sounds.pdf.

En ce qui concerne le flux spectral, Solomos souligne que, « dès que l'on intègre la dimension du temps, la différence entre bruit et son musical tend à s'estomper » [149]. En effet, nous constatons qu'une fois les harmoniques retirées, reste le bruit émis par l'instrument, tel que les chercheurs au Center for Computer Research in Music and Acoustics, Scott Levine et Julius Smith, le montrent en séparant les sons « en trois composantes : les sinusoïdes, les transitoires et le bruit » [150].

Le physicien allemand Ernst Chladni (1756 – 1827) remarquait déjà en 1809, dans son *Traité d'acoustique*, que le bruit permet de différencier les timbres :

> « Cette différence de timbre semble être causée par un peu de bruit mêlé au son appréciable ; par exemple, dans le chant on entend, outre les vibrations de l'air, le frottement de ce fluide sur les organes de la voix ; sur le violon, outre les vibrations des cordes, on entend le frottement de l'archet sur les cordes, etc. Peut-être les différentes espèces de bruit et de timbre consistent-elles en des mouvements inégaux des parties du corps » [151].

Reprenant cette appréciation de Chladni, Solomos ajoute qu' « il faudra attendre le développement d'instruments (tels que le sonagraphe, apparu dans les années 1940) permettant de mesurer l'évolution du son dans le temps pour étayer cette hypothèse » [152]. Nous entendons toujours un peu de bruit en écoutant un instrument de musique pour chacune des notes jouées, tel que Solomos le rappelle : « rien ne nous empêche désormais d'entendre, dans les musiques supposées non bruiteuses, leur part de bruit implicite. En somme, il convient d'abandonner non seulement l'opposition bruit/son, mais également la notion même de bruit, musical ou non-musical » [153].

Cette assertion se vérifie encore davantage dans les transitoires, à savoir l'attaque et l'extinction des sons, ainsi que l'enchaînement des notes. Le bruit émis par ces

---

[149] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 169.

[150] LEVINE, Scott N. et SMITH III, Julius O. A Compact and Malleable Sines+Transients+Noise Model for Sound. Dans : BEAUCHAMP, James W. (dir.), *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds: The Sound of Music* [en ligne]. 2007 edition. New York : Springer, 19 décembre 2006, p. 145. Disponible à l'adresse : http://iie.fing.edu.uy/investigacion/grupos/gmm/audio/biblio/books/audio/audio_processing_techniques/beauchamp-Analysis_Synthesis_and_Perception_of_Musical_Sounds.pdf.

[151] CHLADNI, Ernst Florens Friedrich. *Traité d'acoustique*. Paris : Courcier, 1809, p. 47. [Consulté le 27 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61977h.

[152] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 168.

[153] *Ibid.*, p. 169.

fragments de sons et sa durée dépendent du type d'instrument utilisé et du mode de jeu. C'est ainsi que nous pouvons distinguer un instrument à cordes frappées comme le piano d'un autre à cordes frottées comme le violon, par l'attaque, l'extinction et l'enchaînement des notes de chacun, autrement dit par leurs transitoires, de même que nous pouvons les reconnaître plus précisément à travers la fluctuation de leurs harmoniques et le bruit induit dans leurs flux spectraux.

En ce qui concerne les sons non mélodiques, ils peuvent être impulsionnels, autrement dit disposer d'une attaque sèche et, soit d'un relâchement tout aussi rapide, comme avec le son issu de l'impact du marteau sur un clou, soit d'un relâchement plus long comme avec le son d'un coup de fusil ou d'une explosion. Ils peuvent également être continus, comme le bruit du vent, de la pluie ou celui de l'écoulement d'un torrent, dans lesquels les fréquences et leurs amplitudes varient de façon aléatoire, se mélangent et forment un tout aux transitoires indistincts.

Quel meilleur exemple que le langage articulé pour illustrer l'importance des transitions, à savoir des bruits situés entre les mouvements périodiques, pour identifier les sons, tel que le propose Lalitte ? :

> « La parole fournit un exemple de production sonore mêlant sons complexes périodiques et non périodiques. Elle est constituée de sons voisés, sons périodiques, et de sons non voisés, des bruits produits par l'action de l'air sur les parois de l'appareil vocal à la suite d'une constriction ou d'une occlusion. […] Les consonnes ont un rôle particulièrement important dans la chaîne de communication verbale. Elles apportent des modifications (appelées des transitions) au spectre des voyelles qui les précèdent et qui les suivent. Ce sont en fait des portions de formant qui s'infléchissent vers le haut ou vers le bas. L'identification des sons de parole ne repose pas uniquement sur l'identification des unités phonologiques discrètes, mais, particulièrement pour les occlusives, sur le repérage d'éléments de transition » [154].

En définitive, qu'il se manifeste au cœur d'une tendance à la dissonance des harmoniques d'un son mélodique, dans les transitoires des notes ou dans le flux spectral du timbre des instruments de musique, le bruit est consubstantiel du son musical, tel que Lalitte le soutient : « Le bruit est donc un élément fondamental, inhérent à tout son vocal ou

[154] LALITTE, Philippe. Aspects acoustique et sensoriel du bruit. *Filigrane*. Mai 2011, nº 7, p. http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=216.

instrumental. Il est donc vain de tracer une frontière étanche entre les sons “musicaux” et les bruits » [155]. Plutôt qu’une distinction franche entre bruit, alias désordre, et musique, alias ordre, nous disposons d’une continuité immaculée allant de l’onde sinusoïdale pure au bruit blanc, en passant par tous les stades de consonance et de dissonance, d’harmonicité et d’inharmonicité des partiels composant le son.

Du bruit dans les musiques

En ce qui concerne l’intrication du bruit et de la musique, Solomos relève que l’acoustique moderne « parachève la métaphysique de l’harmonie, d’un univers ordonné et statique qui ne peut qu’être sourd aux bruits » [156]. Il distingue « deux révolutions technologiques qui ont lieu presque simultanément » [157], la musique électronique qui « développe principalement la synthèse additive du son : elle part donc du son le plus “musical” possible, l’onde sinusoïdale, c’est-à-dire un son où il n’y a *que* la hauteur – un type de son qui n’existe pas à l’état de nature » [158], et la musique concrète qui « se centre au contraire sur les sons à l’état de nature, dont ceux à hauteur définie ne constituent qu’une très faible partie : le bruit constitue son élément central, et c’est pourquoi la toute première œuvre concrète fut appelée *Cinq études de bruits* (Schaeffer, 1948) » [159].

Nous inscrivons la musique électronique dans la lignée du « son organisé » imaginé en 1917 par compositeur français Edgar Varèse (1883 – 1965) qui ne voit « pas de différence entre le son et le bruit, le bruit étant un son en cours de création » [160] et selon lequel, tous types de sons, quelles qu’en soient leurs constitutions, sont de nature à intégrer une composition musicale. Depuis et d’une façon générale, comme Lalitte le remarque :

> « Dans le domaine des musiques électroniques, de nombreux traitements du son permettent de contrôler précisément le degré d’inharmonicité et de bruit (distorsion, modulation en anneau, frequency shifting, etc.). […] L’intervention du bruit dans la composition a pris une telle importance que la notion de dissonance harmonique à la base des

[155] *Ibid.*
[156] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 100.
[157] *Ibid.*, p. 119-120.
[158] *Ibid.*, p. 120.
[159] *Ibid.*
[160] Repris dans: VIVIER, Odile. *Varèse*. [S. l.] : Éditions du Seuil, 1973, p. 166.

tensions et détentes du système tonal, obsolète dans un univers chromatique, s'est vue remplacer par la notion de dissonance spectrale » [161].

Quant à la musique concrète dont Pierre Schaeffer commence à établir les règles à partir de 1948, nous y voyons quelques prémisses dans la « musicalisation des bruits » et les bruiteurs de Russolo, à partir de son ouvrage *L'art des bruits* en 1913. Par la suite, et comme le note Solomos, évoquant le cheminement des principes électroacoustiques dans la musique de la seconde moitié du XX^{e} siècle :

> « Avec la musique électroacoustique, la *Noise* ou les recherches sur les timbres et modes de jeu de la musique contemporaine instrumentale, avec le rap, les héritiers du free jazz…, l'utilisation du bruit en musique, même si elle reste encore confinée à des tendances expérimentales, tend à se répandre. […] On peut parier que nous entrons dans une civilisation où sons musicaux et bruits (musicaux) feront bon ménage, où il sera de plus en plus difficile de les distinguer » [162].

Par-delà les musiques spécifiquement électroacoustiques, dès l'après première guerre mondiale, les musiciens s'ouvrent davantage à la portion de bruit des notes jouées par leur instrument, comme Lalitte le rappelle :

> « Le recours aux modes de jeu bruités et l'emploi d'accessoires comme les sourdines s'est considérablement développé, autant pour les cordes (pizzicato Bartók, *sul ponticello*, pression de l'archet, etc.) que pour les vents (*flatterzunge*, multiphoniques, slap, sourdines bol, *harmon*, *whisper*, etc.). L'écriture vocale a intégré les bruits par l'utilisation du souffle, de modes d'émission spécifiques (sifflements, coups et roulement de langue, nasalisation, etc.) ou d'accessoires (les kazoos dans *Les Réciproques* de Levinas) » [163].

Rappelons toutefois l'accroissement du nombre d'instruments musicaux non-mélodiques, bien avant cette période, au sein de l'orchestre symphonique du XIX^{e} siècle, que les musiciens français Louis-Joseph Francoeur (1738 – 1804) et Alexandre Choron (1871 – 1834) qualifient d' « instruments bruyants » : « Je désigne ici sous le nom d'instruments bruyants plusieurs instruments qui n'ont pas de ton appréciable et qui ne

[161] LALITTE, Philippe. Aspects acoustique et sensoriel du bruit. *Filigrane*. Mai 2011, n^{o} 7, p. http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=216.
[162] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 168.
[163] LALITTE, Philippe. *op. cit.*

servent en général que pour le rythme : ce sont les tambours, cymbales, le tam-tam, le tambour chinois, les triangles et sonnettes »[164].

Si nous remontons encore plus en amont, nous trouverons dans la musique baroque des imitations de toutes sortes de bruits, en particulier lors de la mise en scène d'orages ou de batailles, dont Solomos cite un exemple :

> « Dans l'acte IV d'*Hippolyte et Aricie* (1733) de Rameau, s'élève, comme l'indique la partition, un "bruit de mer et vents" […], qu'accompagneront des cris du chœur : "Quel bruit ! Quels vents !", avant que ne surgisse "un monstre horrible" qu'Hippolyte affrontera. […] On pensera également aux représentations sonores du chaos originel : la dernière œuvre de Jean-Féry Rebel, les *Eléments* (1738), constituée d'une suite de danses, est précédée du célèbre *Chaos*, lequel débute par un accord contenant toutes les notes du ton *ré* mineur »[165].

Nous pouvons également faire référence au bruit naturellement généré par les instruments fabriqués avant cette période, qui voient leur facture s'améliorer, autrement dit, avec Solomos, réduire « de plus en plus les sons bruiteux pour permettre aux musiciens de se concentrer sur les hauteurs. Cependant, des instruments tels que la contrebasse ou le clavecin, qui servent pour la basse continue et le rythme, continuent à produire des attaques très bruiteuses »[166].

Indépendamment de la qualité de fabrication des instruments de musique, l'usage de ceux-ci pour leurs capacités à produire du bruit, que l'on pense à Keith Jarrett qui donne des coups de pieds à son piano pour appuyer certains accents de son jeu, dans *The Köln concert* (1975) par exemple, ou à la caisse de la guitare comme élément de rythme dans la musique andalouse, est déjà présente à cette époque, comme Michel Chion le souligne :

> « La part de bruit, que nous avons repérée dans la musique de guitare, ne date pas, comme on le croit souvent, de la musique contemporaine : elle est déjà importante au XVII^{e} siècle et ne concerne pas la seule musique imitative. […] Les notes répétées ou les trilles dans les sonates pour clavecin de Scarlatti sont bien écrits pour faire entendre des stridulations et des crépitements »[167].

---

[164] FRANCOEUR, Louis Joseph et CHORON, Alexandre. *Traité général des voix et des instruments d'orchestre ...* Paris : Sans éditeur, 1813, p. 63.
[165] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 96-98.
[166] *Ibid.*, p. 95.
[167] CHION, Michel. *Le son: traité d'acoulogie*. Paris : Armand Colin, 25 août 2010, p. 179.

Solomos rappelle aussi que « les peuples [dits] primitifs, de même que de nombreuses cultures musicales qui subsistent en Afrique ou chez les aborigènes d'Australie, ignorent la coupure musique-bruit, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas centrés sur la notion de hauteur »[168], tout comme André Schaeffner note qu' « à voir la façon dont ils [les primitifs] construisent certains instruments et dont ils en jouent, il apparaît nettement que l'émission d'un son de hauteur précise les intéresse moins que la production d'un timbre spécial »[169], donc d'un bruit.

I.B.1.b Dans son application au cinéma

Des séparations illusoires

Une « règle des trois » arbitraire

C'est de cette culture séparant bruit et musique dont le cinéma narratif hérite et qui amène par exemple Michel Chion à diviser naturellement l'image sonore en trois, à savoir la musique, la parole et le bruit, qui correspondrait :

> « à trois ordres de phénomènes clairement distinguables au niveau de la fabrication du film, de sa réalisation et de son écoute, donc de sa structure ; d'autre part, elle a l'avantage de permettre de cerner clairement les cas de recoupement entre ces "familles" : le bruit organisé devenant musique, comme dans les comédies musicales des années trente, la parole collective et brouillée devenant rumeur et bruit de fond, ou le chant procédant tout à la fois de la parole et de la musique »[170].

Michel Chion justifie cette « tri-partition conventionnelle » par « des sauts de perception » :

> « La voix n'est pas seulement véhicule du langage, mais aussi indice concret, bruit de l'autre. Si nous l'écoutons musicalement, nous y écoutons encore "autre chose". Nous sautons donc constamment d'une écoute à l'autre, mais sans pouvoir faire de ces trois écoutes une seule. Ces trois domaines, non étanches, du discontinuum perceptif – écoute musicale, écoute causale ou anecdotique, écoute linguistique – le cinéma parlant

[168] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 92.
[169] SCHAEFFNER, André. Le timbre. Dans : WEBER, Edith, *La résonance dans les échelles musicales*. [S. l.] : C.N.R.S., 1963, p. 217.
[170] Cf. CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 199.

> les confronte en mettant sur un même support et en brassant, plus étroitement que n'ont jamais pu le faire le théâtre et le mélodrame, les trois éléments de parole, de musique et de bruit » [171].

Sur un plan technique, avant que les logiciels de montage non linéaire ne permettent une infinité de fantaisies, la bande son est généralement divisée en trois sur les tables d'assemblage analogiques : la piste son directe pour le dialogue, la piste des bruitages et sons d'ambiance, et la piste de la musique, dans une logique de production audiovisuelle broadcast. Cette méthode semble provenir du passage au cinéma parlant et des premières techniques d'enregistrement du son pour le cinéma qui auront impliqué une redistribution des sources audio. En effet, la musique qui jusqu'alors pouvait se voir jouée dans la salle, sans paroles et autres obstacles sonores liés à la projection, hormis éventuellement celle d'un bonimenteur, se retrouve à devoir « parlementer » avec les autres éléments constituant la bande son du film, comme d'ailleurs Michel Chion le souligne : « La musique a vu son rôle dans les films se redéfinir, non seulement parce qu'elle y était maintenant présente sous forme concrète et enregistrée […], mais aussi parce qu'elle dut renégocier sa place avec des dialogues et des bruits désormais entendus réellement » [172]. Afin de déjouer la barrière du langage, le sous-titrage étant généralement rejeté par le public, l'option du tournage de multiples versions, interprétées par différents acteurs pour les mêmes rôles mais dans les langues respectives des pays d'exploitations, est adoptée entre la fin 1929 et le début des années 1950, et les films sont doublés à partir de 1932 puisque c'est à cette date qu'aux Etats-Unis, bruits, musique et dialogues commencent à être enregistrés sur des pistes séparées. Il devient alors possible de remplacer la piste du dialogue tout en conservant le reste de la bande son originale, pour changer de langue.

Toutefois, ces questions techniques, bien que majeures dans l'Histoire du cinéma, ne nous semblent que peu impacter cette vision séparatiste qui d'ailleurs précède le parlant et le septième art lui-même. Bruit et musique ne se mélangent pas selon Hanslick dont la critique au sujet de ce qu'il considère comme une confusion, prend tout son sens à son époque, avant le cinéma :

---

[171] *Ibid.*, p. 200.
[172] *Ibid.*, p. 62.

> « Certains compositeurs ont voulu emprunter à la nature non-seulement un motif poétique, mais encore des phénomènes matériels : le chant du coq dans *Les Saisons* de Haydn, ceux du coucou, du rossignol et de la caille dans la *Consécration de la musique* de Spohr et dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven. Or, quoique ces imitations soient entendues dans une œuvre musicale, leur emploi n'a absolument rien de musical […]. Le chant du coq ne nous est point présenté comme de la belle musique, ni même comme de la musique ; le compositeur a seulement cherché à rappeler l'impression que produit ordinairement sur nous le phénomène qu'il imite » [173].

La pensée d'Hanslick nous semble parfaitement logique dans la mesure où, s'il fallait dessiner une frontière entre bruit et musique, elle se situerait dans la nature de ces deux éléments. Un son produit du bruit dès lors qu'il contient des ondes non périodiques complexes et/ou qu'il n'obéit à aucune codification par l'homme. Il est considéré comme mélodique ou « musical » si, en plus du bruit qui le compose, il s'appuie sur des vibrations périodiques et qu'il obéit à une codification basée, dans le cas de la musique occidentale, sur la notion de ton tel que nous l'avons définie préalablement. Toute autre tentative de démarcation de ces deux types de son, en particulier au cinéma, nous semble amener systématiquement à une impasse, même chez Michel Chion dont nous saluons évidemment le sérieux et la rigueur exemplaire de ces analyses, mais qui, comme prémices à un certain nombre de règles relatives à la bande audio, défend l'idée d'une frontière instituée par essence entre ces deux catégories sonores, sans tenir compte de leur nature respective.

D'abord, le théoricien concède à la nécessité d'une « identification dans le film d'un élément sonore comme *musical*, plutôt que comme réaliste, fortuit ou neutre » [174], ce qui suppose que la démarcation ne va pas de soi puisqu'il est nécessaire d'identifier ce qui relève de la musique dans le cadre de la projection cinématographique et indépendamment de ses propres lois musicologiques et historiques. Pour cela, une stratégie doit être adoptée puisque la musique de film, « dans son caractère fréquemment morcelé, émietté… et invisible (ne pouvant être identifié par la vision d'une source musicale) est parfois obligée de se définir par élimination » [175]. Michel Chion s'interroge donc sur « ce qui, dans la perception courante, donne au spectateur de base du cinéma l'impression qu'il a affaire à la mu-

[173] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 116.
[174] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 197.
[175] *Ibid.*

sique »[176]. Une première partie de la réponse semble se trouver dans la question puisque la validation du son en tant musique serait donnée en fonction l' « impression » du spectateur sur « ce qui laisse reconnaître la présence d'une source musicale maniée musicalement, autrement dit d'un instrument dont on joue »[177]. Pour préciser son propos, il s'appuie sur une séquence de *Persona* (1966) d'Ingmar Bergman :

> « au début de laquelle on entend une superposition de glissandi stridents. Les spectateurs peu familiarisés avec la musique contemporaine sont avant tout sensibles au caractère glissé du son, n'y entendant qu'un bruit qu'ils qualifient de sons de sirène. Ceux qui, par culture musicale, reconnaissent que ces glissandi sont émis par des instruments, parlent de "musique" »[178].

Sachant qu'il est tout à fait possible de donner « l'impression » de « sons de sirène » à « une superposition de glissandi stridents » de cordes passant éventuellement un filtre passe-bande au mixage, Michel Chion nous affirme donc qu'un même son peut être perçu à la fois comme bruit et comme musique en fonction de celui qui l'écoute, ce qui revient finalement à dire que la frontière entre bruit et musique est purement subjective.

En dernière instance, le théoricien se rabat sur la musique électroacoustique en s'appuyant sur celle de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, composée au synthétiseur par Vangelis. Cette composition sert à la fois de musique de film et de design sonore dans son ensemble, emmagasinant toutes sortes de bruits électroniques :

> « Quels moyens nous reste-t-il de discriminer dans certaines séquences la musique de Vangelis du concert de bips et de souffles électroniques créés par l'équipe des effets sonores du film, […] qui se superpose à elle ? Rien d'autre que l'émergence d'une sorte de logique interne, de nature très banale, dans le déroulement ou la superposition des sons : ligne mélodique soudant des notes, continuum rythmique conservant une relative indépendance par rapport aux rythmes lumineux visibles dans l'image, etc. […] Ce qui relève de la musique en arrive alors à se définir différentiellement comme ce qui n'est pas absorbé par le film, ce qui dans son rythme reste non absorbable. Ce qui pose le problème de la séparation entre la musique et les autres constituants sonores »[179].

---

[176] *Ibid.*
[177] *Ibid.*
[178] *Ibid.*, p. 197-198.
[179] *Ibid.*, p. 199.

En somme, après avoir procédé « par élimination », fait appel à « l'impression » du spectateur pour reconnaître « une source musicale maniée musicalement », évoqué « une sorte de logique interne », ou encore « une relative indépendance », Michel Chion conclut en posant « le problème de la séparation entre la musique et les autres constituants sonores » alors que c'est bien la question qui attendait une réponse. Si un esprit chafouin nous habitait, nous dirions : « tout ça pour ça ». En effet, en cherchant à définir une séparation entre le bruit et la musique au cinéma, indépendamment de leur nature respective, Michel Chion démontre l'inverse, à savoir que toute frontière étanche et innée dans la bande son cinématographique tient de l'arbitraire, dès lors qu'elle ne tient pas compte de la différence entre codification mathématique de sons périodiques et désordre de vibrations auditives.

Alors que le cinéaste russe Dziga Vertov déclarait déjà en 1930 : « Nous devrions aussi complètement rejeter la confusion absurde impliquée dans des films se divisant selon les catégories du parlant, le bruit, ou du sonore » [180], nous pouvons lire dans les pages de François Chevassu, un siècle après cette vision séparatiste d'Hanslick, année pour année (1877 / 1977) :

> « La musique contemporaine […] a rendu parfois difficile l'ancienne distinction son-bruit. Nous commençons d'ailleurs à percevoir les prémices d'un âge du cinéma où toute la matière sonore mêlée contribuera à l'élaboration d'une partition unique. Où est le son dans les décompositions sonores d'un Stockhausen ? Où sont les bruits dans les œuvres de musique concrète, laquelle détient sans doute la clef de nos bandes-son futures ? Mais nous en sommes encore à l'âge des trois bandes : parole, musique, bruits » [181].

Frédéric Sojcher, cinéaste et professeur en pratiques du cinéma, relate, pour exemple, que « Vladimir Cosma a proposé à Yves Robert de mettre des sons de mouettes quand la jupe d'Anny Dupérey se soulève, dans *Un éléphant ça trompe énormément*. Il est aujourd'hui associé au film et l'image de la jupe qui se soulève avec la musique et ce son est celui que l'on retient » [182]. Indépendamment de la proposition du compositeur, sachant que

---

[180] VERTOV, Dziga. *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*. [S. l.] : University of California Press, 1984, p. 106.
[181] CHEVASSU, François. *L'expression cinématographique: les éléments du film et leurs fonctions*. [S. l.] : P. Lherminier, 1977, p. 179.
[182] SOJCHER, Frédéric. *Manifeste du cinéaste*. [S. l.] : Klincksieck, 22 novembre 2011, p. 106.

le bruit des mouettes se fait entendre sur les nappes sonores qui émergent, introduisent la mélodie au piano qui suit et que, quoi qu'il en soit, ce timbre fait partie du morceau de Cosma intitulé *Hello Marylin*, relève-t-il du bruit associé aux images ou de la musique ?

Le philosophe français Gilles Deleuze (1925 – 1995) tente d'échapper, en théorie, aux frontières préétablies entre les différentes voies sonores en distinguant « un plus grand nombre de composantes sonores » :

> « Les bruits (qui isolent un objet et s'isolent les uns des autres), les sons (qui marquent des rapports et sont eux-mêmes en rapport mutuel), les phonations (qui découpent ces rapports, qui peuvent être des cris, mais aussi de véritables "jargons", comme dans le burlesque parlant de Chaplin ou de Jerry Lewis), les paroles, la musique. Il est évident que ces différents éléments peuvent entrer en rivalité, se combattre, se suppléer, se recouvrir, se transformer : c'était dès le début du parlant, l'objet de recherches approfondies chez René Clair ; ce sera l'un des aspects les plus importants de l'œuvre de Tati, où les rapports intrinsèques de sons se trouvent systématiquement déformés, mais aussi où les bruits élémentaires deviennent des personnages (la balle de ping-pong, l'auto des *Vacances de M. Hulot*), et où les personnages inversement entrent en conversation par des bruits (la conversation de Pfff dans *Playtime*) » [183].

Cependant, Deleuze, en énumérant les « composantes sonores », n'annule pas les frontières mais les multiplie, contrairement à Chevassu, à Vertov dans sa revendication, ou à l'exemple délivré par Sojcher. Il imagine même une articulation entre ces composantes qui « peuvent entrer en rivalité, se combattre, se suppléer, se recouvrir, se transformer », ce qui affermit la distinction fondamentale entre les différents ingrédients mis en relation. Par conséquent, le « continuum sonore » qu'il conçoit en reprenant la pensée de Michel Fano selon lequel « les éléments ne se séparent qu'en fonction d'un référent ou d'un signifié éventuels, mais non d'un "signifiant" » [184], implique toujours une distinction entre les composantes de la bande son. Deleuze cite notamment l'œuvre de Godard, en concevant que musique, voix et bruits, distincts au départ, se mélangent en un tout commun, sans d'ailleurs en préciser l'objet ou la fonction dramatique :

> « Chez Godard, non seulement la musique peut recouvrir la voix, comme au début de *Week-end*, mais *Prénom Carmen* utilisera les mouvements musicaux, les actes de parole,

[183] DELEUZE, Gilles. *Cinéma, tome 2. L'Image-temps*. Paris : Editions de Minuit, 1 novembre 1985, p. 304.
[184] *Ibid.*

> les bruits de porte, les sons de la mer ou du métro, les cris de mouette, les pincements de corde et les coups de revolver, les glissements d'archet et les rafales de mitraillette, l' « attaque » de la banque, les correspondances entre ces éléments, et surtout leurs déplacements, leur coupure, de manière à former la puissance d'un seul et même continuum sonore. […] On pourrait dire que les composants sonores ne se séparent que dans l'abstraction de leur audition pure. Mais, tant qu'elles sont une dimension propre, une quatrième dimension de l'image visuelle […], alors elles forment toutes ensemble une seule composante, un continuum » [185].

Prenons pour exemple le *mickeymousing*, désigné comme une forme de « *cooc-currence* par ponctuation » par Dominique Chateau, « un nom tout à fait opportun si on considère la manière dont chaque mouvement, chaque geste, chaque choc matériel était souligné par un trait musical ou de bruitage dans les films de Walt Disney » [186], en l'occurrence les *Silly symphonies*, courts dessins animés musicaux produits par la firme entre 1929 et 1939, où « tout peut devenir instrument de musique, le rythme peut être appliqué à n'importe quel corps sonore, et la "synchrèse" [187] […] permet de faire sonner en rythme toute création » [188], d'après Michel Chion. On retrouve cette technique permettant de marquer chaque événement du film par la musique ou, inversement, chaque mouvement musical par une action visuelle, dans les *cartoons* de Tex Avery ainsi que dans le cinéma burlesque quand il souligne chaque geste et chaque émotion visible. La partition décousue, bien que jouée à partir d'instruments de musique, accompagne l'image en occupant à la fois le rôle du bruitage et le rôle de musique dramatique. Dès lors, où le mixeur ou monteur son doit-il placer ce type de musique/bruitage, sur la piste musique ou sur la piste bruitage ?

---

[185] *Ibid.*

[186] CHATEAU, Dominique. Musicalité contre musique: vers l'idée de partition audiovisuelle. Dans : ABHERVE, Séverine, BINH, N. T. et MOURE, José, *Musiques de films: nouveaux enjeux: rencontre sensible entre deux arts*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2014, p. 169. Collection « Caméras subjectives ». ML2075 .M88 2014.

[187] « Terme forgé à partir des mots "synthèse" et "synchronisation". A savoir, cet effet psucho-physiologique, trop négligé comme "naturel" ou "évident", en vertu duquel deux phénomènes sensoriels ponctuels et simultanés sont perçus immédiatement comme un seul et même événement, procédant de la même source : ici, bien sur, l'image et le son. La synchrèse autorise notamment des pratiques comme le doublage et le bruitage, puisqu'elle permet que des sons qui n'ont pas de rapport de ressemblance très précis avec le son initial produit par un événement filmé soient ressentis sur le moment comme étant bien les sons de ce que l'on voit. […] La musique se sert donc de la synchrèse pour des effets de ponctuation synchrone ("*mickeymousing*"), et aussi pour tout ce qui est playback instrumental ou vocal », dans : CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 206-207.

[188] *Ibid.*, p. 95.

Nous voyons donc, dans le cas présent, que la théorie qui consiste à diviser la bande son ne s'applique pas.

En termes de production sonore par des instruments, nous pourrions évoquer tous types de sonorités de synthétiseurs situés à la lisière entre bruit et musique, en commençant par les recherches d'Edgar Varèse qui, comme Makis Solomos le constate, « rejette le clivage son musical/bruit et postule que tout son, tout bruit peut être utilisé (en musique), à condition qu'il soit "organisé" » [189]. Nous pouvons également faire référence à Pierre Schaeffer qui, pour « organiser le son » et le « musicaliser », commence par abolir la distinction entre son mélodique ou musical et bruit, les désignant chacun par le mot « son ». Il invente le concept d'objet sonore, sélectionne ceux qui lui paraissent « convenables », autrement dit qu'il estime musicaux, pour constituer un « *solfège* des objets musicaux » en se basant sur des « critères de perception musicale » (masse, dynamique, timbre/harmonique), titre de la première colonne de son tableau général des sons [190], souhaitant ainsi « passer de l'objet sonore à l'objet musical, ou encore de déterminer, dans les objets sonores convenables, quel est le répertoire des signes musicaux possibles » [191]. Rappelons simplement le travail de celui qui aura probablement inspiré Schaeffer, le précurseur de la « musicalisation des bruits » : Luigi Russolo.

Luigi Russolo, premier « musicalisateur de bruits »

Makis Solomos étudie différentes approches de « libération de l'écoute » dans la musique contemporaine, celle de John Cage qui « étudia avec le maître de l'harmonie moderne, Schönberg », mais qui « n'a jamais aimé les notes, les hauteurs déterminées, les sons musicaux et l'art musical » [192], celle de Russolo qui, « pour intégrer les bruits [,] avait tenté de les musicaliser », ou celle de Varèse qui « musicalisa » ses nouvelles sonorités « en indiquant que, dans les sons, l'important n'était pas leur nature, mais le fait de les organiser. Parce qu'il dénie toute organisation qui ne découle pas de la simple existence des sons, Cage pose la question autrement. Pour accepter l'ouverture de la musique à tous les sons pos-

[189] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 115.
[190] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines.* Nouv. éd. Paris : Seuil, 1 octobre 1966, p. 584.
[191] *Ibid.*, p. 475.
[192] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 171.

sibles, nous dit-il, il suffit d'*écouter autrement* »[193]. En somme, Solomos dresse un tableau des formes d'expression sonore qui estompent la frontière entre musique et bruit au XX^e^ siècle :

> « L'histoire de la modernité musicale pourrait s'écrire comme une succession de plus en plus rapprochée de nouveaux matériaux, allant de l'émancipation de la dissonance jusqu'aux sons inouïs de la synthèse granulaire, en passant par le « bruit-son » (Russolo), l' « ouverture des sons » (Varèse), l'infrachromatisme (microtonalité), la paramétrisation intégrale (sérialisme), les « objets sonores » de la musique concrète, la première musique électronique, les masses de sons (Xenakis), l'exploration foisonnante des nouveaux modes de jeux instrumentaux, les sons de la synthèse par modulation de fréquence, les accords-timbres de la musique spectrale, les multiples modalités de la spatialisation du son… » [194].

En ce qui concerne Luigi Russolo, benjamin des artistes futuristes italiens en recherche de « sensation dynamique » [195], débutant par la peinture, il participe aux *Manifeste des peintres futuristes* et *Nous les peintres futuristes*, de 1910, mais aussi au *Manifeste technique de la Sculpture futuriste* (1912) prônant « *le style du mouvement* » [196], à *Sculpture futuriste* (1913) élaborant une « double conception de la forme : *forme en mouvement* (mouvement relatif) et *mouvement de la forme* (mouvement absolu) » [197], et à *Peinture et sculpture futuristes* (1914) navigant aussi entre « mouvement absolu et mouvement relatif » [198]. Puis il se consacre à la musique et rédige le manifeste *L'art des bruits* en 1913.

Il invente le bruitisme et met au point vingt et un « bruiteurs » séparés, en 1912, qu'il nomme « Intonorumori » [199] et qu'il subdivise en trois catégories, « les bruits de la nature et de la vie (timbres et rythmes) » [200] (tonnerre, vent, tramway, accélérations de moteurs, bruits des usines, etc.), « les bruits de la guerre » [201] et « les bruits du langage (les consonnes) », ce qui préfigure la problématique des catalogues de bruitages utilisés par les bruiteurs au cinéma, comme l'expose Brain de Palma, par exemple, avec le personnage de

---

[193] *Ibid.*, p. 174.
[194] *Ibid.*, p. 279-280.
[195] MARINETTI, F.T., CORRA, Bruno, BALLA, G., et al. *Futuristie*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1973, p. 169.
[196] *Ibid.*, p. 175.
[197] *Ibid.*, p. 180.
[198] *Ibid.*, p. 191.
[199] « Joueur de bruits », formé de *intonare* qui signifie « entonner », et de *rumori*, « bruit ».
[200] RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits*. Lausanne : L'Age d'homme, 2001, p. 56-64.
[201] *Ibid.*, p. 65-70.

Jack Terry incarné par John Travolta, dans *Blow Out* (1981), chargé de trouver la sonorité du cri strident d'une femme à intégrer dans un film de série B.

Russolo donne des concerts de bruits à partir de 1913 [202] et innove entre 1923 et 1927 avec le Rumorhamonicus et surtout le Rumorharmonium ou Russolophone en 1928 : « avec ce nouvel instrument, on peut jouer les différents timbres séparément ou ensemble, comme sur un orgue ou un harmonium » [203]. Il réussit « à obtenir douze timbres, à savoir : 1) Hurlement, 2) Murmure, 3) Bruit de scie sur bois (scie circulaire), 4) Craquement (bois), 5) Grondement (moteur), 6) Bourdonnement (mouche), 7) Crépitation (moteur), 8) Glougloutement (eau), 9) Coassement (grenouille), 10) Voix de la pluie, 11) Voix du ruisseau, 12) Claquement » [204]. Il utilise cet instrument pour sonoriser des films muets projetés dans la salle du Studio 28 à Paris : « En jouant de cet instrument on peut imiter à la perfection les bruits de la nature et de la vie. En cela, il est proche du cinéma où il peut maintenant remplacer l'orchestre ou les divers instruments qui, par leurs interventions, illustraient l'action se déroulant sur l'écran » [205]. Cependant, tel que nous apprend l'historien et critique d'art italien Giovanni Lista, la fulgurante propagation du cinéma parlant dans les salles « allait vite détruire tous les espoirs de Russolo. Par ironie du sort, l'un des tout premiers films sonores, *La mélodie du monde* (1929) de Ruttmann, entièrement composé de bruitages, était axé sur l'environnement de sons-bruits évoqué par Russolo depuis son manifeste de 1913 » [206]. Ajoutons, à la marge, que Walter Ruttmann réalise ensuite *Week-end* (1930), probablement le premier film auditif sur piste optique, donc sans images, vraisemblablement destiné à la radio, que nous pourrions qualifier de prélude à la musique concrète. Elle est en effet constituée d'un montage linéaire de bribes de paysages audio, de paroles et autres bruits de tous types, racontant l'arrivée du week-end, son déroulement et la reprise du travail. Lista continue :

> « Ce sont les suggestions de Russolo qui inspirèrent l'initiative de Gastev et Maïakovski pour la création d'une "musique prolétarienne". Leurs projets de symphonies industrielles à l'échelle urbaine donnèrent lieu à de premières expériences en 1918 à Péters-

[202] RUSSOLO, Luigi. *Luigi Russolo, Intonarumoris, 1913* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 27 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=BYPXAo1cOA4&hd=1.
[203] RUSSOLO, Luigi. *op. cit.*, p. 117-118.
[204] *Ibid.*, p. 118.
[205] *Ibid.*
[206] LISTA, Giovanni. Russolo, peinture et bruitisme (préface). Dans : RUSSOLO, Luigi, *L'art des bruits*. Trad. par Nina SPARTA. [S. l.] : L'AGE D'HOMME, 2001, p. 28.

> bourg, puis à Nijni-Novgorod avant leur pleine réalisation dans la grande symphonie exécutée à Bakou le 7 novembre 1922 » [207].

Alors, le Rumorharmonium, instrument de bruitage ou instrument de musique ? Selon Russolo, « la musique s'est développée en recherchant une polyphonie plus complexe et une variété plus grande de timbres et de coloris instrumentaux. Elle s'efforça d'obtenir les successions les plus compliquées d'accords dissonants et prépara ainsi le bruit musical » [208]. Notre oreille :

> « habituée par la vie moderne riche en bruits de toute sorte […] réclame sans cesse de plus vastes sensations acoustiques. D'autre part, le son musical est trop restreint, quant à la variété et à la qualité de ses timbres. […] Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits. […] Nous avons tous aimé et goûté les harmonies des grands maîtres. Beethoven et Wagner ont délicieusement secoué notre cœur durant bien des années. Nous en sommes rassasiés. C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, l' "Héroïque" ou la "Pastorale" » [209].

Par conséquent, comme Solomos le note, l'inventeur « présente une vision historique de la *musique* et non pas, en général, des sons » [210]. Pour exemple, il considère moins son « hululeur » comme l'un de ses bruiteurs que comme « un instrument mystérieux, suggestif, qui acquiert une expression intense dans les différents passages enharmoniques et qui offre, à l'usage, de nombreuses ressources, car il est capable de la plus parfaite intonation » [211]. Solomos relève que, par la terminologie « intonation », donc « ton », « Russolo vient d'inventer de magnifiques sons nouveaux, très riches acoustiquement parlant (bruits), mais, ce qui l'intéresse, c'est le fait qu'ils sont capables de jouer des *notes* de musique » [212], ce que l'inventeur confirme :

> « Nous voulons entonner et régler harmonieusement et rythmiquement ces bruits très variés. Il ne s'agit pas de détruire les mouvements et les vibrations irrégulières (de

---

[207] *Ibid.*, p. 30.
[208] RUSSOLO, Luigi. *op. cit.*, p. 36.
[209] *Ibid.*, p. 37.
[210] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 110.
[211] RUSSOLO, Luigi. *op. cit.*, p. 95.
[212] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 111.

temps et d'intensité) de ces bruits, mais simplement fixer le degré ou ton de la vibration prédominante. Chaque bruit a un ton, parfois aussi un accord qui domine sur l'ensemble de ces vibrations irrégulières. L'existence de ce ton prédominant nous donne la possibilité pratique d'entonner les bruits » [213].

Dans son projet d'étoffer la musique par le bruit, il critique le principe du tempérament égal qui « a amené à une limitation considérable dans le nombre de sons utilisés et a rendu étrangement artificiel même les sons qu'on emploie » [214]. Il imagine « des instruments permettant de jouer les différents timbres sonores de la vie et de la nature, à volonté, avec une possibilité chromatique non seulement de ton ou de demi-ton, mais encore de plus petites divisions du demi-ton : quart ou huitième de ton » [215]. Comparant « un système pictural qui abolirait toutes les gradations infinies que peuvent donner les sept couleurs (rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo, violet) et qui n'accepterait d'elles que la couleur type […] à l'échelle diatonique tempérée », précisant que « chacun voit à quel point une peinture semblable serait limitée dans ses moyens et de combien de sensations de couleur elle serait diminuée », il estime que l' « on a provoqué ainsi une énorme limitation dans le nombre des sons employés et un manque complet de *nuances* entre l'un et l'autre » [216]. Russolo cherche « la possibilité de changer le son-bruit par ton et demi-ton mais aussi la possibilité d'obtenir n'importe quelle graduation entre un ton et l'autre » afin d' « obtenir n'importe quelle fraction de ton même infime. *L'enharmonisme est donc, aujourd'hui, grâce aux bruiteurs, une réalité musicale* » [217].

Ainsi le Rumorharmonium, instrument de bruitage, devient également un instrument de musique basé « sur l'absolue nécessité de l'adopter comme système musical total », afin que « le domaine du son s'enrichisse de toutes les infinies possibilités de nuances entre un son et un autre, pour atteindre ainsi des sensations musicales ignorées jusqu'à présent » [218] : « en effet, le système, tel qu'il est maintenant, ne considère que les subdivisions du demi-ton, alors que les bruiteurs réalisent n'importe qu'elle fraction du ton. Il fallait donc trouver un moyen simple et facile pour marquer ces subdivisions : c'est-à-dire

[213] RUSSOLO, Luigi. *op. cit.*, p. 60.
[214] *Ibid.*, p. 78.
[215] *Ibid.*, p. 117.
[216] *Ibid.*, p. 79.
[217] *Ibid.*, p. 81.
[218] *Ibid.*, p. 80.

un moyen d'écrire de la musique enharmonique » [219]. Avec Solomos, « le bruitiste italien ne revendique pas seulement la volonté d'inclure les bruits dans la musique […], il cherche à les intégrer dans l'histoire des sons dits musicaux » [220].

Du son naturel ou artificiel ?

« Le bruit est le seul son parfaitement adéquat à l'image, car l'image ne peut montrer que des choses et le bruit est le langage des choses […]. On peut jouer sur la composition, l'intensité, la durée et le rythme des bruits » [221]. Cette assertion somme toute osée de Pierre Schaeffer, renvoie à la distinction que Frédéric Sojcher opère entre le son « réaliste » et la fabrication artificielle de la bande son, au cinéma : « Au montage, il faut opter pour le réalisme ou les effets sonores. Sons seuls, bruitages, sons d'ambiance peuvent être retravaillés, mais très rares sont les cinéastes qui parviennent à créer un univers sonore » [222].

Gilles Mouëllic remarque que « cette frontière poreuse entre musique et bruits est prise en compte par certains cinéastes et compositeurs dès les premières années du parlant » [223]. Maurice Jaubert, par exemple, déclare en 1937 dans une conférence de Londres : « Libérée de toutes ces contingences académiques (développement symphonique, effets orchestraux…), la musique, grâce au film, nous révèlera un nouvel aspect d'elle-même. Elle a encore à explorer tout le domaine qui s'étend entre ses frontières et celles du son naturel » [224].

Cette même année 1937 sort la comédie musicale *L'entreprenant monsieur Petrov* de Mark Sandrich, dans laquelle Fred Astaire interprète le numéro *Slap That Bass* dans la salle des machines d'un paquebot. Vers la fin du morceau, l'artiste termine son solo de claquettes en suivant le rythme des bruits des moteurs en marche. Certes, ce bruit de mécanique intervenant en cours de chanson est, de toute évidence, recréée par les instruments à percussion du jazz band, compte tenu des techniques de l'époque. Cependant, que

---

[219] *Ibid.*, p. 85.
[220] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 112.
[221] SCHAEFFER, Pierre. L'élément non visuel au cinéma. *La Revue du cinéma*. 1946, n° 3, p. 51.
[222] SOJCHER, Frédéric. *Manifeste du cinéaste*. [S. l.] : Klincksieck, 22 novembre 2011, p. 102.
[223] MOUELLIC, Gilles. *La musique de film*. Paris; SCEREN-CNDP : Cahiers du Cinéma, 7 novembre 2003, p. 23.
[224] COLPI, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. [S. l.] : Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographiques Belley, Impr. du Bugey, 1963, p. 72.

la sonorité soit naturelle ou imitée à l'aide d'instruments de musique, principe déjà employé à l'époque baroque comme nous l'avons souligné précédemment, son importance nous semble se situer dans ce qu'elle représente : le bruit des machines en route sur lequel Petrov danse.

Nous retrouvons ce principe de simulation de bruits naturels pour donner le rythme d'une séquence musicale dans d'autres films comme le *Zatôichi* (2003) de Takeshi Kitano, par exemple. Dans la scène où les villageois construisent une maison, les coups de marteaux ou de ciseaux sur les poutres en bois semblent être, en toute synchronicité, la source timbrale des sons percussifs qui en forment la rythmique de la musique extradiégétique que nous entendons. De même, la séquence durant laquelle Zatôichi traverse les champs et marche non loin des paysans qui labourent leur terrain, les sonorités de percussions métalliques formant le rythme de la musique en cours à ce moment-là, semblent provenir les coups de bêches dans la terre, synchrones. Dans tous ces cas de figure, que le son soit naturel ou artificiel importe moins que ce qu'il suppose.

Les oiseaux d'Hitchcock est un exemple type du film qui ne bénéficie pas de musique conventionnelle mais d'un son naturel, celui du piaillement des oiseaux, qui ponctue le film soit par leur silence, soit par leurs cris discrets ou tortueux lors de leurs attaques. Le choc de la mouette sur le front de Mélanie lorsqu'elle se trouve sur le bateau, n'est ni annoncé ni soutenu par la musique. Nous entendons seulement le bruit de l'oiseau qui frappe. Le cri des mouettes sert de musique de soutien dramatique lors de l'assaut des volatiles à l'anniversaire de Cathy. De même, pour la charge des moineaux dans la maison, à travers la cheminée, pas de musique de suspense annonciatrice, mais les cris et battements d'ailes. La mère de Mitch découvre le cadavre dans la maison, les yeux crevés, dans le silence. Lorsqu'elle part en courant, son cri est sourd, et toujours pas de musique conventionnelle. Lors de l'agression des écoliers, les oiseaux se réunissent d'abord par milliers dans la cour de l'école, alors que Mélanie y attend la sortie des classes sous un silence extradiégétique et le chant des enfants qui récitent une comptine. D'un coup, le bruit des ailes rompt ce silence et les oiseaux aux cris stridents poursuivent les enfants qui sortent de l'école en courant. Cette séquence se fait sans musique dramatique, simplement le cri des enfants mêlé à celui des oiseaux. Aucune musique non plus accompagnant l'explosion de la voiture et de la station-service. Ce sont toujours les cris de mouettes et de corbeaux qui servent de

« musique dramatique » dans la séquence de l'attaque de la ville où Mélanie reste coincée dans la cabine téléphonique puis dans le bar avec Mitch. Ainsi de suite, aucun crescendo ni de cluster n'annonce la découverte d'Annie morte, assassinée par les mouettes. C'est le silence créé par les oiseaux qui les entourent. Ce sont bien les oiseaux qui fabriquent le silence puisque ce sont eux qui dirigent le bruit soulignant le drame. L'émotion et la tristesse de Mélanie, de Cathy et de Mitch se manifestent dans le silence. Quand ils sont enfermés dans la maison, c'est le bruit des oiseaux qui fait monter la tension, pas la musique. La peur est provoquée et, en même temps, soulignée par les cris des oiseaux. Ils possèdent donc la double fonction de référence diégétique et de soutien dramatique. L'assaut final des oiseaux sur Mélanie dans la chambre à l'étage se fait en silence extradiégétique. Seules les ailes des oiseaux battent, au son. C'est enfin dans un silence « de mort » qu'ils s'enfuient sous une apocalypse de volatiles. Pas de musique pour escorter un « The end ».

Ce film illustre bien le fait que la frontière entre composition musicale ou sonore et sonorité naturelle au cinéma, en l'occurrence celle des oiseaux comme élément de dramatisation, est ténue, voire inexistante. Il nous montre qu'un bruit naturel peut servir, au même titre que le silence tel que nous l'avons observé précédemment, d'élément de composition musicale à des fins dramaturgiques, au sens de « musique totale » [225], notion renvoyant au concept d'objet sonore imaginé par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*, que nous appliquons ici au cinéma :

> « Au moment où j'écoute […] un bruit de galop, […] l'objet que je vise, […] c'est le cheval au galop. C'est par rapport à lui que j'entends le son comme *indice*, autour de cette unité inconditionnelle que s'ordonnent mes diverses impressions auditives. Au moment où j'écoute un discours, je vise des concepts qui me sont transmis par cet intermédiaire. Par rapport à ces concepts, *signifiés*, les sons que j'entends sont des *signifiants*. Dans ces deux cas, il n'y a pas d'objet sonore : il y a une perception, une expérience auditive, à travers laquelle je vise un *autre objet*. Il y a objet sonore lorsque j'ai accompli, à la fois matériellement et spirituellement, une réduction plus rigoureuse encore que la réduction acousmatique : non seulement, je m'en tiens aux renseignements fournis par mon oreille […] ; mais ces renseignements ne concernent plus que l'évènement sonore lui-

[225] Toute matière sonore utilisée à des fins dramaturgiques, au cinéma. Exclut les sons naturels ou à caractère informatif (dialogues, bruits d'ambiance…) ne transportant pas d'intention dramaturgique dans leur substance.

même : je n'essaie plus, par son intermédiaire, de me renseigner sur autre chose (l'interlocuteur ou sa pensée). C'est le son même que je vise, lui que j'identifie » [226].

De même, au cinéma, la musique totale intègre tous les éléments sonores qui développent par eux-mêmes une intention dramaturgique et qui, en tout état de cause, ne servent pas simplement à caractériser auditivement ce qui relève de la profilmie [227]. Par conséquent, si un bruit de galop fait juste référence à un cheval se déplaçant à l'écran ou hors-champ, ou si un discours renvoie simplement au personnage qui le prononce, ils ne peuvent être considérés, en tant que tels, comme faisant partie d'une musique totale.

Cette idée du travail du bruit comme substitut de la musique, nous renvoie à Michel Fano, le compositeur de *L'homme qui ment* (1968) d'Alain Robbe-Grillet qui, d'après Dominique Chateau, « représente sans aucun doute le prototype du film de fiction dysnarratif intégralement voué à la musicalité généralisée » [228]. Fano affirme en effet que « la musicalisation du bruit dans *L'homme qui ment* participe toujours à la circulation du sens : le bruit se trouve toujours lié, à un moment ou à un autre, avec une image et donc son traitement et son déplacement, ses interpolations sont liées avec des effets de circulation de sens que nous voulons donner » [229]. Nous pourrions aussi rappeler l'élaboration du bruitage chez Jacques Tati que Gérard Blanchard évoque en citant, pour exemple, le travail effectué sur le son dans *Trafic* (1971), avec un lexique musical : « Concertos d'avertisseurs, symphonies d'embouteillage, suites pour claquements de portes, ballets d'essuie-glaces, ou encore pastorales publicitaires pour stands de foire d'exposition » [230].

Observons le cas atypique de l'utilisation du rythme sonore à travers le montage et le synchronisme dans une scène particulière *Delicatessen* (1991) de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet. Plusieurs séquences sont montées en parallèle, suivant la vitesse des grince-

---

[226] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines.* Nouv. éd. Paris : Seuil, 1 octobre 1966, p. 268.

[227] Ensemble de ce qui est profilmique: « Tout ce qui existe réellement dans le monde […] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule », par Etienne Souriau, dans SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 3 ; « A dire de toute réalité objective offerte à la prise de vues, et particulièrement de ce qui est spécialement créé ou aménagé en vue de cette prise de vues », dans *ibid.*, p. 240.

[228] CHATEAU, Dominique. Musicalité contre musique: vers l'idée de partition audiovisuelle. Dans : ABHERVE, Séverine, BINH, N. T. et MOURE, José, *Musiques de films: nouveaux enjeux: rencontre sensible entre deux arts*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2014, p. 171.

[229] RICARDOU, Jean. *Robbe-Grillet: analyse, théorie: Centre culturel international de Cerisy-la-Salle*. Paris : Union générale d'éditions, 1976, p. 208. 10-18 ; 1079-1080.

[230] BLANCHARD, Gérard. *Images de la musique de cinema*. Paris : Edilig, 1984, p. 86. Médiathèque.

ments des ressorts du lit que le personnage Clapet provoque en faisant l'amour, dans son appartement. Louison passe un rouleau de peinture sur son plafond. La voisine du dessus fait des gammes sur son violoncelle suivant le métronome en marche, alors qu'une autre époussette son tapis sur la rambarde de l'escalier de l'immeuble. Un voisin gonfle sa bicyclette, tandis qu'un autre perce les trous de sa « boite à meuh » et qu'une grand-mère fait du tricot. Chaque mouvement de chaque personnage dans son espace de vie respectif, est entraîné par la vitesse à laquelle les ressorts grincent et dont la friction s'accélère. Ainsi chacun presse la cadence suivant le tempo qui augmente jusqu'à l'orgasme de Clapet. A ce moment, emporté par le rythme, Louison tombe de la chaise sur laquelle il était monté pour peindre le plafond, le pneu trop gonflé éclate et une corde du violoncelle casse. Ce synchronisme rythmique des images au montage, soutenu par le bruitage naturel, est suffisant pour entraîner le tout sous une cadence accélérant de façon séquentielle. L'usage de musique conventionnelle comme force d'entrainement dans ce cas de figure, aurait certainement été contreproductif.

D'autres cas semblent plus discutables. Pour exemple, Arthur Hoérée évoque *Les misérables* (1934) de Raymond Bernard, dont le réalisateur aura préféré laisser prédominer le bruit face à la musique : « Arthur Honegger avait conçu pour la course éperdue dans les égouts, une musique de plus en plus dense, exprimant la fatigue et les suffocations du forçat évadé. Par le procédé du mixage, on a "fondu" cette musique afin de percevoir le clapotis de l'eau : la gradation instrumentale était entièrement perdue… » [231]. Que fallait-il sauvegarder, le son réaliste et naturel du clapotis de l'eau ou la mise en lumière psychologique de la course folle du forçat ? Autre exemple : « Dans *Les Démons de l'aube* [1945, de Yves Allégret], les flammes orchestrales de l'incendie final ont été minimisées à l'excès pour laisser dominer le crépitement naturel du feu » [232]. Là aussi, fallait-il préférer le son réaliste ou la poussée orchestrale dramatique de l'œuvre ?

Observons le traitement sonore inverse, à travers lequel une musique couvre le son naturel du crépitement des flammes, celui de la femme qui craque une allumette et s'immole au milieu de ses livres, sur la musique de Bernard Herrmann dans *Fahrenheit 451*

[231] HOEREE, Arthur, GARETT, Jean-Wilfrid et BAUDRIER, Yves. *Le Film sonore ; cahier VI*. Paris : Richard Masse, 1949, p. 64. Polyphonie : revue musicale trimestrielle.
[232] Repris dans: HACQUARD, Georges. *La Musique et le cinéma*. [S. l.] : Presses Universitaires de France, 1959, p. 71.

(1966) de François Truffaut. Ce film raconte l'histoire du pompier nommé Guy Montag qui, dans un avenir sombre, a pour mission de détruire les livres, mais qui remet en question sa fonction.

Après le travelling avant sur la femme debout au milieu des ouvrages, qui sort une allumette de sa boite entre deux contre-champs respectivement sur Montag et sur son collègue, un gros plan suit le bâtonnet craqué. L'univers sonore est uniquement occupé par le bruit de l'allumette qui s'enflamme jusqu'au moment où elle est lâchée par la main de la femme et touche un livre. Celui-ci s'enflamme immédiatement et la composition de Bernard Herrmann démarre, caractérisant le développement rapide du feu au milieu des volumes. Une série de gros plans expose des ouvrages déjà enflammés qui se consument, suivis d'un gros plan de la femme entre les flammes, un contre-champ sur les pompiers qui s'en vont, puis un plan moyen sur l'individu au milieu du carnage. L'idée de développement progressif du feu est absente de l'image filmique puisqu'à aucun moment nous ne le voyons se déployer. Le brasier est déjà présent. C'est le mouvement rapide en descente de violons de Bernard Herrmann qui donne une impression de progressivité du feu s'étalant à travers la pièce. Après la série de plans montrant la femme mourant seule mais avec le sourire au milieu de l'hécatombe, la photo de la Vierge Marie calcinée symbolisant la présence de Dieu à travers la culture (les livres), Montag au téléobjectif derrière les flammes, jusqu'à une plongée sur l'immolée morte, la musique s'estompe, laissant place enfin au crépitement naturel du feu. La femme est morte, les livres aussi. Aucune âme n'a résisté aux flammes. Par conséquent la musique n'a plus lieu d'être puisqu'il n'y a plus de vie. Il ne demeure plus que des braises, d'où le bruit naturel.

La musique d'Herrmann était-elle plus nécessaire que le crépitement naturel du feu ? Toute réponse à cette question risque de se trouver fort subjective. Nous pouvons louer la qualité de composition de celui qui contribua au succès des plus « grands » hitchcocks, comme nous présumons, dans le cas présent, qu'un travail sur le bruitage naturel des flammes aurait probablement été plus intéressant.

Une tendance au repli sur soi des réalisateurs-compositeurs

Parmi les 42 metteurs en scènes que le réalisateur Tay Garnett (1894 – 1977) [233] interroge pour constituer ses *Portraits de cinéastes*, Steven Spielberg, Louis Malle (1932 – 1995) et le réalisateur-compositeur le plus prolixe de l'industrie cinématographique dans cette double fonction, Satyajit Ray, répondent à la question de la bande son du film. Spielberg prend, comme exemple d'une fabrication d'images de son, le travail pour *Les dents de la mer*, musique de John Williams :

> « Je voulais des séquences sans musique, à cause du cri des mouettes, des enfants jouant innocemment près de l'eau, s'éclaboussant, des radios et autres bruits d'une plage d'été, tout cela était en soi une assez belle orchestration. […] Je trouvais aussi que la scène où les trois hommes dans le bateau poursuivent le baril entraîné dans l'eau par le requin, était strictement une séquence d'effets. Je voulais uniquement les bruits du moteur et le bruit de l'eau contre la proue. Lorsque nous étions en train de monter la scène, Verna (Verna Fields, la monteuse) avait pris sur elle de couper les effets sonores. Nous avons donné son rythme à la scène en l'accordant sur celui du moteur et celui du volume d'eau giclant sur le baril » [234].

Louis Malle prétend que :

> « Les effets sonores […] remplacent avantageusement la musique. Dans *Black Moon* [1975, musique de Diego Masson], nous avons refait entièrement la bande sonore après le montage de l'image, et construit un enchaînement de bruits spéciaux qui sont exactement comme une partition musicale. Là aussi, il s'agit d'un travail très élaboré, pour lequel je collabore avec la monteuse et l'ingénieur du son » [235].

Quant au réalisateur-compositeur Satyajit Ray, il explique qu'il a souvent enregistré lui-même la bande son de ses films et il enchérit sur ses confrères non-compositeurs dans sa recherche de réalisme sonore, en précisant : « Par exemple, une histoire prend place dans un train qui va de Calcutta à Delhi […] Je fais alors, avant le tournage, un voyage de

---

[233] Cf. TAY, Garnett. *Un Siècle de cinéma: Portraits de cineastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire*. Renens : Paris : Hatier, 1981.
[234] *Ibid.* ; Cité dans: BLANCHARD, Gérard. *op. cit.*, p. 59-60.
[235] TAY, Garnett. *op. cit.* ; Cité dans: BLANCHARD, Gérard. *op. cit.*, p. 128.

10 000 km, juste dans le but d'enregistrer tous les bruits de train, des gares, etc., qui plus tard, seront utilisés dans le film » [236].

Pourtant, ce regard extrinsèque pour un plus grand réalisme de ses films nous paraît assez rare chez les réalisateurs-compositeurs, alors que nous le retrouvons chez d'autres compositeurs comme Mychael Danna, par exemple, tel qu'il relate son expérience pour *Exotica* (1994) d'Atom Egoyan :

> « J'avais un tout petit budget musique et j'ai décidé d'utiliser ce budget pour aller en Inde. J'ai pris un magnétophone et j'ai fait des tas enregistrements dans des endroits bizarres, dont certains que vous pouvez entendre dans le film. Atom avait récupéré certains sons qu'il avait enregistrés en Arménie. J'ai utilisé des instruments locaux dans le thème principal. C'est ce mélange de sons et d'influences musicales qui a permis de créer la bande originale du film » [237].

Bien que, rappelons-nous-en, « réalisateur-compositeur » ne relève pas d'un genre ou d'un courant artistique, ces cinéastes musiciens semblent à priori moins enclins que les autres à se tourner vers l'extérieur, tant pour alimenter leur bande son en sonorités naturelles que pour nourrir leur musique. Pour exemple, il nous paraît peu probable que le rockeur et afficionado de musique électronique, John Carpenter, ait envisagé comme Satyajit Ray de faire 10 000 km pour trouver les ressources sustentant la bande son de ses films. Passant par divers styles de musiques tout au long de sa carrière, la frontière la plus ténue qu'il aura trouvée avec le bruit s'observe essentiellement dans son premier opus, *Dark Star*, caractérisé par des sonorités électroniques qui n'ont aucune vocation à un quelconque réalisme ontologique. Par conséquent, réalisateur-compositeur ne peut être un critère déterminant quant au positionnement du cinéaste sur les frontières entre bruit, son naturel et musique conventionnelle à des fins dramatisantes.

Cette question des frontières entre les éléments de la bande son doit plutôt se poser en termes poïétiques, autrement dit de rapport du cinéaste à son œuvre et, en l'occurrence à son univers sonore dans sa globalité. En ce qui concerne le rapport de la musique au reste de la bande son, nous pensons à deux réalisateurs, parmi les plus impliqués dans la musique de leurs longs métrages, qui se distinguent particulièrement à travers

---

[236] TAY, Garnett. *op. cit.* ; Cité dans: BLANCHARD, Gérard. *op. cit.*, p. 67.
[237] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 158.

leur participation au sein du design sonore de leurs films : David Lynch qui semble toujours présent au sein de la bande son et y attache une grande importance, et Robert Rodriguez. David Lynch occupe la fonction de *sound designer* autant sur des films dont il n'a pas composé la musique tels que *Elephant Man* (1980), *Une histoire vraie* (1999) ou *Twin Peaks – Les 7 derniers jours de Laura Palmer* (1992), que sur ceux au sein desquels il est crédité comme compositeur additionnel tels que *Lost Highway* ou *Mulholland Drive*. Quant à Robert Rodriguez, il occupe la fonction de mixeur sur huit des neuf longs métrages dont il a composé la musique, tels que *Spy Kids*, *Desperado 2 - Il était une fois au Mexique*, *Sin City* (2005) ou *Shorts*. Cela nous montre bien la diversité des positionnements entre les plus « naturalistes », ceux qui sont plus adeptes d'une construction dans son ensemble, et les plus affiliés à la musique conventionnelle.

Comme chez Lynch ou Rodriguez, la place laissée au bruitage naturel comme élément de dramatisation chez Carpenter reste minime et, en tout état de cause, loin de la conception affichée par Satyajit Ray. De plus, par la fluctuation des styles, entre musique électronique, pop, rock, blues et métal, qui semble davantage correspondre à l'évolution de la personnalité du compositeur, qu'aux besoins des images qui s'y rattachent, la musique de film chez Carpenter demeure avant tout de la musique, la sienne, ceci en fonction de ses envies du moment. Il se positionne assez loin du compositeur plus classique qui, avant tout, tient compte du caractère des personnages, de l'époque, du lieu et de tout autre élément diégétique du film pour écrire sa musique.

L'exemple du tonnerre

« Mystérieux roulement venu des lointains, comme une menace, ou fracas aux rythmes étranges et puissants éclatant au zénith » [238], pour reprendre la définition de Russolo, quoi de mieux qu'un coup de tonnerre pour spécifier un grand désordre ? Et quoi de plus emblématique comme utilisation sonore dramatisante du son naturel au cinéma que le tonnerre ? L'intérêt de ce phénomène réside dans le fait qu'il tient inévitablement de l'audio, par le grondement, et du visuel, par les éclairs. C'est l'élément par excellence qui nous permet d'aborder tant les frontières communément accordées à la bande son du film et à son incidence dramatique que, dans une future publication peut-être, les questions de

[238] RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits*. Lausanne : L'Age d'homme, 2001, p. 56.

synchronisation entre image et son, le grondement arrivant généralement en même temps que l'éclair au cinéma, ce qui est plus que rare dans une réalité ontologique, sauf à risquer d'être foudroyé sur place. Ce phénomène incontrôlable de la nature est très rapidement utilisé comme élément d'ambiance de scènes de tension, après l'arrivée de la synchronisation du son en optique sur pellicule en 1928.

Le tonnerre comme élément de ponctuation dramatique

Frankenstein

Le tonnerre est une récurrence des 44 longs métrages cinéma répertoriés par l'Internet Movie Data Base, sur la période du vingtième siècle, faisant intervenir le Docteur Henry Frankenstein, puisque ce dernier a besoin de l'orage pour éveiller à sa créature. Le premier d'entre eux, le *Frankenstein* (1931) de James Whale [239], qui raconte l'histoire du savant donnant la vie à un monstre qu'il aura construit par assemblage de morceaux de cadavres exhumés, utilise le tonnerre dans la scène de la naissance de la créature, non pas simplement comme élément utilitaire obligatoire au regard au scénario, mais comme élément de ponctuation dramatique.

La scène commence par un plan d'ensemble du château de Frankenstein situé en haut d'un rocher. Il pleut, il vente, les éclairs scintillent et le tonnerre gronde. A l'intérieur du laboratoire, le tonnerre frappe également mais il n'est accompagné de la lumière des éclairs qu'à de rares occasions. Cette scène ne présente aucune musique conventionnelle. Par conséquent, seul le bruit du tonnerre ponctue, au son, la séquence. Après que Fritz, l'assistant d'Henry, est descendu du toit par la trappe à l'aide d'une corde et que, le tonnerre ayant éclaté à proximité, il se soit recroquevillé au sol de peur que la foudre ne lui tombe dessus, le savant fou résume le rôle de l'orage par cette phrase « clin d'œil » : « Idiot ! Si l'orage augmente comme je l'espère, tu auras bien des raisons d'avoir peur avant la fin de la nuit ». L'orage sert donc à faire peur.

Le tonnerre gronde tout au long de la scène, à des endroits précis, en remplacement d'une musique conventionnelle dramatisante. Il éclate lorsque Fritz remarque que la main du monstre dépasse de la couverture et qu'il prend peur. Il tonne juste avant de se

[239] Il s'agit du premier long métrage. Le premier film mettant en scène le Docteur Frankenstein, est un court métrage des studios Edison, réalisé en 1910 par J. Searle Dawley.

mêler au vacarme des machines que Fritz met en route pour les tester à la demande d'Henry. Il surgit après qu'Henry a consenti à ouvrir à Elizabeth, Victor et le Docteur Waldman. Il gronde quand Elizabeth, catégorique, dit à Henry, filmés en aparté, seuls dans un champ contre-champ avec amorce : « J'ai confiance en toi, mais je ne peux pas te laisser ce soir », alors que celui-ci l'enjoint à partir avec ces deux acolytes. Il continue à résonner sur le reste de la conversation, lorsque Victor intervient à son tour : « Henry, tu es inhumain ! Tu es fou ! ». Il retentit encore quand Henry, seul dans le cadre, visiblement échauffé, en gros plan, ¾ face, répond : « Nous allons voir si je suis fou ». Le tonnerre éclate de nouveau au moment où ils se mettent en marche vers le laboratoire. Il tonne quand les hôtes rentrent dans le laboratoire après qu'Henry leur a posé la question : « Vous êtes surs que vous vous rentrer ? », et avant qu'il ne ferme la porte à clef. Enfin, il explose dans un grand fracas, quand Fritz, voyant le Docteur Waldman toucher au cadavre recouvert, sur la table d'opérations, s'écrie : « Ne touchez pas à ça ! », ponctuant une dernière fois la mise en scène en soulignant les moments marquants, avant l'instauration d'un dialogue entre ces personnages.

Dès lors, l'orage se fait parfaitement silencieux durant tout le dialogue qui suit, au sein duquel Henry évoque l'avancée de ses recherches à Waldman, les deux personnages en aparté, filmés sous trois axes, à savoir d'une part dans le même cadre en plan américain et d'autre part en champ contre-champ en gros plan, sans amorce. Le tonnerre reprend après, lorsqu'Henry invite Waldman à vérifier par lui-même le corps reconstitué, allongé sur la table d'opérations.

A partir du moment où l'éclair scintille dans la salle d'opérations et que le tonnerre fulmine brutalement, Henry et Fritz se mettent en branle, retirent le drap couvrant le monstre et font monter la table d'opération sur le toit, en la faisant passer par la trappe. A ce moment-là, le tonnerre gronde et résonne quasi-continuellement, accompagné du bruit strident des machines du laboratoire, sur les différents plans de coupes : plans rapprochés respectifs sur Elizabeth et Victor effrayés par les éclairs, sur le Docteur Waldman manifestement inquiet également, sur Fritz, sur Henry en plongée qui regarde en hauteur, sur la trappe en forte contreplongée, au milieu de laquelle la table d'opérations est suspendue et par laquelle passe la lumière des éclairs. La table redescend, Henry et Fritz aux aguets. Un gros plan montre la main du monstre bouger sous la résonance du dernier coup de tonnerre

qui semble s'estomper. En réalité, la réussite de l'expérience provoque l'excitation d'Henry et deux autres fracas du ciel.

Le tonnerre tient donc une double utilité. Premièrement, c'est un élément scénaristique essentiel puisque c'est la foudre qui donne la vie au monstre. Secondement, il ponctue le drame comme le ferait n'importe quelle partition musicale conventionnelle à laquelle on attribuerait cette fonction. Par conséquent, ne peut-on pas le considérer comme musique du film, dès lors que le réalisateur lui accorde les mêmes fonctions et qu'au résultat, l'incidence dramatique est la même ?

Evil Dead

Nous pourrions évoquer bien d'autres films d'horreur, comme la trilogie des *Evil Dead* (respectivement 1981, 1987 et 1992) de Sam Raimi, réalisateur de l'horreur et du rire par l'excès dans sa mise en scène. Le sursaut et la peur générés par les effets excessifs de mise en scène, provoquent le rire de soi-même par rapport à l'expérience que nous vivons en regardant le film. Cette particularité est déjà présente dans l'*Evil Dead* de 1981 dont la mise en scène outrancière, dès lors qu'elle aura généré de la peur chez le spectateur, provoque le rire de sa propre réaction face aux événements filmiques brutaux. La scène de la lecture de la bande magnétique réveillant les morts est caractéristique de l'utilisation du tonnerre en guise de musique dynamisant l'instant en marquant une progression dramatique.

Cette scène est introduite par un plan en extérieur dans lequel la foudre tombe sur un arbre à côté de la petite maison, à 16mn 18s. Le grondement du tonnerre surgit dès lors qu'Ashley enclenche le magnétophone et avant même que l'on n'entende la voix du scientifique qui divulgue les résultats de sa recherche. Il éclate quand l'orateur marque une pause après avoir commencé à décrire le « Livre de la mort ». Quand il recommence à parler, le tonnerre gronde à nouveau. Alors qu'il marque une nouvelle pause, le tonnerre éclate, cette fois avec un élément nouveau : un éclair. Le grondement continue à résonner sur d'autres éclairs qui se reflètent sur Shelly, Scott et désormais sur le magnétophone en gros plan diffusant la voix du conteur qui continue sa présentation. Les éclairs attirent maintenant l'attention d'Ashley et de Linda filmés dans le même plan serré, et le tonnerre se fait plus fréquent, jusqu'à ce que Cheryl, effrayée, stoppe la bande. Dès lors, si le tonnerre continue à gronder, il n'y a plus d'éclairs.

Après que Scott, amusé, remet l'appareil en marche et qu'une incantation proférée en sorte, la scène est divisée en quatre axes : un insert de l'humus qui se soulève à l'extérieur de la maison accompagné d'une sonorité de grondement, un plan rapproché poitrine de Cheryl seule, de face, devant une fenêtre traversée par une lumière bleutée, un plan américain regroupant ce personnage, Scott et Shelly, et un gros plan du magnétophone. Le bruit du tonnerre reprend, entrecoupé par le grondement du sol, lors des plans sur la terre qui se soulève. Les éclairs recommencent à illuminer l'appareil. Ils se font de couleur mauve quand ils proviennent de la fenêtre se trouvant derrière Cheryl qui implore : « Arrête ça ! », jusqu'à ce que cette dernière se lève en criant et que cet éclat de voix tonitruante soit accompagné par le tonnerre ultime faisant une branche d'arbre s'écraser contre la fenêtre se trouvant derrière Ashley et Linda. Quelle musique aurait mieux ponctué dramatiquement la montée progressive de la tension dans cette séquence que le tonnerre mis en scène ?

Ascenseur pour l'échafaud

Dans *Ascenseur pour échafaud* (1958) de Louis Malle, Julien tue son patron en complicité avec la femme de ce dernier, sa maîtresse Florence. Il maquille son meurtre en suicide mais, par une réaction en chaîne, l'assassin reste coincé dans l'ascenseur de l'immeuble de son travail alors qu'il devait, après son crime, rejoindre sa dulcinée qui l'attend sagement à la terrasse d'un café. Le tonnerre ponctue la partie nocturne du film. Contrairement à l'usage communément fait de cet élément naturel servant souvent à souligner des éléments ciblés, le bruit semble s'étendre à travers la diégèse [240], contribuer à accentuer un visuel sombre et donner une tonalité plus grave à l'ensemble. Jamais les éclairs n'accompagnent le grondement qui résonne lourdement du fin fond de la noirceur de la nuit, en établissant parfois des transitions entre séquences montées en parallèle, sous forme de « raccords son ».

Florence, ignorant que son bien-aimé se trouve immobilisé dans la cage d'ascenseur, le cherche dans tous les endroits auxquels il a coutume de se rendre. Elle demande au barman de sa brasserie habituelle s'il a vu son homme et, face à la réponse négative du serveur qui prépare ses cocktails, elle ressort. Tel un « raccord son » et à défaut

[240] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « tout ce qui appartient, "dans l'intelligibilité" (comme dit M. Cohen-Seat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film », SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 7.

d'un réel raccord mouvement, le bruit du tonnerre fait la transition à 26mn 03s du film, entre l'intérieur et la devanture extérieure du café, lorsque Florence ouvre la porte pour sortir et se retrouver sur le trottoir et la chaussée, se dirigeant ensuite vers l'objectif de la caméra sous la trompette de Miles Davis succédant au grondement par un lent fondu en entrée, puis accompagnant les déambulations de la protagoniste dans les rues de Paris.

Un coup de tonnerre se fait aussi entendre à 28mn 36s sur le plan d'ensemble en plongée du cabriolet de Julien roulant sur l'autoroute, que Louis, jeune dévoyé, aura subtilisé à son propriétaire coincé dans l'ascenseur, malgré les remontrances de sa petite amie qui l'accompagne. Un insert de Julien assis dans l'ascenseur et qui allume une cigarette apparaît en fondu enchaîné, au cœur de la séquence durant laquelle les deux adolescents sabrent le champagne avec le couple de riches allemands qui les ont invités dans leur suite d'hôtel, sous les improvisations de Miles Davis. Lors de l'insert, la musique s'estompe en fondu en sortie, laissant place au grondement du tonnerre qui accompagne le désespoir de Julien filmé en plongée, à 33mn 48s, et revient par un fondu en entrée, dès lors que nous retrouvons la séquence principale exposant le rapprochement entre les jeunes et le couple d'allemands. Quand les quatre personnages se promènent dans le jardin et que le mari avoue à Louis qu'il a découvert qu'il se fait passer pour un autre, l'adolescent, pris de panique, semble s'énerver et le tonnerre gronde à 38mn 14s. Le monsieur calme Louis en lui disant : « Ne vous laissez pas foudroyer », et les quatre personnages rentrent se mettre à l'abri. Là encore, le tonnerre, qui tonne quasi-continuellement jusqu'à 38mn 46s, ne souligne pas une action précise mais un état de crainte et une situation périlleuse.

Florence, en plan rapproché poitrine ¾ face, marche lentement sous la pluie, et le lourd grondement du tonnerre fait à nouveau la transition avec Julien pris dans la même échelle de plan, emprisonné dans la cage métallique sombre, à 39mn 41s. Le tonnerre tonne au moment de l'espoir déchu de Florence qui pensait avoir trouvé une amie ayant aperçu Julien, à 48mn 28s. Il retentit sur les adolescents couchés dans leur chambre d'hôtel sur un faux nom, à 48mn 38s et à 49mn 26s. Il éclate quand ils se lèvent pour s'enfuir en volant la voiture du couple d'allemand, mais pas quand Louis démarre le moteur de la Mercedes 300 SL ni quand il tue son propriétaire.

Perdition de Florence, situation hasardeuse des adolescents insouciants, emprisonnement de Julien, le tonnerre aura souligné à chaque fois des états d'âme, non des

actions clefs. Il s'agit d'un son organisé au sein d'un développement dramatique dont le rôle aurait très bien pu être tenu par une musique conventionnelle, à l'image de celle de Miles Davis, mais dont le cahier des charges consisterait à contribuer à une plus grande gravité d'ensemble et à souligner l'humeur charbonnée des personnages.

Le tonnerre comme signifiant ou symbole

Marnie

Dans *Marnie* (1964), Alfred Hitchcock emploie le tonnerre comme métaphore du coup de foudre entre l'héroïne et son patron prénommé Mark. Un plan d'ensemble nous montre l'orage au loin, qui se rapproche. Marnie s'installe à son bureau attenant à celui de Mark. Nous entendons très légèrement le grondement du tonnerre. Eclairs et tonnerre sont parfaitement synchrones, invraisemblance récurrente au cinéma.

Dans la première partie de la scène, Marnie et Mark sont filmés en champ contre-champ dans des cadres séparés. Mark est assis dos aux grandes fenêtres vitrées d'où proviennent les éclairs. Globalement, dès lors que les personnages sont à leur bureau respectif, les échelles de plan sont similaires d'un personnage à l'autre. Un changement d'échelle de plan sur un personnage est répercuté sur l'autre, sauf lors du raccord regard, quand Mark observe sa secrétaire, collée contre la porte du bureau, tétanisée par les éclairs, et qui inclut un plan supplémentaire qui nous amènera à la deuxième partie de la séquence. En effet, quand Mark regarde Marnie, chacun est filmé respectivement en plan rapproché poitrine. Puis la jeune femme est filmée en plan moyen, ce qui amène, en contre-champ, la même échelle de plan sur Mark. Dès lors que Mark est filmé en plan moyen, nous le voyons se lever pour sortir de l'espace dans lequel se trouve l'objet de frayeur pour Marnie, en l'occurrence les éclairs, et se diriger vers le cadre de cette jeune femme intrigante qu'il désire. Dès lors que Mark ne fait plus partie de l'espace que Marnie repousse, il s'introduit dans l'espace de la jeune femme qui commence à voir les éclairs en nuance rouge. Ce changement d'espace signale, par le découpage, le rapprochement psychologique des deux personnages.

Ainsi, dans la deuxième partie de la séquence, les protagonistes sont dans le même cadre, très proches, filmés en plan serré avec, pour contre-champ, la fenêtre d'où surgissent les éclairs. Mark conduit sa secrétaire vers le fauteuil sur lequel elle s'assied. Une grosse branche traverse une fenêtre et s'écrase dans le bureau avec fracas dans un plan de

demi-ensemble en forte plongée dans lequel se trouvent également les personnages, et fait la transition avec la troisième partie.

Marnie s'enfuit du cadre dans lequel se trouve son patron. Cependant, cette fois, son futur mari la rattrape aussitôt dans le même cadre serré et débullé, sans aucune coupure, aucun raccord. Suite à un raccord regard de Mark sur les dégâts causés par la branche dans son bureau, nous retrouvons un cadre stable, les deux futurs amants captés en plan serré, la tête de la femme posée contre la poitrine de son homme. Mark lève la tête de Marnie et l'embrasse. Un zoom avant nous montre le baiser en très gros plan qui arrête le tonnerre. Ainsi le coup de foudre arrive à son terme, clôturant le parallèle établi entre la turbulence climatique et la passion qui emporte les personnages.

Une histoire vraie

Le vieil Alvin entreprend de parcourir les routes nord-américaines sur son tracteur de pelouse pour retrouver Lyle, son frère gravement malade, et mettre fin aux discordes familiales. La séquence durant laquelle Alvin apprend que son frère Lyle a eu une attaque cardiaque commence par un champ contre-champ en quasi 180 degrés entre, d'un côté, le vieil homme et sa fille Rose filmés de face en plan rapproché poitrine et, de l'autre, la fenêtre par laquelle ils observent le mauvais temps. Le premier plan de la séquence met en images l'éclat des éclairs et le fracas du tonnerre à travers la fenêtre. La pluie ruisselant sur les carreaux de la vitre se reflète sur les personnages et sur le mur situé derrière eux. Au moment où le téléphone sonne, Rose se lève et sort du champ, laissant Alvin seul dans le cadre. Quand Alvin l'observe en train de courir dans le couloir en direction de la sonnerie du téléphone, par raccord regard, nous la voyons passer de nouveau hors-champ à l'angle du corridor qui reste vide un temps, renforçant l'idée que le protagoniste demeure seul dans son espace. La conversation de Rose au téléphone se déroule hors champ, la caméra filmant Alvin qui regarde, seul, l'orage à travers la fenêtre.

L'annonce de la triste nouvelle se déroule sur plusieurs plans. La pluie qui ruisselle sur la fenêtre se reflète sur Alvin. Lorsque Rose prononce l'onomatopée « Uh-huh », qui n'annonce rien de spécial au niveau du dialogue, la mine d'Alvin s'assombrit, une nappe sonore grave se fait entendre musicalement, la caméra se rapproche lentement du protagoniste et la fille confirme par « Oh, no… When ? ». Ce sont donc ces éléments de mise en scène, auxquels la musique contribue discrètement, qui annoncent le caractère inquiétant

de la nouvelle, pas le dialogue. Après avoir raccroché, Rose revient vers son père et lui apprend : « Uncle Lyle… had a… a stroke ». C'est alors que le tonnerre, qui symbolise l'état d'esprit d'Alvin à ce moment-là, frappe sec. La caméra s'étant rapproché d'Alvin demeurant seul dans le cadre, Rose toujours hors champ, à « stroke », l'éclair flashe et le tonnerre éclate consécutivement sur le vieil homme qui reste silencieux. La scène se termine par un plan large de la maison sous la pluie et l'orage, éclats du tonnerre et éclairs synchrones. Ainsi, le tonnerre aura résumé en un éclat le choc reçu par Alvin à la prononciation du mot « stroke ».

Le grand sommeil

Le grand sommeil (1946) de Howard Hawks, est très caractéristique de cette différence entre une utilisation purement ontologique d'un mauvais temps et l'utilisation du tonnerre comme élément de mise en scène. Le détective privé Philip Marlowe est engagé par le vieux Général Sternwood pour mettre fin à un chantage fomenté à l'encontre de sa jeune fille Carmen par le bouquiniste Geiger. A la recherche du maître chanteur, il sort de la librairie Geiger et, au moment de traverser la rue vers la bibliothèque lui faisant face, le tonnerre gronde, mais sans éclair. Marlowe lève même la tête au ciel pour constater le mauvais temps à venir. Alors qu'il entame un dialogue avec la jeune libraire au sujet de son enquête, la conversation se transforme en jeu de séduction entre les deux personnages lorsque la femme comprend que Marlowe représente plus qu'un simple homme à la recherche d'un livre. Le tonnerre éclate à nouveau après que Marlowe lui a dit qu'il est détective privé. Il tonne à deux autres reprises pour ponctuer la séquence de séduction se terminant sur les deux personnages autour d'un verre de whisky après que la femme a fermé la librairie.

Dans le face-à-face entre Marlowe et la grande sœur de Carmen prénommée Vivian, l'utilisation du tonnerre est différente. Marlowe transporte Carmen droguée et inconsciente jusqu'à son lit, accompagné de Vivian. Un dialogue caustique s'établit entre cette dernière en quête d'éclaircissements et Marlowe qui refuse de lui en donner. Lorsqu'ils se trouvent de front, dans un champ contre-champ en plan rapproché taille puis poitrine, ils sont situés à l'angle de la pièce composée d'une fenêtre couverte par des stores vénitiens derrière Marlowe et par des rideaux en tissu du côté de Vivian. Au moment où, dans la confrontation des deux personnages, Vivian commence à s'énerver, Marlowe réagit et lui

tient les deux avant-bras, dans un plan américain, dans lequel ils sont tous deux au centre du cadre. La tension est à son comble entre les deux futurs amoureux, et c'est quand le « mâle dominant » prévient « le sexe faible » de se calmer car il a « l'allonge mauvaise à cette heure de la nuit » que le tonnerre gronde sec, l'éclat lumineux passant à travers les stores et se reflétant sur les personnages. Vivian se calme, comme heureuse d'avoir enfin trouvé un homme qui lui tient tête, et Marlowe s'en va.

Ce coup de tonnerre est un élément phare de la mise en scène d'Howard Hawks, scellant la prise de contact musclée entre Bogart et Bacall. Marlowe, vêtu de son manteau et de son chapeau de détective, retourne à sa voiture sous des trombes d'eau accompagnées quelques bruits de tonnerre mais pas d'éclair, alors qu'il se trouve pourtant à nouveau à l'extérieur, preuve que le coup de tonnerre brutal arrivant au choc entre les deux protagonistes était purement symbolique.

Transition : autant en emporte le bruit

En conclusion et avant de passer à l'analyse pure et dure du cinéma de Tom Tykwer sur ce thème, nous dirons simplement que nous avons tenté de démontrer qu'il n'existe pas de frontière absolue entre bruit et musique au cinéma, ceci à quelque niveau qu'il soit, si ce n'est celle se trouvant entre son périodique codifié/ordonné et son non périodique et/ou non codifié, sachant que toute musique est composée de l'un et de l'autre, à des degrés divers. Toute autre séparation entre bruit et musique dans la bande son d'un film nous semble venir simplement de la répétition formaliste de conventions esthétiques d'autant plus que, comme nous l'avons montré, le bruit, considéré comme tel, peut être employé à des fins dramaturgiques comparables à celles de musiques conventionnelles.

« Du silence naît le bruit » est la formule qui semble caractériser le mieux l'usage du bruit dans le cinéma de Tom Tykwer qui n'intègre pas de paradigme prévoyant la séparation du son naturel, tel qu'adopté par Raymond Bernard pour *Les misérables* ou Yves Allégret pour *Les démons de l'aube*, de la musique illustrative, tel qu'embrassé par François Truffaut donnant toute sa mesure à l'expression musicale de Bernard Herrmann pour *Fahrenheit 451*. Au contraire, comme nous le verrons, Tykwer transgresse les frontières

admises entre bruit et musique, en accordant au premier les fonctions du second tout en lui attribuant une signification.

Cinq éléments composent cette « musique du bruit », ce son primordial qui émerge du silence éthérique, chez ce cinéaste. Ils ne sont constitués ni du tonnerre ni des piaillements de volatiles en furie à l'instar des *Oiseaux* d'Hitchcock, mais du tic-tac, du chuchotement, du battement cardiaque, du souffle, et du splash. Chacune de ces sonorités se manifeste régulièrement dans la dramaturgie musicale des films en fonction de la signification précise que Tykwer leur accorde.

En l'occurrence, qu'il soit justifié par un élément diégétique tel que la trotteuse d'un réveil, ou intégré au cœur d'une musique extradiégétique, le tic-tac correspond au temps. Il alimente la scène dramatiquement, symbolisant tant celui qui passe, à travers la notion d'éternel recommencement dans *Maria la maléfique*, que la course effrénée de Lola qui lutte contre la montre dans *Cours, Lola, cours*. Inversement, dans *La princesse et le guerrier*, cette sonorité est synonyme de libération de ce temps qui presse, qui stresse et qui oppresse. Elle tient plutôt le rôle de sanctuaire contre un assujettissement à une temporalité imposée.

Le chuchotement, quant à lui, symbolise l'activité du mental, la réflexion interne d'un personnage, tant les pensées confuses et embrouillées de Maria dans *Maria la maléfique*, que le vain désir de mémorisation des événements passés, chez René dans *Les rêveurs*. Les deux sonorités suivantes sont antagonistes. Alors que celle du battement de cœur symbolise Eros, à savoir tout ce qui a trait à la vie, celle du souffle est associée à Thanatos, autrement dit ce qui est en rapport avec la mort.

La sonorité du pouls intervient sur les naissances, les scènes où l'instinct de vie, l'envie de vivre, le désir de s'éveiller, de découvrir, d'apprendre ou de grandir est présent, rappelant le morceau *Speak to me* ouvrant l'album *The Dark Side of the Moon* (1973) des Pink Floyd par des battements cardiaques joués à la grosse caisse, sur lesquels l'ingénieur du son et compositeur Alan Parson mixe des bruits de tic-tacs, de diverses paroles, d'une machine à sous, d'un hélicoptère, de rires en boucles jusqu'au crescendo de cris, de nappe et de cymbales amenant à *Breathe*, première chanson du disque.

En revanche, la composante sonore du souffle est employée dans les moments sombres, de fatalité ou d'échecs, de rêves brisés ou simplement de mort d'un personnage,

rappelant *Souffle 1* et *Souffle 2* [241], respectivement premier et dernier mouvements qui commencent et terminent *Le voyage* (1962) en sept parties de Pierre Henry, composition musicale destinée à son origine à un ballet de Maurice Béjart qui, comme le résume Makis Solomos :

> « est basée sur le *Livre des morts tibétain*, qui indique comment accompagner le mort dans la période de l' "entre-deux", où il a la possibilité de se libérer du cycle infernal des réincarnations. Henry met en musique un scénario où cette possibilité n'est pas saisie et où l'on arrive donc pas à se libérer du désir, qui est la cause de la souffrance […] en re-présentant respectivement le moment de la mort et celui où le corps, qui n'a pas pu se libérer, renaît » [242].

Bien que la dernière sonorité, celle du splash, plongeon ou choc appliqué sur l'eau, soit employée par Tykwer de façon plus sporadique que les autres, il la fait également correspondre au mouvement scénique et psychologique du moment en symbolisant l'idée d'évasion, le désir du souvenir, le rêve d'un ailleurs.

Dans la continuité de la première partie portant sur le silence, nous stipulerons l'endroit où se situe le début de chaque scène étudiée, issue des films de Tykwer dont vous disposez en annexe, de façon à donner à vos yeux et vos oreilles la possibilité de considérer concrètement ce qui peut paraître parfois abstrait à la lecture.

I.B.2 Séquences témoin issues du cinéma de Tom Tykwer

I.B.2.a Du tic-tac pour le temps

Le réveil de la chambre de *Maria la maléfique*

Dans *Maria la maléfique*, le tic-tac symbolise la stagnation temporelle, la répétition en boucle d'une même action qui n'évolue pas, à l'image de la trotteuse du réveil toujours en mouvement, mais pour revenir incessamment au même point. Cette forme

[241] HENRY, Pierre. *Le Voyage (d'après « Le Livre des Morts » tibétain) - Souffle 2* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=7hGRfP11P7Q&hd=1.
[242] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 309.

rythmique émerge dès la séquence d'exposition. Entre autres séquences, nous verrons qu'elle est présente dans celle du rêve, mais qu'elle n'intervient plus après que Maria a mis fin à sa routine quotidienne.

L'exposition

Dans ce film, le tic-tac est associé au réveil posé sur la table de nuit. Il se fait entendre dès la séquence d'exposition qui commence par différents éléments visuels significatifs du film qui défilent en plan serré, à l'image du début de *Fenêtre sur cours* (1954) d'Alfred Hitchcock : une photo de Maria adolescente et sa statue fétiche en très gros plans suivis d'un plan plus large des éléments posés sur le buffet. Ensuite, la caméra se balade dans l'appartement, de l'aquarium du salon au lit de la chambre à coucher, pris en plongée, sur lequel Heinz, le mari, effectue des va-et-vient sur Maria qui regarde intensément le lustre suspendu au plafond. Nous entendons également des éléments sonores récurrents du film : la note de *string pad* aiguë, les chuchotements qui s'estompent lorsque nous nous rapprochons de la chambre, laissant place aux soupirs de plaisir d'Heinz, une note de piano qui s'insère par moments, suivant une montée diatonique et enfin le tic-tac du réveil posé sur la table de nuit.

A titre indicatif, la chambre du père située à l'étage comporte bien un réveil. Cependant, contrairement à la chambre de Maria, nous n'entendons pas de tic-tac. L'ambiance sonore y est très différente. Nous n'entendrons pas non plus le tic-tac du réveil de cette même chambre conjugale lors du flashback dans lequel Heinz dépucelle Maria, à 1h 08mn 30s du film, qui s'inscrit davantage dans l'idée d'un temps qui s'arrête, de sa mise en abyme par l'utilisation du silence, tel que nous l'avons déjà observé. Le son du tic-tac demeure spécifique à une Maria adulte inscrite dans une routine perpétuelle.

Le tic-tac ouvrira la séquence durant laquelle Maria se réveille avant l'heure, à 1h 12mn 54s du film. Cette séquence débute par un écran noir. Un travelling haut, partant du bas du lit, nous fait découvrir Heinz qui dort et Maria qui se réveille, se lève et sort en ouvrant la porte précautionneusement, geste qui contraste avec le volume du tic-tac que nous entendons, qui laisse supposer que les protagonistes sont habitués à ce bruit et, par voie de symbolisme, à la routine de leur existence.

Le rêve

Maria rêve que sa statuette tombe du buffet, se dirige vers la chambre et monte sur elle, couchée dans son lit. Le son de tic-tac se fait entendre dès le début de la séquence, à 1h 25 mm 52s, alors qu'à l'image nous ne nous trouvons pas dans la chambre mais dans le salon. Par conséquent, la présence du tic-tac nous indique que, contrairement à ce que nous voyons, nous ne nous situons pas dans le salon mais bel et bien dans la chambre, plus exactement dans l'esprit de Maria en train de rêver, allongée dans son lit, la tête non loin du réveil posé sur la table de nuit. Nous voyons la statuette tomber en gros plan du buffet. Une

fois au sol, nous passons en caméra « subjective », suivant son parcours. Nous nous déplaçons furtivement jusqu'à la porte de la chambre. Ensuite, nous contournons le lit pour arriver du côté de Maria. Puis nous prenons de la hauteur et nous fonçons sur Maria qui se réveille en sursaut, face caméra, reprend ses esprits et se lève, le tic-tac ayant été toujours présent en fond sonore, durant ce parcours.

Fin du tic-tac, fin de la routine

La dernière séquence durant laquelle Maria se trouve dans la chambre à 1h 34mn 20s du film, nous permet précisément de comprendre le rôle qu'aura tenu la sonorité de tic-tac durant le film. Dans la scène précédente, elle aura fini par tuer son mari, Heinz. Dans le plan qui précède, Maria trimbale le lourd cadavre dans l'appartement pour l'enfermer dans le buffet.

Cette séquence est filmée en un plan. Par un travelling avant, nous la découvrons allongée seule sur le lit conjugal, sa statuette fétiche posée contre sa poitrine. Au son, la séquence s'ouvre par un coup de timbale sourd que nous entendrons toutes les deux mesures, auquel s'ajoutent deux notes de *string pad* tenues, jouées en même temps, l'une grave, l'autre aiguë fluctuant en *portamento* vers le bas et vers le haut. Une piste d'accords arpégés de notes au timbre de harpe synthétique se joint aux autres. De plus, au fur et à mesure que la caméra s'approche du visage de Maria, les yeux rivés au plafond, les chuchotements s'amplifient crescendo, ce qui paraît logique puisque cette sonorité correspond à

l'activité cérébrale du personnage, et un tintement de cloche précède le moment où elle ferme les yeux. Le seul son que nous devrions entendre mais qui est absent, c'est le tic-tac.

En effet, à partir du moment où elle a tué son mari, rien n'est plus comme avant. Nous constaterons par la suite que son père, qui l'aura forcé à épouser Heinz alors qu'elle était encore adolescente, est également décédé. L'absence du bruit de tic-tac, spécifiquement dans cette séquence, alors qu'il était présent à tous les autres moments routiniers, est significative du changement de vie. Maria ne sera plus jamais soumise à ce tic-tac.

Cours, Lola, cours, ou la course contre le tic-tac

A contrario de *Maria la maléfique*, le tic-tac de *Cours, Lola, cours* représente la course contre la montre. Il apparait dès le générique. En effet, si le premier son que nous entendons, c'est un *chord pad* synthétique commençant avant générique, le deuxième, rapidement ajouté, c'est le tic-tac. Le balancier d'une pendule entre et sort du champ, de gauche à droite, puis de droite à gauche, et fait apparaître et disparaître les inscriptions du générique à l'écran en passant devant elles. Des bruits de grincements s'accordent au parcours du balancier. L'image et le son nous annoncent ainsi, dès le départ, que le thème du film, c'est le temps. Le tic-tac fait référence au temps certes, mais pas à celui du train-train routinier que nous avons observé dans *Maria la maléfique*. Il renvoie au contraire au temps qui court et qu'il faut rattraper.

Le balancier se positionne au centre de l'écran et un *groove* électronique commence à se manifester sur le tic-tac, au même tempo. Par un panoramique et travelling

haut, la caméra se rapproche de la pendule dont dépend le balancier. Les aiguilles de la pendule défilent à toute allure et laissent entendre deux autres sonorités de trotteuses, l'une plus lente et l'autre plus rapide, s'accordant toutefois chacune au tempo. Nous entrons dans la gueule de la gargouille sculptée au-dessus du cadran des aiguilles. Le film nous montrera, en effet, que les protagonistes sont dévorés par le temps.

La princesse et le guerrier, ou le tic-tac de l'intemporel

Le tic-tac fait son apparition dès le début de *La princesse et le guerrier*, comme pour *Maria la maléfique* et *Cours, Lola, cours*, mais il ne tient plus ce rôle d'oppresseur que Tykwer lui attribue dans ces derniers. Attaché à la notion de refuge et d'évasion contre une forme de dépendance au temps, il devient synonyme d'apaisement et de tranquillité de l'instant présent. Il touche à l'intemporel. Le temps n'existe plus.

Le courrier

Ce film commence par une nappe mélodique aiguë qui se fait entendre par un très lent crescendo sur le générique et continue sur le premier plan du film nous exposant une maison isolée près d'une falaise au bord de la mer. Dans le deuxième plan, Mieke, une femme brune, écrit un courrier sur un bureau, face à une vaste fenêtre vitrée donnant vue sur la mer. C'est à ce moment-là que le son du tic-tac apparaît sur la nappe sonore, comme pour *Cours, Lola, cours*. De même que pour *Maria la maléfique*, il semble d'ordre uniquement ontologique car il est justifié par un élément diégétique, en l'occurrence le réveil posé sur le bureau, et il n'est pas lié à la bande musicale puisque le *riff* dynamique au timbre de tintement de cloche qui suivra, deuxième piste musicale, fera évoluer la séquence sur un tempo différent, de type *allegro*. De plus, il sera peu à peu couvert par l'empilement progressif des pistes de la musique extradiégétique.

Ce même tic-tac, que nous considérons comme le tic-tac du moment présent, émerge à nouveau lorsque Sissi lit la lettre que Mieke lui aura envoyée. Après une dure journée de travail auprès de ses patients, l'infirmière entre dans son appartement, allume la lumière et entre dans sa chambre, à 16mn 12s du film. Une fois à l'intérieur, le tic-tac du réveil posé sur la table de chevet se manifeste légèrement au son. Sissi s'assied sur son lit, tenant l'enveloppe des deux mains, comme un objet précieux, retire ses chaussures et, par une suite de fondus enchaînés prolongeant le temps « psychologique » de la séquence, nous voyons la jeune femme allongée qui sort le courrier de l'enveloppe et le lit. Le tic-tac sera présent durant toute la séquence.

Nous retrouverons la sonorité du tic-tac du réveil dans le plan-séquence durant lequel Sissi, en plein chagrin d'amour, se rend dans sa chambre et, répond à Mieke, à 36mn 12s du film. Assise devant son bureau, elle écrit à son amie et lui raconte ses déboires

amoureux, dont le récit nous parvient à travers sa voix off couvrant par moment ce tic-tac libérateur.

Bodo chez Sissi

Après que Bodo et Sissi se sont enfuis dans les bois pour échapper au barrage de police, l'infirmière amène le « guerrier » dans son appartement à l'asile de Birkenhof, à 1h 24mn 36s du film. Elle entre dans sa chambre sous une douce et répétitive mélodie au piano, se positionne au milieu de la pièce alors que Bodo reste à l'entrée, dans un plan fixe

relativement large, au sein duquel une figurine en forme de croix du christ trouve une place opportune contre le mur, dans le sillon de la lumière provenant de la fenêtre, dans cette scène symbole de paix et de recueillement. Un « soupir » est installé sur ces deux personnages figés à leur position, l'un à la porte, l'autre au centre de la pièce. Une nouvelle pause s'instaure entre l'instant où Sissi demande à Bodo : « Viens t'asseoir » et le moment où Bodo se déplace vers le lit et s'assied. Ce mouvement du personnage engendre encore un temps d'immobilité ponctuel, Sissi debout, Bodo assis. Puis Sissi se dirige vers la chaise du bureau faisant face au lit et s'assoit en regardant fixement Bodo. A ce moment, les deux personnages se font face, Bodo sur le lit, l'infirmière sur la chaise, respectivement en plans rapprochés taille dans un champ contre-champ et une immobilité qui n'est plus ponctuelle, entrecoupée de mouvements, mais dorénavant étendue.

La mélodie au piano prend fin et le tic-tac du réveil posé sur la table de nuit s'entend un peu plus distinctement. Les deux personnages restent l'un en face de l'autre sans bouger, même à travers une ellipse dans un plan identique. Effectivement, par un fondu enchaîné entre un plan rapproché taille du « guerrier » qui lève les yeux vers Sissi, et

un gros plan de la jeune femme, nous passons du jour à la nuit. Les deux protagonistes demeurent toujours dans la même position alors que désormais, comme nous l'apercevons par les fenêtres situées derrière Sissi, il fait nuit. Le tic-tac du temps présent et apaisé,

s'entend durant toute la scène, sans coupure entre les deux séquences. Il accompagne ce moment d'immobilisme temporel et de tranquillité, un peu comme le ferait le silence, tel que nous l'avons étudié. D'ailleurs, le tic-tac est tellement imperceptible que l'ambiance sonore peut tout autant s'apparenter à du silence.

Fin du tic-tac, fin de la quiétude

Nous n'entendrons pas de tic-tac dans la séquence où Sissi, n'arrivant pas à dormir, regarde un vieux film romantique à la télé, alors que nous sommes toujours situés dans

sa chambre, à 53mn 12s du film. Cette séquence se base sur deux axes caméra construits autour d'un raccord regard. Sissi est assise dans son lit, le visage sombre, rêvant probablement de son « guerrier » qui lui a sauvé la vie pour ensuite la rejeter, les yeux rivés sur un couple qui s'embrasse tendrement derrière le petit écran et regardent ensuite le lever du soleil symbolisant leur allégresse, sous une musique orchestrale reflétant leur bonheur. Quoi

de mieux pour souligner l'état de désenchantement de Sissi que de la confronter au sentiment opposé ? Les deux entités, Sissi et télévision, sont filmées de façon similaire. Au lent travelling avant sur Sissi en plan rapproché taille, correspond le même mouvement à la même vitesse en direction du poste. Ensuite, par correspondance aux plans rapprochés poitrine et gros plans sur Sissi, la télévision est filmée dans un plan serré. Il ne peut donc y

avoir de tic-tac de la tranquillité temporelle dans cette séquence puisque cette dernière met en relief l'amertume de Sissi, quand bien même le réveil se trouve bien à sa place, sur la table de chevet située à côté de son lit.

I.B.2.b Du chuchotement pour le mental

La sonorité du chuchotement fait référence à l'activité cérébrale des personnages de Tykwer. Nous l'observerons dans deux cas de figure, celui de Maria dans *Maria la maléfique* et celui de René dans *Les rêveurs*. Elle se manifeste chez Maria lorsque celle-ci se renferme sur elle-même dans une forme d'introspection, qu'elle réfléchit à un événement de sa vie, qu'elle se remet en question ou qu'elle exprime intérieurement un sentiment qu'elle tente de s'expliquer à elle-même, comme dans la séquence où, prise dans ses pensées, elle se fait réprimander par son père, ou dans celle où elle rêve d'embrasser ce dernier sous la douche en pensant qu'il s'agit de Juergen, son petit ami du moment, ou encore lorsqu'elle se retrouve allongée dans l'ambulance après avoir été prise d'asphyxie dans la rue. Pour illustrer ce procédé, nous observerons la séquence durant laquelle Maria partage un moment avec Dieter chez ce dernier, celle durant laquelle elle ressort toutes ses lettres de l'arrière-fond du buffet, celle où se rebelle la seconde fois et, enfin, lorsqu'elle se retrouve au lit après avoir tué son mari.

Dans *Les rêveurs*, le chuchotement fait référence à la question du souvenir ou, plus exactement, de la recherche mémorielle chez René, personnage souffrant d'une déficience en mémoire courte. Lorsque René tente de se remémorer un événement, il fait appel à son mental, lequel semble brouiller les pistes le conduisant à la source véritable des faits, plutôt que les clarifier. En conséquence, cette recherche mémorielle, sans cesse confrontée à ce « mur de chuchotements », se révèle vaine. Nous l'observerons dans la séquence où René et Laura se croisent dans la rue et lors de leur rencontre, après qu'ils ont pris rendez-vous.

L'introspection chez *Maria la maléfique*

Maria chez Dieter

Ce chuchotement se fait entendre dans la séquence où Dieter et Maria, séduits l'un par l'autre, discutent en prenant un café à 28mn 56s du film. Au moment où Dieter demande à sa voisine si sa mère vit en ville, Maria arrête de parler et entre alors dans une réflexion intérieure spécifiée par les chuchotements qui émergent au son, cette fois-ci ajoutés à un timbre de grondement qui s'étend sur le malaise installé entre les deux person-

nages. Il se trouve que la mère de Maria est morte en accouchant de sa fille. Ce trouble est aussi signifié par le découpage puisque Dieter et Maria n'apparaissent plus que dans des cadres séparés, pour la suite de leur échange. Lorsque Maria se lève brusquement et s'en va, le son de grondement va crescendo et le flash blanc qui suit est accompagné d'une sonorité de crissement. Suite au fondu en ouverture sur la grande horloge, nous voyons maintenant Maria marcher dans la rue, manifestement toujours dans ses pensées ainsi illustrées par la sonorité de chuchotements, cette fois sur le son de battements cardiaques. Lorsque nous changeons de séquence et que Tykwer se focalise sur le mari de Maria qui arrive chez lui et cherche sa femme, les chuchotements se dissipent, ce qui nous confirme que cette sonorité est bien liée à l'état d'esprit de Maria.

Maria ouvre le buffet

Cette sonorité se fait entendre dans la séquence débutant à 37mn 36s du film, quand Maria décide de retrouver et de relire les lettres qu'elle écrit et qu'elle cache derrière le buffet du salon depuis son adolescence. Cette cachette représente, en quelque sorte, l'espace de son journal intime. Maria ouvre le buffet et le vide sous une rythmique formée globalement de staccatos de cordes synthétiques, des notes d'un violon pizzicati, la note de *string pad* aiguë *portamento* allant vers le grave puis vers l'aigu, puis une note de *ré* au timbre de contrebasse jouée toutes les deux mesures.

La musique s'arrête quand les lettres surgissent du fond du meuble. La sonorité

de chuchotement se fait alors entendre en lien avec l'état d'esprit et l'attitude de Maria ébahie, qui observe l'amas de courrier empilé devant elle. Un aller-retour diatonique [*si si♭ la♭ mi mi♭*] au timbre de harpe synthétique se répète, accompagné d'un effet de *delay* et de notes plus graves de harpe synthétique avec *delay* également, rappelant la figure musicale de la fluctuation des odeurs dans *Le parfum : histoire d'un meurtrier*, notamment dans la séquence où Jean-Baptiste Grenouille observe le parfumeur Pélissier présenter son parfum *Amour et Psyché* à une cliente, à 17mn 35s du film. Quand Maria ouvre une enveloppe et en sort une photo, une mélodie au timbre de clochette émerge et le très gros plan sur le courrier qui accompagne le cliché est synchronisé avec une mélodie jouée par des notes au

timbre de *chord pad* de cordes. Suit le flashback relatif à ce courrier, qui fait naturellement disparaître la sonorité de chuchotement.

La seconde rébellion

Nous avons examiné l'importance du tic-tac dans la mécanisation de la vie de Maria, sonorité qui disparaît dès lors que la femme commence à remettre en question sa condition, à l'égard de son mari. La dernière séquence elliptique nous montrant le rituel matinal de Maria, située à 1h 30mn 57s du film, nous amène au stade supérieur de la rébellion de la protagoniste, laissant d'abord place à son bouillonnement intérieur, donc à la sonorité des chuchotements. Suite aux très gros plans sur le bec de la bouilloire qui siffle et sur l'aiguille de l'horloge, un gros plan nous montre Maria en ¾ dos, visiblement en proie à

des questionnements comme les chuchotements le laissent supposer. Comme d'ordinaire, Heinz sort de la salle de bain et ajuste sa cravate. Remarquant sa femme en pleine introspection, il claque la porte de la salle de bain. Maria sursaute, ce qui met fin à sa réflexion intérieure et, par conséquent, aux chuchotements. C'est dans cette séquence qu'elle causera la mort de son mari en l'ébouillantant avec la théière.

Les rêveurs : la déficience de mémoire courte chez René

Le croisement entre Laura et René

Nous entendons la sonorité de chuchotements à partir de 22mn 52s du film, dès le début du plan dans lequel René et Laura qui marchent en sens opposé, se croisent, la caméra effectuant un aller-retour de l'un vers l'autre sur les mêmes valeurs de cadre. L'homme semble soucieux, les sourcils froncés, le regard tourné vers le sol, attitude semblable à celle Maria lorsqu'elle marche sur le trottoir, dans *Maria la maléfique*, associée au même type sonorité suggérant sa réflexion intérieure. En effet, compte tenu de son handicap, René tente incessamment de se souvenir des événements de la veille, dans un sentiment de flou auquel cette sonorité de chuchotements est associée.

La caméra suit d'abord René de profil, par un travelling latéral, en dé-zoomant au fur et à mesure de sa marche, passant d'un gros plan à un plan italien, jusqu'à ce qu'il entre dans la boutique de développement photo. Alors qu'il s'introduit dans le magasin et disparaît à l'intérieur, Laura entre dans le champ en marchant en sens inverse. La caméra suit

alors la jeune femme, l'objectif revenant à son état initial en zoomant progressivement jusqu'au gros plan de Laura, échelle de départ sur René. Ce parallèle, établi dans la mise en scène autour de ces deux personnages, annonce leur rencontre future et leur union qui sera formalisée par la figure du travelling circulaire autour d'eux, quelques séquences plus loin. Lorsque nous transitons de René à Laura, nous constatons que des écouteurs sont posés sur les oreilles de cette dernière. Suivant la logique selon laquelle nous entendons ce qui meuble le cerveau du personnage, en troquant René pour Laura, nous passons des chuchotements à un dialogue lié à un cours de langues que cette dernière est vraisemblablement en train d'écouter via son casque.

Le rendez-vous entre Laura et René

René et Laura ont rendez-vous pour un premier dîner à deux. René attend Laura dans un bistrot. A 54mn 07s du film, la caméra longe le mur sur lequel un tableau est accroché, et se rapproche de René de profil, assis devant un comptoir donnant sur l'extérieur. Elle s'arrête jusqu'à un gros plan de l'homme filmé en ¾ dos, qui semble regarder à travers la fenêtre se trouvant devant lui. En réalité, il semble plutôt se trouver dans une profonde réflexion, la même que celle observée dans une séquence précédente se déroulant dans son laboratoire photo, durant laquelle il tente de se remémorer l'accident, en vain, ainsi que l'origine de la voiture qu'il a photographiée. Dès lors, mises à part les quelques notes de piano et de violon jouant une mélodie douce, au moment où la caméra se trouve suffisamment près de lui, nous entendons au loin des bribes de l'accident : résonances graves de chocs et crissements de pneus. Surtout, dès le départ, la sonorité de chuchotement est associée à cet effort de mémoire, d'abord en filigrane, un peu plus fort par la suite.

Ce plan de René en ¾ dos est ensuite intercalé avec celui de Laura qui arrive au rendez-vous. Elle marche à l'extérieur et s'approche de la vitre du bistrot derrière laquelle se

trouve René. Elle l'observe et l'interpelle en tapotant contre la fenêtre. La caméra est située à l'intérieur, objectif dirigé vers l'extérieur. Laura arrive au centre du cadre fermé par René, à gauche, et le sac de courses de ce dernier, à droite. En toute logique, nous nous attendons à ce que la mise au point soit effectuée sur Laura. Or, c'est le premier plan, composé de René et de son sac, qui est net. Le second plan se situant derrière la vitre, constitué de Laura et d'éléments de décor extérieur, à commencer par la neige, se trouve hors profondeur de

champ. Ajouté à ces images floues, le volume des chuchotements est plus élevé qu'au début, révélant le trouble qui gangrène l'esprit de René : se souvient-il du rendez-vous ?

D'ailleurs, lorsque Laura tapote de l'extérieur sur la vitre devant laquelle René se trouve, ce dernier semble se réveiller et regarde la jeune femme pendant sept secondes, avant de finir par acquiescer en disant : « C'est toi ». Il aura mis sept secondes avant de se souvenir de Laura. Les chuchotements s'estompent alors progressivement et la musique se termine sur quelques notes de piano graves et des pizzicati au violon. Dès lors que nous connaissons les éléments de mise en scène de Tykwer, y compris son utilisation de la sonorité des chuchotements, nous comprenons que, lorsque René prend la peine de dire : « C'est toi » en voyant Laura, plutôt que « Laura » ou « c'est toi, Laura », il aura fait un effort de mémoire au bout duquel il ne se souvient probablement pas du prénom de la jeune femme qui vient à sa rencontre, ce qui échappe naturellement au spectateur, puisqu'à cet instant du film, nous ne savons pas encore qu'il souffre d'une déficience de mémoire courte. D'ailleurs, les réactions qui suivent, son regard incertain et son sourire un peu forcé lorsqu'elle vient le rejoindre, nous placent un moment dans une forme d'incertitude sur ce dont il se souvient réellement.

I.B.2.c Du battement cardiaque pour Eros

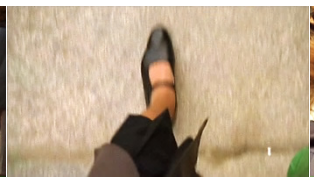
Le pouls symbolise Eros, le penchant pour la vie, le désir de découvrir, de construire, de naître ou de renaître, l'amour. Nous parcourrons, pour exemple, l'usage de cette sonorité sur Maria dans son amour naissant avec Dieter, dans *Maria la maléfique*. Le battement de cœur est également le symbole de l'éveil vers un nouvel état de conscience, tel que

nous pourrons l'observer à travers un extrait succinct du *Parfum*, dans lequel Jean-Baptiste Grenouille prend progressivement conscience de sa nature véritable et manifeste son désir de transgresser la réalité matérielle à laquelle il est confronté.

Maria la maléfique

Maria en ville

Dans *Maria la maléfique*, la sonorité du pouls est attribuée à la vie. Nous l'entendons associée à celle du chuchotement lorsque Maria, après s'être occupée de son père infirme, marche sur le trottoir en regardant ses pieds, à 10mn 29s du film. Elle est d'abord filmée au téléobjectif, en plan moyen de face, dans une image ralentie, ensuite, par un gros plan de sa tête de profil, puis, de dos. Entre temps, un raccord regard nous ramène à ses pieds qu'elle contemple et qui avancent l'un après l'autre. Ensuite, sa tête est prise en



gros plan de profil, puis de dos. Par la voix off posée sur les sonorités respectives de battements de cœur et de chuchotements, Maria, en plan moyen de face et dans une image ralentie, nous fait part de son sentiment de bien-être, tel qu'elle nous le révèle par la légèreté de sa pensée : « J'essayais d'entendre mon cœur battre mais mes pas étaient trop lourds ».

Cette sonorité revient lorsque Maria marche dans les rues de Berlin, après son rendez-vous raté avec Dieter. Ce dernier aura eu la maladresse de demander à sa voisine des nouvelles de sa mère sans savoir qu'elle était décédée en mettant Maria au monde. Un écran blanc situé à 30mn 30s du film laisse apparaître, par fondu, une grande horloge de ville marquant 12h55, accompagnée d'une sonorité brutale de crissement de pneus de voiture associé au bruit d'un train en route, à la suite de quoi nous entendons le battement cardiaque. Il couvre les trois plans qui suivent : un plan « subjectif », plongée totale sur les pieds de Maria entrain de marcher sur le trottoir, un plan de la tête de la protagoniste en contreplongée regardant ses pieds et un plan du sac à main vert qu'elle tient. Le bruit de battement de cœur est encore associé au son de chuchotements dont on a vu qu'il symbolisait la réflexion intérieure de Maria qui se dit à elle-même, en off : « Je suis partie si soudai-

nement. Pourquoi étais-je si effrayée ? ». Le pouls est donc ici lié à une question de stress, dans le cadre de la relation de cœur de la protagoniste avec Dieter. Elle pense à son amoureux, état bien différent de celui d'un personnage en danger, situation dans laquelle cette sonorité est souvent employée.

La naissance de Maria

Nous retrouvons cette sonorité dans la séquence montrant à la fois la naissance de Maria et la mort de sa mère, à 33mn 56s du film. Maria, tombée en catalepsie au milieu de la rue, se réveille par un grand mouvement d'inspiration, dans l'ambulance qui l'amène à l'hôpital. L'infirmier lui place aussitôt un masque à oxygène qui la pousse à s'assoupir. Après qu'elle a fermé les yeux, la sonorité de chuchotements, synonyme d'action cérébrale chez Maria, se fait entendre sur un fondu au noir.

Deux flashs blancs surgissent à l'écran à quelques secondes d'intervalle, synchronisés non pas avec un déclencheur d'appareil photo mais avec le son des battements de cœur. Soudain, les flashs apparaissent de façon plus accélérée et sont remplacés par des images de la salle d'opérations du point de vue du nouveau-né vers lequel les mains du médecin se lèvent et se rapprochent, comme pour l'attraper alors que nous entendons ses petits cris en off. La sonorité de chuchotement disparaît. Flashs et écrans noirs alternés sont synchronisés chacun avec les battements de cœur. Une sonorité de caisse claire électronique est posée sur chaque flash et une sonorité de résonance de grosse caisse se fait également entendre de façon récurrente. La série de flashs, de battements cardiaques et des autres sonorités s'arrêtent sur l'image d'électrodes que le médecin pose sur la poitrine d'une femme que nous présumons être la mère de Maria, pour tenter de la réanimer.

La naissance de Maria, symbolisée au son par le battement de cœur, aura engendré la mort de sa mère matérialisée par la sonorité de souffle. 13 ans plus tard, la sonorité du pouls accompagnera la naissance de Jean-Baptiste Grenouille qui, en venant au monde, provoquera lui aussi la mort de sa mère, mais cette fois sur l'échafaud, dans *Le parfum : histoire d'un meurtrier*.

Le parfum : Grenouille chez Grimale

La sonorité des battements de cœur accompagne la découverte des odeurs par Jean-Baptiste et se poursuit lorsque Madame Gaillard, tenancière de l'orphelinat dans lequel se trouve le garçon, vend ce dernier au tanneur Grimale. Gaillard et Grenouille entrent par le coin bas-gauche d'un plan d'ensemble de la rive de la Seine montrant les ouvriers tanneurs à leur tâche, à 12mn 21s du film. Le garçon s'arrête un moment et observe le lieu. C'est alors que le thème du renouveau se fait entendre, chanté par une voix de soprano très douce prononçant la syllabe « ouh » dans une forme de pureté marquant un fort contraste avec cet endroit resplendissant de saleté. Cette séquence musicale, dont le caractère aérien et pur fait référence à la progression de Jean-Baptiste, menée par la pulsation constante du cœur, donc un désir de découverte, autrement dit de plus de vie, suit l'évolution de Grenouille durant son enfance et son adolescence. Grimal négocie avec Madame Gaillard le prix de l'enfant. Puis la veille femme se fait assassiner et détrousser au détour d'une rue.

La petite scène séquentielle qui suit nous montre Jean-Baptiste effectuer différentes tâches au sein de la tannerie, toujours sur le même rythme cardiaque et la même musique enrichie d'un accompagnement joué par un idiophone évoluant autour de la mélodie. Il sort une peau d'un bassin, en décroche une autre, en étend une troisième, retire les poils d'un cuir, prend des seaux et va chercher de l'eau dans le fleuve.

La scène se termine sur trois plans. D'abord, nous voyons Jean-Baptiste en ¾ face, transportant les seaux et regarder au loin. Ensuite, la mélodie du renouveau, chantée par la soprano, conclut sur un plan rapproché poitrine de Jean-Baptiste de dos, situé au milieu de l'écran, face aux contours de la ville qui se dessine au loin sur les paroles du narrateur : « Petit à petit, il prit conscience d'un monde au-delà de la tannerie… ». Les battements de cœur, qui l'auront mené jusqu'à cette prise de conscience, prennent alors fin sur le dernier plan de cette scène séquentielle nous ayant exposé un Jean-Baptiste qui survit,

se construit et aspire à la vie. Nous le revoyons de face, sous les paroles du narrateur qui termine : « … là où un paradis de senteurs inexplorées s'offrait à lui ». Ce dernier plan est synchronisé avec le dernier accord de la séquence musicale, un *Ré*♭ joué entre autres par des

notes arpégées de harpe, quelques notes soprano et les dernières notes de hautbois sur Jean-Baptiste qui se retourne et s'éloigne vers la tannerie en transportant les seaux.

I.B.2.d Du souffle pour Thanatos

Dans ce paragraphe nous exposerons quelques cas de figure où la sonorité du souffle est associée à la destruction, la perte, l'involution et globalement les situations défavorables aux personnages ou simplement pesantes.

Cette sonorité s'exprime en ce sens dans une pléthore de séquences. Elle est notamment particulièrement présente autour du personnage de Bodo dans *La princesse et le guerrier*, imprégné du souvenir de la mort de sa femme et rongé par un sentiment de culpabilité. Nous pensons au montage du début du film, Tykwer enchaînant subtilement, par un fondu au blanc, de Steini à Bodo, sachant que le premier tentera s'assassiner le second, ainsi qu'à la scène de la préparation du cambriolage qui causera, en effet, la mort de Walter, frère de Bodo, celle où Sissi est rapidement transportée à l'hôpital après un accident qui a failli lui coûter la vie, celle où Bodo, sur le point de se faire licencier, attrape son patron à la gorge, porté par son instinct de mort, ou encore lors de l'épilogue du film, quand Bodo, en fuite en compagnie de Sissi, retrouve par hasard la station d'essence où sa précédente compagne est décédée.

Elle se manifeste dès que Lola est abattue par inadvertance par un policier à la fin du premier scénario de *Cours Lola, cours* et après que, dans le deuxième, son petit ami Manni se fait écraser par une ambulance en traversant la route pour rejoindre sa dulcinée qui lui amène les 100 000 marks. De même, en ce qui concerne *Maria la maléfique*, nous pouvons, entre autres, mentionner la séquence durant laquelle Maria tue une mouche à l'aide d'une tapette, ou encore, s'agissant de *L'enquête*, la subtile sonorité de souffle, lorsque le Consultant passe discrètement derrière Thomas Schumer, collègue de Salinger, pour lui injecter une aiguille de poison qui le foudroiera dans les minutes qui suivront.

Pour l'heure, nous prendrons comme exemples la séquence où Maria anxieuse évoque simplement la mort, celle durant laquelle le docteur annonce l'hémiplégie de son père et celle du rêve dans lequel elle accouche d'elle-même, songe symbolisant le passage de son ancien mode de vie à une forme de renaissance, dans *Maria la maléfique*. Nous verrons aussi que cette allégorie du souffle est employée comme symbole mortuaire dans

L'enquête pour spécifier l'assassinat de Monsieur White, ainsi que pour exprimer le brutal anéantissement de l'espoir de Sissi à susciter l'enthousiasme de l'homme qu'elle aime, dans *La princesse et le guerrier*.

Maria la maléfique

« Où allons-nous quand nous mourrons ? »

Cette scène séquentielle fait suite à la séquence où Maria, encore adolescente, a ses menstruations pour la première fois. Par la voix off, elle nous fait part de ses préoccupations de jeune fille dans une suite de travellings successifs qui s'enchaînent par fondu, à partir de 51mn 36s du film, où on la voit écrire une lettre dans son lit, introduire l'enveloppe derrière le buffet du salon, endroit lui servant de journal intime, et s'assoupir, la tête posée sur le meuble, devant sa statuette fétiche. Par fondu enchaîné, nous accédons à la matérialisation de son rêve : le sol de la cour séparant les immeubles, couvert de feuilles mortes, filmé en plongée totale et travelling avant, la caméra effectuant une rotation incessante sur elle-même. C'est sur cette image représentative de l'anxiété de la jeune fille, dernier plan de la scène séquentielle, et sur le bruit de souffle du vent, que Maria termine : « Où allons-nous quand nous mourrons ? ».

L'annonce de la paraplégie du père

La séquence durant laquelle le médecin annonce à Maria que son père est devenu paraplégique, à 58mn 37s du film, est caractérisée par un plan unique, travelling avant sur Maria et le docteur, partant de l'horloge accrochée au plafond et située en haut du cadre, en premier plan, la jeune fille assise sur un banc dans le couloir, en second plan. Quand le médecin entre dans le champ par une porte ouverte du couloir, la caméra amorce sa descente et son avancée vers les personnages de profil. Le médecin se rapproche de Maria qui se lève et reste debout face au docteur, immobile, le regard vague. Ce plan, illustrant l'annonce de la tragédie, est couvert par une sonorité de souffle bien particulière puisqu'il s'agit d'un bruit de réacteur d'avion accompagnant le mouvement de la caméra. Le bruit s'entend légèrement au moment où la caméra commence à descendre vers les personnages. Puis il monte crescendo, tel un avion qui se rapproche, jusqu'au fondu au blanc lorsque la caméra atteint les personnages, clôturant la séquence.

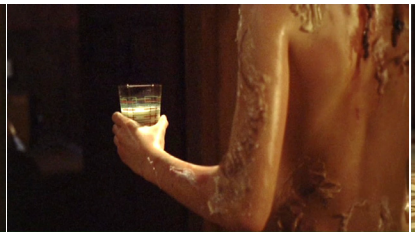
Le rêve d'accouchement

Nous retrouvons l'ambiance sonore de souffle du vent dans la séquence où Maria rêve qu'elle accouche d'un œuf dans la salle à manger. Cette métaphore de l'accouchement annonce la « renaissance » de Maria qui changera définitivement de vie. La sonorité de souffle présage la mort de son mari, suivie de celle de son père et, globalement, de tout ce qui représente l'ancien mode d'existence de la protagoniste.

Au début de la séquence, Maria réussit à entrer chez elle et à se trainer jusqu'à la cuisine en rampant au sol à partir de 1h 27mn 47s, sous une ambiance sonore constituée de *strings pads* graves. Assise à terre au centre du cadre, adossée contre le mur de la cuisine, elle soupire, gémit et suffoque, alors que son ventre grossit à vue d'œil. Du sang s'écoule de son aine, suivi d'une sorte de cocon ensanglanté qui semble sortir de son corps. Elle expulse l'œuf, qui atterrit au pied du mur d'en face, et expire. Les *string pads* cessent alors de meubler le son et laissent place au bruit d'ambiance de souffle. Cette façon d'accoucher rappelle la naissance de Jean-Baptiste Grenouille dans le premier acte du *Parfum, histoire d'un meurtrier*, à la différence que Tom Tykwer met en scène l'expulsion de Grenouille du ventre de sa mère, par le son et le hors champ.

La suite est filmée sous deux champs opposés, intercalés au montage. D'une

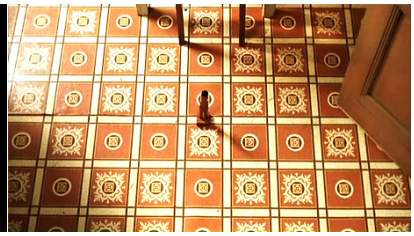
part, nous suivons la dilatation du cocon en gros plan, d'où une Maria enfant sort en déchirant la paroi, se lève et commence à marcher en direction de la chambre. D'autre part, la Maria « senior » est prise en plan serré, sous un mouvement de caméra s'accordant à son regard qui suit le déplacement de la jeune fille vers la chambre. Filmée sous différentes échelles de plan, dans l'axe du regard de Maria adulte, l'enfant prend au passage le verre de lait posé sur la table de la cuisine, s'arrête devant la porte de la chambre ouverte et lâche le



récipient au ralenti. Par un raccord mouvement, caméra au sol, ce n'est pas le verre mais la statuette fétiche qui atterrit bien droit sur le lino de la cuisine devant la porte de la chambre.

Au moment où elle entre dans la chambre, à 1h 30mn 02s, et qu'elle se couche sur le lit conjugal, filmée de l'extérieur à travers l'encadrement de la porte, le bruit du souffle est couvert par une note de *string pad* tenue, des montées diatoniques rapides et répétitifs avec effet de *delay*, et des notes de harpe répétitives au rythme faisant penser au tic-tac. Ensuite, un fondu enchaîné sur un travelling avant vers le lit met fin au rêve et nous montre une Maria adulte qui dort. A ce moment, le son du souffle est totalement couvert et nous entendons le tic-tac du réveil, ce qui nous ramène progressivement à la réalité. Les notes synthétiques au timbre de harpe s'agrègent, s'amplifient et la musique s'arrête, laissant le réveil sonner et réveiller la protagoniste en sursaut.

Sur un plan ontologique, rien ne justifie le souffle sourd de vent que nous entendons tout le long de cette séquence, qui d'ailleurs disparaît lorsque Maria se réveille. Notons toutefois qu'une fois levée, Maria se rendant dans la salle de bain dans un plan en forte



plongée où nous voyons essentiellement le sol, la caméra effectue un travelling avant allant de la chambre à la cuisine et s'arrête sur la statuette debout sur le lino de la cuisine, qu'elle centre dans le cadre. La figurine est dressée derrière la chaise sur laquelle Heinz s'assied quand il prend son petit déjeuner. Le travelling avant est caractérisé au son par le bruit de souffle qui prend de l'ampleur au fur et à mesure que l'on se rapproche de cette statuette disposée ainsi dans le rêve de Maria et associée au destin funeste de son mari qui, en tombant à la renverse, sera transpercé par cette figurine.

L'enquête : Monsieur White

Après une réunion avortée entre les responsables de l'IBBC et ceux de Calvini Defense, dans un bâtiment isolé [243] sur les bords du lac d'Iseo en Italie, au cours de laquelle les

[243] Il s'agit du musée Phaeno situé à Wolfsbourg en Allemagne incrusté virtuellement entre des falaises et une étendue d'eau.

dirigeants de la banque sont jetés manu militari à la porte, Monsieur White, adjoint de Skarssen, discute avec son patron au téléphone, à l'arrière de l'Audi A8 conduite par un chauffeur qui roule à vive allure sur la route située en bord de falaise, à partir de 1h 35mn 37s du film.

Au moment où, au cours de la discussion, Skarssen lui répond : « Ils savent », White regarde instantanément en direction du rétroviseur intérieur du véhicule. Par raccord

regard, un plan serré du rétroviseur nous montre que les yeux du chauffeur étaient déjà dirigés vers le banquier avant de passer dans la pénombre d'un tunnel et regarder la route. La menace est donc instaurée à la fois par le dialogue et la mise en scène avec le regard du chauffeur. Dès lors, nous présumons que White va être assassiné. Ce dernier, filmé dans un plan plus serré, visiblement perturbé, raccroche.

La voiture, qui circule sur la route en bord de falaise, est alors suivie de l'extérieur en légère plongée, caméra vraisemblablement sur hélicoptère. Au moment où l'Audi passe sous un tunnel, le souffle de la faucheuse, lourd et bourdonnant, se fait entendre. En effet, la caméra continue à filmer la rocaille recouvrant le souterrain à la même vitesse jusqu'à la sortie du tunnel, d'où rien ne sort. La voiture s'est manifestement arrêtée à l'intérieur, ce qui nous permet de comprendre que White a été tué par le chauffeur des

Calvini. La caméra s'éloigne du tunnel jusqu'à un large panorama de la falaise, sur les tremolos de cordes qui grimpent crescendo accompagnant la *bassline ostinato* sur laquelle des arrangements et effets secondaires sont posés.

Sous le même objet, nous pourrions également évoquer cette allégorie du souffle comme symbole funeste dans *Cours, Lola, cours* lorsque, après que Lola et son fiancé se sont enfuis du supermarché et que la police les ait rattrapés, un policier tire par inadvertance sur l'héroïne, ou quand Manni se fait percuter et rouler dessus par une ambulance, en traversant la route à la rencontre de sa dulcinée qui court joyeusement lui ramener l'argent.

La princesse et le guerrier : la deuxième rencontre

Sissi est partie à la recherche de l'homme de ses rêves. Elle le découvre en train de s'entrainer dans son jardin avec son frère Walter, derrière les draps étendus. Elle se rapproche de lui, le bras tendu. Quand elle lui touche l'épaule, de dos, à 47mn 31s du film, il sursaute, se retourne et la plaque au sol. A ce moment, la musique s'arrête et le niveau du souffle du vent augmente progressivement. Il restera à volume élevé tout le long de l'échange entre Sissi et Bodo.

Walter calme Bodo qui lâche l'infirmière reprenant sa respiration. Lorsque Walter aide la jeune femme à se relever, un axe se forme entre cette dernière et Bodo. Walter se situe mi-chemin des deux protagonistes, mais il se trouve à l'écart de cet axe. Il est même exclu du champ contre-champ entre Sissi et Bodo. Une fois Sissi sur pieds, la caméra la filmant de ¾ face recule, laissant apparaître en amorce Bodo dont la tête entrant dans le champ cache Walter situé au second plan. Sissi, regardant l'homme de ses rêves, s'adresse directement à lui pour lui demander : « Tu te souviens ? », et quand Walter intervient pour répondre à la place de Bodo, il se trouve seul dans le cadre, filmé de face en plan rapproché poitrine, donc toujours en dehors l'axe Sissi-Bodo.

Le face-à-face entre Sissi et Bodo est filmé en caméra portée, de façon très particulière. Nous assistons à un champ contre-champ avec amorce respective des deux protagonistes et sans séparation de cadre, ce qui tendrait à signifier l'union plutôt que la rupture. En réalité, la séparation se situe non pas dans les deux premières dimensions du cadre, mais dans la troisième, la profondeur. D'une part, quand la caméra filme Bodo, le corps de ce

dernier est positionné de profil de façon à ce qu'il donne le dos à l'amorce de Sissi et, d'autre part, la profondeur de l'image en elle-même, d'un personnage à l'autre, est très différente. Manifestement, Sissi et Bodo ne sont filmés ni à la même distance de l'objectif ni avec la même focale. Le téléobjectif semble plus restreint sur le gros plan de Sissi de face, alors que la focale utilisée sur Bodo semble plus longue alors même qu'il est filmé en plan rapproché poitrine, soit dans une échelle un peu plus large que celle attribuée à l'infirmière. De plus, autre différence, l'optique utilisée pour filmer Sissi semble avoir un meilleur piqué

que celle utilisée pour filmer Bodo qui se situe vraisemblablement beaucoup plus loin de la caméra. Bodo est donc plus isolé, dans une profondeur de champ plus petite, ce que nous remarquons en observant la densité du flou de l'amorce de Sissi dans le cadre, qui pourrait être due à une plus grande ouverture de diaphragme, mais qui semble davantage liée à la longueur de la focale, compte tenu de son piqué plus mou que celui filmant Sissi. Pour toutes ces raisons, ce champ contre-champ nous place du point de vue de Sissi, plus proche, et nous montre un Bodo ailleurs, lointain, presque holographique et, en tout état de cause, hermétique.

En somme, nous découvrons un Bodo appartenant à l'imaginaire de Sissi, par cette impression d'un spectre à laquelle cette sonorité de souffle contribue. Quand Sissi lui dit : « Je voulais te revoir », Bodo répond : « Pas moi » et Walter termine : « Au revoir ». Sissi porte un dernier regard à Bodo et se retrouve face à la même image fantomatique isolée dans un espace visuel cloisonné et dont l'espace sonore est prisonnier du souffle du vent.

I.B.2.e Le splash de l'évasion

Le splash ou, plus précisément, le bruit du frappement de l'eau, est associé à l'ailleurs, la libération d'une réalité pesante, l'évasion ou le souvenir, ceci indépendamment de la question du mental déjà spécifiée par la sonorité du chuchotement. Nous explorerons pour exemples son expression dans *Maria la maléfique*, Maria souhaitant se dégager du poids de sa condition, mais également dans *Le parfum*, soulignant la découverte par Grenouille de la première goutte d'essence de roses obtenue par extraction, et enfin dans *L'enquête*, l'agent Salinger tentant de se souvenir des événements qui ont précédé la mort de son collègue Thomas Schumer, non pas en faisant appel à son mental, à l'image de René dans *Les rêveurs*, mais en tentant de se libérer l'esprit par une méthode pour le moins originale.

Maria la maléfique

Le balai-serpillière

Après être tombée d'asphyxie dans la rue, Maria est amenée d'urgence à l'hôpital. Durant son sommeil, elle rêve de l'accouchement de sa mère morte en la mettant

au monde. Le rêve se termine par un gros plan de son père de face et en contreplongée, qui la tient, bébé, dans ses bras. Il laisse tomber une larme dont la chute est raccordée avec le plan suivant dans lequel un balai-serpillière en gros plan plonge au ralenti dans un seau, à 34mn 48s du film, et dont le mouvement est associé au bruit disproportionné d'un splash ou d'un plouf dans une grande étendue d'eau.

Maria, allongée sur le brancard se trouvant dans le couloir de l'hôpital, ouvre les yeux. La caméra, sur travelling, la filmant en gros plan au début, s'écarte lentement afin de la laisser se lever. Cette dernière est rattrapée d'un peu plus loin, au téléobjectif, dans l'axe du couloir. Alors qu'elle marche en direction de la caméra et accélère le pas, nous voyons, en arrière-plan, le balai-serpillière utilisé par le technicien de surface qui nettoie le sol de l'hôpital, ce qui nous amène à présumer que Maria, du fait de son état de somnolence, devait psychologiquement amplifier les sons qu'elle percevait, d'où le bruit outrancier du plongeon du balai dans le seau.

Maria, juste après le meurtre

Comme nous l'avons observé précédemment, Maria tue son mari dans le silence alors qu'elle lui préparait son petit déjeuner. En l'ébouillantant avec la bouilloire, Heinz bascule à la renverse et chute sur la statuette qui lui transperce le dos. Suite à cet homicide, la caméra, filmant d'abord la scène en plongée, suit Maria qui s'assied en tremblotant, et se positionne devant la protagoniste. Celle-ci, alors filmée en plan rapproché poitrine de face, regarde ses mains qui tremblent, les pose doucement sur la table agrémentée des mets du petit déjeuner, en étouffant un sanglot. Nous entendons alors des mouettes en fond sonore, à partir de 1h 33mn 01s du film. Les cris de ces oiseaux et l'ambiance sonore de mer ou de plage sont amplifiés lorsque les bouts des mains de Maria sont filmés en macro. Chaque chute de larme de Maria tombant sur l'une de ses mains, est synchronisée avec un bruit de

vague qui s'affale. Au montage, le plan macro de la main droite est séparé de celui de la main gauche par un gros plan de Maria de face, tête penchée en avant, à l'intérieur duquel l'ambiance de la mer se fait de nouveau plus lointaine. L'ambiance de mer est donc associée

spécifiquement aux mains en macro, sur lesquelles s'écrasent des larmes comme des vagues sur des rochers, correspondant symboliquement au désir d'évasion de Maria.

Le parfum : la goutte de l'essence de rose

Le parfumeur Baldini apprend à Jean-Baptiste à fabriquer des parfums. Ils confectionnent de l'essence de rose par extraction, en distillant les pétales de cette fleur. Maître et disciple attendent devant le dispositif de distillation. La caméra suit Jean-Baptiste de profil, qui s'accroupit devant la petite rampe de sortie du distillateur sous laquelle un petit pot en verre est posé, et l'observe fixement.

Sur le plan musical, l'ensemble de cordes effectue une petite et lente descente diatonique par glissandi en tonalité de *do#*, accompagnée par des arpèges à la harpe. Dans un plan nous montrant le visage de Grenouille, gauche cadre, et la rampe en très gros plan, droite cadre, une première larme d'essence de rose tombe dans le verre. Jean-Baptiste prévient alors son maître qui se réveille et s'approche du dispositif. Une nouvelle goutte sort de la rampe, à 52mn 35s du film. Elle est filmée au ralenti et en macro, d'abord rampe de profil, en légère plongée, dans une intensification du volume de la musique. Quand elle

se détache, elle est prise en plongée totale, le récipient en verre situé en dessous, au second plan. Lorsqu'elle atterrit au ralenti sur la petite flaque formée par les gouttes précédentes dans le bocal, la caméra est quasi-collée contre le récipient en verre. Enfin, le moment où la goutte s'éclate contre la flaque est synchronisé avec le bruit de la lourde vague qui semble frapper un rocher, symbolisant l'effervescence de Jean-Baptiste fasciné par ce phénomène, qui tentera de distiller toutes sortes de matériaux, y compris le chat de Baldini.

L'enquête : le plongeon dans l'eau glacée

Pour rappel, l'agent Louis Salinger qui a vu son collègue Thomas mourir lors d'une filature, a découvert que ce dernier a été empoisonné, et il a dû faire face à l'incompréhension de ses supérieurs quant à l'enquête qu'ils menaient tous deux.

Louis rentre à son appartement. Il attrape un sac de glaçons et le plonge dans l'évier dans lequel il fait couler l'eau du robinet à travers un découpage très rapide de plans serrés du congélateur ouvert, en ¾ face, et du bassin vu en plongée. Au son, nous entendons les phrases musicales très courtes, vives et intempestives, au piano, apparaissant comme des fulgurances, et un signal continu pauvre, sorte d'onde maintenue à hauteur d'un *si* ou *do* aigus. Le moment où Salinger plonge la tête dans l'eau glacée, à 12mn 45s du film, est souligné par ce plouf suramplifié, mais entendu cette fois-ci de l'intérieur de l'eau. En effet,

l'action est filmée par une caméra semblant se trouver à l'intérieur de l'évier, donc supposée dans l'eau. L'ambiance sonore sous-marine accompagnée uniquement du signal aigu maintenu, se greffe à un flashback. Salinger s'évade vers son souvenir et retrace, en un plan, le moment où son collègue Thomas venait à sa rencontre avant de succomber.

Conclusion de partie

Notre étude de l'utilisation récurrente de bruits particuliers par Tykwer, rappelant la définition de la musique comme « son organisé »[244] par Edgar Varèse, « premier à "composer" les sons au lieu d'écrire des notes de musique »[245] selon le compositeur grec et mathématicien, Iannis Xenakis (1922 – 2001), nous a permis non seulement de déceler un arsenal d'outils dramaturgiques sonores, mais aussi de découvrir une mythologie répondant à une sémantique précise, des sons spécifiques par leur timbre et leur rythme qui font sens, au même titre que les usages du silence que nous avons étudiés précédemment. De la sorte, nous espérons avoir apporté un éclairage nouveau sur l'esthétique de ce cinéaste appliquant à sa réalisation des procédés d'intégration de ces sonorités dont la signification est définie au préalable. Tykwer ouvre ainsi les horizons d'un processus synesthésique qui transcende la

[244] Cf. Projet pour « Espace » (1941), in VARESE, Edgar. *Ecrits*. Paris : Christian Bourgois, 24 mai 1993.
[245] XENAKIS, Iannis. Le déluge des sons. *Le Nouvel Observateur*. Novembre 1965, n° 53, p. 38-39 ; Repris dans: SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 352.

dimension profilmique propre à chaque séquence du film, en accédant à une dialectique extrafilmique [246] composée du tic-tac pour le temps, du chuchotement pour le mental, du battement cardiaque pour la vie, du souffle pour la mort et du splash pour l'évasion de l'esprit.

Ces cinq éléments émergeant du silence éthéré, qui forment la « musique du bruit » du cinéaste, faisant écho à la « musicalisation des bruits » de Russolo, tout en leur donnant un sens dramatique et symbolique, constituent des substrats d'une conscience qui évolue parallèlement à la matérialité filmique. Même en étant légitimée par celle-ci, comme par exemple avec la trotteuse du réveil pour justifier physiquement la présence sonore du tic-tac, ce n'est pas cette correspondance directe avec l'objet diégétique [247] qui importe mais le sens donné à cette sonorité spécifique qui s'accorde en l'occurrence au rapport des personnages au temps, Maria dans un éternel recommencement, Lola dans une course effrénée contre la montre ou Sissi en recherche d'apaisement. De même que le chuchotement symbolise l'activité cérébrale des personnages à un niveau différent de ce qu'ils entendent réellement, les sonorités de souffle, notamment pour simuler une conscience vibratoire des espaces dans lesquels les protagonistes évoluent, n'ont pas de rapport avec la profilmie [248] en elle-même. Ils se situent par-delà le spectrum, disons de la réalité matérielle profilmique, au même titre que d'autres dimensions que les quatre dans lesquelles nous évoluons (y, x, z, t) [249] nous sont matériellement imperceptibles alors même que les expériences d'intrication et de non-localité de physique quantique auront démontré l'existence. Elles concernent un au-delà qui, dans le cas présent, se situe au niveau du rapport entre le créateur, Tom Tykwer, et le spectateur. De même, nous avons constaté que la sonorité du

[246] Nous n'employons pas ce terme dans le sens d'une réalité matérielle qui existe en dehors du film, mais d'une réalité spirituelle qui existe en dehors de l'action filmique ou du profilmique. Chez Tom Tykwer, la dimension extrafilmique abrite une musique inconditionnée par ce qui ressort du tournage et du montage, et qui incarne la source émotionnelle, vibrationnelle de la diégèse et, en particulier, celle des entités profilmiques. S'il avait lieu de la matérialiser, elle correspondrait au support audio.

[247] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « Qui concerne la diégèse, c'est-à-dire tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que représente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie », SOURIAU, Étienne et SOURIAU, Anne. *Vocabulaire d'esthétique*. 3e éd. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 8 septembre 2010, p. 240.

[248] Ensemble de ce qui est profilmique: « Tout ce qui existe réellement dans le monde […] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule », par Etienne Souriau, dans SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 3 ; « A dire de toute réalité objective offerte à la prise de vues, et particulièrement de ce qui est spécialement créé ou aménagé en vue de cette prise de vues », dans *ibid.*, p. 240.

[249] Abscisse, ordonnée, profondeur, temps.

battement de cœur correspond moins à celle pouvant être perçue physiquement par le personnage qu'à l'essence véritable de l'énergie de vie (Eros) que Tykwer souhaite mettre en évidence. Tout juste peut-on admettre que la sonorité de splash ou plouf, pour signifier l'évasion vers un ailleurs, tient sa correspondance de l'idée matérielle de vagues sur une plage, dans *Maria la maléfique*, la protagoniste rêvant d'échapper à sa condition de vie qui l'oppresse.

En somme, les répercussions symboliques de l'élément « bruit » d'un film à l'autre ne peuvent s'observer que parce que Tykwer se les transmet à lui-même comme réalisateur. C'est en tant que réalisateur-compositeur ou, plus exactement, comme créateur de la matière auditive multidimensionnelle de ses réalisations, qu'il arrive à développer une mythologie originale de l'ambiance sonore de sa filmographie dans sa globalité, à travers une sémantique qui lui est propre et que nous retrouvons dans l'usage de figures musicales élémentaires dont la finalité est très similaire à celle mise en avant avec le bruit. Ainsi, les différentes sortes de bruits, se faisant les alliées respectives de chaque entité métaphysique que nous avons examinée, non seulement s'inscrivent dans une dimension parallèle aux épreuves qu'endurent les personnages au sein de l'intrigue du film sans se référer à la matière profilmique, mais transcendent l'idée de frontière avec les autres éléments de la bande son, ce qui semble de nature à reconsidérer les questions liées à la concordance de l'image et du son, aux idées d'accord ou d'opposition entre audio et visuel, aux concepts de pléonasme ou de contrepoint entre musique et cinéma. En effet, si la bande son organisée, au sens varèsien du terme, ne se réfère pas au filmique ou au profilmique, comment peut-elle lui être concordante ?

II Sur la concordance entre musique et cinéma

Introduction de partie

> « Lorsque vous écrivez un script, vous étudiez la structure, la modulation et les choses comme ça, alors que quand vous écrivez de la musique, c'est beaucoup plus porté sur l'émotion abstraite […]. Donc, si vous pouvez les développer en parallèle, c'est vraiment parfait. Par conséquent, si vous avez écrit le scénario et aussi bien fait la musique, vous avez une bien meilleure idée de l'atmosphère que le film est censé avoir » [250].

Cet ingrédient de la génétique du cinéma de Tykwer, consistant à développer en parallèle la partition et le scénario, nous semble impacter l'esthétique qui en résulte puisque la musique, ayant été pensée avant le montage et avant même le tournage, se retrouve à évoluer dans une dimension extrafilmique, parallèlement à la profilmie de l'œuvre, comme une musique préexistante, mais avec l'avantage de pouvoir répondre précisément à la diégèse et à l'intrigue du film, suivant la conception du cinéaste.

Cette idée de dimension parallèle est plus tangible et palpable que ne le conçoit Tykwer lorsqu'il attribue le scénario à l'étude de la structure du film et la musique à « l'émotion abstraite ». Il raconte le film sur deux plans, une dimension informationnelle et une autre d'ordre émotionnel, faisant appel au sensible. Cette conception renvoie à la séparation entre le matériel et le spirituel, ou entre le cérébral et la conscience. Le réalisateur-compositeur distingue la profilmie, ou spectrum, en somme, ce qui est présent à l'image accompagné du son y afférent, de l'extrafilmie matérialisée par sa musique totale.

Par conséquent, lorsque Tykwer évoque « une bien meilleure idée de l'atmosphère du film », il propose surtout un accès à la vie intérieure de ses personnages et à la profondeur des éléments diégétiques susceptibles de renvoyer à un ordre vibrationnel indépendant des entités matérielles profilmiques, dans un esprit faisant écho à la pensée du musicologue italien Enrico Fubini au sujet de la musique électroacoustique :

> « On a parlé de retour à la nature, à l'état originel du son : de façon quasi paradoxale, à travers cet appareillage technique le plus complexe, fruit de la technique la plus raffinée, se retrouverait la nature, le son à l'état pur, le son naissant […] présentant ainsi une

[250] TYKWER, Tom. *Interview: Perfume Director Tom Tykwer* [en ligne]. 27 décembre 2006. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.moviefone.com/2006/12/27/interviewperfume-director-tom-tykwer/.

> certaine analogie entre les exigences de base de la musique électronique et celles de la phénoménologie de Husserl, ainsi que de l'existentialisme de Heidegger » [251].

Le réalisateur-compositeur exclut ainsi le paradigme de la dualité entre musique et images au cinéma qui ne peuvent pas plus être mis en vis-à-vis que la conscience et le cérébral pour Bergson voire, de façon plus rudimentaire, l'esprit et le corps [252] pour Descartes [253], l'un étant le complément de l'autre pour donner du sens à un tout, rappelant tant la vision exprimée par le compositeur Carter Burwell, selon lequel « la musique doit vous dire quelque chose que vous ne savez pas encore, qu'on ne peut pas deviner en regardant uniquement les images » [254], que celle partagée par le « couple » formé du compositeur Bruno Coulais et du réalisateur Benoît Jacquot. Pour le premier :

> « La musique est là pour donner l'indication de quelque chose qui n'est pas immédiatement visible. Dans beaucoup de films, la musique ne fait que souligner ce que l'on voit déjà […]. Il est beaucoup plus intéressant d'essayer de capter les choses invisibles du film […]. La musique pour moi, très souvent, est intéressante quand elle dit quelque chose qui peut être fondamental dans le film, mais qui n'est pas immédiatement perceptible » [255].

Benoît Jacquot confirme : « Ce qui est intéressant, c'est cette espèce de sous-histoire que la musique peut raconter, comme si l'histoire qu'on suit en premier plan était doublée par une autre histoire, qui est beaucoup plus en rapport avec ce qu'on appelle l'inconscient » [256]. Quel meilleur exemple que le cinéma de Tykwer s'appuyant sur une musique totale, matière sonore comprenant le silence, le bruit et désormais les figures mélodiques élémentaires, pour remettre en question les théories du contrepoint ou du

---

[251] FUBINI, Enrico. *Les philosophes et la musique*. [S. l.] : Honoré Champion, 1983, p. 232.
[252] DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*. Trad. par DUC DE LUYNES. [S. l.] : Vve J. Camusat, et P. le Petit, 1647. Disponible à l'adresse : http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Meditations.pdf.
[253] On parle du « dualisme cartésien », expression qui peut sembler paradoxale mais qui toutefois inclut le notion de complémentarité, « dualisme » étant défini comme un « système de croyance ou de pensée qui, dans un domaine déterminé, pose la coexistence de deux principes premiers, opposés et irréductibles », dans : *DUALISME : Définition de DUALISME* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 20 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/dualisme/substantif. « Dualité » est, au contraire, simplement défini comme le « fait d'être double. […] constitué de deux composantes différentes […]. Existence séparée et souvent antagonique », dans *DUALITÉ : Définition de DUALITÉ* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 20 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/dualit%C3%A9/substantif.
[254] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 73-74.
[255] *Ibid.*, p. 137-138.
[256] *Ibid.*, p. 138.

pléonasme, et toutes les pensées reposant sur les principes de concordance ou de non-concordance entre les images et le son ?

Avant d'examiner l'esthétique de Tykwer, dont nous constaterons qu'elle revisite le rapport entre musique et image en mouvement sur ce point, il convient de reconsidérer cette relation sur un plan général. Nous tenterons de mettre succinctement en exergue les différents niveaux de non-sens se rapportant à la théorie du contrepoint. Nous verrons qu'elle se base sur un abus de langage provenant d'une méprise lexicale. Nous constaterons également qu'elle tient de l'erreur physiologique liée à notre perception du monde audible et de celui du visible. Nous découvrirons que ce concept d'opposition entre le visuel et l'audible ne date pas du parlant ni même du cinéma, mais que, déjà dénoncé par Eduard Hanslick au cours du XIX^{e} siècle, il relève de la croyance ordinaire dépassant le support artistique lui-même.

Puis nous porterons un regard sur la solution astucieuse élaborée par Michel Chion pour contourner cette chimère du contrepoint images/son, le théoricien instaurant l'idée que la musique ne pouvant être en accord ou en désaccord avec l'image, serait empathique ou anempathique avec cette dernière. De plus, il imagine une troisième voie qu'il nomme « contrepoint didactique », établissant qu'une contradiction entre audio et visuel peut avoir lieu si la musique tient un caractère informatif parallèle à l'information délivrée par l'image. Nous noterons toutefois que ce « contrepoint didactique », dans le rapport images/musique, possède lui aussi ses propres limites.

Enfin, nous aborderons la question des correspondances entre la musique et les deux éléments primordiaux de l'œuvre dans sa construction, à savoir ses personnages et sa diégèse, les premiers évoluant dans la seconde. S'agissant du personnage, nous constaterons que la musique peut faire référence à la vie intérieure des protagonistes et qu'elle peut se déployer sous forme de leitmotiv. Concernant la diégèse, nous verrons que la musique peut se référer à l'époque comme à d'autres éléments constituant l'univers du film.

Cependant, en tout premier lieu, revenons sur ce mythe qui continue encore et toujours à meubler les théories du cinéma, cette idée qu'il puisse exister un contrepoint entre de l'image en mouvement et de la musique. Rappelons brièvement quelques faits historiques, notamment que l'idée de non-concordance images-son est déjà présente au sein du courant avant-gardiste français des années 1920, avant qu'elle ne constitue le cœur

de revendication du *Manifeste « contrepoint orchestral »* des cinéastes soviétiques de cette époque. Après avoir évoqué synthétiquement ce document, nous tenterons de mettre en lumière les raisons politiques et idéologiques liées à ce texte souvent considéré comme un « graal » de l'explication des relations entre musique et cinéma.

II.A Un rapport de ressemblances utopique

II.A.1 Un point sur le contrepoint

II.A.1.a Sur l'origine d'un mythe

Une recherche avant-gardiste de non-concordance

L'historien du cinéma Laurent Guido nous révèle qu' « avant de connaître une certaine fortune dans le vocabulaire cinématographique à propos des relations son-image, dès le passage au sonore, le terme est […] déjà utilisé à l'époque du muet pour qualifier des procédures verticales mettant exclusivement en jeu des éléments visuels » [257]. Pour exemple, l'écrivain et cinéaste hongrois Béla Balazs (1884 – 1949) soutient que « le mouvement à l'intérieur des images et le mouvement des images elles-mêmes dans les alternances du montage peuvent avoir des rythmes que l'on a voulus différents et dont la coordination est "seulement" contrapunctique » [258]. Il imagine cinq sphères de tailles différentes qu'il fait évoluer dans une sorte de relation de contrepoint :

> « Les structures rythmiques du montage ont ceci d'original que les éléments des sphères les plus différentes peuvent se répondre en contrepoint. Non pas mélodie contre mélodie, comme en musique, ni de forme à forme, comme en architecture. Dans le montage, les tempi et les formes, les mouvements, les directions et les accents du contenu se

[257] GUIDO, Laurent. *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Payot Lausanne - Nadir, 6 décembre 2007, p. 193-194. Cinéma, dirigée par François Albera. Disponible à l'adresse : http://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/age_rythme/age_rythme.pdf.
[258] BALAZS, Béla, CHAVY, J. M. et PALMIER, Jean-Michel. *L'esprit du cinéma*. [S. l.] : Payot, d. origin. allemande de 1930 1977, p. 166.

> nuancent en plus l'un par l'autre et se composent en une structure ornementale en mouvement » [259].

Il est nécessaire de distinguer ce contrepoint-là, transposition formelle et logique vers l'image de son usage dans la musique et dont le principe fera le bonheur d'un Hans Richter (1888 – 1976) et d'autres à travers l'articulation de formes géométriques en mouvement, du détournement de sa signification originelle au profit d'un contre-sens qui envahira l'univers théorique du cinéma. L'image, devenue enfin en mouvement comme le son, tend à être considérée par les avant-gardistes français des années 1920 comme la « musique des yeux » par analogie à la « musique des oreilles ». Des musicalistes tels que Paul Ramain prêchent pour une acceptation de la musique dans un rapport de non-concordance avec l'image, trois ans avant le *Manifeste « contrepoint orchestral »* prôné par les cinéastes soviétiques qui scelleront le concept d'opposition images/son au cinéma :

> « Ce point particulier qui est la mise en vibrations de mêmes sentiments tantôt par l'intermédiaire de la vue (cinéma), tantôt par l'intermédiaire de l'ouïe (musique), met en lumière une théorie délicate, à savoir que certains beaux films étant musicaux par eux-mêmes, portant leur musique en eux, ne doivent pas, autant que possible, supporter un accompagnement musical adapté » [260].

Reconnaissons toutefois que si le moyen prôné par les soviétiques est similaire, les fondements et les objectifs divergent. Alors que ces derniers manifestent l'idée que « seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage » [261], et qu'ils cherchent, par cette méthode, à développer une nouvelle plage de sensations, Ramain est en quête d'une solution pour éviter à la musique d'interférer sur les impressions visuelles émises par l'image en mouvement considérée comme déjà musicale, afin que ce qui est vu ne sacrifie jamais ce qui est entendu « puisque audition et vision se trouvent incluses dans le film même. Et cela conduit à ce résultat étonnant et paradoxal qui, par la fusion automatique de nos sens visuel et auditif, permet à notre cerveau la réception intégrale d'une seule

---

[259] *Ibid.*, p. 169.
[260] RAMAIN, Paul. Sur la musique visuelle engendrée par certains films. *Cinéa-Ciné pour tous*. Mai 1925, n° 37, p. 12-13.
[261] EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch, POUDOVKINE, Vsevolod Illarionovitch et ALEXANDROV, Grigori. *Manifeste « contrepoint orchestral »*. octobre 1928. L'Avenir du film sonore.

impression artistique » [262]. Néanmoins, c'est avant tout ce *Manifeste* et sa définition insolite du contrepoint qui deviendra une référence théorique du cinéma.

Le *Manifeste*, pour rappel

Suite à la Conférence du Parti sur le Cinéma se déroulant à Moscou du 15 au 21 mars 1928, qui réunit le monde du cinéma soviétique, les représentants du gouvernement et des organismes de contrôle, ainsi que la presse, les cinéastes Sergueï M. Eisenstein (1898 – 1948), Vsevolod Poudovkine (1893 – 1953) et Grigori Alexandrov (1903 – 1983) signent le *Manifeste « contrepoint orchestral »* en octobre de la même année, un an, mois pour mois, après la sortie du *Chanteur de jazz* au États-Unis. Entre temps, le 6 juillet 1928, sort le premier film entièrement parlant, *Lights of New York* de Bryan Foy, alors qu'en mars de cette même année, Eisenstein sort *Octobre* : muet. D'ailleurs, près de la moitié des salles sera équipée pour les films sonores en 1932 aux États-Unis et en France [263], contre moins de 1 % en 1933 pour Union Soviétique [264]. Etant donné leur retard technique, les cinéastes soviétiques doivent trouver un moyen de se distinguer. A cet effet, ils présentent une autre voie, un « cinéma-art » basé sur la « méthode du contrepoint » qu'ils estiment supérieur à la « marchandisation du parlant » par les nord-américains.

Les signataires du *Manifeste* conçoivent le cinéma parlant comme une invention à l'avant-garde des autres procédés technologiques majeurs qui suivent l'arrivée du cinéma : « Il est aisé de démontrer le peu d'intérêt que présente le cinéma en couleur et en relief en comparaison de la haute signification du son » [265]. Le cinéma parlant y est décrit comme un « sauveur » permettant de parfaire les « méthodes incomplètes du cinéma qui utilise les seuls éléments visuels » et de sortir des « impasses qui paraissaient inéluctables » telles que le sous-titrage et la surcharge d'explication par l'image seule : « Le son, traité en tant qu'élément du montage (et comme élément indépendant de l'image visuelle), introduira

[262] RAMAIN, Paul. *op. cit.*
[263] CRISP, Colin G. *The Classic French Cinema, 1930-1960*. Indiana University Press. Londres et Bloomington : I. B. Tauris, 1997, p. 101 ; Et: CRAFTON, Donald. *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. University of California Press. New York : Charles Scribner's Sons, 1997, p. 155. History of the American cinema.
[264] KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. Londres et New York : I. B. Tauris, 2001, p. 123.
[265] EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch, POUDOVKINE, Vsevolod Illarionovitch et ALEXANDROV, Grigori. *op. cit.*

inévitablement un moyen nouveau et extrêmement effectif d'exprimer et de résoudre les problèmes complexes auxquels nous nous sommes heurtés » [266].

Cependant, ces cinéastes instituent comme principe que le sens du film résulte plutôt de l'assemblage des plans que de leurs contenus intrinsèques : « Les seules phases importantes sont celles qui sont calculées dans le but de renforcer et de développer ces procédés de montage » [267]. Dès lors, le « parlant » devient une « arme à deux tranchants » qui prend la forme d' « invasions » de « l'exploitation commerciale de la marchandise la plus facile à fabriquer et à vendre » au sein de laquelle « l'enregistrement de la parole coïncidera de la façon la plus exacte et la plus réaliste avec le mouvement des lèvres sur l'écran » et à travers laquelle « toute addition de son à des fractions de montage intensifiera leur inertie […] au détriment du montage » [268]. Un public résistera et un autre s'inscrira dans « la ligne de moindre résistance » face aux « invasions du théâtre à l'écran » et à la « haute littérature » [269], terme écrit entre guillemets dans le *Manifeste*, ce qui tend à l'ironie.

Comme solution à cette « menace », « le parlant » doit se plier à « la "méthode du contrepoint" [qui] rehaussera encore sa signification et son pouvoir de culture à un degré inconnu jusqu'à présent » [270]. Surtout, « les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa "non-coïncidence" avec les images visuelles » [271]. Notons que c'est la seule phrase du *Manifeste* écrite entièrement en italique et certainement celle qui présente le plus haut degré de contradiction avec la direction prise par Eisenstein dans ses écrits puisqu'il proclamera quelques années plus tard dans *The Film Sense* : « Réduire les contradictions existant entre la vue et le son, entre le monde que l'on voit et celui que l'on entend ! Les amener à l'unité et à un rapport harmonieux ! Quel travail passionnant ! Les Grecs et Diderot, Wagner et Scriabine, qui n'a rêvé à cet idéal ? » [272]. Sa recherche se trouve en opposition avec le *Manifeste* qu'il convient naturellement de resituer dans son contexte

---

[266] *Ibid.*
[267] *Ibid.*
[268] *Ibid.*
[269] *Ibid.*
[270] *Ibid.*
[271] *Ibid.*
[272] JEY, Leyda. *S.M. Eisenstein, le film : sa forme / son sens, traduction française de Film Form par Harcourt Brace Jovanovitch Inc. (1949) et Film Sense par Harcourt Brace Jovanovitch Inc. (1942-1947), par Jey Leyda (1970)*. [S. l.] : Christian Bourgeois, 1976, p. 263. Disponible à l'adresse : https://fr.scribd.com/document/245849979/Eisenstein-Le-Film-Sa-Forme-Son-Sens.

politique, comme le propose la chercheuse russe spécialiste du cinéma soviétique, Valérie Pozner :

> « Après la reprise en main idéologique de la conférence de mars 1928 qui a affiché comme slogan "Un cinéma intelligible pour des millions", la plupart des cinéastes majeurs de l'époque affirment leur refus d'un son linéaire, illustratif, mais veulent au contraire l'intégrer comme un niveau supplémentaire dans l'interaction des éléments hétérogènes et contrastés qui constituent le film » [273].

Cette perspective est globalement très partagée par l'intelligentsia soviétique du cinéma et de la culture en général, « Chklovski, Bleiman, et bien d'autres scénaristes et critiques de "gauche" » [274], qui n'ont guère d'autre choix que de s'inscrire dans le cadre d'une doctrine officielle annonciatrice du verrouillage des arts par le régime stalinien, jusqu'aux Grandes Purges de 1937, un an avant la sortie d'*Alexandre Nevski* d'Eisenstein. Ce film, écrit Michel Chion, dont la « conception académique et rigide, sans aucune marge possible pour sortir des sentiers battus, est donc imputable à l'idéologie même, simplificatrice, qui anime le projet, et à son contexte historique et politique » [275]. L'helléniste, latiniste, librettiste et dramaturge russe, directeur artistique des studios Lenfilm, Adrian Piotrovski (1898 – 1937) en fera les frais. Il déclare en 1929 :

> « Toutes les conquêtes que notre cinéma a faites l'ont été sur la voie du dépassement du naturalisme, de la création d'une forme nouvelle, intellectuelle et lyrico-émotionnelle, faisant appel à un montage et à une technique de prise de vue complexes, aux dépens du cinéma élémentairement basé sur la fable, simple, arbitrairement naturaliste que nous avions reçu en héritage du cinéma bourgeois. [...] La loi qui doit visiblement l'emporter doit être celle du contraste et non celle du parallélisme, celle du heurt et non de la succession, autrement dit l'aspect sonore ne doit pas suivre avec une docilité passive la ligne visuelle, mais à l'inverse se trouver par rapport à elle dans un état de lutte permanente, de heurts mutuels, de contradictions. Les possibilités dialectiques du cinéma en seront ainsi considérablement enrichies. Et c'est de cette manière que la nouvelle forme artistique sonore du cinéma, comme toute forme artistique authenti-

[273] POZNER, Valérie. Les cartons du parlant. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*. Juillet 2003, n° 40, p. 41-57.
[274] *Ibid.*
[275] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 323.

quement révolutionnaire, aura non seulement une valeur esthétique, mais également [...] politique » [276].

Malheureusement, quelques temps plus tard, la publication de son livret pour *Le ruisseau limpide* (1934-1935), ballet de Dimitri Chostakovitch (1906 – 1975), n'ayant pas plu à la *Pravda* [277], Piotrovski sera arrêté et exécuté en novembre 1937 par le NKVD [278]… pour espionnage.

« Politique » est certainement le terme qui convient le mieux pour qualifier cette « doctrine de la non-concordance ». L'essor artistique de la période postrévolutionnaire située entre 1918 et 1929, favorisée par le politicien bolchévique Anatoli Lounatcharski (1875 – 1933) et Lénine (1870 – 1924) qui nationalise l'industrie cinématographique le 27 aout 1919 et pose les bases du VIGK (Institut National de la Cinématographie), passe progressivement des formes avant-gardistes accompagnant la révolution, à l'instauration d'une doctrine artistique prônée par un réalisme socialiste qui, en définitive, condamnera tout autant l'esthétique d'Eisenstein que celle de son rival, le cinéaste Dziga Vertov, grand absent de ce manifeste, qui soutient que la question du son doit amener le « prolétariat » à la « ligne de résistance maximale… celle de la complexe interaction entre le son et l'image » [279] sans jamais céder à la solution de facilité, mais qui rejette l'application normative de la relation asynchrone entre sons et images :

> « Les déclarations sur la nécessité de la non-synchronisation du visible et de l'audible, comme celle sur sa nécessité exclusive dans les films sonores ou les films parlants valent trois fois rien, comme on dit... Aucune synchronisation ou non-synchronisation du visible avec l'audible n'est obligatoire... Les plans sonores ou silencieux sont montés selon les mêmes principes et ils peuvent coïncider, ne pas coïncider, ou se mélanger les uns avec les autres dans diverses combinaisons essentielles » [280].

Si l'on en croit la thèse *Penser l'écran sonore : les théories du film parlant* du chercheur australien Mark McCann qui met bien en exergue la position de Vertov quant à

---

[276] Cf. Tonfil'ma v porjadke dnja. *Zizn'iskusstva*. 1929, n° 30 ; Repris dans: PIOTROVSKIJ, Adrian. *Teatr, Kino, tizn'*. Leningrad : Iskusstvo, 1969, p. 229-232 ; Dans: POZNER, Valérie. *op. cit.*
[277] « Justice », journal soviétique.
[278] Commissariat du peuple aux affaires intérieures.
[279] Vertov dans: KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Reprint edition. Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1 octobre 2001, p. 142.
[280] VERTOV, Dziga. *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*. [S. l.] : University of California Press, 1984, p. 106.

l'usage d'un son « désincarné » [281] dans *La symphonie de Donbass* (*Entuziasm : Simfonia Donbassa*, 1931), ce cinéaste serait le « roi » du contrepoint au sens du *Manifeste* qu'il n'a pourtant pas signé contrairement à un Eisenstein dont les futurs films parlants, *Alexandre Nevski* (1938) et *Ivan le Terrible* (1944-1958), seront paradoxalement les emblèmes de la coïncidence images-son et feront prédominer la notion de symbiose dans une recherche de mariage syncrétique entre constructions plastiques et musique, exposée dans des écrits comme *Le montage vertical* (1940 – 1941), tel que Laurent Guido l'observe :

> « Eisenstein se sert du modèle de la partition orchestrale pour décrire autant le rapport entre éléments visuels et sonores que le fonctionnement de la bande-son en elle-même. Le montage métrique est défini par un critère, celui de la longueur du morceau monté, lui-même déterminé par une "formule" proportionnée, apparentée à la mesure musicale. Le montage rythmique, quant à lui, module la longueur des plans en fonction de leurs mouvements internes. Même les montages tonal et harmonique obéissent à une volonté de rationalité notationnelle. […] : "si nous attribuons à un morceau quelconque une appellation comparative et émotionnelle comme "plus sombre", nous pouvons trouver tout aussi bien pour ce morceau un coefficient mathématique représentant son degré d'éclairage". » [282].

II.A.1.b Un non-sens

Une erreur multiforme

Erreur lexicale

Contrairement à la définition donnée par le *Manifeste* et dans un grand nombre d'ouvrages théoriques traitant des relations entre l'image et le son, à commencer par le « contrepoint dramatique » [283] du philosophe et musicologue allemand Theodor W. Adorno (1903 – 1069), « contrepoint » n'est pas synonyme de « opposé » ou « inverse ». Il n'implique pas indubitablement de non-coïncidence entre deux éléments. Avant qu'il ne soit

[281] MCCANN, Mark. *Penser l'écran sonore: les théories du film parlant*. Adelaide en Australie du Sud : University of Adelaide, novembre 2006, p. 75.
[282] GUIDO, Laurent. *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Payot Lausanne - Nadir, 6 décembre 2007, p. 444.
[283] Cf. ADORNO, Theodor W., EISLER, Hanns et HAMMER, Jean-Pierre. *Musique de cinéma. Essai.* 13 juin 1997. Paris : L'Arche, 1969.

pensé pour le cinéma, le contrepoint est une discipline d'écriture musicale qui a pour objet la superposition organisée de lignes mélodiques distinctes. C'est une « technique de composition suivant laquelle on développe simultanément plusieurs lignes mélodiques », synonyme de « combinaison » et « harmonie » [284]. Par conséquent, contrepoint comme équivalent de « contradiction » ou « contraire » est un abus de langage au regard de sa définition originelle, tel que l'observe l'historien, critique et théoricien, Jean Mitry (1907 – 1988), qui revient à la source lexicale du mot pour en expliquer le non-sens :

> « Le contrepoint est une forme qui ne relève que des structures spécifiquement musicales. Il s'agit de deux mélodies se développant parallèlement de telle sorte que leur dissemblance sollicite l'attention de l'auditeur de par la progression simultanée des différentes "voix" et non de par la qualité des accords ou des "instants harmoniques", bien que la relation "verticale" des deux mélodies soit conforme aux lois de l'harmonie […]. Bien entendu, de point à contrepoint, il peut y avoir contraste, opposition, renversement, etc., mais outre que cela peut être ou ne pas être, cette relation ne regarde que le rythme et la tonalité. Il ne s'agit en aucun cas d'une relation de sens. Parler donc de contrepoint quand on veut dire de l'opposition des sentiments exprimés par la musique et par le film est un non-sens » [285].

Par-delà l'erreur lexicale, l'idée même d'opposition entre son et images est une lubie. Opposer la musique et les images pour faire un film, en imaginant qu'ils puissent être en accord ou en désaccord, en consonance ou en dissonance, revient à opposer la farine et les œufs pour faire un gâteau.

Erreur physiologique

Bien que le « monde du cinéma » du XX^{e} siècle soit envahi par cette idée d'opposition des deux sens si dissemblables que l'ouïe et la vue, l'audio et le visuel, alors même qu'ils sont destinés à s'unir pour former un tout homogène qui les dépasse individuellement, certains théoriciens s'interrogent, tels que McCann :

> « Selon les termes du *Manifeste*, le concept de ce qui constituerait le contrepoint orchestral désiré reste extrêmement flou. Effectivement, l'argumentation du *Manifeste*

[284] *CONTREPOINT : Définition de CONTREPOINT* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/contrepoint.
[285] MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma : Les formes*. II. Paris : Éditions universitaires, 1965, p. 118-119.

> vise à étendre la suprématie du montage qui progresse par disjonction, juxtaposition et synthèse, et à le protéger contre la parole théâtrale qui est essentiellement littéraire et tend vers le monospatial […]. Pourquoi se servir d'un terme qui a créé tant de confusion s'il existe des termes plus simples et plus descriptifs pour représenter l'interaction images/sons ? Pourquoi imposer un modèle qui relève de la relation d'un nombre donné de mélodies – qui partagent le même matériau de base – à la relation images/sons, tissée de deux matériaux bien hétérogènes ? » [286].

Guido trouve sa raison d'être au « contrepoint cinématographique » en y voyant une métaphore prenant son sens à travers le rythme :

> « Ne serait-ce que parce qu'il évoque des relations entre des éléments de même nature (série de signes sonores arbitrairement répertoriés), le "contrepoint" musical ne saurait être envisagé autrement que comme une métaphore pour lancer une réflexion sur la possibilité d'une interaction générale de toutes les occurrences visuelles et sonores. Celle-ci repose à l'évidence sur le rythme, c'est-à-dire sur la structuration de la temporalité du son et celle de l'image. Cette métaphore peut donc être remise en question à partir des critiques adressées à la possibilité d'une lecture temporelle de l'image » [287].

Ce cas de figure nous semble valable dans un cinéma abstrait partant d'un principe d'analogies entre le développement de mouvements graphiques dans le temps et l'organisation de lignes mélodiques, tel que nous l'explorerons ultérieurement. Cependant, il nous semble hypothétique, voire improbable, dans le cas d'une œuvre de cinéma narratif et dramatique dont le sens, les émotions qu'elle transmet et les sentiments qu'elle engendre reposent sur le « mariage » de l'audio et du visuel.

Erreur de longue date

Cette question de l'opposition entre entité visuelle dramatique et musique semble résolue bien avant les débuts du grand écran et de ses relations avec la musique, notamment par Hanslick qui dénonce l'idée selon laquelle « ce qui nous transporte et nous ravit dans une belle mélodie, dans une puissante ou ingénieuse harmonie, ce ne serait pas la mélodie ni l'harmonie elle-même, mais ce qu'elles signifient : le doux murmure de la tendresse, l'impétuosité de la bravoure » :

---

[286] MCCANN, Mark. *op. cit.*, p. 69-70.
[287] GUIDO, Laurent. *op. cit.*, p. 348.

> « Pour nous établir sur un terrain solide, nous devons, d'abord, séparer hardiment ces métaphores réunies par un lien dont l'ancienneté seule fait la force : le murmure, oui, mais non la tendresse ; l'impétuosité, oui, mais non la bravoure. Car, en fait, la musique est dépourvue de moyens d'exprimer autre chose, dans ces deux cas, que le murmure ou l'impétuosité, et c'est notre propre cœur qui lui prête libéralement tendresse et bravoure […]. L'expression d'un sentiment déterminé, de telle ou telle passion, est en dehors du pouvoir de la musique. Les sentiments n'existent pas dans l'âme à l'état isolé, de manière à s'en laisser pour ainsi dire extraire seuls par un art » [288].

Hanslick les estime « au contraire, dépendants de conditions physiologiques et pathologiques, de notions et idées préconçues, enfin de tout ce qui constitue le domaine de l'intelligence et de la raison » [289], en l'occurrence, dans notre cas de figure, ce que nous attribuons naturellement à l'image, au cinéma.

Ainsi, ramenée au septième art, l'impétuosité délivrée par un mouvement musical peut autant couvrir, sans aucun rapport de contradiction, la bravoure d'un Indiana Jones que celle de l'avocate nommée Gareth Peirce, affrontant la haute administration anglaise pour prouver l'innocence de son client irlandais Gerry Conlon, emprisonné pendant quinze ans pour un attentat à la bombe de l'IRA qu'il n'a pas commis, dans *Au nom du père* (1993) de Jim Sheridan. L'impétuosité musicale peut aussi bien faire référence, sans aucune opposition, à la bravoure de la jeune innocente et naïve étudiante en littérature, Anastasia Steele, qui se dévoile face au beau ténébreux milliardaire sadomasochiste Christian Grey et laisse libre cours à ses désirs charnels dans *Cinquante nuances de Grey* (2015) de Sam Taylor-Johnson, qu'à celle du tétraplégique Ramon Sampedro dans sa lutte de trente ans pour l'euthanasie et le droit de mettre fin à sa vie avec dignité, dans *Mar Ardentro* (2004) d'Alejandro Amenábar, ce dernier ayant composé la musique de son film.

Nous pourrions tout autant évoquer « le doux murmure » de la musique au piano de Francis Laï sur la tendresse exhalée par le couple Jenny et Oliver dans *Love Story* (1970) d'Arthur Hiller, que celui des voix innocentes d'enfants qui chantent paisiblement la comptine « un deux, Freddy te coupera en deux », version française de « one two, Freddy's

---

[288] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 24.
[289] *Ibid.*

coming for you » [290] et thème du personnage Freddy Krueger dans le film d'horreur *Les griffes de la nuit* (1984) de Wes Craven, ainsi que dans les suites et remakes.

Un mouvement naturel et un mouvement artificiel

> « Mais pourquoi la musique – *via* le pouvoir du son – devrait-elle être le modèle absolu de la passivité [291] ? Pourquoi continue-t-on d'opposer la vue et l'ouïe selon le couple actif/passif ? N'a-t-on pas une longue tradition qui, en transformant la "théorie" en "contemplation", a fait également de la vue un modèle de la passivité ? Surtout, pour dépasser la domination aveugle, ne convient-il pas, plutôt que de prendre partie pour la passivité et l'obédience, de dépasser l'opposition elle-même ? » [292].

Par ce questionnement, le musicologue français Makis Solomos s'insurge contre la position du philosophe français Jean-François Lyotard (1924 – 1998) qui s'appuie sur la pensée du théologien et philosophe suédois, Emmanuel Swedenborg (1688 – 1772) qu'il cite : « les esprits qui correspondent à l'Ouïe, ou qui constituent la province de l'Oreille, sont ceux qui sont dans l'Obéissance simple ; c'est-à-dire ceux qui ne raisonnent pas pour savoir si telle chose est ainsi, mais qui, parce qu'elle est dite être ainsi par d'autres, croient qu'elle est ainsi » [293]. En effet, l'impression générale d'une dichotomie entre une oreille « passive » et un œil « actif », est très largement partagée sans pour autant être expliquée. La position de la musicologue française Gisèle Brelet (1915 – 1973) rejoint celle d'un Tom Tykwer lorsqu'elle déclare que « la vision exprime sous forme sensible *l'acte de la connaissance*, l'audition exprime *l'acte de la conscience* » [294]. Pour le compositeur et musicologue argentin, Mario Litwin, « la musique transmet des messages au spectateur, imprègne son esprit sans exiger de lui aucune attention » [295]. D'après le compositeur Gréco Casadesus : « L'image,

---

[290] Adaptation de la comptine « Un deux, boucle ma chaussure » qui a pour but d'apprendre aux enfants à compter, en chantant.

[291] Ce n'est pas la musique en soi qui est considéré comme « le modèle absolu de la passivité », sachant qu'elle nous a suffisament démontré l'inverse (nous pourrions refaire l'historique de la « musique des sphères » à la « musique concrète »), mais notre perception de celle-ci.

[292] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 219.

[293] Cité par LYOTARD, Jean-François. L'obédience. JIMENEZ, Marc (dir.), *Inharmoniques*. 1986, n° 1, p. 108. Le Temps des mutations.

[294] BRELET, Gisèle. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris : Presses universitaires de France, 1949, p. 73.

[295] LITWIN, Mario. *Film et sa musique*. Paris : Romillat, 2 juin 2004, p. 13.

c'est objectif, alors que la musique, c'est subjectif » [296]. Theodor Adorno reconnaît que « l'œil est toujours un organe d'effort, de travail, de concentration, il saisit ce qui est défini sans équivoque. Pour sa part, l'oreille a quelque chose de somnolent, d'engourdi […]. La musique a fait de la somnolence, de la rêverie, de l'engourdissement même, une affaire d'art, d'effort, de travail sérieux » [297].

La réponse à ces impressions d'œil « actif » et d'oreille « passive », trouve son origine dans la perception du mouvement, les deux organes agissant différemment tant sur le plan réceptif que dans l'interprétation des sources perçues. L'oreille, plus exactement le système auditif en état de fonctionnement, n'a pas besoin de faire d'effort pour capter le mouvement sonore qui existe par lui-même. En revanche, le mouvement visuel est une construction de notre cerveau. Ce dernier doit donc être « actif » pour nous donner l'illusion du mouvement ou de la fixité tels que nous les percevons.

Sur un plan simplement technique, le continuum sonore est nécessaire pour assurer une continuité visuelle. En effet, lors du montage d'un film, afin de ne pas remarquer les coupes visuelles, il est d'usage d'effectuer un fondu enchaîné rapide entre chaque plan sur la piste son. Cela permet d'éviter ces bruits secs dits « clics » entre chaque segment sonore, de donner une continuité au son et, ainsi, de rendre plus imperceptible la coupe visuelle des raccords. Si une coupe sonore se fait ressentir au passage d'un plan à l'autre, le spectateur remarquera plus facilement la coupe visuelle.

De plus, comme Michel Chion le constate, « il n'y a pas d'arrêt sur le son » [298], contrairement aux images. Arrêter le son revient à stopper les vibrations émises, donc générer un vide auditif, tandis qu'arrêter l'image revient à la fixer, ce qui paraît logique puisque nous recevons les vibrations sonores telles quelles, en continu, contrairement aux ondes lumineuses qui impliquent une segmentation et une reconstruction du mouvement par notre cerveau. Le mouvement sonore existe en soi, alors que le mouvement visuel, tel qu'il est perçu, relève d'un traitement cérébral des vibrations lumineuses reçues.

Par conséquent, Michel Chion se trompe quand il imagine que le son « possède une efficacité et un impact immédiat plus grands » parce qu'il aurait « une présence accrue

[296] Cf. CASADESUS, Gréco. *Les Musiques de film*. Paris : Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 1 avril 2003.
[297] ADORNO, Theodor W., EISLER, Hanns et HAMMER, Jean-Pierre. *Musique de cinéma. Essai.* 13 juin 1997. Paris : L'Arche, 1969, p. 42.
[298] Cf. CHION, Michel. *Le son: traité d'acoulogie*. Paris : Armand Colin, 25 août 2010 Dans le chapitre 3: Le son et le temps.

du fait qu'il est déjà bi-sensoriel par lui-même : figure sonore dans l'oreille, vibration ressentie dans la peau et dans les os »[299]. Il suffit de s'immerger dans l'ambiance sonore d'un film à l'aide d'un bon casque audio, pour se rendre compte que la musique n'a pas besoin d'atteindre notre épiderme, notre derme ou notre squelette pour générer une émotion. Que les plus sceptiques tentent l'expérience avec des écouteurs intra-auriculaires pour s'assurer que même la peau de l'oreille externe est écartée. Tout au plus les vibrations toucheront les osselets de l'oreille moyenne avant d'être converties en impulsions neuro-électriques.

Plus précisément, le son est défini par le CNRTL-CNRS comme la « sensation auditive produite sur l'organe de l'ouïe par la vibration périodique ou quasi-périodique d'une onde matérielle propagée dans un milieu élastique, en particulier dans l'air »[300]. Bien que ce portail soit notre référence en matière de lexicographie, nous relevons que cette définition du son n'est pas tout à fait juste dans la mesure où ce dernier ne dépend pas de la périodicité des vibrations qui le composent. Les ondes peuvent être, certes, périodiques ou quasi-périodiques, mais également non-périodiques. De plus la sensation auditive est généralement « produite sur l'organe de l'ouïe » par un ensemble de vibrations, rarement par une seule. L'ensemble des vibrations sonores atteignent le pavillon et s'introduisent dans le conduit auditif de l'oreille externe, au bout duquel elles frappent le tympan qui vibre à la fréquence des sons extérieurs qu'il reçoit. Il est relié aux trois osselets de l'oreille moyenne, dans l'ordre : le marteau, l'enclume et l'étrier. Ce dernier fait vibrer la fenêtre ovale de la cochlée (ou limaçon, ou escargot) située dans l'oreille interne. Les ondes se propagent dans le liquide cochléaire et font osciller la membrane basilaire de la cochlée, dont la variation de taille et de flexibilité permet de décomposer les sons en ondes élémentaires de la plus longue à la plus petite. La membrane basilaire est couverte de cellules ciliées rangées par ordre de grandeur, reliées au nerf auditif. La transduction nerveuse s'opère alors, autrement dit les vibrations mécaniques sont converties en impulsions neuro-électriques respectant l'ordre des fréquences de départ. Elles sont conduites aux cortexes auditifs primaires et secondaires des lobes temporaux du cerveau via le nerf auditif, en suivant un parcours hiérarchisé passant par les noyaux genouillés médians identifiant le type de son, et le thalamus qui prévoit une réaction motrice. En particulier, le cortex auditif secondaire droit

[299] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 221.
[300] *SON : Définition de SON* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/son.

est dédié à la perception et la reconnaissance de la musique. En somme, avec Helmholtz, « la sensation auditive est donc la réaction particulière à l'oreille, en présence d'une cause extérieure d'excitation ; elle ne peut être produite par aucun autre organe, et se distingue entièrement de toutes les impressions reçues par les autres sens » [301].

En ce qui concerne la perception du mouvement visible, les vibrations lumineuses relèvent d'une fragmentation, de la construction mentale de pauses, de fixités longtemps situées par erreur au niveau de la rétine et encore de nos jours confondues avec le phénomène de persistance rétinienne. Pour information, cette discontinuité est d'abord évaluée à « six tierces », soit environ 1/10^{e} de seconde en 1740 par le mathématicien autrichien Johann Andreas Segner (1704 – 1777) [302], ensuite à « huit tierces » [303], soit 2/15^{e} ou 0,133s, et « pourrait aller à 9 tierces » [304], soit 0,15s, selon le mathématicien et militaire français Patrice d'Arcy (1725 – 1779) en 1765, puis « de un centième de seconde à une demi-seconde, ou plus » [305] en fonction de l'intensité lumineuse, en 1807, par le physicien, médecin et égyptologue anglais, Thomas Young (1773 – 1829), et d'un quart à « 1/6^{e} de seconde » [306] pour le physicien allemand Georges Frédéric Parrot (1767 – 1852), en 1820.

Reprenant l'expérience que John Murray a publié dans le *Quarterly Journal of science, literature and the arts* de 1821 [307], en exposant une roue à rayon d'un chariot en

---

[301] HELMHOLTZ, Hermann von. *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*. [S. l.] : Paris, V. Masson et fils, 1868, p. 9.

[302] SEGNER, Johann Andreas. *De Raritate Luminis quibusdam Praemissis: dissertationem Inauguralem Medicam Dans Diem XVI. Septembr. MDCCXL.* [Ed électronique.]: Göttingen Bibliothèque nationale et universitaire, Göttingen, 2011. Vandenhoeck Dieu Ingae : [s. n.], 1740, p. 5-8. Disponible à l'adresse : http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN653929625. Fondation allemande de recherche ; D'après les traductions et commentaires de MARIOTTE, Edme. *Oeuvres de M. Mariotte, de l'Académie royale des sciences: De la végétation des plantes. 2. De la nature de l'air. 3. Du chaud et du froid. 4. De la nature des couleurs*. [S. l.] : Jean Neaulme, 1740, p. 12.

[303] D'ARCY, Patrice. Mémoire sur la durée de la sensation de la vue. Dans : *Histoire de l'Académie Royale des sciences, avec les mémoires de mathématique & de physique pour la même année, tirés des registres de cette Académie.* [en ligne]. De l'Imprimerie royale. Paris : [s. n.], 1765, p. 450. [Consulté le 25 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/cb32786820s/date1765.

[304] *Ibid.*

[305] YOUNG, Thomas. *A course of lectures on natural philosophy and the mechanical arts*. [S. l.] : London : Printed for J. Johnson, 1807, p. 455. [Consulté le 7 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/lecturescourseof01younrich. ucb_banc:GLAD-67225103.

[306] PARROT, Georg Friedrich. *Entretiens sur la physique*. [S. l.] : J.C. Schünmann, 1820, p. 235. [Consulté le 27 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/entretienssurla03parrgoog.

[307] MURRAY, John. Account of an optical Deception. Dans : *Quarterly journal of science literature and the arts*. Vol. 10 [en ligne]. Londres : Royal Institution of Great Britain, 1819-1826, 1821, p. 282-283. [Consulté le 28 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://catalog.hathitrust.org/Record/011570400.

rotation, vue à travers les barres verticales d'une palissade [308], le physicien, théologien et lexico-graphiste anglo-suisse, Peter Mark Roget (1779 – 1869), soutient, le 9 décembre 1824, qu'un objet reste imprimé sur la rétine environ 1/16e de seconde [309]. Cette expérience, qui n'explique pas l'illusion du mouvement mais l'illusion de la fixité, préfigure pourtant le débit de seize images par secondes qui sera retenu par les Frères Lumières pour leur Cinématographe (1895), norme en vigueur jusqu'à la fixation du son en optique « à densité variable » [310] sur pellicule, par le Movietone en 1928.

Après Roget, « l'impression ainsi transmise à l'esprit dure environ un huitième de seconde » [311] pour le physicien anglais et chercheur en médecine John Ayrton Paris (1785 – 1856) en 1826, ensuite 0,191s pour le blanc, 0,199s pour le jaune, 0,232s pour le rouge et 0,295s pour le bleu [312] pour le physicien et mathématicien belge Joseph Plateau (1801 – 1883) en 1829, puis, d'une part, 0,25s pour le blanc, 0,27s pour le jaune, 0,24s pour le rouge et de 0,22s à 0,29s pour le bleu [313] et, d'autre part, 0,55s pour le blanc, 0,58s pour le jaune, 0,62s pour le rouge et 0,72s pour le bleu [314], suivant la méthode employée par physicien allemand August Hugo Emsmann (1810 – 1889) en 1854, après, entre 1/15e et 1/20e de seconde [315] par physicien français Jules-Antoine Lissajous (1822 – 1880) en 1857, entre 1/10e et 1/24e en fonction de l'éclairage pour Helmholtz [316] en 1867, entre 1/18e et 1/40e pour

---

[308] Publiées en 1825 dans : ROGET, Peter Mark. *Explanation of an optical deception in the appearance of the spokes of a wheel seen through a vertical aperture*. part 1 [en ligne]. Royal Society of London : W. Nichol of London, 1825, p. 131. Disponible à l'adresse : http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/115/131.full.pdf+html.

[309] FERRI, Anthony J. *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film*. [S. l.] : Lexington Books, 2007, p. 5.

[310] BRISELANCE, Marie-France et MORIN, Jean-Claude. *Grammaire du cinéma*. Paris : Nouveau monde, 2010, p. 163. Collection Cinéma.

[311] PARIS, John Ayrton et CRUIKSHANK, George. *Philosophy in sport made science in earnest : being an attempt to illustrate the first principles of natural philosophy by the aid of the popular toys and sports.* Vol. 3. [S. l.] : London : Printed for Longman, Rees, Orme, Brown and Green., 1827, p. 16. [Consulté le 15 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/philosophyinspo00cruigoog.

[312] PLATEAU, Joseph. *Dissertation sur quelques propriétés des impressions produites par la lumière sur l'organe de la vue* [en ligne]. Doctorat en sciences mathématiques et physiques. Liège : Université de Liège, jui 1829, p. 12. Disponible à l'adresse : http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/501.

[313] EMSMANN, Paul (de Chemnitz). Ueber die Dauer des Lichteindrucks. Dans : *Annalen der Physik und chemie* [en ligne]. Herausgegeben zu Berlin. Leipzig : J.C. Poggendorff, 1854, p. 615. [Consulté le 1 décembre 2015]. Erster Band. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15176w.

[314] *Ibid.*, p. 617.

[315] LISSAJOUS, Jules-Antoine. Mémoire sur l'étude optique des mouvements vibratoires. Dans : *Annales de chimie et de physique* [en ligne]. Crochard. Paris : V. Masson, 1857, p. 182. Disponible à l'adresse : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343780820. Bibliothèque nationale de France.

[316] HELMHOLTZ, Hermann von (1821-1894). *Optique physiologique, par H. Helmholtz,... traduite par Émile Javal et N.-Th. Klein...* [S. l.] : [s. n.], 1867, p. 454. [Consulté le 1 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63342406.

l'élève de ce dernier, Nikolai Ignatyevich Baxt (1842 – 1904) en 1871 [317], ou encore 1/30e de seconde pour le philosophe français Paul Souriau (1852 – 1926) en 1889 [318]. Tous auront fait erreur et tous auront contribué à fabriquer ce mythe de la persistance rétinienne comme explication de l'illusion du mouvement au cinéma.

Ces théories sont remises en cause à partir de 1912 avec la publication *Etudes expérimentales sur la vision du mouvement* [319] du psychologue allemand Max Wertheimer (1880 – 1943) qui révèle trois formes de perception du mouvement qu'il nomme *phi*, *partiel* et *beta*, désignant respectivement le mouvement pur, la perception d'un déplacement sur un petit trajet et celle d'un mouvement du premier élément vers le second. En 1962, les neurobiologistes David Hunter Hubel (1926 – 2013) et Torsten Wiesel, respectivement nord-américain et suédois, identifient, en particulier chez les mammifères, les neurones en charge de la reconstitution du mouvement dans les bandes épaisses des aires rétinotopiques V2, V3 et V5 du cortex visuel situé dans le lobe occipital [320]. En 1988, Hubel et sa collègue Margaret Livingstone, chercheuse à la Medical School de Harvard, localisent les couches parvocellulaire et magnocellulaire situés respectivement dans les corps genouillés latéraux droit et gauche du cerveau. Alors que la couche parvocellulaire traite de la distinction des formes, des détails, des couleurs et un peu de la luminance, la couche magnocellulaire, par sa sensibilité à l'évolution des contrastes, traite du mouvement, du déplacement des objets, et contribue à l'orientation du corps, avant d'envoyer les informations aux aires du cortex visuel dédiées. Ce parcours entre le moment où le signal est reçu par les deux catégories de photorécepteurs de la rétine que sont les « tiges » recevant l'ensemble du spectre et les trois types de « cônes » percevant respectivement trois fractions de l'illuminant, la vibration lumineuse activant les cellules bipolaires dites « on » et inhibant celles nommées « off », lesquelles transmettent l'information aux cellules ganglionnaires qui la « déchargent » vers

[317] BAXT, Nikolai. Ueber die Zeit, welche nöthig ist, damit ein Gesiehtseindruek zum Bewusstsein kommt und über die Grösse (Extension) der bewussten Wahrnehmung bei einem Gesichtseindrucke von gegebener Dauer. Dans : *Pflügers Archiv : European journal of physiology*. Vol. 4. Berlin : Springer-Verlag, 1871, p. 330.

[318] SOURIAU, Paul. *L'esthétique du mouvement*. [S. l.] : F. Alcan, 1889, p. 238. [Consulté le 5 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/lesthtiquedumou00sourgoog.

[319] WERTHEIMER, Max. Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung. Zeitschrift für Psychologie. 1912; 61. pp. 161–265. Dans : *Classics in psychology*. New York : T. Shipley, 1961, p. 1042. Philosophical Library ; Dans: WAGEMANS, Johan, ELDER, James H., KUBOVY, Michael, et al. A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception I. Perceptual Grouping and Figure-Ground Organization. *Psychological bulletin*. Novembre 2012, Vol. 138, no 6, p. 1172-1217.

[320] HUBEL, D. H. et WIESEL, T. N. Receptive fields, binocular interaction and functional architecture in the cat's visual cortex. *The Journal of Physiology*. Janvier 1962, Vol. 160, no 1, p. 106-154.

le nerf optique passant par les zones précitées, jusqu'à son arrivée aux aires du cortex visuel dédiés à son traitement, implique un temps de latence qui est sans rapport avec la persistance rétinienne.

A notre époque, il est facile d'effectuer un test à l'aide d'une caméra ou d'un appareil photo dont la vitesse d'obturation est réglable manuellement, afin de constater qu'à la lumière du soleil, cette durée de traitement des vibrations lumineuses par notre cerveau, équivaut à un temps de pose situé approximativement à 1/60^{e} de seconde. Pour autant, nous supposons que ces mesures varient en fonction de divers paramètres comme la luminosité ou l'état de fatigue de l'observateur.

En définitive, la perception du son et celle de l'image reposent sur une différence fondamentale et, pour reprendre les termes d'Helmholtz : « à chacun de nos sens correspondent des sensations *sui generis*, qui ne peuvent se produire par l'intermédiaire d'aucun autre organe : l'œil donne la sensation de la lumière, l'oreille celle du son, la peau celle du toucher »[321]. Le son est consubstantiel du mouvement vibratoire, contrairement au mouvement visuel qui, tel que nous le percevons, relève d'une construction cérébrale. Au cinéma, la discontinuité se mesure à travers la cadence des photogrammes, 16i/s, 24i/s, 25i/s, 30i/s, 48i/s, 50i/s ou 60i/s, en fonction de l'époque et du format d'enregistrement et de diffusion. Imaginer une segmentation du son de cette manière, naturellement ou analogiquement, n'a pas de sens.

Admettons que cette discontinuité existe dès lors que le son est numérisé. Prenons l'exemple du débit de qualité CD ou MP3 à 44 100 Hz, ce qui nous assure 22 050 échantillons sonores diffusés à la seconde. Quand bien même nous imaginerions un film projeté à ce débit, à savoir 22 050 impulsions lumineuses par seconde, quelle en serait l'utilité sachant que notre cerveau peut reconstruire le mouvement visuel avec une cadence d'images 1000 fois moins grande et d'ailleurs, de façon automatique, sans débit particulier, si l'on se réfère à la psychologie Gestalt et, en particulier, aux révélations de Wertheimer ? Inversement, si l'on réduisait drastiquement le débit numérique de l'audio, de sorte qu'il soit comparable à la cadence des images, le son serait inaudible, à la fois sourd, « robotisé » et notre cerveau n'y changerait rien car il n'existe aucun dispositif de construction arbitraire

[321] HELMHOLTZ, Hermann von. *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*. [S. l.] : Paris, V. Masson et fils, 1868, p. 9.

des vibrations sonores équivalent aux processus de transcription des ondes lumineuses. Evidemment, cette comparaison est très simpliste puisque, visuellement, ce ne sont pas de simples impulsions ou échantillons qui sont projetées mais des visuels complexes. Cependant, elle met schématiquement en évidence la différence de fonctionnement et de traitement de l'image en mouvement et du son. Notre cerveau reconstruit le mouvement du premier, mais pas celui du second qui en est déjà consubstantiel.

II.A.1.c De l'empathie pour l'image : une trouvaille astucieuse

Musique empathique et musique anempathique

Dépassant ce non-sens lexical relatif à la translation sémantique du mot « contrepoint » au cinéma sans le transfert de sa définition, Michel Chion nous explique la confusion qu'induit l'idée d'une opposition entre musique et images au cinéma, tout comme celle d'harmonie :

> « L'application au cinéma de la notion de contrepoint est […] un placage résultant d'une spéculation intellectuelle, plutôt qu'un concept vivant. La preuve en est que l'on s'est très vite embrouillé dans ce parallèle, jusqu'à l'employer à contre-sens, et que beaucoup des exemples donnés comme modèles de contrepoint étaient en toute rigueur des cas d'harmonie dissonante, puisqu'ils témoignaient juste d'une discordance ponctuelle entre une image et un son, relativement à leur nature figurative. Nous-même, s'il nous arriva d'utiliser la métaphore musicale, nous ne devons pas en être dupes : le terme d'harmonie ne rend pas compte non plus de la spécificité du phénomène audio-visuel » [322].

A « contrapunctique » et « pléonastique » (ou « redondant »), il substitue, judicieusement nous semble-t-il, la terminologie « empathique » et « anempathique », notions qui instaurent une forme de dialectique entre l'image et la musique, et que nous ne pouvons accuser de contresens avec une définition originelle, contrairement à « contrepoint » que d'ailleurs le théoricien écrit entre guillemets dans le cadre de ce type de comparaison, dans son ouvrage *La musique au cinéma* [323].

---

[322] CHION, Michel. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. 3e édition. Paris : Armand Colin, 8 mai 2013, p. 33.
[323] Cf. CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995.

Dans *Le son au cinéma*, il définit la musique empathique comme celle qui « participe directement aux émotions des personnages, vibre en sympathie avec elles, les enveloppe, les prolonge et les amplifie » [324]. Il précise, six ans plus tard dans *L'audio-vision*, que « nous pouvons parler […] de musique empathique (du mot empathie : faculté de ressentir les sentiments des autres) » lorsque « la musique exprime directement sa participation à l'émotion de la scène, en revêtant le rythme, le ton, le phrasé adaptés, cela évidemment en fonction de codes culturels de la tristesse, de la gaieté, de l'émotion et du mouvement » [325]. Il indique, trois ans après dans *La musique au cinéma*, qu'il s'agit d'un « effet par lequel la musique adhère, ou semble directement adhérer, au sentiment dégagé par la scène, et en particulier au sentiment supposé être ressenti par certains personnages : deuil, saisissement, émotion, allégresse, amertume, joie, etc. » [326].

La musique devient anempathique quand elle « affiche au contraire une indifférence ostensible à la situation, en se déroulant de manière égale, impavide et inéluctable » [327], explique Michel Chion dans *l'audio-vision*. Dans *Le son au cinéma*, il indique que « cette indifférence, souvent signifiée par l'intervention d'un mécanisme (limonaire, pianola, boîte à musique, etc.), loin d'empêcher l'émotion, la renforce au contraire, tout en lui donnant un sens différent » [328]. Il précise, dans *La musique au cinéma*, que c'est « l'effet non point de distanciation, mais d'émotion décuplée, par lequel la musique, lors d'une scène particulièrement éprouvante (meurtre, torture, viol, etc.), affiche son indifférence en continuant son cours comme si de rien n'était » [329]. Entre autres exemples :

> « Une application classique est l'utilisation "anempathique" de la musique de Bach, prise comme symbole de sérénité, par exemple le mouvement lent du *Concerto italien* joué au piano que le psychiatre cannibale inventé par Thomas Harris, Hannibal Lecter, laisse défiler sur son appareil à cassette lorsqu'il assassine sauvagement deux policiers (*Le silence des agneaux*, 1990, réalisé par Jonathan Demme) » [330].

Cette musique ne développe pas de sentiment contradictoire, à l'image du « contrepoint » tel que son application pour le cinéma a été imaginée, puisque « c'est sur le

[324] CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Cahiers du cinéma, 1 mars 1985, p. 122-123.
[325] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 11.
[326] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 228.
[327] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 11.
[328] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 123.
[329] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 229.
[330] *Ibid.*, p. 230.

fond même de cette indifférence que se déroule la scène, ce qui a pour effet non de geler l'émotion mais au contraire de la redoubler, en l'inscrivant sur un fond cosmique » [331].

Pour reprendre les exemples d'Hanslick, nous pouvons certainement imaginer tant une relation empathique dans un « doux murmure de la tendresse » des personnages que nous avons cités plus haut, qu'un rapport anempathique dans « le doux murmure de la bravoure ». De même, « l'impétuosité de la bravoure » sied mieux à l'empathie que « l'impétuosité de la tendresse », certainement plus anempathique.

Pour exemple de musique anempathique, nous pensons à celle de la séquence durant laquelle des vagabonds jouent avec John Merrick [332] comme avec une bête de foire dans *Elephant Man*, et qui reste totalement indifférente à la douleur de la victime. Quand l'un d'eux s'introduit dans la chambre de John tétanisé, pour l'approcher de la fenêtre et montrer sa laideur aux autres restés dehors, la musique accompagne d'abord la surprise et la frayeur de la victime. Suivent les gros plans des hommes amusés et des femmes dégoûtées par la difformité de John, qui finissent tous par rentrer sous une musique marquant le tragique de la scène. John, que l'on appelle ironiquement « Don Juan », est humilié, exhibé comme un animal d'attraction qui fait peur. On oblige les femmes à l'embrasser. John est figé d'épouvante alors que les autres s'amusent. L'intensité de la musique augmente jusqu'à, arrivée au paroxysme de la souffrance de John, changer de registre et se transformer en valse de foires et parcs d'attraction. Quand ils obligent John à se regarder dans une glace, celui-ci pousse un cri d'horreur et la joyeuse valse reprend de plus belle, soulignant le plaisir des vagabonds qui dansent avec l'Homme Eléphant. La musique nous place donc du côté de la distraction des agresseurs, méprisant le calvaire de John, d'où le sentiment de trouble supplémentaire provoqué chez le spectateur.

Autre exemple, la musique couvrant le suicide des deux héroïnes à la fin de *Thelma et Louise* (1991) de Ridley Scott qui peut être considérée comme anempathique. Thelma et Louise arrivent en voiture et s'arrêtent devant une falaise du Grand Canyon. Elles sont rapidement cernées par la police. Des gros plans au téléobjectif sur les policiers qui chargent leurs fusils et visent la voiture des deux femmes, marquent une distance entre les deux espaces. Le plan au grand angle, avec Hal, policier chargé de les retrouver, en premier

[331] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 11.
[332] Joseph Carey Merrick, de son vrai nom.

plan, et la voiture des femmes au fond, marquant une forme de rapprochement psychologique, ainsi que les gros plans sur chacune des héroïnes de face, sont accompagnés de la musique d'Hans Zimmer à base de guitare sèche. Arrivé au champ contre-champ en gros plan très serré entre Thelma et Louise qui décident de sauter de la falaise, le son de la guitare texane joue une mélodie nostalgique à base de vibrato, jusqu'à ce que le refrain soit repris en *majeur* avec des percussions entraînantes. Hal se met à courir au ralenti après la voiture qui démarre et accélère vers la falaise. Au moment de la transition musicale et de l'apparition de la batterie, la voiture plonge dans le vide. Le rythme s'accélère toujours en *majeur*, faisant penser à une fin glorieuse, mettant en avant l'idée que le suicide de Thelma et Louise est une victoire face à l'oppression policière. Pourtant, nous imaginons bien que les deux héroïnes vont mourir écrasées dans la carcasse de leur véhicule au fond de la falaise et qu'une musique tragique aurait été certainement plus à propos avec la réalité des événements filmés. Ici, la musique est joyeuse face au désespoir d'Hal observant le suicide, impuissant. Ce mélange entre une fin tragique et une musique gaie semble amener une forme de mélancolie renforcée par le flashback qui suit la pause, fondu au blanc, sur la voiture suspendue dans le vide. Evidemment, Ridley Scott ne nous la montre pas s'écraser. Ce flashback n'expose que les bons moments qu'elles ont passés ensemble, transformant cette tragédie en une sorte de *happy end* biaisé par la musique de nature à créer chez le spectateur un sentiment paradoxal.

Comme exemple de compositeur s'inscrivant dans l'idée d'une opposition entre musique et images, dès lors que celle-ci s'écarte des conventions et des conditionnements, nous pensons à Carter Burwell qui explique notamment qu'il a composé une musique qui contredit le film *Fargo* (1996) des frères Coen :

> « Le film se présente comme étant un film noir, un thriller, mais c'est en fait une comédie : les criminels sont les personnages les plus bêtes du film. La question qui se posait était de savoir comment jouer sur la comédie et à la fois sur la réalité de la violence. La solution que j'ai trouvée pour la musique était de faire en sorte que celle-ci soit toujours très sérieuse, jamais humoristique. La musique suit le thème criminel du film, elle ne

> voit pas les autres niveaux de lecture. Cela rend le film encore plus comique, parce que ce que l'on entend contredit complètement ce que l'on voit » [333].

Etant donné que nous estimons qu'une musique ne peut « contredire complètement ce que l'on voit », nous affirmerons plutôt que la composition de Burwell, « toujours très sérieuse, jamais humoristique », est anempathique ou en anempathie avec le caractère comique de l'image, ce qui « rend le film encore plus comique ». De même, au sujet de *Sang pour sang* (1984) des frères Coen, pour lequel il était prévu d'utiliser des sons électroniques, Burwell estime que sa musique « chaleureuse » s'oppose au film « froid » :

> « Ils [frères Coen] m'ont entendu jouer le thème au piano, accidentellement, puis avec les images, et ils se sont dit que c'était intéressant, que cela apportait de l'émotion, de la chaleur et d'une certaine façon de l'humanité, quelque chose que l'histoire ne présente pas d'elle-même. Ils ont aimé ce contraste, chaleur-froideur, et moi aussi. C'est pour cela que nous avons ajouté de plus en plus de piano. Cet écart entre le film froid, brutal, très distancié et cette musique qui en est l'opposé, chaleureuse, qui s'intéresse aux personnages, est devenu au fil des années notre façon de travailler avec les frères Coen » [334].

Une musique ne pouvant « être l'opposé » d'un film, nous dirons qu'elle est anempathique dans la mesure où, pour reprendre la définition de Michel Chion, elle « affiche […] une indifférence ostensible à la situation » [335].

Sur le contrepoint didactique

Michel Chion imagine une troisième catégorie, le contrepoint didactique qu'il présente comme « le cas où l'indifférence de la musique à la situation qu'elle accompagne correspond plutôt à un court-circuitage de l'émotion, et où la musique est employée à signifier un concept, une idée complémentaire, où elle est donc à lire, à interpréter » [336]. Le cinéaste Jean Renoir nous semble assez bien illustrer cette pensée quand il dit : « Il me semble qu'il faudrait, avec les mots "je vous aime" mettre une musique qui dise "je m'en

---

[333] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 73-74.
[334] *Ibid.*, p. 68-69.
[335] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 11.
[336] CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Cahiers du cinéma, 1 mars 1985, p. 123-124.

fous" » [337], ce qui ressemble beaucoup, avouons-le, à l'idée de musique anempathique. Cependant, Michel Chion s'en defend en précisant que, si cette dernière « est expressément une utilisation émotionnelle, fonctionnant de manière immédiate, profonde, archaïque, sans passer par une lecture », le contrepoint didactique suppose que « le refroidissement apporté par la musique n'est pas employé à renforcer l'émotion, mais à rendre le spectateur disponible à la compréhension d'une idée : il s'agit bien, alors, de casser l'identification, tandis que la musique anempathique l'exacerbe, par la voie détournée de son indifférence » [338].

Ainsi, Michel Chion récupère cette notion musicale de contrepoint, impropre-ment appliquée au cinéma, et lui attribue un rôle similaire à celui accordé à l'image, à savoir « qui vise à instruire » [339] le spectateur, définition même de « didactique ». Dès lors, il invite images et musique à interagir en quelque sorte sur la même « partition », à travers cette fonction similaire d'ordre logique et pédagogique, à évoluer dans une forme de contrepoint, non pas dans le sens du *Manifeste*, mais dans l'esprit de sa définition originelle, un peu comme une fugue audio-visuelle où image et musique évolueraient sous différents types d'accords d'ordre informatifs.

Pour exemple, Louis Malle semble instaurer une forme de « contrepoint didac-tique » entre musique et images dans *Viva Maria* (1965). Lorsque James quitte Jeannine alors qu'elle lui crie son amour à partir de 8mn 09s du film, nous entendons non pas un ensemble de cordes enchaînant avec déchirement les trois accords *mineurs* d'une gamme *mineure*, mais la musique de cirque qui accompagne le spectacle se déroulant un peu plus loin, derrière les caravanes des saltimbanques. Ce rythme allègre et simplement accordé à la diégèse du film, nous informe de l'environnement général dans lequel évolueront les personnages tout en stipulant un « je m'en fous » [340] bien appuyé à une Jeannine en détresse qui retourne à sa carriole et se suicide en se tirant une balle dans la tête. Ainsi, le malheur de la jeune femme, suivi de l'effroi de Maria, incarnée par Jeanne Moreau, qui découvre le corps après avoir entendu le coup de feu, et la tristesse de cette dernière en pleurs, sont

[337] RENOIR, Jean. A bâtons rompus. *Cinéma 55*. 1954, Vol. 2 ; Publié dans: RENOIR, Jean. *Cinéma*. 1 à 13. [S. l.] : Fédération française des ciné-clubs, 1954, p. 134.
[338] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 123-124.
[339] *DIDACTIQUE : Définition de DIDACTIQUE* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/didactique.
[340] Cf. MALLE, Louis. Jazz et Cinéma. *Jazz Hot*. 1960, n° 155 ; Repris dans: SAMUEL, Claude et MALLE, Louis. *Panorama de l'art musical contemporain: avec des textes inédits*. [S. l.] : Editions Gallimard, 1962, p. 777.

ignorés par la musique, les rires et les applaudissements relatifs au spectacle se jouant hors champ.

Nous pouvons également citer la dernière séquence de *L'attaque des clones* (2002) de Georges Lucas, durant laquelle la musique de John Williams nous fait entendre l'inverse de ce que le spectateur voit. Du moins nous fait-elle comprendre ce que nous ne voyons pas à l'image. Nous pouvons par conséquent considérer que l'information délivrée par la musique rentre dans le cadre du contrepoint « qui vise à instruire », en se détournant du sens de l'image et, en particulier en avertissant le spectateur que ce qu'il voit à l'écran est un mensonge et que le réalisateur est en train de les induire en erreur. En effet, en cette fin de film, au moment où nous voyons l'armée qui est censée être au service de la république victorieuse, nous n'entendons pas le thème principal des « gentils ». C'est au contraire le thème leitmotiv de l'Empire et du « côté obscur » qui escorte cette troupe. Ce décalage, entre image et leitmotiv soulève une prémonition, en nous dirigeant vers une compréhension inverse à celle mise en évidence à l'écran. Effectivement, l'épisode d'après nous confirmera ce que la musique nous aura déjà signalé, à savoir que cette armée est destinée à l'Empire, n'ont pas à la République. Le thème de l'Empire placé à ce moment précis aura dénoncé la supercherie exposée à l'écran.

Autre exemple, Lorsqu'Andrew Beckett est promu, la musique d'Howard Shore ne suit pas la joie apparente dégagée de la séquence, dans *Philadelphia* (1993) de Jonathan Demme. La partition tient un rôle « didactique » en nous informant d'un élément psychologique qui n'apparaît guère à l'image. Au moment où Andrew crie « génial ! », un mouvement musical crescendo se manifeste suivant le travelling avant vers le patron, pris de plan rapproché taille à gros plan, qui applaudit. Quand Andrew serre les mains de ses collègues en les remerciant, la musique, jouée en *mineur*, se fait particulièrement entendre au moment où l'un d'eux filmé en gros plan remarque la tache que notre promu a sur le front. Le raccord regard en travelling avant sur le front d'Andrew accompagné de la musique triste nous fait comprendre que cette tache n'est pas anodine et que notre héros est bien malade du SIDA. C'est la musique qui nous en informe en mettant en évidence la sensation d'affliction, inverse à ce que nous voyons, hormis le champ contre-champ entre le gros plan du collègue et le front d'Andrew. Elle tente de nous faire comprendre que la promotion d'Andrew est un cadeau empoisonné et que la bonne humeur apparente cache un profond

désespoir. La musique confirmera cette décadence qui se poursuit par une deuxième tache dans la séquence suivante, cette fois sur la joue, que l'on remarque par un travelling avant finissant en gros plan d'Andrew qui travaille.

Des limites au contrepoint didactique

Mario Litwin retient que « la musique peut guider le spectateur vers des "intuitions" qui, selon le désir du réalisateur, peuvent s'avérer vraies ou fausses. […] et conduire à emprunter des sentiers inconscients qui constituent un langage à part, subliminal et intuitif » [341]. Des effets ambivalents peuvent être générés par une musique paraissant en phase avec l'intrigue tout en annonçant l'inverse de ce que montre l'image. Or, il semblerait que Michel Chion ne précise pas si le contrepoint didactique implique que l'information soit juste ou si la musique peut « mentir », ceci ni dans *Le son au cinéma*, ni dans *L'audio-vision*, ni dans *La musique au cinéma*.

Cette notion aura peut-être trouvé sa limite lorsque la musique suit le principe affiché de nous instruire, tout en nous induisant en erreur, en nous délivrant une fausse information, comme dans certaines séquences du *Dernier métro* (1980) de François Truffaut, musique de Georges Delerue. Une ambiance musicale sombre accompagne la scène où Marion et Jean-Loup sortent du théâtre et que Jean-Loup se souvient qu'il devait dîner avec Daxiat le collaborateur des nazis. Pourtant, il ne se passe rien de vraiment tragique ensuite. Quand, dans le théâtre, Bernard aide Nadine à remettre son bracelet, puis qu'il lui lit les lignes de la main, ou lorsque Marion s'en va rejoindre Lucas durant la nuit, en cachette, dans la cave du théâtre, la musique se fait de nouveau obscure. A chaque reprise, cette musique nous informe d'une catastrophe imminente qui n'arrive pas.

Delerue nous offre un autre exemple à travers lequel sa musique s'inscrit dans une sorte d'effet d'annonce généré par l'image, dans la séquence où, au détour d'une rue, Marie (Jeanne Moreau) révèle à sa compagne, prénommée aussi Marie (Brigitte Bardot), qu'elle rêve du grand amour, à la fin de la scène du bal communal, dans *Viva Maria*. Suite à cette révélation sous une musique festive qui bat son plein, Brigitte Bardot s'éclipse avec trois hommes et ceci s'en se faire prier. Sitôt après, un charmant jeune homme se présente derrière Jeanne Moreau, la Marie qui rêve du grand amour, et une musique romantique

[341] LITWIN, Mario. *Film et sa musique*. Paris : Romillat, 2 juin 2004, p. 98.

jouée à la guitare sèche prend le relai sur la musique festive, laissant transparaître le début d'une idylle. L'homme respectueux, prévenant, l'air timide, l'interpelle : « Señorita ? ». Marie, surprise, vexée, lui répond : « Pour qui me prenez vous ?! », et elle s'en va en sortant du champ, sans demander son reste, laissant seul et dépité celui qui aurait pu accomplir son rêve du « Grand Amour ». Cette musique nous faisant croire à un amour naissant, cesse et un fondu au noir termine la séquence. En réalité, rien à l'image et dans la mise en scène ne nous informe d'une idylle. De plus, il paraît parfaitement normal qu'une femme seule dans une rue la nuit, refuse de se livrer à un inconnu, aussi charmant soit-il. Le seul élément qui nous en informe, c'est la musique jouant son rôle didactique en devenant tout à coup romantique. Elle nous aura pourtant trompés.

II.A.2 Une recherche de correspondance de la musique

II.A.2.a Avec la diégèse

En règle générale…

D'ordinaire, le compositeur s'inspire d'entités diégétiques [342] du film pour concevoir sa partition. L'ethnomusicologue Charles Boilès note que « la plupart des compositeurs résolvent habituellement ce problème en écrivant une partition complètement originale et en y incorporant certains éléments stylistiques qui créent l'impression de l'époque aux moments où le film attire délibérément l'attention sur la période historique en question » [343].

Pour *Le hussard sur le toit* (1995) par exemple, le réalisateur Jean-Paul Rappeneau raconte : « Ma demande auprès de Jean-Claude Petit était vraiment la référence au XIX^{e} siècle, un XIX^{e} revisité par moi et par lui. Moi, pour les images, pour le personnage, pour mon amour de cette littérature-là, surtout de Stendhal. Quelque chose aussi de mon goût

[342] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « Qui concerne la diégèse, c'est-à-dire tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que représente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie », SOURIAU, Étienne et SOURIAU, Anne. *Vocabulaire d'esthétique*. 3^{e} éd. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 8 septembre 2010, p. 240.

[343] BOILES, Charles L. La Signification dans la musique de film. *Musique en jeu*. 1975, n^{o} 19, p. 76. Editions du Seuil.

pour Brahms et Mendelssohn flotte là-dedans »[344]. Le compositeur français Jean-Claude Petit confirme et exécute : « Je décline une musique, entre Brahms et Mendelssohn, que je cite d'ailleurs "in extenso" dans certains moments, à la fin du film, par exemple, au piano »[345]. Rappeneau prend bien la précaution de préciser « un XIX^{e} revisité par moi et par lui », car les références à l'époque ont leurs limites puisque nos principes musicaux actuels sont communément employés différemment des principes musicaux d'une période donnée surtout si elle est éloignée. C'est pourquoi il est parfois difficile de savoir si une musique composée de nos jours peut vraiment refléter une époque révolue dans son rapport à l'action développée à l'écran.

Pour exemple souvent cité, dans l'opéra *Orphée et Eurydice* (1762) de Gluck, après la mort d'Eurydice, Orphée chante tristement les célèbres paroles : « J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égale mon malheur » en *ut majeur*. Rappelons que dans le système modal, le mode ionien (mode de *do*) était considéré comme majestueux. Il est jugé « gai et guerrier »[346] par le compositeur français Marc-Antoine Charpentier (1643 – 1704), en 1690. Le compositeur allemand Johann Mattheson (1681 – 1764) y trouve un « caractère insolent. Réjouissances. On donne libre cours à sa joie »[347], en 1713. Pour le compositeur français Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764), c'est un « chant d'allégresse et de reconnaissance »[348], en 1722. Le musicien allemand Christian Friedrich Daniel Schubart (1739 – 1791) le qualifie de « parfaitement pur. Innocence, naïveté. Eventuellement charmant ou tendre langage d'enfants »[349], en 1806. Pourtant Gluck devait apprécier, au XVIII^{e} siècle, que cette tonalité se prête bien à un épisode douloureux et triste, correspondant aux paroles. Du moins, ne

---

[344] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 117.

[345] *Ibid.*

[346] PSYCHOYOU, Théodora. Les règles de composition par Monsieur Charpentier: statut des sources. Dans : CESSAC, Catherine, *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*. [S. l.] : Editions Mardaga, 2007, p. 229.

[347] Cf. MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. [S. l.] : Schiller, 1713 ; Repris dans: PALACIOS QUIROZ, Rafael. *La pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann.* [en ligne]. Musicologie. Paris : Université Paris-Sorbonne, 13 février 2012, p. 267, 272, 441. Disponible à l'adresse : http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/PALACIOS_Rafael_2012_these.pdf.

[348] RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels...* [S. l.] : J.B.C. Ballard, 1722, p. 157.

[349] SCHUBART, Christian Friedrich Daniel et SCHUBART, Ludwig. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. [S. l.] : bey J. V. Degen, 1806, p. 377.

devait-elle pas être en porte-à-faux avec ce sentiment. De nos jours, ne pourrait-on pas écrire sur la même mélodie : « J'ai trouvé mon Eurydice, rien n'égale mon bonheur » [350] ?

Nous présumons que plus la période est proche, plus la musique utilisée pour identifier l'époque se rapproche de notre perception émotionnelle. Dans *Titanic* (1997) de James Cameron, les musiques jouées par le quatuor de violonistes sur le paquebot, lors de son naufrage, sont les mêmes que celles interprétées à l'époque, en 1912, notamment la dernière que les musiciens jouent avant de se quitter. Par conséquent, en dehors de sa fonction documentarisante, cette musique triste et lente sert de support dramatique. Elle fait ressortir le sentiment de fatalité qui règne autour du bateau qui sombre.

Inversement, nous présumons que, comme symbole de magnificence impériale du début du premier siècle, les sonorités de cuivres de Miklós Rózsa pour *Ben-Hur* (1959) de William Wyler sont de l'ordre du fantasme. Pourtant, au sujet de *Quo Vadis ?* (1951) de Mervyn LeRoy, Miklós Rózsa nous apprend ceci :

> « Dans ce film, j'ai utilisé d'authentiques mélodies de Grèce antique. On n'avait jamais entendu cette musique auparavant. Les musicologues la connaissaient peut-être, mais on ne l'avait jamais publiée ; pourtant, la musique était là ! Ainsi, le grand hymne à la fin de *Quo Vadis ?*, c'est un Hymne à Apollon qui date de 2500 ans. Et ce que chante Peter Ustinov pendant que Rome brûle, c'est une ancienne mélodie grecque, l'Hymne à Seikilos. […] Personne n'a cru bon de relever cela et dire qu'on entendait enfin cette musique. Sans doute parce qu'on l'entendait justement dans un film » [351].

Certes, la recherche musicale sur une période donnée tente de répondre à la question « quelle musique était écrite et écoutée à cette période ? », bien qu'il reste souvent beaucoup d'inconnues : Quels rythmes ? Quels tempi ? Quels instruments ? Combien ? Etc. Surtout, si nous considérons que la représentation musicale est en perpétuelle évolution et qu'elle varie en fonction des cultures, le sens émotionnel donné à cette reprise musicale est probablement différent du sens d'origine puisque l'utilisation des mélodies de Grèce antique sera nécessairement adaptée à notre perception musicale actuelle habituée au tempérament égal et au système tonal que, par ailleurs, Makis Solomos revisite dans son étude sur le matériau musical :

---

[350] Citation reprise dans: CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 23.
[351] ROZSA, Miklós. 24 images, La revue québécoise qui va au cinéma. *24 images*. Avril 1982, n° 12. BLANCHARD, Gérard. *Images de la musique de cinema*. Paris : Edilig, 1984, p. 263.

> « Pour imposer cette reconnaissance du caractère historique du matériau musical, il aura fallu convaincre que le matériau tonal n'est nullement "naturel", qu'il constitue lui aussi un fait de culture. En effet, les adversaires historiques de l'atonalité tels qu'Ernest Ansermet ou Claude Lévi-Strauss [352] ont toujours avancé comme argument l'idée que la tonalité est fondée dans la nature, du fait du principe de la résonance. Mais quiconque a étudié la question du tempérament sait que l'accord parfait du tempérament égal n'est pas plus naturel qu'un accord chromatique, ce second n'étant en réalité que la conséquence (historique) du premier. En outre, les défenseurs du caractère prétendument naturel du matériau tonal ont été court-circuités par des compositeurs tels que John Cage ou François-Bernard Mâche qui, introduisant en musique des sons directement puisés dans la nature, se réclamèrent de revenir au tempérament naturel » [353].

Hanslick nous informe, par exemple, que « les oreilles des Grecs étaient exercées à percevoir de très petits intervalles bien plus facilement que les nôtres, habituées au compromis uniforme du tempérament » [354] :

> « Les Grecs ne connaissaient pas l'harmonie : ils chantaient à l'octave ou à l'unisson […]. L'usage des dissonances (au nombre desquelles on a compté longtemps la tierce et la sixte) a commencé au XII[e] siècle, bien timidement d'abord ; les intervalles usités aujourd'hui ont été conquis un à un, et il en est qui ont mis plus d'un siècle à obtenir leur droit de cité » [355].

Par conséquent, il semble que Miklós Rózsa écrit, même avec des mélodies antiques, du Miklós Rózsa.

En ce qui concerne la musique les époques les plus lointaines, l'anthropologue et ethnomusicologue français, André Schaeffner (1895 – 1980), affirme que :

> « La Préhistoire musicale présente à peu près la succession suivante : sifflets et sonnailles, arc musical-tambour. Alors que l'ethnologie, se référant aux seules populations qu'elle considère comme primitives, et en particulier aux tribus de l'Australie, place en

---

[352] LEVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*. [S. l.] : Plon, 1964, p. 32 Dans l' « Ouverture », Lévi-Strauss reproche à la musique contemporaine d'avoir éliminé un des deux « niveaux d'articulation » de la musique, celui « physiologique », « naturel ». ANSERMET, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Paris : Robert Laffont, 20 novembre 1989 Ansermet, lui, récuse en bloc la musique atonale en comparant la mort de la tonalité à la mort de Dieu.

[353] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 280-281.

[354] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 97.

[355] *Ibid.*, p. 106.

> premier la trompe, antérieurement même à la flûte. […] Toutes (les formes des instruments à vent) sont nées telles que nous les trouvons maintenant, à des perfectionnements mécaniques près. Aucune n'ayant d'histoire et ne s'inscrivant dans l'histoire » [356].

C'est ce que tente manifestement de respecter Philippe Sarde pour *La guerre du feu* (1981) de Jean-Jacques Annaud, en osant composer une musique en partie hors tonalité, les instruments faisant fréquemment office de bruits dramatisants. Après le premier combat entre tribus, soutenu par une composition chromatique, des voix accompagnent la fuite de certains. La voix est l'instrument le plus universel. C'est le seul qui perdure, dont nous pouvons affirmer qu'il existait déjà du temps de la préhistoire. Ces voix qui soulignent le drame sont également jouées sans conformité tonale. Néanmoins, Philippe Sarde est obligé de travailler avec les instruments actuels afin que la musique ne reste pas totalement hermétique à notre représentation dramatique de l'image. Devant l'étendue du paysage, il met une orchestration de violons. Quand apparaissent les lions, surgissent des sons de cuivres secs. On peut aussi y entendre de la flûte de pan. Quand les lions poursuivent les hommes, le rythme musical s'emporte. D'ailleurs, ce substrat musical du rythme a toujours existé « avant l'homme et en dehors de lui » selon Hanslick : « Dans le galop du cheval, dans le tic-tac du moulin, dans le chant du merle et de la caille, on découvre aisément la périodicité des fractions du temps. […] C'est alors la loi du rythme binaire qui prédomine : élévation et abaissement, attraction et répulsion » [357]. Quand les hommes découvrent la fumée dans la colline, nous avons droit à un ensemble instrumental symphonique *forte*. L'apparition du feu est symbolisée par des violons, voix, cuivres et percussions qui forment un ensemble également *forte*. Quand l'homme offre une poignée d'herbes au mammouth, l'ensemble se fait plus langoureux, de même que lorsque nous découvrons la femme enceinte. Enfin, quand la femme quitte le héros et que celui-ci part à sa recherche, la musique est jouée en *mineur*.

Les références géographiques sont aussi une source d'inspiration des compositeurs, comme le décrit Alberto Iglesias :

> « Parfois, la géographie permet d'avoir une référence musicale, et j'en profite. Quand j'ai dû composer la musique de *The Constant Gardener* (Fernando Meirelles, 2005), je n'étais pas un spécialiste de la musique africaine… Je l'ai beaucoup étudiée pour le film. Je me suis en particulier concentré sur les musiques originaires de Tanzanie et du sud du

[356] BLANCHARD, Gérard. *op. cit.*, p. 261.
[357] HANSLICK, Eduard. *op. cit.*, p. 107.

> Soudan. M'intéresser à ces musiques était pour moi une manière de mieux affronter le film. J'ai fonctionné de la même manière pour *Che* (Steven Soderbergh, 2008) [Musique d'Amérique latine, cette fois] » [358].

Le compositeur peut s'inspirer de tout autre type d'apport extérieur, tel que Mychael Danna l'évoque, au sujet de sa collaboration avec Atom Egoyan : « Au départ, nous avions commencé à mélanger des musiques de différentes époques, des musiques d'origines non-occidentales. C'était quelque chose de très innovant » [359]. Pareillement, Paul Thomas Anderson raconte, à propos de la bande son de *Punch-drunk love* :

> « Ce qu'on entend dans le film a d'ailleurs été conçu avant le tournage et cela m'a inspiré pour la mise en scène. En fait, on a élaboré une sorte de "bibliothèque" sonore dans l'entrepôt même où on a tourné. Car on y percevait toutes sortes de sons étranges que Jon [Brion, le compositeur] pouvait utiliser, allant des chants d'oiseaux au passage d'un train ou encore aux bruits lointains d'une usine. Ça nous a fait penser à une véritable comédie musicale ! On s'est ensuite amusés à composer la bande originale du film à partir de cette incroyable banque de données, en pensant sans cesse à Jacques Tati » [360].

Le compositeur Bruno Coulais trouve même des formes d'accointance entre la musique et la lumière du film, notamment lorsqu'il évoque sa participation à *Villa Amalia* (2009) de Benoît Jacquot : « Je pense qu'il y a une relation très forte entre la musique et la lumière : une densité, une atmosphère qui se crée entre ces deux éléments. Il y a des lumières qui imposent une certaine densité musicale, une certaine tonalité » [361]. Pour le compositeur, l'idée que la lumière du film puisse être une source d'inspiration musicale fonctionne aussi dans l'autre sens. Au sujet de *Au fond des bois* (2010) de Benoît Jacquot, Coulais affirme : « Le chef opérateur écoutait beaucoup ma musique et je crois même qu'il la jouait au piano parce qu'il est musicien. Et je n'ai pas du tout été surpris par la lumière du film à l'arrivée. Je savais comment serait la lumière » [362].

---

[358] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 103-104.
[359] *Ibid.*, p. 148.
[360] ANDERSON, Paul Thomas. Paul Thomas Anderson pour Punch Drunk Love. *Positif*. Septembre 2002, n° 499, p. 34.
[361] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 133.
[362] *Ibid.*, p. 135.

… mais moins chez les réalisateurs-compositeurs

Se poser la question de la correspondance de la musique avec l'image chez les réalisateurs-compositeurs revient plutôt à s'interroger sur le rapport de leur musique, en tant que compositeur, avec leur image, en tant que réalisateur. A nouveau, « réalisateur-compositeur » ne semble pas être un critère de catégorisation. Les ressources des réalisateurs-compositeurs semblent généralement plus intuitives, venant de l'intérieur, provenant d'acquis propres et selon l'inspiration du moment. L'acte de composer tend volontiers vers l'égotisme, s'attachant moins aux composantes techniques et universelles d'un scénario (caractéristiques des personnages, époque, lieu, construction par leitmotiv, etc.) et au déploiement de la musique au sein du film qu'au résultat d'une expression personnelle, ce qui nous amène à relativiser l'image de « l'auteur total » comme gage d'alliance ultime entre découpage technique et partition musicale. Pour autant, bien qu'un réalisateur, en composant lui-même la musique de son film, semble moins enclin à partir d'entités liées à la diégèse du film ou à chercher des références extérieures, cela ne permet pas de les cataloguer.

En explorant l'évolution de sa musique sur ses quinze longs métrages réalisés entre 1974 et 2001, nous constatons que John Carpenter passe par divers styles de musiques. Il commence par des sonorités électroniques caractérisant *Dark Star* (1974). Il continue avec des mélodies simples au synthétiseur avec *Assaut* (1976). Pour *Halloween* (1978), il s'exerce à une mélodie minimaliste à cinq temps, répétitive et lancinante, pour désigner « la menace », thème devenu célèbre depuis. Ce style minimaliste et répétitif prend des accents de toccata avec *The Fog* (1980), et l'usage du synthétiseur devient plus pop à partir de *New York 1997* (1981) avec un rythme binaire joué à la batterie électronique. Le thème de *New York 1997* sera d'ailleurs repris dans une version plus rock pour *Los Angeles 2013* (1996). *L'antre de la folie* (1994) sera aussi caractérisé par un Carpenter rockeur, dont le style prendra des accents de *heavy metal* avec *Ghost of Mars* (2001). Quant à *Invasion Los Angeles* (1988), il est caractérisé par un style blues et des improvisations à la guitare électrique et au clavier, entre autres, tout comme *Vampires* (1998), sorti dix ans plus tard. Le genre minimaliste réapparait dans *The Thing* (1982) dont le thème principal mêle une simple double note de basse qui se répète sur un tempo *andante*, accompagné de nappes synthétiques. Nous retrouvons ce style dans le *Prince des ténèbres* (1987), dans lequel une note de

basse marque le tempo sur trois autres jouées au début de chaque mesure, accompagnées de bouts de mélodies, sonorités de *pad* et divers bruitages. Enfin, la musique se veut orchestrale tout en restant synthétique dans *Le village des damnés* (1995).

Entre musique électronique, pop, rock, blues et *metal*, qui semblent davantage correspondre à l'évolution de la personnalité du compositeur qu'aux besoins des films s'y rattachant, John Carpenter est le prototype du compositeur qui écrit, avant tout, sa musique. Il se situe à l'opposé du compositeur classique qui tient compte des personnages, de l'époque, du lieu, de tout autre élément diégétique et, surtout, des desiderata du réalisateur, pour en écrire la musique.

Cette constatation semble se vérifier chez les autres réalisateurs-compositeurs dont nous avons exploré les œuvres. Pour exemple, sur les 3 films dont il a composé la musique, Tobe Hooper se montre adepte du pastiche. La musique de *Massacre à la tronçonneuse 2* (1986) se présente comme un recyclage, sur le plan structurel, de la musique de Bernard Hermann pour *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock, joué le long du film par une unique sonorité de synthétiseur, une nappe de synthèse analogique. Cette musique répond tant à des éléments diégétiques du film qu'au désir « d'amusement » du réalisateur. Woody Allen, compositeur, clarinettiste féru de blues et de jazz, compose spécifiquement le style de musique jazzy qui lui plait pour cette satire futuriste *Woody et les robots*, seul film dont il écrit la partition. Les styles de Clint Eastwood ou d'Emir Kusturica sont avant tout influencés par leurs origines personnelles, et lorsque le réalisateur indien Satyajit Ray dit qu'il utilise de la musique européenne, qu'il se sent influencé notamment par la période romantique, à commencer par Beethoven (1770 – 1827), il ajoute aussitôt :

> « Notre musique [orientale] n'est pas filmique. Elle est ornementale. C'est une arabesque. La forme n'est pas dramatique. Elle démarre sur un rythme et un tempo très simples. Elle commence lentement et finit rapidement. Il n'y a pas de variation entre les deux. Il y a ce début lent, ça accélère un peu, puis plus, et à la fin un grand crescendo, un mouvement rapide, une agitation. C'est comme la structure d'un temple. Il y a la base, le filigrane, toute l'ornementation, puis l'apex, le sommet » [363].

[363] RAY, Satyajit. *Satyajit Ray on music, Part III* [en ligne]. 1989.

II.A.2.b Avec le personnage

Du leitmotiv

Selon Michel Chion : « Le leitmotiv wagnérien emploie des personnages, des lieux, des forces de la nature, des abstractions, des actions aussi bien que des objets symboliques qui ne sont pas sans rapport avec les images de mémoire et qui en opèrent la transposition sur le plan sonore » [364]. Pour Theodor Adorno :

> « Le leitmotiv de Wagner fonctionne déjà comme une marque de fabrique permettant de reconnaître personnages, sentiments et symboles. […] C'est le moyen le plus grossier d'élucidation, une sorte de fil conducteur pour un public sans formation musicale […]. L'art total de Wagner, le théâtre-exposition néoromantique de Reinhardt, les poèmes symphoniques de Liszt et de Richard Strauss […] ces tendances ont trouvé leur aboutissement dans le cinéma comme source du drame, du roman psychologique, du roman-feuilleton, de l'opérette, du concert symphonique et de la revue » [365].

La référence au compositeur allemand Richard Wagner (1813 – 1883) et au principe du leitmotiv pour souligner l'évolution dramatique des personnages au cours de l'intrigue du film, prend rapidement son essor aux Etats-Unis durant l'avant première guerre mondiale, dès lors qu'il est question de recherche de concordance entre images et musique, comme en témoigne le journal *Moving Picture World* considérant que « tout comme Wagner ajustait sa musique aux émotions [366] […] la même chose devra être faite à l'égard du cinéma » [367]. Pour rappel, le terme de leitmotiv [368] appliqué à la musique semble naître en 1865 avec le critique musical autrichien August Wilhelm Ambros (1816 – 1876) pour désigner des

[364] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 222.
[365] Cf. ADORNO, Theodor W., EISLER, Hanns et HAMMER, Jean-Pierre. *Musique de cinéma. Essai.* 13 juin 1997. Paris : L'Arche, 1969 ; Repris dans: BLANCHARD, Gérard. *Images de la musique de cinema*. Paris : Edilig, 1984, p. 215.
[366] Pour en savoir davantage sur l'impact de Wagner sur la musique et le cinéma aux Etats-Unis, nous vous proposons : PAULIN, Scott D. Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity. Dans : BUHLER, James, FLINN, Caryl et NEUMEYER, David, *Music and Cinema*. Wesleyan University Press. Hanover/London : [s. n.], 2000, p. 58-84.
[367] THE MUSEUM OF MODERN ART LIBRARY. *Moving Picture World (Jan-Jun 1910)*. New York : Chalmers Publishing Company, 1910, p. 590. [Consulté le 13 février 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/movinwor06chal.
[368] « Motif conducteur » ou « motif directeur » en français.

œuvres de Wagner et de Liszt [369], avant qu'il ne devienne le cheval de bataille de l'écrivain allemand Hans Von Wolzogen (1848 – 1938) dans ses analyses des œuvres du précurseur de la musique de film, soulignant que certains aspects de ce principe existent depuis au moins la fin de la renaissance avec la *Camerata fiorentina* [370].

Nous rattachons les œuvres prévoyant un déploiement mélodique sous forme de leitmotiv à des compositeurs dits post-wagnériens tels que Max Steiner (1888 – 1971), compositeur pour la RKO puis la Warner, Herbert Stohart (1885 – 1949), compositeur pour comédies musicales à Broadway puis directeur musical de la MGM, mais également Charles Previn et David Raksin chez Universal, Victor Young chez Paramount, Cyril Mockridge pour la Fox, Erich Wolfgang Korngold pour la Warner et, plus récemment Jerry Goldsmith, Howard Shore, John Williams, Danny Elfman, etc.

Indépendamment de la question du motif conducteur au cinéma, qui se concrétise généralement par des recyclages du principe du leitmotiv originel tel que Wagner le développe par exemple dans sa tétralogie *L'anneau du Nibelung* (1869 – 1876), d'ordinaire, les compositeurs s'inspirent des caractéristiques des personnages principaux car l'identification du spectateur au protagoniste permet de créer l'empathie, comme Michel Chion le décrit : « Ce que la musique traduit le plus facilement et richement, c'est le flux changeant des émotions ressenties par un personnage » [371].

De la psychologie du personnage

De fait, si nous transposons l'effet Koulechov [372] au rapport images/son en remplaçant les images associées au personnage neutre par une musique significative, nous constatons rapidement que ce dernier est automatiquement associé au contexte sonore qui l'entoure. Notre effet Koulechov musical est d'ailleurs, pour Michel Chion, un « effet de

[369] AMBROS, August Wilhelm. *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*. [S. l.] : Leipzig, H. Matthes, 1865. [Consulté le 16 février 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/bub_gb_mQw6AAAAIAAJ.

[370] Mouvement artistique dirigé par Giovani Bardi puis Chevalier Costi, regroupant des musiciens, chanteurs, poètes et théoriciens humanistes, entre les années 1570 et le début du XVII^{e} siècle, esquissant les débuts de l'opéra avec *Dafne* (1597) de Peri et surtout *Orfeo* (1600) de Monteverdi.

[371] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 225.

[372] En 1922, Lev Koulechov présente le gros plan de Mosjoukine au regard neutre, auquel il associe successivement les représentations visuelles suivantes : une assiette de soupe, une femme morte, une fillette et sa peluche. Pour le public, l'acteur exprimait respectivement : la faim, la tristesse et l'attendrissement. Preuve que le sens naît de l'interprétation par le spectateur des faits dont il est témoin.

valeur ajoutée » : « Si nous voyons un visage neutre, et que nous entendons une musique d'un certain caractère marqué comme gai, méditatif ou tourmenté, le visage alors dans une l'image va se colorer de ce qu'on entend »[373]. Pour exemple, Jean-Claude Petit assimilera sa partition au caractère romantique d'Angelo, le personnage central du *Hussard sur le toit*. Il explique, au sujet de la séquence où Angelo est poursuivi par la population affolée :

> « On ne peut pas dire que je suive l'action. C'est le thème central du film, qu'on trouve au générique, qui est décliné autrement. Je choisis, dans cette séquence, un thème lyrique, parce que le héros est un héros romantique ! Je ne joue pas le fait qu'il se sauve, on n'entend pas une musique échevelée, on entend une musique très large, très romantique et qui finit avec le croassement d'un corbeau. Écrire, c'est raconter une histoire […]. L'histoire, c'est aussi le thème central, il faut le décliner là où il s'impose […]. On ne joue pas forcément ce que l'on regarde, mais on doit être dans le regard du héros »[374].

Assimiler la musique à la psychologie des personnages permet de dégager des perspectives d'expressions différentes de celles où la musique se calque directement sur la situation présente, tel que l'explique à nouveau Jean-Claude Petit en prenant, pour exemple, la scène de *Manon des sources* (1986) de Claude Berri, dans laquelle Daniel Auteuil découvre Emmanuel Béart qui se baigne nue dans la rivière et en tombe amoureux :

> « Elle prolonge l'action. On aurait pu arrêter la musique quand le personnage change d'endroit. Quand Daniel Auteuil ne voit plus Emmanuelle Béart, il n'y a pas de raison de continuer de jouer… mais il l'entend et il se couche avec cette image sonore dans la tête. C'est très important de poursuivre. Il y a aussi une scène dans *Jean de Florette* où je fais cela avec Yves Montand : il sort de l'église, il est tout seul et on entend encore la musique de l'église […]. J'aime, à travers la musique, traduire ce que les personnages ont dans la tête, pas forcément ce que l'on voit »[375].

Le compositeur le prouve à nouveau, cette fois dans *Vent de panique* (1987) de Bernard Stora, comme le relate Michel Chion :

> « Histoire d'un couple d'escrocs ratés (joués par Bernard Giraudeau et Caroline Cellier) et d'une jeune fille délurée (Olivia Bruneau) qu'ils enlèvent à ses parents pour la vendre comme prostituée : cette histoire […] est traitée pendant la première heure sur le mode

---

[373] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 206.
[374] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 116-117.
[375] *Ibid.*, p. 126.

dérisoire. A un moment donné, un plan sur Caroline Cellier seule réfléchissant dans son lit est accompagné d'une musique plus grave. Il n'y a que la musique de Jean-Claude Petit pour donner à ce moment-là […], un sens humain : nous comprenons vite qu'elle commence à penser à son âge, à la manière dont elle gâche sa vie […]. Ces moments, où le basculement du film dans une dimension qui se veut plus tendre et humaine est dit par la musique et elle seule, sont beaucoup plus courants qu'on ne le croit. Nous avons affaire à une narrativité pure, non anecdotique, de la musique » [376].

La sonorité d'un instrument peut également définir un personnage, tel que le présente Alberto Iglesias, à propos de *Ne dis rien* (2003) de Icìar Bollaìn : « Je me suis appuyé sur ces silences. Je trouvais aussi que, dans ce film, il y avait de la place pour une écriture pour la harpe. Pour moi, le personnage féminin avait une relation avec la pureté de la vibration de la harpe. Je me suis rappelé que quand on écoute de la harpe, cela donne une espèce de tranquillité et de sérénité » [377]. De même, comme le compositeur Quentin Billard le rappelle, dans *Le bon, la brute et le truand* (1966) de Sergio Leone (1929 – 1989), « pour que chaque personnage puisse posséder sa propre identité sonore, Morricone décida d'associer à chacun un instrument différent. Ainsi donc, Blondin est associé à la flûte à bec, Sentenza à l'arghilofono [378] et Tuco à la voix humaine » [379]. Effectivement, le timbre des deux notes probablement les plus célèbres de l'Histoire de la musique de film, [*la mi la mi la*] suivis de [*fa sol ré*], est sélectionné en fonction du protagoniste visible à l'image ou désigné par l'intrigue.

Des préjugés

La musique consent aussi à caractériser les personnages en alimentant les préjugés, tel que Michel Chion le remarque : « Même lorsqu'elle n'est pas le sujet de l'histoire, elle permet de caractériser le milieu où se déroule l'action, la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes, et pour lesquels le cinéma recourt à des stéréotypes immédiats, comparables à ceux qu'il met en œuvre dans le domaine des costumes, des

[376] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 121-122.
[377] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 102.
[378] Ocarina en plus grave
[379] BILLARD, Quentin. *Le Bon, la brute et le truand - la BO / Musique de Ennio Morricone / Il Buono, il brutto, il cattivo - Soundtrack :: Cinezik.fr* [en ligne]. 14 août 2014. [Consulté le 5 mai 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=bon_brute_truand.

décors, de la gestuelle ou du dialogue » [380]. Pour exemple courant, à l'instar du hip-hop chez certains personnages de quartiers populaires des années 1990, la musique classique, reflet de l'association assez naïve entre fortune matérielle et richesse culturelle, est souvent attribuée à un milieu aisé. Si elle est associée à un personnage modeste, il semble que nous ayons tendance à penser qu'il affectionne un compositeur spécifique. Notre imaginaire concevrait en effet que la « vieille et noble » musique soit d'abord écoutée par l'aristocratie sociale, régulièrement désignée par le terme impropre d' « élite ». A contrario, la musique populaire ou *pop music*, répondant aux effets de mode, serait plus généralement attachée aux milieux modestes. La réalité est généralement plus subtile. Le blues, par exemple, est une musique d'abord écoutée dans des milieux modestes aux Etats-Unis, puis dans des milieux aisés en Europe.

Michel Chion prend l'exemple de *Traquée* (1987) de Ridley Scott, dans lequel :

> « Un policier d'un milieu modeste est chargé de veiller sur la sécurité d'une femme riche. Plusieurs des scènes qui se déroulent chez cette dernière sont accompagnées de musique classique et d'opéra, entendue comme diffusée dans ce lieu […]. La présence de l'opéra et de la musique classique en décor sonore connote d'une idée de luxe et de distinction, tel un parfum, l'appartement de la femme riche, laquelle n'est même pas censée la connaître et l'aimer » [381].

Quant au policier modeste, « si on fait un film sur un tel personnage, on sera amené à montrer qu'il s'intéresse personnellement à cette musique » [382].

Chez Bertrand Blier, la musique classique est souvent associée à un personnage modeste qui se passionne pour un compositeur en particulier. Dans *Préparez vos mouchoirs* (1978), Stéphane s'intéresse spécialement à Mozart et uniquement à ce compositeur. Il n'aime pas Beethoven et, comme nous le constatons en fin de film, il ne connaît pas Schubert. Ainsi, celui qui sort d'un milieu modeste, qui n'a pas de culture classique mais qui cherche à s'y intéresser, ira d'abord vers Mozart. En revanche, Christian, fils d'industriel, préfère Schubert tout en reconnaissant le talent de Mozart, de Beethoven, d'Haydn et de Schumann. Nous voyons ici le parallèle existant entre la connaissance de la musique clas-

[380] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 242.
[381] *Ibid.*, p. 242-243.
[382] *Ibid.*, p. 243.

sique et le milieu auquel appartient le personnage. Mozart, le plus connu, est associé au milieu modeste alors que Schubert est écouté chez les riches.

De même, Luchino Visconti (1906 – 1976) distingue la musique classique de la variété. Dans *Violence et Passion* (1975) le jeune impertinent et impétueux Konrad, joué par Helmut Berger, hébergé dans la luxueuse habitation du Professeur émérite interprété par Burt Lancaster, écoute de la musique à la mode, et lorsqu'il apprend à son hôte qu'il s'intéresse au classique, quel compositeur mentionne-t-il ? Mozart.

Claude Chabrol (1930 – 2010) aussi utilise de la musique classique pour indiquer l'aisance financière de ses personnages. Pour exemple, lorsque Paul reçoit ses amis dans son appartement à Paris situé près de la place de l'Etoile dans *Les cousins* (1959), il ne passe pas de la musique « de son âge », à la mode, mais la *40^{e} symphonie* de Mozart, suivi du *Crépuscule des Dieux* de Wagner. Il s'agit bien de montrer l'opulence matérielle et non pas la richesse culturelle du milieu auquel appartiennent ces jeunes puisque nous voyons bien, dans une séquence précédente, qu'ils préfèrent lire des romans policiers et des livres pornographiques plutôt que des classiques comme Balzac. Par la suite, nous entendons du jazz.

Soulignons, dans le cas d'espèce que, dans la France des années 1960, le jazz tient la même finalité que la musique classique. Il est parfois considéré comme difficile à comprendre et comme n'étant pas à la portée de tous. Autant que pour la musique classique, il est utilisé, non pas pour montrer un milieu intellectuellement supérieur mais matériellement plus riche. Notons que, là aussi, la réalité est plus subtile puisque le *free jazz* ne concerne pas les mêmes cibles que les fanfares de la Nouvelle Orléans. Pour exemple, dans *Le talentueux Monsieur Ripley* (1999) d'Anthony Minghella (1954 – 2008), Dickie Greenleaf, qui est issu d'un milieu aisé, est un joueur de saxophone médiocre. Voilà tout le paradoxe. Il est suffisamment riche pour apprécier le jazz mais pas suffisamment pauvre pour savoir en jouer.

De la musique séquentielle chez les réalisateurs-compositeurs

Même quand les musiques se font entendre tout au long du film, le rapport avec le principe du leitmotiv nous semble demeurer anecdotique puisqu'elles ont moins tendance à se déployer ou se développer autour de l'évolution dramatique d'un personnage, ceci

autant chez John Carpenter que chez Satyajit Ray ou Clint Eastwood. Ce constat s'avère moins évident chez Alejandro Amenábar qui semble faire figure d'exception puisque ce réalisateur parvient à créer une corrélation entre la progression d'une mélodie et l'évolution d'une intrigue affiliée à un personnage, telle que les retombées dramatiques de la schizophrénie du protagoniste César incarné par Eduardo Noriega dans *Ouvre les yeux* (1997). Cependant, globalement, nos explorations nous indiquent des mécanismes de création connexes et plutôt homogènes, au travers desquels les musiques des réalisateurs-compositeurs peuvent adopter une forme plus ou moins séquentielle, tel que nous l'avions déjà remarqué dans notre étude des relations entre la musique et l'image dans *Halloween*.

Examinons par exemple *Million Dollar Baby* (2004) de Clint Eastwood. Ce film raconte l'histoire de Maggie, apprentie boxeuse, qui souhaite se faire entraîner par le célèbre coach Frankie Dunn, célibataire endurci qui refuse de mener des femmes sur le ring, mais qui finit par céder face à la détermination de celle-ci. Maggie dispose bien d'une mélodie très douce, dans un rapport très simple de tonique/dominante, dominante/tonique, jouée au piano ou à la guitare, mais cette musique arrive la plupart du temps en fin de séquence sous forme de transition ou sur des scènes séquentielles, et en aucun cas elle ne peut être considérée comme un leitmotiv, faisant écho au sentiment d'Ennio Morricone sur le rôle d'une composition : « je crois que la musique doit être mise quand l'action s'arrête, se cristallise ; comme dans le théâtre musical il y a le récitatif et l'aria, la musique au cinéma fonctionne au moment de l'aria, quand l'action s'arrête et qu'il y a la pensée, l'intériorité du protagoniste, non quand l'action a sa dynamique narrative » [383].

Ce thème d'Eastwood est d'abord joué au piano solo, puis repris avec des accompagnements en nappes de cordes à la fin de la séquence durant laquelle Eddie, l'assistant de Frankie, donne quelques conseils d'entrainement à Maggie et que celle-ci recommence à frapper sur le punching-ball dans la pénombre de la salle d'entraînement. La musique continue sur la voix off d'Eddie et fait la transition avec la scène suivante nous exposant Maggie dans le bus, rentrant chez elle. Le thème revient sur Maggie dans une courte scène séquentielle qui tient une fonction de transition, dont chaque plan-séquence expose un moment de vie de la jeune femme : elle ramasse un pourboire sur la table du

[383] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 30.

restaurant où elle travaille en tant que serveuse, elle coupe le réveil et sort de son lit, elle court sur la plage, elle s'entraîne sous le regard de Frankie, enfin elle achète du matériel dans un magasin de sport. Une variation du thème est interprétée par un ensemble de cordes, juste après que Frankie a renvoyé Maggie vers son collègue manager Sally, accompagnant le sentiment d'abandon de la jeune boxeuse. Jouée cette fois à la guitare, la mélodie fait de nouveau la transition entre deux séquences, celle se situant dans le snack dans lequel Maggie travaille, durant laquelle Frankie annonce à sa pouline qu'il refuse qu'elle rencontre les championnes, et la séquence où elle recommence à s'entrainer d'arrache-pied. Le thème revient, joué au piano, suite à la séquence durant laquelle Maggie croit faire un fabuleux cadeau à sa mère en lui offrant une maison avec ses économies. Aucune musique n'accompagne la dispute. Un premier couplet se pose sur Maggie le regard vague, assise sur le siège passager de la voiture de Frankie garée à la station-service. Les deux autres couplets, soutenus par des nappes de cordes, accompagnent l'échange de regard et de sourires entre Maggie et une fillette tenant son petit chien dans un véhicule situé de l'autre côté des pompes à carburant. Voici un exemple de musique qui accompagne tant le visage sombre de la protagoniste que son enjouement à la vue d'un chiot et d'une petite fille, et qui nous renvoie à la contradiction suscitée par l'idée de correspondance images/musique. Le thème reviendra au milieu des notes de guitare accompagnant le rapprochement entre Frankie et Maggie en voiture, ou au piano lorsque Frankie nettoie Maggie à l'hôpital.

Inversement, Clint Eastwood ne mettra pas de musique dans les moments suffisamment forts dramatiquement. Pas de musique quand Eddie va constater et arrêter la bagarre entre les deux poulains Danger et Shawrelle. Pas de musique pour accompagner le combat entre Eddie et Shawrelle. Pas de musique sur Danger qui s'en va misérablement. Pas de musique lorsque Magie tente de se suicider et que Frankie accourt auprès d'elle. La musique reprend sur la scène elliptique d'après, pendant que Frankie patiente et lorsqu'il se rend à l'église. Enfin, la séquence durant laquelle Frankie va euthanasier Maggie débute par le silence. Seules quelques notes décousues de piano et de cordes se font entendre à partir du moment où il débranche l'appareil et lui injecte le sédatif.

Transition : la transcendance de la concordance

« Je me sens très proche de la vie intérieure du film. C'est ce que l'on veut, ce que l'on demande à une composition, représenter la subjectivité, l'énergie subjective d'un film, on veut que la musique révèle l'âme et le cœur du personnage principal » [384]. Façonnant musicalement « la vie intérieure du film », Tykwer défait la question de la correspondance de la musique et des images en partant de points musicaux élémentaires, à savoir le continuum sonore, à l'aide d'une note ou d'un accord qu'il maintient le long des scènes, le *portamento* et la simple répétition *ostinato*, sur lesquels il s'appuie pour construire un ensemble musical plus complexe en y empilant des pistes rythmiques et mélodiques. Il se sert de ces ingrédients mélodiques primordiaux pour construire la musique accompagnant l'image, constituer l'univers musical des scènes que nous aborderons, en transcendant la question de l'union entre audio et visuel, rappelant la pensée du compositeur Giacinto Scelsi :

> « Vous n'avez pas idée de ce qu'il y a dans un seul son ! Il y a même des contrepoints si on veut, des décalages de timbres différents. Il y a même des harmoniques qui donnent des effets tout à fait différents, qui ne sortent pas seulement du son, mais qui entrent au centre du son. Il y a des mouvements concentriques et divergents dans un seul son. Ce son-là devient très grand. Cela devient une partie du cosmos, aussi minime qu'elle soit. Il y a tout, dedans » [385].

Pour exemple, si nous admettons que la note est, avec le silence, la plus petite unité de mesure d'une notation musicale, dès lors que Tykwer s'appuie sur la sonorité de cet élément sans enchaîner par d'autres notes, donc sans en faire de mélodie à part entière, mais en empilant d'autres ingrédients sonores et musicaux sur cette seule et unique donnée, il tend à neutraliser l'idée d'un comparatif entre musique et images. En l'occurrence, la note ou l'accord joué en continu le long de la scène et indépendamment de tout développement mélodique, circonscrit l'environnement ou le sentiment attaché à un personnage en lui attribuant une couleur sonore spécifique. Comme nous l'examinerons séquence par sé-

[384] TYKWER, Tom. *Podcast #10 with Tom Tykwer ♪ - APM Music* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://podcast.apmmusic.com/10_APM_Film_TV_Music_Podcast_Tom_Tykwer.mp3.
[385] SCELSI, Giacinto et KANACH, Sharon. *Les anges sont ailleurs...* Arles : Actes Sud, 9 juin 2006, p. 75.

quence, cette musique de Tykwer basée sur un timbre se déployant le long d'une scène, ne pouvant ni se trouver dans un rapport de concordance ou de discordance avec l'image, ni en être empathique ou anempathique, pour reprendre l'approche plus judicieuse de Michel Chion, se situe dans une relation de complémentarité.

Cette forme d'indépendance envers l'entité visuelle, textuelle, informationnelle, structurelle, renvoie à l'appréciation du compositeur et musicologue français, Francis Bayer (1938 – 2004), sur l'idée de continuum sonore :

> « La puissance particulière qui se dégage des œuvres musicales qui font allégeance à cette esthétique de la continuité provient, nous semble-t-il, du fait que leur signification, parce qu'elle est immanente au sensible, s'impose immédiatement à nous à la faveur d'une sorte de perception sauvage de tout notre corps, antérieure à toute démarche analytique de notre entendement » [386].

Cette figure musicale employée par Tykwer donne simplement le climat de la scène, son énergie ou encore, comme il le dit lui-même, « l'âme et le cœur du personnage ».

Comme pour la note tenue que nous examinerons en premier lieu, la même relation à l'image s'établit avec le *portamento*, sous forme de glissandi ou de *slides* constants, sans hauteurs fixes, qui symbolise l'altération. Il ne peut, à lui seul, prendre parti, se situer en accord ou désaccord avec l'action en cours. Cette figure mélodique que nous aborderons dans un deuxième temps, n'a par ailleurs pas de rapport avec une quelconque « composition plastique », à l'instar des méthodes promulguées par Eisenstein, puisqu'un glissement d'une note vers le haut ou vers le bas n'amène pas son équivalence à l'écran. Il spécifie simplement la perturbation de l'ordre jusqu'alors établi dans une scène quelconque.

Enfin, nous examinerons la figure musicale de l'*ostinato* qui, à travers le ressassement de deux notes écartées d'un ton ou d'un demi-ton, sert, chez ce cinéaste, à sortir le spectateur d'une réalité brute, à l'amener vers le songe et à générer une forme d'onirisme. Cette figure mélodique demeure neutre dans son rapport à l'image qu'elle complémente, l'ensemble fermant toutes possibilités de les comparer ou les opposer, rappelant la vision partagée par Deleuze et Guattari au sujet de l'art moderne : « les forces à capturer ne sont plus celles de la terre, qui constituent encore une grande Forme expressive, ce sont mainte-

---

[386] BAYER, Francis. *De Schönberg à Cage : Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris : Klincksieck, 1981, p. 132.

nant les forces d'un Cosmos énergétique, informel et immatériel. […] c'est le tournant postromantique : l'essentiel n'est plus dans les formes et les matières, ni dans les thèmes, mais dans les forces, les densités, les intensités » [387].

Au même titre que pour les précédentes parties et dans l'idée que la lecture des différentes analyses de séquences du cinéma de Tykwer soit parallèlement agrémentée des images-sons auxquelles elles font référence, nous mentionnerons le point de démarrage de chaque scène examinée afin que vous puissiez y accéder directement sur les films mis en annexe, dans la carte SD.

II.B Séquences témoin tirées des films de Tom Tykwer

II.B.1 Une note comme unité dramatique

La note seule est en elle-même une unité par essence. Dans l'esthétique de Tykwer, elle tient un rôle d'unificateur dramatique. La scène se déroulant le long d'une note ou d'un accord unique, devient une unité ou cellule dramatique du film. Ce dernier est alors composé d'un ensemble de ces cellules représentées chacune par une note ou accord à la texture spécifique.

II.B.1.a L'unification de la scène en une cellule dramatique

Pour exemples d'unification de scènes en cellules dramatiques, nous aurions pu égrener une multitude d'exemples : la séquence durant laquelle Maria visite l'appartement de Dieter, celle où elle découvre la photo que son amoureux avait prise d'elle à son insu, ou bien lorsqu'elle trouve son père dans un état de déliquescence, étendu au sol, dans *Maria la maléfique.* Nous pensons également à la séquence de l'accident de voitures, celle illustrant le moment où la mémoire revient à Théo l'agriculteur, ou celle relatant son déménagement avec sa famille, dans *Les Rêveurs*, ou encore celle durant laquelle Hilde annonce son cancer à

[387] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Éditions de minuit, 1980, p. 422-423. Collection « Critique », t. 2. RC455 B2430 .D42 1972, t. 2.

son fils dans *3*. Nous nous appuierons simplement sur une séquence issue respectivement de *Maria la maléfique*, des *Rêveurs* et de *3*. Dans *Maria la maléfique*, ce concept de cellules dramatiques unifiées se manifeste dans les séquences mettant en scène la liaison de Maria avec son amoureux Dieter et, plus généralement, dans le rapport de la protagoniste aux relations sentimentales comme, dans notre exemple, la première fois où elle embrasse un garçon. Dans *Les rêveurs*, comme dans *3*, Tykwer unifie par la note, des moments de vie des différents personnages mis en relation par un montage parallèle, ainsi que des scènes séquentielles évoluant dans une continuité temporelle circonscrite par cette forme musicale caractéristique. Nous prendrons pour exemple la scène centrale des *Rêveurs*, et nous terminerons par celle durant laquelle Sissi vient rendre visite à Bodo enfermé en cellule d'isolement dans *La princesse et le guerrier*.

Maria la maléfique : le premier baiser

Nous retrouvons cette note tenue sur le flashback dans lequel Maria embrasse pour la première fois un garçon, alors que son père rentre du travail. Juergen et Maria entrent de part et d'autre du cadre dans lequel ils sont filmés en gros plan, de profil, le garçon à gauche, la jeune fille à droite. Juergen approche sa tête de celle de Maria. Le moment où ils s'embrassent coïncide avec l'émission du *chord pad*, à 55mn 34s du film, joué sur la note de *ré4* maintenue au son. Juergen se retire, ce qui interrompt l'émission du *chord pad* mais pas la note continuelle de *string pad* analogique circonscrivant la scène entière et qui est donc toujours maintenue. Le garçon donne quelques conseils à Maria. Ils s'embrassent de nouveau et derechef nous entendons le *chord pad* couvrir la note maintenue. Les notes formant les accords évoluent pendant que la caméra effectue un travelling

circulaire autour des deux jeunes, laissant apparaître le père de Maria en arrière-plan, hors profondeur de champ, à l'entrée de l'appartement, qui les observe. Un bruit de grincement semblable à la friction d'un engrenage non lubrifié accompagne l'entrée du père dans le champ. Maria sursaute en le voyant, ce qui sonne la fin de tout élément musical, y compris la note tenue, et qui signe la fin de l'unité dramatique qu'elle délimitait, à savoir le rappro-

chement entre les deux adolescents. Emporté par sa jalousie maladive, le père tire malproprement Juergen par les cheveux pour le mettre à la porte de son domicile.

Les rêveurs : la scène centrale de film

Démarrant par des coups de timbale accordée à la note de *sol* sur la fin de la séquence durant laquelle Laura et René prennent un verre dans un bistrot à 48mn 32s du film, la musique accompagne la scène centrale du film, scène séquentielle présentant plusieurs moments de vie au milieu desquels la caméra survole la montagne enneigée. L'accord de *sol majeur*, en particulier la note fondamentale, est maintenu par une petite section de cordes et de vents tout au long de cette scène séquentielle. Les mélodies successives se développent exclusivement autour de cette nappe tenue qui unifie toutes les séquences en une cellule dramatique.

La séquence durant laquelle Laura et René sont accoudés au bar, filmés en champ contre-champ, plan rapproché poitrine ¾ face chacun, se termine par un fondu enchaîné passant du gros plan de l'homme regardant l'infirmière avec un léger sourire aux lèvres, à une prise de vue d'hélicoptère sur d'infinies entendues de neige, comme une sorte de pause légèrement onirique dans le déroulement du film. Couvrant le souffle du vent un peu en sourdine, la mélodie évolue sur deux rangées de notes jouées en contrepoint, qui débutent et retombent sur la tierce *sol5-si5*. Elle est interprétée par des instruments à vent dont chaque note à l'attaque lente donne un caractère à la fois poussif et aérien à la mélodie

jouée sur une gamme altérée [*sol la♭ si do ré mi♭ fa*], semblable au mode de *sol* chadda arabane [*sol la♭ si do ré mi♭ fa#*].

Par fondu également, ce plan-séquence s'enchaîne sur une séquence dans laquelle René rassemble ses photos de remémoration des événements et les colle dans un album en écoutant son dictaphone. Située au niveau du plafond, la caméra effectue un léger travelling faisant apparaître dans le champ, en forte plongée, René assis sur un tabouret, l'album sur ses genoux. Ensuite, deux très gros plans des mains de René collant les photos sont enchaînés par fondu. L'accord de *ré majeur* maintenu par les cordes, d'où ressort la fondamentale *ré*, sur lequel reposent les phrases mélodiques démarrant et concluant sur

cette même tierce *sol5-si5*, donne l'impression d'un temps suspendu englobant des tableaux de vie qui défilent.

Le nouveau tableau, arrivant par fondu, nous expose Théo qui, souffrant d'insomnie nocturne, tente de dessiner la cicatrice qu'il a mémorisée quand il a vu René s'éloigner du lieu de l'accident. D'abord, l'agriculteur, filmé en gros plan dans son lit, yeux ouverts, semblant réfléchir intensément, observe les ombres que les arbres dessinent sur le mur de la chambre sur lequel une croix du christ est accrochée, ceci sous un pont musical formé de quelques coups de timbale accordée au *sol*. Ce pont musical laisse place à de nouvelles phrases mélodiques interprétées par les instruments à vent à l'attaque lente, évoluant toujours sur deux rangées de notes en contrepoint, débutant et retombant cette fois sur la tierce *mi♭5-sol5*. La nappe formant l'accord de *sol*, laissant prédominer au son la note fondamentale, est toujours maintenue par les cordes. Puis nous passons dans le séjour de la maison par un nouveau fondu enchaîné. La caméra balaye la pièce et avance vers Théo assis devant la table, en train d'esquisser sur une feuille, captée en insert, la cicatrice en forme de serpent que porte René derrière la tête. L'appareil s'arrête sur le personnage en plan rapproché poitrine, qui observe le dessin sous différents angles et qui, visiblement désespéré, se couche sur la table. Un fondu enchaîné nous ouvre à nouveau l'image du flan de la montagne que la caméra suit jusqu'à filmer un panorama grandiose de ce haut lieu. Les coups de timbale accordée au même *sol* que la note maintenue en continu, forment un

nouveau pont musical. L'image majestueuse s'enchaîne par fondu sur la séquence suivante.

Marco, de dos, pose sa valise devant la porte d'entrée de la maison de Laura, dans laquelle sa petite amie Rebecca vit. La caméra portée avance lentement vers lui, d'un plan italien à un plan rapproché. Un dernier ensemble de phrases mélodiques évolue sur plusieurs rangées de notes jouées en même temps, répétant cette fois les notes *si♭* suivie de *sol*. Rebecca, traductrice, assise devant l'écran de son ordinateur, tape vigoureusement sur son clavier, dans une ambiance chaude. Les murs peints en rouge entourent des meubles à tendance « orientale » et les lumières, tant celle provenant de la fenêtre que celles des lampes allumées, sont jaunes. Rebecca est elle-même vêtue de rouge. La caméra balaye la

pièce lentement en se rapprochant latéralement de la jeune femme. Le travelling accompagné d'un panoramique s'arrête sur elle, prise de ¾ face, en gros plan, les yeux rivés sur son écran d'ordinateur en amorce, faisant apparaître dans le champ Marco debout derrière la traductrice. La toute dernière note des phrases mélodiques lentes, tournant autour du *sol majeur* maintenu tout le long, est jouée jusqu'à ce que Marco prenne la parole. Rebecca se tourne vers lui sur les derniers coups de timbale accordés au *sol*, qui cessent net au moment où Marco annonce à sa copine qu'il emménage, scellant ainsi la scène séquentielle et ouvrant une nouvelle dotée de nouveaux enjeux scénaristiques et dramatiques.

Nous voyons ainsi comment une musique développée autour d'un seul et même accord, d'une seule et même note maintenue du début à la fin d'une scène séquentielle, non seulement la circonscrit dans le temps mais relie, en une même cellule dramatique, plusieurs séquences parallèles qui, si elles paraissent disparates à ce moment du film, se croiseront par la suite. C'est la musique et, en particulier, cette polarisation sur une note qui caractérise la proximité scénaristique de chaque situation exposée à l'écran.

La princesse et le guerrier : la cellule d'isolement

Sissi rend visite à Bodo enfermé en salle d'isolement, à 1h 44mn 17s du film. Une nappe texturée aménagée se modulant au fur et à mesure, introduit le moment où Sissi, suivie par la caméra, marche dans le couloir sombre et se rapproche de l'œilleton de la porte derrière laquelle se trouve Bodo. Elle entre dans la salle aux murs et au sol capitonnés.

L'infirmière refermant la porte et Bodo allongé au sol sont d'abord filmés en plongée, dans un plan large. Une série de fondus enchaînés découpe la suite de la séquence, à commencer par une coupe sur ce même axe avec, dans le second plan, un Bodo assis et une Sissi le rejoignant et s'asseyant face à lui. Ils sont ensuite filmés à travers un découpage les unifiant de nouveau, rappelant la séquence du champ contre-champ à l'horizontal dans la chambre d'hôpital, de façon à ce qu'ils comblent le cadre. La caméra effectue un travelling circulaire à 360 degrés autour d'eux et à vitesse constante, en les filmant en gros plan. Cette

figure filmique rappelle le dernier mouvement de caméra employé par Claude Lelouch dans *Un homme et une femme* (1966), unissant les personnages Anne Gauthier et Jean-Louis

Duroc dans le même espace tournoyant au moment où ils se serrent l'un contre l'autre sous le thème principal de la musique de Francis Lai. Dans *La princesse et le guerrier*, ce mouvement de caméra unificateur est divisé en plusieurs plans qui s'enchaînent par fondus, le tout unifié par cette même et seule nappe sonore à la texture mouvante.

En termes de dialogue, le rêve que Sissi révèle à Bodo évoque la notion d'union : « On était ensemble dans le rêve. On était frère et sœur, père et mère, mari et femme », voire de fusion par : « On était les deux à la fois ». Cette union suggérée par la mise en scène avec le mouvement de caméra circulaire et la position des personnages placés face à face sans séparation de cadre, par le montage avec les fondus enchaînés, par le dialogue avec le ton apaisé des voix, mais aussi par la lumière diffuse et les nuances

chaudes, nous place dans un moment aérien de grande douceur au sein duquel s'inscrit la nappe texturée, à la sonorité onctueuse maintenue sur une seule note tout du long.

Cette ambiance musicale ne spécifie pas l'union des personnages comme le font les éléments visuels cités, mais l'union des éléments dramatiques présents autour d'un sentiment de sérénité. Par conséquent, lorsque Sissi demande à Bodo de prendre une décision car, précise-t-elle, « Je vais partir. Tu peux venir avec moi », de même, lorsque Bodo lui demande « Pourquoi nous deux ? » et quand il lui dit qu'elle est « folle », nous connaissons sa réponse finale dès le départ et nous sommes informés de l'épilogue, à l'avance, tant par l'image que grâce à la musique : ils s'enfuiront ensemble.

L'évocation par Bodo de la mort de sa femme suite à une dispute se traduit par un flashback introduit à l'aide un flash blanc souligné par un frappement sourd qui coupe la nappe sonore de façon franche et fait la transition entre les deux séquences. A l'image, Bodo et sa compagne de l'époque sont en voiture. Ils se disputent à travers un découpage très rapide dans lequel ils ne sont jamais dans le même plan, schéma de mise en scène opposé à celui réunissant le guerrier et sa princesse sous un même travelling circulaire et, évidemment, sans cette nappe sonore unificatrice que nous évoquons.

Pour autant, la nappe ou note unique maintenue le long de la séquence ne sert pas tant à spécifier le mariage de deux personnages qu'à cerner de façon plus large et plus générale une même unité dramatique. Pour exemples, dans *Maria la maléfique*, comme

dans *Les rêveurs*, le travelling circulaire est utilisé à des fins identiques, entre un homme et une femme qui s'aiment, mais sans nappe texturée maintenue au son et même en faisant plutôt référence à de la musique préexistante.

Dans *Maria la maléfique*, l'union de Maria et Dieter, qui s'embrassent fougueusement à 1h 21mn 38s du film, est accompagnée de *L'Aquarium* du *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) joué au synthétiseur, ce qui nous permet de distinguer l'usage de la note maintenue comme symbole d'unité dramatique séquentielle, de l'utilisation du travelling circulaire comme témoin de l'union des personnages. Dans *Les rêveurs*, l'union de Laura et René qui dînent en tête à tête chez cette dernière, à 58mn 45s du film, est accompagné par *The Blue moods of Spain* de Josh Hagen, ballade pop en *si♭ mineur* introduite par un long *riff* de guitare à cordes en nylon. Ce morceau, qui se manifeste pour la première fois au moment où ces personnages font connaissance dans un pub, à la fin d'une soirée entre amis célébrant la représentation de Laura au théâtre, a ici pour fonction de sceller leur union en lui donnant une identité musicale, à distinguer du principe de la nappe sonore d'unification dramatique. Laura et René, qui se regardent avec tendresse sans parler, sont pourtant filmés à travers ce même principe unificateur du travelling circulaire, à ceci près que les plans ne sont plus enchaînés par fondus mais par coupes.

II.B.1.b La note maintenue en harmonie

Dans cette section, nous tenterons de voir comment la note unificatrice se situe au sein de l'ensemble musical accompagnant les séquences, si elle prend forme au cœur des autres éléments musicaux ou si elle s'en délie. Nous aurions pu porter un regard sur l'épisode de « la marchande de tubéreuses » qui manque de mettre en péril le projet de Grenouille dans *Le parfum*, ou encore l'épilogue de *La Princesse et le Guerrier*. Notre examen de cette question reposera simplement sur deux exemples : un extrait de *3*, film dans lequel une note de *si* grave au timbre de résonance de cordes circonscrit des scènes ou des suites de séquences sous forme de cellules dramatiques traitant des relations entre les personnages principaux, Hanna, Simon et Adam, et la séquence de *Cours, Lola, cours* durant laquelle Manni retrouve Norbert le clochard.

3 : Adam passe de Hanna à Simon

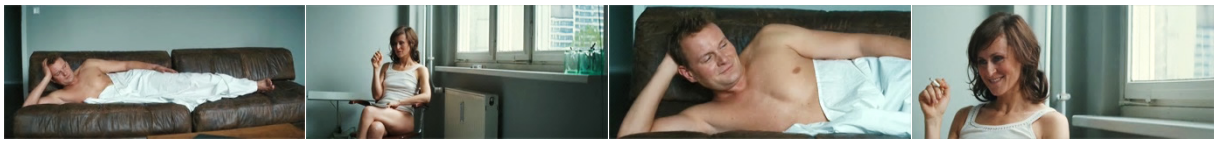
Nous pourrions évoquer certaines séquences que nous avons examinées de près, comme la scène des retrouvailles entre Simon et Hanna circonscrite par cette sempiternelle résonance de cordes à hauteur d'un *si*, qui émerge par une attaque très lente à 1h 48mn 15s lorsque la femme découvre l'invitation pour une exposition organisée par l'agence de son ami, et qui se maintient en dehors de toutes les formes musicales extradiégétiques, ou bien la scène durant laquelle Simon voit sa mère succomber à son cancer du pancréas à partir de 24mn 14s du film, évoluant avec une résonance artificielle continue située à *mi5*, sur laquelle s'agrègent diverses notes synthétiques creuses (*si4*, *la3*, *do5*, *ré4*…) que nous nommons *ghost pad*, créant une atmosphère à tendance fantomatique, à la fois douce et étrange. Observons simplement la scène séquentielle dans laquelle Adam passe d'un partenaire sexuel à l'autre, en l'occurrence de Hanna à Simon.

Elle débute à 1h 14mn 54s du film, par Hanna et Adam attablés à la cafétéria du travail de ce dernier, face à face, filmés en contre-jour, la lumière extérieure traversant le mur vitré situé en arrière-plan. Alors qu'un travelling avant fait passer les deux amants d'un plan italien à un plan rapproché taille, la musique débute par la note longue et constante de *si* jouée sur une résonance de violoncelle. D'autres notes se superposent à celle-ci, formant une suite d'accords. Nous reconnaissons, pour l'instant, le premier d'entre eux, un *si majeur* dont la note maintenue est donc la fondamentale. Pourtant, les deux accords qui suivent, formant la cellule harmonique du morceau, ne semblent pas contenir de *si*, alors même que

cette note demeure ininterrompue tout au long de la séquence musicale. Un plan rapproché poitrine d'Hanna demandant à Adam en amorce : « Tu dois vraiment retourner au labo ? », fait la transition avec la séquence suivante qui se résume en un plan expéditif : court travelling avant sur les deux protagonistes en pleine fornication dans la chambre de l'homme.

Tykwer passe rapidement à l'après coït, sur une ligne harmonique désormais jouée par de longues notes au timbre de flute, sur cette note de *si* sempiternellement maintenue au son. Les personnages placés à distance, dans le salon dépouillé d'Adam, sont séparés par la table basse. Filmée en plan moyen, Hanna est assise sur une chaise placée

près de la fenêtre située face au canapé sur lequel Adam est allongé. Puis les cadres successifs se resserrent sur les personnages, de façon homogène. Au plan américain sur Adam, seul dans le cadre, succède un plan de même échelle sur Hanna en contre-champ. Au plan rapproché poitrine sur Adam, succède un plan identique d'Hanna, à la différence qu'elle est fermée par le cadre puisque l'*air* laissé ne se situe pas dans l'axe de son regard dirigé vers



Adam, mais derrière elle. Cette ouverture est, de surcroit, accentuée par la fenêtre offrant un espace dans la profondeur, ceci à l'opposé de son regard, ce qui semble figurer que son esprit est ailleurs, ce qui sera confirmé par la suite.

Dans la séquence suivante, il fait nuit. Hanna est filmée en plan serré, de face, à l'arrière d'un taxi. Une piste de notes longues de basse est ajoutée à l'ensemble musical. La femme jette un œil devant elle, ce qui conduit à un faux raccord regard sur le plan suivant : Adam à moto, sur la route, filmé de dos en plan serré également, le casque sur la tête. Dans un plan large en mouvement, Adam gare sa moto dans le parking et se dirige vers le bâtiment hébergeant la piscine. La phrase mélodique jouée à la basse se termine sur un *si* synthétique grave en unisson avec la note maintenue jusqu'alors.

Après son entrée dans le bâtiment, Adam se retrouve plaqué contre une cloison en bois du vestiaire, par Simon qui commence à le caresser, tous deux filmés de profil, en plan rapproché poitrine et léger contre-jour. Un son de grosse caisse synthétique vient marquer le rythme sur la note continue de *si*. D'autres éléments de batterie suivis d'un *riff* de guitare se superposent, sur un tempo *adagio*. La séquence se termine par un gros plan d'Adam ¾ face, qui expire et pose la tête contre l'épaule de Simon en amorce. Fin de la séquence et fin de la note de *si* maintenue, qui aura unifié à elle seule, les aventures sexuelles d'Adam, passant de Hanna à Simon, indépendamment des composantes musicales qui auront été ajoutés par-dessus.

Nous découvrons enfin la cellule harmonique du morceau [*si majeur*, *ré majeur*, *la majeur*, *si majeur*, *ré majeur*, *la majeur*, *si majeur*] sur la séquence suivante s'ouvrant sur Simon et Adam qui nagent dans la piscine, filmés de l'intérieur de l'eau, en contreplongée. Le thème est joué par un *lead* de cordes aiguës, sur un accompagnement de guitare, basse, batterie et accords plaqués au piano. Comme pressenti au début, il contient les accords de

ré majeur et de *la majeur* qui n'intègrent pas la note de *si* alors que cette dernière fut pourtant maintenue en permanence jusqu'à cette séquence, ce qui tend à nous confirmer la séparation opérée entre une note unificatrice, globalisatrice, et le reste de la composition musicale accompagnant les entités dramatiques du film.

Le thème basé sur la note de *si* au timbre synthétique grave, resurgit par un fondu très lent dans la scène suivante, à la fin de la séquence durant laquelle Simon et Adam prennent un verre dans le bar de la piscine et font connaissance, faisant la transition avec la scène séquentielle unifiée par le son, qui débute par Hanna dans le hammam à 1h 22mn 03s du film. Le *si* monte crescendo sur le travelling avant vers Hanna qui s'assied, se terminant sur le visage de celle-ci en plan rapproché poitrine ¾ face. Cette sonorité est accompagnée du *riff* joué à la guitare [*fa# la si do# fa# la si* (…)]. La piste de batterie se fait entendre progressivement et l'ensemble est joué dans la séquence suivante : Simon et Adam au lit, en pleine étreinte.

Dans la séquence d'après, Adam raccompagne Simon à la porte d'entrée où ils se quittent. Le maintien de la note de *si* cesse, au profit de l'accompagnement de guitare, basse, batterie et accords plaqués au piano suivant la cellule harmonique du thème, au moment où Simon s'apprête à embrasser Adam, ce qui conclut l'ensemble de la scène séquentielle.

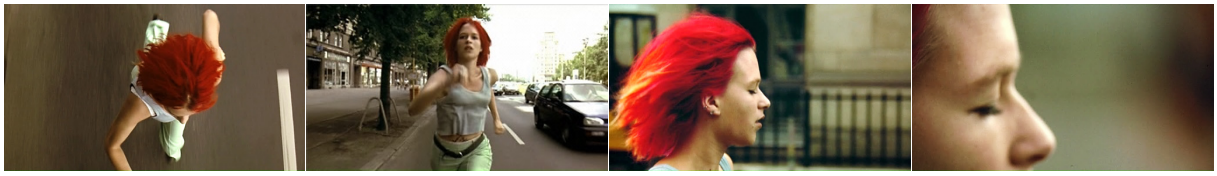
Cours, Lola, cours : Manni trouve Norbert, Lola trouve le casino

La scène démarrant à 1h 02mn 14s, durant laquelle, d'une part, Manni retrouve Norbert et le sac de 100 000 marks et, d'autre part, Lola se dirige vers le Casino, représente un exemple emblématique de tuilage musical sur onde grave tenue.

Voulant échapper aux contrôleurs après avoir aidé le clochard Norbert à se relever, Manni a oublié le sac contenant les 100 000 marks en sortant précipitamment du wagon du métro. Quelques séquences plus loin, après avoir aperçu le précieux sac posé dans le panier situé à l'avant de la bicyclette conduite par Norbert dans la rue, Manni court rattraper le clochard à vélo et l'interpelle. Norbert, pris de panique, s'enfuit en pédalant à la hâte, poursuivi par Manni. L'onde grave texturée et granulée, prend alors forme progressivement à hauteur d'un *do#*, sur le début de la course-poursuite suivie en deux axes caméra : personnages filmés de face, Norbert au premier plan, et de dos, en demi-ensemble.

Une rythmique formée de percussions de type derbuka, évoluant sur un tempo de 115 bpm, se dessine graduellement sur la course-poursuite entre Manni et Norbert qui provoque l'accident entre la Citroën XM grise de Mayer, collègue du « Papa » de Lola, la BMW blanche de loubards. Le choc entre les véhicules, pris sous de multiples axes caméra, jusqu'au moment où le motocycliste finit par rouler sur le toit de la voiture allemande et s'écraser sur le pare-brise de la française, laisse place à cette forme d'inertie sous forme de rupture de registre, comme nous l'avons déjà évoquée. D'abord, la piste de percussion disparaît, laissant place à des notes longues sur l'onde granulée du bas du spectre et à quelques manifestations de différents types de flutes « orientales » aménageant un temps de stupeur. Un dernier plan clôt la course-poursuite pour cette séquence, en nous montrant Manni et Norbert au téléobjectif, qui continuent à courir dans la rue, s'éloignent et sortent du champ en passant derrière un container. Puis un plan de demi-ensemble nous montre les voitures enchevêtrées l'une dans l'autre et laisse place à une série de plans rapprochés nous exposant successivement Papa et Mayer inconscients, le motocycliste inerte et les loubards qui se remettent de leurs émotions.

La séquence suivante, filmée en trois plans distincts, nous montre Lola qui file à toute vitesse, d'abord suivie en plongée totale par une caméra montée sur grue, qui se positionne ensuite devant elle en la filmant de face, en plan américain. La rythmique percussive reprend de façon plus appuyée en utilisant des timbres de type derbuka et darabuka (plus grave). Ce plan s'enchaîne en fondu sur le suivant, Lola toujours à détaler, cette fois-ci



de profil et les yeux fermés, qui implore, en off, une solution afin trouver les 100 000 marks pour Manni. Comme des éléments de décors furtifs qui passent et disparaissent, différents types de notes et phrases courtes d'instruments à vent orientaux viennent se superposer à la rythmique et au *do#* grave toujours et sans cesse maintenu. Le cadre se resserre sur Lola jusqu'à un très gros plan centré sur ses yeux clos, dans une image semblant se ralentir progressivement, ceci sur un accompagnement au tambourin qui monte progressivement en volume, jusqu'à ce que la percussion de tambours s'arrête brutalement. Seuls demeurent la nappe texturée du *do#* et le tambourin marquant le rythme.

Ensuite, par un raccord dans l'axe caméra, Lola est suivie latéralement en plan moyen. Elle court sur le trottoir jusqu'à la route où elle manque de se faire percuter par un

camion qui, contrairement à celui de *La princesse et le guerrier*, anticipe et freine à temps. Le crissement de pneus met la musique en sourdine. Par un raccord dans l'axe, le cadre s'élargit à nouveau en nous montrant Lola devant le camion. Suite à un insert sur le chauffeur de la semi-remorque [388] pestiférant contre l'imprudente piétonne, la caméra tourne autour de jeune femme qui regarde aux alentours comme si elle flairait un dénouement tout proche, dans un moment d'immobilité installé après rupture, comme à l'accoutumée chez Tykwer. La musique reprend alors corps, accompagnant le trajet circulaire de la caméra. Notamment, la piste de percussions de type derbuka revient et des voix orientales d'hommes lancent quelques phrases mélodiques.

A l'instant où le regard le Lola se dirige vers le casino situé face à elle, de l'autre côté de la route, la caméra termine son circuit en plaçant l'enseigne de l'établissement dans

la partie centrale du cadre, cloisonné entre l'amorce de la jeune femme, de dos, et celui de la calandre du camion. Le moment où, dans ce cadre, Lola fonce droit devant et traverse la route en direction du Casino, est précédé par un gros plan de la jeune femme de face, inerte, observant cet établissement qui représente vraisemblablement la réponse à sa prière. Les percussions se font alors progressivement plus intenses en niveau sonore, tandis que le caractère statique et irréaliste de la situation est toujours présent puisque le camion reste là sans bouger alors que Lola, filant en direction du casino, ne l'empêche plus d'avancer.

Cette dernière est reprise à l'intérieur de l'établissement par une caméra qui la suit en travelling latéral jusqu'au comptoir de la caisse où elle s'arrête. Au moment où elle s'adresse à la caissière pour lui demander : « Comment ça marche ? », la musique stoppe net

[388] Le chauffeur n'est pas le même que dans le plan précédent. Problème de casting en cours de route ?

par un frappement de tambour. Ce n'est pas tant la musique en elle-même qui nous annonce l'achèvement de cette cellule dramatique, ni sa délimitation, mais cette nappe sonore du *do#* grave maintenu jusqu'alors et qui prend fin, puisque c'est sur cette note primordiale et continue que sont apparus, par tuilage, tous les autres éléments musicaux. Seul subsiste en fond sonore, le *riff* de percussions à 115 bpm.

II.B.1.c La note maintenue en disharmonie

Nous constatons que la note peut être disharmonieuse, s'inscrire dans une forme d'agrégation ou générer un cluster et finalement représenter une forme vibrationnelle instable. C'est le cas dans plusieurs séquences du *Parfum*, comme celle où le tanneur Grimale demande à Jean-Baptiste de l'accompagner à Paris, ou celle durant laquelle Jeanne la vendangeuse, laissée seule par son petit ami dans la mezzanine d'une grange, se fait alpaguer par Grenouille. C'est aussi le cas dans *L'enquête*, lors de la réunion entre collègues d'Interpol, ou dans la séquence de Skarssen, parton de la banque IBBC, qui reçoit le chef militaire africain, afin de lui octroyer un prêt en vue d'un coup d'état dans son pays, ou encore celle durant laquelle Salinger et ses collègues policiers scrutent les registres de l'orthopédiste pour retrouver le tueur à gages désigné « Consultant ». Pour examiner ce type de manifestation, nous porterons simplement notre regard sur deux scènes, celle du labyrinthe dans *Le parfum*, où les jumelles Alvine et Françoise disparaissent, emportées par ce voleur d'âmes, et la scène séquentielle de la préparation de l'attentat à l'encontre du politicien et marchand d'armes Umberto Calvini, dans *L'enquête*.

Le parfum : le labyrinthe

Il fait nuit. Laura joue à cache-cache avec ses amis dans le labyrinthe du jardin de la maison familiale dans lequel Jean-Baptiste s'est introduit. En fin de séquence, Laura est attrapée par son prétendant, le Marquis de Montesquieu. La scène est divisée en deux espaces : celui de Jean-Baptiste qui les épie à l'ombre de l'un des couloirs de buissons, et celui de Laura maintenue fermement dans les bras du Marquis, dans la petite place située au centre du labyrinthe. L'homme essaie d'embrasser Laura qui refuse en détournant la tête. Lorsque Jean-Baptiste ramasse une pierre, quelques effets sonores se font entendre. Sur-

tout, un long *si♭* aigu est émis et se maintient au son. Le luminaire, situé en arrière-plan, se brise, ce qui nous indique que Jean-Baptiste aura envoyé la pierre, surprenant le Marquis qui laisse Laura s'échapper. Au moment où l'homme, désormais seul, regarde le luminaire brisé, un *la♭* d'une voix de soprano s'ajoute au *si♭*. Manifestement inquiet, le Marquis regarde autour de lui, sur d'autres notes longues qui s'agrègent progressivement, notamment *sol♭*, puis l'homme prend promptement le chemin que Laura aura emprunté.

Antoine Richis, le père de Laura, devient alors le point central de la scène à partir de 1h 27mn 57s du film. Positionné au bord de la terrasse donnant sur le jardin, les invités de part et d'autre, il est filmé de face, en contreplongée, au centre du cadre, un lent travelling avant se rapprochant de lui. Le second axe caméra est dirigé vers le labyrinthe de haies d'où les gens sortent, en parallèle avec l'axe regard d'Antoine ou directement en raccord regard. Quand Antoine tape des mains et demande aux « jeunes » de revenir, une modulation s'opère. Le *la♭* chanté en voix de soprano glisse sur le *sol*, formant avec l'orchestre l'accord de *mi♭ majeur*. Serait-ce un accord *majeur* pour spécifier l'accomplissement mortuaire de Jean-Baptiste ? Certainement, puisque dans un plan d'une rue sombre de la ville,

inséré à cette séquence, Grenouille trimbale une charrette à main chargée, traversant de gauche à droite le cadre fermé par les murs d'une ruelle adjacente dans laquelle la caméra avance lentement.

La suite est régie par un montage alterné de deux séquences. Dans l'espace du domaine d'Antoine, personnage toujours central dans le montage, l'accord de *mi♭ majeur* module en *mi♭ mineur*, notamment la section cuivre jouant un *sol* descend à *sol♭*, autour de quelques altérations de l'ensemble orchestral qui se transforment progressivement en un agrégat de notes. L'apparition des arpèges joués à la harpe confirme le cluster qui se dessine progressivement sur Richis manifestement préoccupé, cherchant du regard et appelant Laura, sa fille unique, ce qui instaure le doute.

La séquence en alternance se situe dans l'espace de l'atelier de Jean-Baptiste. Le protagoniste est filmé dans un angle suffisamment restreint de façon à dissimuler ce qu'il fomente devant lui. Le cluster accompagnant l'inquiétude du père quant à la disparition de

sa fille, prend de l'ampleur, notamment par le crescendo de violons jouant un *do* aigu, puis un autre *do* une octave au-dessus. La tension sonore baisse sur un *si*♭ joué au cor au moment où Jean-Baptiste commence à retirer la toile entourant le cadavre qu'il a ramené, comme pour nous annoncer la fatalité. Pour autant, nous ne voyons toujours pas le visage du cadavre en question. Le plan inséré se résume en une plongée sur la silhouette du corps

que Jean-Baptiste roule au sol pour retirer le tissu qui l'entoure. L'association entre l'inquiétude du père cherchant sa fille et le cluster, nous conduit donc à imaginer que Jean-Baptiste a capturé et tué Laura, ceci avant que l'on ne découvre à qui appartient le corps qu'il a ramené. L'une des notes qui ressort du cluster est le *si*♭ « ouh » chanté soprano et maintenu jusqu'à l'apparition de Laura.

Le retour dans le domaine d'Antoine Richis s'opère par un plan sur le labyrinthe d'où plus personne ne sort, du point de vue de la terrasse, alors que les premières paroles viennent d'un invité qui cherche « Alvine ! Françoise ! », les jumelles qui jouaient avec Laura et qui ne sont pas revenues, ce qui nous indique que tant la musique que les images viennent de nous induire en erreur. En effet, la série de plans en montage alterné qui suit nous montre Richis apercevant Laura qui monte l'escalier menant à la terrasse en lui souriant.

L'agrégation orchestrale module alors, tout en se maintenant sur le dernier plan large du labyrinthe vide, jusqu'à la confirmation visuelle nous montrant Jean-Baptiste dans son atelier qui termine de rouler le cadavre au sol et laisse apparaître, par un raccord mouvement, le corps de l'une des deux jumelles qui retombe sur le dos, suivi d'un plan serré nous laissant clairement voir son visage. Dès lors que nous avons confirmation que Jean-Baptiste a attrapé les jumelles, le cluster maintenu jusqu'à présent prend fin.

Seul subsiste un *do#* grave synthétique continu, sur lequel se superpose une texture sonore sur le plan rapproché en plongée totale du visage de la jumelle allongée sur la toile posée au sol, la main du « démon » lui tirant une mèche pendant que l'autre la coupe à

l'aide d'une lame. Ce *do#* grave se poursuit sur un plan rapproché de Richis suivi des invités masculins qui traversent un couloir du labyrinthe de buissons, le flambeau à la main, hélant le prénom des jeunes femmes en marchant. Richis dirige les hommes qui sont filmés de face et font donc reculer la caméra. Enfin, la note s'estompe sur le plan d'ensemble du labyrinthe en perspective, la demeure de Richis en second plan, la ville en arrière-plan, clôturant la scène et la séquence musicale.

Le principe de la musique se servant de l'image pour nous envoyer vers une fausse piste est relativement classique. L'utilisation du cluster l'est également. Dans le cas présent, c'est le procédé de création de ce cluster qui nous semble intéressant. Le point de départ est constitué d'une seule et simple note maintenue au son, sur laquelle s'agrègent d'autres notes présentant la même caractéristique de maintien constant. Nous avons vu qu'elles fluctuent en fonction du drame développé à l'écran et ainsi peuvent induire le spectateur en erreur. Une fois la tâche accomplie, la musique revient à son stade initial, à savoir la note unique et permanente.

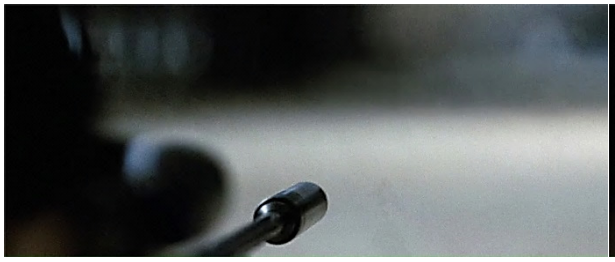
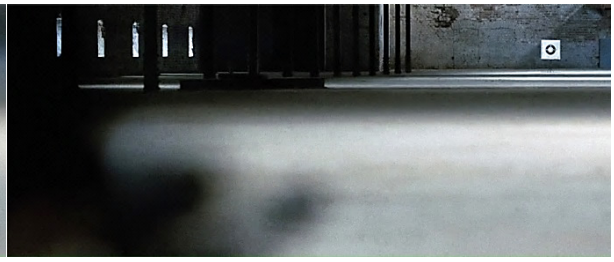
L'enquête : la préparation de l'attentat

L'agent Louis Salinger rend visite à son collègue Viktor durant la nuit. Salinger entre et casse le téléphone de son collègue dans lequel il trouve un micro miniature qu'il détache du circuit imprimé du combiné et montre à Viktor auquel il propose « d'aller promener le chien ». Une sonorité pauvre est émise en continu, à hauteur d'un *mi3*, à partir du plan dans lequel Viktor, manifestement placé sur écoute, découvre le microphone miniature que lui tend Salinger, à 27mn 58s du film.

L'onde sonore persiste à l'extérieur. Salinger montre à Viktor les micros qu'il a arrachés de son propre appartement, dans un plan d'insert au milieu du champ contre-champ avec amorce entre les deux personnages. La texture sonore s'enrichit. Une onde jouée à hauteur d'un *si3* s'ajoute au *mi3* dont la résonance est émise au niveau d'un *mi5*. Des cloches commencent à tinter régulièrement à *mi4* et cinq croches successives de basse répétant la note de *mi* sont jouées toutes les deux mesures sur les vibrations sonores d'origine qui se maintiennent. Ils marchent dans la rue, côte à côte, filmés sous divers axes,

la caméra suivant leur pas, et s'arrêtent lorsque Louis montre à Viktor la photo d'Umberto Calvini de Calvini Defense, dans un nouveau plan d'insert. Une *bassline* s'empile sur les autres pistes, marquant chaque temps par la note de *mi*.

D'autres pistes sonores, un effet de *delay* sur la résonance d'un timbre percussif en boucle, les notes *la5*, *do6*, *sib5* et *si* répétées consécutivement huit fois à la blanche, au piano, s'accumulent sur les ondes d'origine qui persistent sur la séquence suivante formée d'une série de plans de détail de l'assemblage d'éléments d'un fusil d'élite : des mains enfilent des gants blancs, enfoncent le canon dans l'embouchoir, amorcent la culasse, placent la lunette, la vissent tout comme que le silencieux, emboitent le fût, etc. L'arme prête est filmée dans son ensemble, posée au sol. Ensuite, de nouveaux plans de détail montrent le chargement de l'arme et son ajustement minutieux. Puis la caméra filme le fusil

en perspective, face à une mire située au loin, du côté de l'arme à feu dans un premier temps, l'espace de netteté passant de la cible nette au canon, et du côté de la mire dans un second temps, à travers un angle et une profondeur de champ plus grands, de façon à ne pas distinguer le tireur au loin. Nous découvrons alors que nous sommes dans un grand entrepôt désert. Le tireur atteint sa cible en son centre. Le résultat est souligné par une note de

guitare *funky* avec effet de *delay* et la coupure de la *bassline*. Enfin, en deux plans de détail et une plongée totale sur un étalage de divers éléments militaires, de l'argent et un carton, la douille est ramassée avec une pince et mise dans un flacon. Les notes longues s'atténuent et prennent fin à l'ouverture de la prochaine séquence.

Un accompagnement au piano sous forme d'arpège jouant [*ré5 sol4 si♭4 sol4 ré♭5 sol4 si♭4 sol4* (etc.)] à la croche sur un tempo de 139 bpm, apparaît sur la séquence suivante durant laquelle un fleuriste remet le paquet à un homme portant un chapeau. Les deux

plans de coupe qui suivent la main du bouquetier récupérant le carton dans un petit meuble en métal pour le remettre à l'homme au chapeau sont accompagnés par un *si♭* joué au *string pad*, qui reste maintenu au son.

Dans la séquence suivante, un policier vient à la rencontre de l'homme au chapeau dans un immense hall filmé dans un plan d'ensemble et en plongée, puis en plan moyen dans le même axe. De nouvelles pistes font leur apparition, un *si♭1* suivi d'un *ré2* marqués lourdement au piano, et des coups de timbales sèches par intermittence, soulignant notamment le moment où ils se serrent la main. L'ensemble a d'ailleurs modulé de *sol mineur* à *si♭ mineur* sans que la note de *si♭* jouée au *string pad* n'ait cessé, ce qui nous renvoie au détachement entre la signification de la note tenue circonscrivant les cellules dramatiques et les autres éléments musicaux ponctuels. Les arpèges joués au piano forment

alors la suite [*fa si♭ ré♭ si♭ mi si♭ ré♭ si♭* (etc.)]. L'homme au chapeau remet le carton au policier au milieu de la foule. La sonorité de *string pad* s'estompe lentement mais pour mieux réapparaître avec plusieurs notes tenues, plus aiguës, qui prennent en intensité et s'agrègent, suivant une nouvelle modulation faisant évoluer l'ensemble de *si♭ mineur* à *ré♭ mineur*. Les deux individus se séparent, l'homme au chapeau sort du champ et la séquence se termine sur le policier centré dans le cadre, qui marche dans le couloir d'un espace marchand, face caméra.

La séquence suivante s'ouvre sur la ville, la caméra vraisemblablement sur hélicoptère ou UAV, se rapprochant et ciblant, par un panoramique bas et un zoom avant, la place du Duc d'Aoste à Milan, en Italie, la foule s'y déplaçant et le podium sur lequel Umberto Calvini, politicien et marchand d'armes, prononcera un discours d'investiture et se fera assassiner. La musique continue en suivant le même processus avec une dernière modulation. L'ensemble monte à nouveau d'un ton en procédant, en *mi♭ mineur*, des mêmes arrangements au piano joués en *ré♭ mineur*, entrainant cette fois une évolution des notes tenues de *string pad* agrégées, et la musique s'arrête sur les derniers frappements de timbales sèches et l'ensemble agrégé de notes au timbre de *string pad*, lorsque Salinger, debout sur le trottoir, va ouvrir la portière à Eleanor qui arrive devant la place en taxi.

Voici donc comment une série de notes tenues, s'agrégeant au fur et à mesure du déroulement de la scène séquentielle, aura contribué à unifier plusieurs séquences en une cellule dramatique unique. Les plans et les séquences s'enchaînent tout comme les mélodies suivant le parcours des personnages et le déroulement de l'intrigue à un moment donné, le tout sous cette nappe continuelle qui délimite l'ensemble en un bloc homogène.

II.B.2 Le *portamento* pour l'altération

II.B.2.a Maria la maléfique

La toute première figure musicale que Tom Tykwer emploie, en tant que réalisateur-compositeur de longs métrages est une note jouée au timbre *string pad*, sous forme de glissandi vers l'aigu puis vers le grave dans l'intervalle d'une tierce mineure. Elle apparaît au début du générique de *Maria la maléfique*, son premier long métrage, caractérisant l'étrange et l'incongruité. Elle se retrouve dans d'autres séquences de ce film, entre autres, au moment où Maria semble faire tomber une pomme des mains d'un garçonnet, par la simple force de la pensée, où quand elle perd les eaux alors qu'elle ne s'attendait pas à être enceinte, encore moins accoucher, ou lors de sa soudaine appréhension lorsqu'elle se rend chez son voisin Dieter qu'elle ne connaît pas vraiment. Nous verrons, pour exemples, qu'associé à l'anormal, à ce qui sort de l'ordinaire, le *portamento* accompagne la séquence où Maria, encore adolescente, obtempère mécaniquement à l'injonction de son père à se marier avec un homme qu'elle connaît à peine, de même qu'il spécifie les changements d'états d'âme de la protagoniste et de Dieter en soulignant trois types de troubles, le dégout, la démence et la dépression, lorsque ce dernier découvre le cadavre d'Heinz.

La demande en mariage

La figure du *portamento* se manifeste dans la séquence durant laquelle le père de Maria annonce à sa fille qu'Heinz, présent, la demande en mariage. Dans la séquence précédente, l'homme vient rendre visite au père de Maria. L'arrivée d'Heinz dans l'appartement est déjà traitée de façon à mettre en relief un malaise. En effet, il s'introduit

dans ce logement, à 1h 05mn 46s du film, comme s'il était déjà chez lui et semble considérer Maria comme déjà acquise.

La caméra située au niveau du lustre descend vers les deux personnages : le père couché dans son lit et Heinz assis à son chevet. Le bruit de la porte qui s'ouvre enchaîne sur le plan suivant nous exposant Maria en plan moyen qui entre dans la chambre avec une petite assiette de charcuterie pour ces messieurs. Un champ contre-champ s'établit entre Maria et son père, par gros plans respectifs de leurs visages, ce dernier annonçant à sa fille qu'Heinz demande sa main alors même que le prétendant en question se trouve hors champ à ce moment-là, ce qui est très significatif de la distance qui sépare Maria de son futur époux. Le dialogue entre le père et sa fille, filmé en champ contre-champ exclusif, par gros plans de leurs visages respectifs, nous montre que Maria se soumet à l'exigence du patriarche comme une enfant sage et obéissante.

Ce n'est qu'après cette demande du père, que le regard de Maria se dirige vers Heinz, ce qui introduit au son une note de *string pad* analogique tenue. Heinz apparait enfin

dans le champ, dans un plan de Maria filmée de dos et placée en premier plan, mais surtout séparant le cadre en deux. Son père se situe à droite et Heinz à gauche de l'adolescente. Le petit sourire de ce dernier coïncide avec le son de clochette et surtout, l'ajout de la note de *string pad* analogique, plus aiguë que l'autre, qui se meut sous forme de *portamento* vers le bas puis vers le haut, signe d'altération, ici de la désorientation de Maria face à la situation.

Heinz tapote sur ses genoux pour prier à Maria de s'y asseoir. La démarche lente de cette dernière qui se dirige vers son futur mari est appuyée par la lourdeur des frappements de timbale sourds et l'accompagnement en cordes pincées synthétiques dont le démarrage est synchronisé avec le plan dans lequel Maria se rapproche et s'assied sur la cuisse d'Heinz. Par un travelling avant, la caméra suit Maria et se termine en plan rapproché poitrine sur la jeune fille. Au moment où Heinz et Maria regardent la caméra, nous entendons le bip analogique *portamento* haut d'un appareil photo, qui conduit à un flash blanc

souligné par le son. Ces derniers font la transition avec un gros plan de la photo de mariage posée sur une table de chevet de la chambre des époux, dans laquelle les personnages sont cadrés exactement dans la même position face à l'objectif, introduisant la séquence suivante relatant le dépucelage de Maria.

La découverte du cadavre en trois « D »

Dégout

Dieter rend visite à Maria, inquiet du fait qu'elle ne réponde pas au téléphone. Tous deux sont assis dans le salon, mais la scène évolue du point de vue de Dieter. Alors que Maria évoque son rêve, Dieter, visiblement perturbé, est attiré par le bruit des mouches provenant du buffet, qu'il nous fait découvrir, par un raccord regard déclenchant la note de

do médium de *string pad* tenue, à 1h 39mn 00s du film. Un motif mélodique à la harpe synthétique répète les notes (*sol ré*) x2 (*la♭ ré*) x2 à la noire, sur un tempo lent de 60 bpm correspondant au nombre de secondes par minutes, tel un tic-tac pour lequel le tic serait remplacé par les notes respectives *sol* et *la♭*, et le tac, par la note de *ré*. Il se pose sur la note continue de *do* au timbre de *string pad* et la clochette tintant par intermittence en effectuant, par la suite, une descente diatonique. Maria lui montre sa collection d'insectes morts se trouvant dans un coffret qui, quand elle l'ouvre, fait entendre le bruit de grouillement que ferait ce tas de petites bêtes si elles étaient vivantes. Il est accompagné par une nouvelle note continue, un *si♭* medium au timbre de *string pad* qui s'ajoute au *do*. Leur divergence d'états d'âme, Maria heureuse de voir l'homme qu'elle aime et Dieter anxieux, est spécifiée soit par des cadres séparés, soit par quelques axes regards divergents, en particulier, celui de Dieter, rivé sur le buffet d'où sortent les mouches.

Lorsque Maria se lève pour chercher le café qu'elle avait préparé en cuisine, et sort du salon, Dieter, enfin seul, en profite pour se diriger vers le buffet. Suite à une sonorité

de tonnerre, deux nouvelles notes tenues au timbre de *string pad*, l'une grave, l'autre plus aiguë que les précédentes, s'accumulent à l'ensemble. Un travelling avant suit Dieter s'approcher du buffet et c'est finalement au moment où il l'ouvre en tentant de chasser les mouches que la note de *string pad* aiguë effectue son *portamento* vers le bas, signalant le trouble. Effectivement, Dieter découvre le cadavre d'Heinz qui tombe du buffet dans un plan à hauteur de jambes et stoppe la musique, y compris le tic-tac mélodique, symbole de l'attente interminable qu'il éprouvait avant de découvrir le corps, et le *portamento* qui, dès lors, n'ont plus de raison d'être. Seul le bruit des mouches qui volent autour du corps subsiste. Nous avons ainsi vu que Tykwer aménage un ensemble de notes tenues accompagnant les inquiétudes de Dieter, et que la figure du *portamento* intervient lorsque ce dernier découvre le corps d'Heinz cerné par les mouches dans le buffet, et dont le dégout l'amènera

à vomir avant de s'en aller à la hâte.

Démence

Quand Maria revient avec un plateau sur lequel se trouvent le café et des petits gâteaux, elle le laisse tomber au sol en apercevant Dieter en train de vomir sur le lino. Une note grave, de type *hollow pad* analogique cette fois ou *string pad* avec effets de *phasing*, se fait entendre à partir du plan où Maria en arrière-plan, hors profondeur de champ, se rapproche de Dieter au premier plan, qui finit de rendre. Elle sort un mouchoir, se positionne face à son amoureux et lui essuie tranquillement la bouche en fredonnant, sous quelques tintements de clochettes. En réaction à ce décalage incongru entre l'horreur du cadavre sorti du buffet et Maria qui chantonne, Dieter part en courant. Au moment où il sort du salon, la note de *string pad* aigu se superpose à la note d'*hollow pad* grave. Maria se lève

et pose le mouchoir sur la tête du cadavre d'Heinz filmée en gros plan, caméra au sol, visiblement pour protéger son visage des mouches alors même que c'est l'état de décomposition du corps qui amène ces insectes. Ce geste est vraisemblablement un signe de dé-

mence, tel que le souligne la note de *string pad* aiguë qui effectue un nouveau *portamento* de l'altération vers le bas, accompagnant la question que le spectateur est en droit de se poser à ce moment-là : Maria, a-t-elle perdu la tête ? Un motif à la harpe synthétique émerge lorsqu'elle se dirige, statuette en main, vers l'escalier menant à la chambre de son père. La note de *string pad* aiguë effectue son *portamento* vers le haut lorsque la porte de l'escalier s'ouvre, que, point de vue de Maria, nous montons les marches vers la chambre du père et que nous nous approchons de la tentative de suicide de la protagoniste.

Dépression

Maria entre dans la chambre et découvre son père mort dans son lit. Elle prend la main de ce dernier et la pose un instant contre sa joue. Puis elle se lève et se dirige vers la fenêtre ouverte. Musicalement, seule se maintient la note au *string pad* dont nous savons qu'elle sert de contenant circonscrivant les différents ingrédients dramatiques qui se succèdent. Filmée de dos, Maria s'assied à côté de lui. Des accords de *pads* analogiques entrecoupés de silences se superposent sur la note maintenue, puis s'estompent. Un travelling avant partant d'un cadre délimité par le châssis de la fenêtre et dont l'arrière-plan est composé du mur de l'immeuble d'en face, se resserre lentement sur Maria qui entre dans le champ, se positionne de dos, au milieu du cadre, se retourne et s'assied face caméra.

Au son, un ensemble orchestral s'enrichit et s'amplifie au fur et à mesure. Une rythmique marquée par des violoncelles synthétiques joués staccato, est complétée par un motif de harpe synthétique et une note de contrebasses staccato également, toutes les deux mesures. C'est au moment où le châssis disparaît totalement du champ et que la décision

irrémédiable de se jeter dans le vide est manifestement prise par Maria, que le *string pad* aigu *portamento* se fait entendre. Correspondant à ce basculement mental de Maria dont le suicide est imminent, il glisse doucement vers le bas, puis remonte alors que la caméra continue à se rapprocher du personnage. Une fois le visage de la protagoniste en gros plan, le travelling termine sa course. S'ajoutent des coups sourds de timbale, un son de cloche et d'autres staccatos de contrebasse alternés, le tout sur la note *portamento* qui glisse à

nouveau vers le haut et finit par se stabiliser au moment où Dieter sort de chez lui et l'aperçoit. C'est en effet Dieter qui la sauvera en la rattrapant, après qu'elle a basculé.

II.B.2.b Les rêveurs ou le portamento de l'oubli

Le *portamento* comme manifestation du « grain de sable dans les rouages de l'intrigue du film » s'exprime aussi dans *Les rêveurs*. Il symbolise l'altération du processus mémoriel de René, projectionniste et déficient en mémoire courte, en l'occurrence incapable de se souvenir de l'accident de voiture qu'il a eu avec Théo l'agriculteur, et qui causera la mort de Marita, la fille de ce dernier. Nous l'examinerons à travers deux séquences, celle de la perte de mémoire après l'accident, et celle de la tentative de remémoration.

La perte de mémoire après l'accident

Suite à l'accident, deux séquences sont montées en parallèle, suivant l'évolution de la musique. Dans la première, René retourne à son domicile. Dans la seconde, un automobiliste aide Théo à sortir de la carcasse de son break. Un motif d'accompagnement joué au piano et se répétant en boucle, émerge à partir de 16mn 56s du film, sur René qui arrive au village à pied. Six mesures plus loin, une piste de tambourin marquant le rythme, est ajoutée. A ce moment-là, Théo est toujours inconscient dans la voiture renversée. Une troisième piste est composée de pizzicati graves, de type violoncelles, alors que René entre chez lui. Six mesures plus loin, les pizzicati évoluent, coïncidant avec l'instant où une voiture se gare devant celle de l'agriculteur. L'automobiliste sort de son véhicule et réveille Théo en frappant sur le pare-brise. Lorsque nous nous retrouvons chez René, les pizzicati s'enrichissent à nouveau, par une note supplémentaire qui se répète sur cet empilement de pistes musicales, et une nappe très grave est ajoutée.

Une sonorité de *string pad portamento* accompagne alors la caméra qui effectue

un travelling circulaire de 360 degrés dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, autour de la tête de René, debout et immobile, filmé en plan rapproché poitrine. Cette sonorité descend de la note de *do* à environ *sol / la*♭ puis remonte et s'estompe à la séquence sui-

vante, troisième unité de lieu et de temps de la scène : Marco dormant à côté de Rebecca. Nous constatons donc que la figure du *portamento*, synonyme d'altération, ne survient que sur René dont le spectateur saura par la suite qu'il souffre d'une déficience de mémoire courte.

Le retour sur l'automobiliste qui aide Théo à sortir de sa voiture coïncide avec une nouvelle variation des notes pizzicati. Théo découvre son cheval mourant. Lorsque Tykwer passe à nouveau sur le travelling tournant autour de René, nous entendons à nouveau le *portamento* aigu et les notes de nappe grave qui se maintiennent encore sur le plan nous montrant de nouveau Marco et Rebecca au lit, mais qui disparaissent lorsque nous revenons sur Théo qui prépare son fusil pour abattre son cheval souffrant. *Portamento* aigu

et nappe grave reviennent, plus amplifiés cette fois, en accord avec la caméra qui tourne autour de la tête de René immobile, désormais filmé en gros plan, qui ne se rappelle plus des événements qui viennent de se produire.

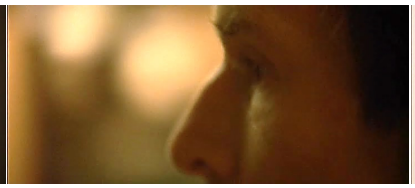
Le montage entre ces deux séquences, d'une part, Théo qui s'apprête à tirer sur son cheval et, d'autre part, René qui fait un effort de mémoire, s'accélère. Les plans de plus en plus serrés sur René, jusqu'au très gros plan de ses yeux, donnent à chaque fois l'impression d'une prise de vitesse de ce travelling circulaire à 360 degrés, puisque l'espace réservé à l'arrière-plan, dans le cadre, est à chaque fois plus restreint. Par conséquent, plus le cadre est serré sur René plus l'arrière-plan donne l'impression de défiler plus vite dans le champ. Ajouté à cela, le *portamento* au timbre de *string pad* aigu, qui descend cette fois de *ré* à *la*♭, et la nappe grave se font entendre maintenant à la fois sur l'espace de René et sur celui de Théo, lequel est en passe de tuer son cheval et de découvrir le corps de sa fille étendu sur la neige. Dès lors, le principe d'altération spécifié par le *portamento*, se situe tant du côté de René au regard de la question de la perte de mémoire, que du côté de Théo par rapport à la répulsion et l'effroi qui l'animent.

Enfin, à cet empilement de voies musicales, s'ajoutent deux nouvelles pistes :

une piste de grosse caisse synthétique et une sonorité de cloche synchrone avec le montage

image. La cloche tinte à trois reprises, comme sonnant le glas : la première fois sur la tête de Théo pointant son arme sur son cheval, fermant les yeux par dépit et résolution, la deuxième

sur l'automobiliste qui remarque le corps de Marita au sol, et la troisième sur Théo qui l'aperçoit à son tour. Le montage, à ce moment très rapide, est composé de trois plans raccordés dans l'axe sur le visage de Théo, entrecoupés par le très gros plan, travelling



circulaire sur les yeux de René.

Nous nous trouvons dès lors au cœur des turpitudes des deux personnages, l'orchestration musicale à son paroxysme et, en particulier, la note de *string pad portamento* atteignant la note de *la*♭, jusqu'à l'arrêt brutal de toute musique sur le plan nous montrant la fillette inanimée, étendue dans la neige, laissant place au silence dont nous avons déjà examiné la signification, précédemment. Ce silence sera rompu par le coup de feu de Théo tuant le cheval de façon mécanique, comme un nerf incontrôlé qui lâche, instaurant ainsi cette forme de rupture de registre sonore déjà évoquée.

La tentative de mémorisation

Nous retombons sur la séquence musicale contenant le *portamento*, à 1h 10mn 50s du film, alors que René tente de retrouver la mémoire. Une sonorité de chuchotements, dont nous avons déjà étudié le rôle relatif aux questionnements du personnage, s'ajoute à l'ensemble orchestral composé d'un motif répétitif de notes de piano jouées à la croche, d'une piste de tambourin marquant le rythme et d'une note par mesure d'un *do* pizzicati de type violoncelle, sur le plan dans lequel René ouvre et regarde son album photo, face caméra, en plan rapproché et travelling avant lent, à 1h 11mn 20s du film. Au moment où il s'arrête sur une page, le travelling s'accélère et la lumière s'éteint progressivement, laissant juste une bande lumineuse éclairer ses yeux en plan rapproché poitrine. Six mesures plus loin, les pizzicati s'enrichissent avec la note de *do* de l'octave supérieure jouée en

alternance avec le *do* le plus grave. Ainsi, les deux *do* situés à une octave d'intervalle se répètent alternativement tous les deux temps et surtout, le *portamento* au timbre de *string*

pad aigu démarre par la note tenue de *do* et glisse lentement vers le bas, atteignant un *sol* / *la*♭ sur le plan d'insert suivant, puis remonte et se volatilise. Effectivement, au raccord regard, succède le très gros plan d'insert, zoom avant, sur la photo de l'album exposant le roadster Alfa Romeo que René avait subtilisé à Marco, à côté d'un grand point d'interrogation écrit à la fois au stylo rouge et au stylo noir. Ce grand point d'interrogation est directement mis en relation avec la figure sonore de l'altération globale incarnée par le *portamento*, et de l'introspection du personnage matérialisé par le chuchotement. L'élément visuel, point d'interrogation situé à côté de l'Alfa Romeo, et les ingrédients sonores cités, caractérisent précisément l'oubli de cet événement majeur du film par le personnage puisqu'à cause de sa mémoire courte endommagée, René ne se souvient pas d'où provient cette voiture.

Un flash blanc accompagné d'un effet sonore concordant, nous fait transiter vers la deuxième partie de cette scène durant laquelle René s'énerve et tombe dans une forme de dépression. Quand il lève les sourcils, semblant se remémorer l'événement, des bribes de sons mêlées à l'ensemble musical et aux chuchotements lui parviennent, à commencer par le hennissement du cheval de Théo, et les notes de cordes pizzicati s'enrichissent de nouveau, jouant cette fois un *do* plus aigu, un *ré*, un *do* plus grave. Suivent des bruits de froissements de tôle, grondements, explosions, crissements de pneus, gémissements, qui donnent l'impression d'une réminiscence fragmentée, sur l'image d'un René manifestement tourmenté, qui ferme les yeux et effectue des mouvements de tête. Par un raccord dans l'axe, nous le voyons en gros plan, vraisemblablement dans une profonde recherche intérieure, à travers un cadre de plus en plus instable, caméra visiblement portée. Puis, plus rien. Les bruitages liés aux événements précédents qu'il a vécus cessent et surtout, la sonorité de chuchotements disparaît. Inutile de continuer à se triturer les méninges, la mémoire ne lui reviendra pas. Ce vide mémoriel provoque le désespoir manifeste de René pleurant : « C'est

parti », associé à deux notes de *do* jouées au timbre de *string pad*, l'une plus grave, l'autre plus aiguë, jouées à l'unisson.

De nouveau, un flash blanc accompagné d'un effet sonore approprié nous transporte vers la troisième partie de la scène durant laquelle René se prend en photo dans son bain, cette fois sans les chuchotements, étant donné qu'il a abandonné l'idée de retrouver la mémoire, mais toujours avec le *portamento* de l'oubli. La caméra se rapproche de son visage de profil, sur la note de *sol* tenue, jouée au timbre de *string pad* aigu. L'objectif le suit par un panoramique bas, et la note de *string pad* glisse vers le *mi*♭ puis remonte lorsqu'il plonge la tête dans l'eau, la main à l'extérieur tenant l'appareil le prenant en photo. Un travelling se déplaçant latéralement vers la gauche, donc dans le sens inverse du temps, renvoyant au travelling circulaire à 360 degrés autour de René, fait entrer puis sortir le visage du protagoniste du champ, de gauche à droite. Un nouveau *portamento* se fait alors entendre à l'occasion de ce plan, se mouvant par un aller-retour de la note de *sol* à la note de *mi*♭, sous un timbre plus creux.

Le flash blanc intervient une troisième fois pour introduire la dernière partie de

la scène. En fin de séquence musicale, la figure du *portamento* est associée aux feux d'artifice et au flou. D'abord un plan du mur nous présente un tube néon allumé, au-dessus duquel une fenêtre laisse entrevoir les feux d'artifices situés à l'extérieur. Ensuite un gros plan de la tête de René en ¾ face, à moitié dans l'eau, sur lequel se reflètent les feux d'artifices, se resserre jusqu'à ses yeux filmés en très gros plan qui se ferment. Ce plan, incluant néon flou et feux d'artifices, symbolisant la mémoire confuse et disparate, s'associe à la note de *string pad* aigu *portamento* qui se meut à nouveau de la note de *do* à environ *sol* / *la*♭. Puis nous retombons sur le plan du mur dans une image qui se trouble progressivement, dans un dernier enrichissement des pizzicati. Enfin, à cet empilement de pistes musicales, s'ajoute la cloche tintant une fois et sonnant le glas, accompagnée d'un roulement de tambour, sur la séquence qui, par fondu enchaîné, prend fin sur un travelling de la caméra longeant la baignoire pour arriver sur le visage de René en gros plan ¾ face.

II.B.2.c L'enquête

Ce *portamento* caractéristique de l'altération, d'un changement d'état, d'un trouble, d'une défiance, disons « du caillou dans la chaussette de l'intrigue », ce manifeste à plusieurs endroits dans le film et en particulier dans la séquence de la fusillade au musée Guggenheim de New-York, que nous examinerons en priorité car elle s'accorde à l'imprévu et, comme pour *Maria la maléfique*, à l'incongru. En l'occurrence, le protagoniste du film obligé de faire alliance avec son antagoniste. Nous explorerons également la séquence finale où Salinger poursuit le banquier du Sahaflar Carsisi aux toits d'Istanbul, durant laquelle cette figure caractérise une forme d'altération du déroulement des événements.

Fusillade du musée Guggenheim : volte-face des antagonismes

L'agent d'Interpol Louis Salinger découvre que l'assassin d'Umberto Calvini est un tueur à gages nommé « Consultant ». Louis prend ce dernier en filature, accompagné des détectives américains Bernie Ward et Iggy Ornelas, et s'apprête à l'arrêter au dernier niveau du musée Guggenheim à New York, mais un imprévu altère la relation d'antagonisme établie entre Salinger et ce tueur professionnel. Un groupe d'individus lourdement armés viennent abattre le Consultant afin de s'assurer qu'il ne dévoile rien de compromettant pour l'IBBC, ce qui déclenche une fusillade au cours de laquelle Bernie est mortellement touché, obligeant Salinger et son ennemi à allier leurs forces, pour faire face à ce nouvel antagonisme. Ainsi, le bon déroulement de l'arrestation et de l'intrigue en général est profondément altéré par cette fusillade durant laquelle différents glissandi interviennent.

Un antagonisme imprévu

Alors que l'agent Louis Salinger, accompagné de son collègue de la NYPD, Bernie, s'apprête à passer les menottes au Consultant, le tueur à gages reçoit plusieurs coups de feu silencieux sur la poitrine, à 1h 12mn 48s du film. Bernie est également atteint et tombe sur Salinger qu'il asperge de sang. Cette scène se déroule dans la plus grande froideur, sans aucune musique, jusqu'au premier coup de timbale synchronisé sur le plan moyen des deux assaillants armés de mitraillettes dont l'une est munie d'un silencieux, qui montent la rampe du musée en passant entre les visiteurs. Les coups de timbales lourdes, de plus en plus

claires, et le crescendo de contrebasses *tremolando*, accompagnent la marche des deux agresseurs en direction de Louis, à travers un découpage très segmenté entre l'espace des tueurs, armes aux poings, et celui du protagoniste se dépêtrant avec le corps de Bernie qui se vide de son sang, séparés par des plans d'insert de la foule anxieuse. Au moment où le tueur au silencieux arrive au niveau de l'espace de Salinger, la musique s'arrête de nouveau, d'abord les timbales, puis le tremolo de cordes, ce qui instaure un silence dont nous avons déjà examiné le rôle. Pour riposter, Louis se précipite sur l'arme de Bernie. L'agresseur est abattu en pleine tête par le Consultant. Salinger s'occupe de l'autre qui se trouvait derrière le premier et qu'il touche à la jambe, ce qui scelle l'alliance contre nature entre l'agent d'Interpol et son antagoniste, le tueur à gages. Dès lors, le premier mouvement de *portamento* spécifique à l'altération se manifeste. Il s'inscrit dans le temps, amenant à la prise de conscience de Louis que, pour réussir à affronter cette bande de terroristes surgissant de nulle-part, il est obligé de s'associer avec l'assassin de son coéquipier Thomas Schumer.

Le *portamento* de cordes agrégées, dont l'ensemble moyen semble tourner autour d'un *fa#*, monte progressivement au niveau d'une tierce *majeure*, sur les frappements de timbales graves, lourdes et régulières. Sur ce *portamento*, l'action est filmée de deux points de vue, à travers une image instable, caméra portée. Du côté du protagoniste, la caméra suit de près Salinger qui se dégage du corps de Bernie tombé sur lui et se déplace furtivement pour se dissimuler. Dès lors qu'un nouvel axe est fixé entre l'un des agresseurs et Louis, l'échange de coups de feux reprend dans une forme de champ contre-champ sans pour autant que la règle des 180 degrés soit respectée, et bien que les points de vue soient très éparpillés et entrecoupés d'inserts de visiteurs qui crient et se cachent.

L'union des antagonistes originels

Les fois suivantes, l'usage du *portamento* accompagne le basculement global de la scène par ce rapprochement rocambolesque entre Salinger et le Consultant, tout en tenant des fins tant symboliques que dramatiques. La sonorité de cordes effectuant un *portamento* montant, sur les timbales tonnant à un rythme régulier, revient quand le protagoniste tente de récupérer le pistolet du tueur à gages pour abattre l'un des agresseurs. Elle démarre en glissant vers le haut tout en s'agrégeant, sur un plan en plongée de Louis en premier plan et sur les autres assaillants qui montent la rampe au niveau en dessous, l'arme au point. L'agent d'Interpol laisse tomber son revolver déchargé, le regard attiré

par la main immobile du Consultant tenant un pistolet en premier plan. La mise au point passe de Salinger à la main du tueur à gages, indiquant ainsi l'axe de l'action qui suivra. Le *portamento* et les sonorités de timbale cessent subitement quand Louis sort de sa cachette et bondit en direction du pistolet tenu par le tueur à gages, suivant l'axe annoncé au préalable. Dans un découpage très rapide, le Consultant abat l'assaillant avant que Louis ne récupère l'arme. Aucun *portamento* ne se manifeste sur cette accélération brutale de la scène, ce qui nous indique qu'il n'est pas lié à l'action en soi mais bien spécifiquement au rapprochement entre le Consultant et Salinger, tel que nous l'observons à travers le montage. En effet, la sonorité de *portamento* revient sur les deux actions filmées en parallèle, au montage alterné quasiment plan par plan, entre Salinger et le Consultant.

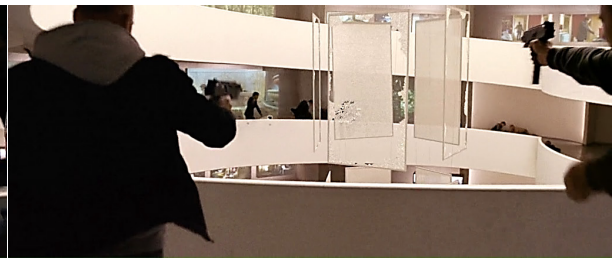
Un parallèle entre Salinger et le Consultant

En temps normal, ces deux personnages sont antagonistes puisque l'agent d'Interpol s'est donné pour mission d'intercepter et d'arrêter ce tueur à gages. Par conséquent, durant cette séquence, les enjeux et les objectifs de ces deux personnages, tels qu'ils sont définis au préalable, sont biaisés, pris dans un renversement déroutant mais logique puisqu'ils doivent se soutenir pour combattre un antagonisme tiers, un peu comme « voter utile » pour dire « non aux extrêmes ! ». Cette altération est soulignée de nouveau par le *portamento* évoluant cette fois sur une *bassline* répétant régulièrement la note de *si*, au tempo de 140 bpm, un *riff* synthétique et les coups de timbales lourdes et graves.

En montant leur action en parallèle, Tykwer les traite dans une forme d'équité, alors que normalement ils sont ennemis. D'un côté, le Consultant, accroupi derrière le garde-corps en béton, échange des coups de feu avec les assaillants qui se trouvent sur la rampe d'en face. De l'autre, à trois ou cinq mètres environ, Louis tente de récupérer la mitraillette de l'un des terroristes allongés au sol, comme mort. L'assaillant se relève et l'empoigne. Un affrontement au corps à corps s'engage, au cours duquel l'agent d'Interpol prend l'avantage en appuyant sur la blessure laissée par la balle à l'épaule de l'agresseur qu'il fait basculer par-dessus la rambarde. L'homme s'écrase au sol, quatre niveaux plus bas, ce qui met momentanément fin au *portamento*.

Un parallèle entre les alliés et les terroristes

Alors que Tykwer nous place jusqu'à présent du côté de Salinger et du Consultant, par équivalence, pas du côté des agresseurs que nous ne voyons d'ailleurs pas toujours



très bien, nous assistons à un traitement relativement parallèle lors de leur descente rapide de la rampe sous les rafales de coups de feu. Protagonistes, Salinger et le Consultant désormais unis par le montage, et nouveaux antagonistes sont filmés selon les mêmes valeurs de cadre. Chacun bénéficie d'un plan rapproché taille de dos, travelling latéral suivant leur course, et ils sont tous deux respectivement filmés au téléobjectif, de la rampe d'en face.

Une contreplongée totale, caméra placée au centre de la rampe circulaire, nous permet de mettre dans un même espace, les bras armés respectifs qui se tirent dessus en courant de part et d'autre. Cette action complice entre l'agent d'Interpol et le tueur à gages, totalement antinomique avec les rapports originels de ces deux personnages, est de nouveau soulignée par un effet de *portamento* montant lentement, non plus au timbre de cordes mais de synthétiseur analogique sur le *groove* que nous avons décrit.

Nous relevons un troisième espace, celui des terroristes se trouvant au rez-de-chaussée, qui tirent en l'air, en direction des protagonistes. A ce moment, Tykwer nous ramène au point de vue des protagonistes, la caméra étant placée dans leur espace ou autour d'eux, les assaillants étant captés plus volontiers de loin, au téléobjectif, exception faite du moment où le Consultant est touché à la main, filmé du point de vue des tueurs. Ils achèvent le Consultant au sol à coups de mitraillette, ce qui semble rompre la collaboration contre-nature entre Louis Salinger et ce tueur à gages et qui, par conséquent, signe la fin de la figure mélodique du *portamento*.

Cette dernière revient pourtant une dernière fois lorsque, tous deux assis côte à côte, dos contre la rambarde en béton, l'agent d'Interpol recharge sa mitraillette en intimant au tueur à gages souffrant qu'il « ne s'avise pas de mourir », alors que ce dernier, plusieurs balles dans le corps, semble paralysé par la douleur. Le *portamento* se matérialise par un glissement de cordes vers le haut, sur la note de *si* d'une *bassline* se répétant toujours au tempo de 140 bpm, et cesse définitivement quand Salinger tire sur le vitrail du toit et le treuil d'où sort une chaîne sur laquelle sont accrochés les grands panneaux en verre qui tomberont sur les assaillants se trouvant dans le hall du rez-de-chaussée. Cette figure musicale aura ainsi accompagné jusqu'au bout la collaboration inopinée entre le protagoniste et son antagoniste désigné, altérant l'intrigue telle qu'elle était présentée jusqu'alors.

Du Sahaflar Carsisi aux toits d'Istanbul

A la fin du film, Salinger poursuit Skarssen, patron de l'IBBC, dans le Sahaflar Carsisi, immense bazar à ciel ouvert d'Istanbul en Turquie. Plutôt que d'adopter le point de vue du protagoniste, Tykwer prend le parti singulier de suivre en priorité celui du patron de banque exhibé par le réalisateur comme un animal traqué dans un lieu de perdition, cherchant à échapper à l'agent d'Interpol présenté comme un prédateur.

Une chasse à l'homme du point de vue de la proie

Après avoir découvert Wexler mort sur la terrasse du funérarium, Skarssen, paniqué, regarde autour de lui et aperçoit l'agent d'Interpol, sous une sonorité pauvre émise à hauteur d'un *fa#*. Skarssen tente alors de s'éloigner discrètement en direction du grand bazar Sahaflar Carsisi, sous une *bassline* qui émerge lentement, jouant la note de *si* à la croche sur un tempo de 90 bpm, et un grondement sourd au moment où Louis jette son oreillette avant d'aller récupérer le pistolet dans la poche de Wexler pour suivre le banquier.

Des plans larges introduisent cette chasse à l'homme. Skarssen, en demi-ensemble, entre dans le Sahaflar Carsisi, suivi par Salinger en plan moyen. Un coup fort et percutant d'une sonorité de caisse claire étendue par effet de *delay* et de modulation de bande passante, donne, dès le départ, un aspect déterminé et fatal à la scène. D'autres sonorités, cloches, timbales et résonances sont ajoutées. Dans le marché, le banquier, de

face comme de dos, dirige le cadre à partir de 1h 46mn 43s du film, caméra visiblement sur steadycam pour une bonne partie des plans, le montage alternant entre une focale qui le suit et une qui filme ce qu'il voit, par raccord regard ou sous forme de contre-champ.

Un coup de timbale démarre la fuite en avant de Skarssen, suivi d'un *riff* de guitare basse jouant la note de *si* et d'un ensemble de cordes *tremolando* jouant, à la ronde, la suite [*fa# la sol# mi fa#* (...)]. L'homme traverse la foule et s'enfonce dans le dédale de galeries jusqu'à un escalier vers lequel il se précipite, qui mène à une issue donnant sur les toits d'Istanbul. La musique s'enrichit alors, notamment par l'ajout de nouveaux sons percussifs et surtout la prise en main du morceau par l'ensemble de cordes jouant la mélodie staccato [*ré mi fa# mi ré do# ré* (…)] qui nous confirme la tonalité de *ré majeur*, sur cette rythmique toujours aussi « déterminée ».

Quant à Salinger, il est d'abord perçu de la position de sa proie, le patron de banque, ou d'un emplacement du parcours de ce dernier, comme un fauve suivant son

gibier à la trace. L'agent d'Interpol est donc toujours filmé à distance, traversant la foule, hormis une image où il est pris certes en plan rapproché mais de dos. En tout état de cause, jamais Tykwer ne le filme en plan serré de face, contrairement à Skarssen. Le réalisateur adopte le point de vue de la proie jusqu'au moment où les personnages arrivent sur le toit.

Dès lors, des violons staccatos rapides, formés uniquement de croches tournant autour de *ré-do#* et *ré-mi-do#*, joués une octave au dessus de celle employée par l'autre ensemble de cordes, s'ajoute à l'ensemble musical. Ainsi la musique s'enrichit, faisant monter le volume global, alors que nous suivons Skarssen de dos, montant les dernières marches l'amenant au sommet d'un toit, au milieu duquel se dessinent des petits sentiers en béton reliant les toitures entre elles. Un bruit de cymbale inversée sonne la fin de ce pat-

tern [389], laissant place à un ensemble percussif et à la note de *si* que l'ensemble orchestral

commence à faire grimper crescendo sur Skarssen commence suivre un sentier au milieu des toits, s'éloignant de la caméra qui reste à son emplacement.

Un basculement de point de vue

La caméra ne suit plus Skarssen. Le banquier ne dirige plus le cadre. Louis entre dans le champ et, pour la première fois depuis le début de la poursuite, nous le voyons clairement, en plan rapproché poitrine et de face, qui aperçoit son gibier déguerpir au loin. Or, qu'entendons-nous enfin et de façon inédite depuis le début de cette poursuite, à partir de ce volte-face de mise en scène et de montage qui induit à l'arrivée de Salinger au premier plan, autrement dit dès lors que nous altérons le point de vue qui ne se trouve plus au niveau la proie mais du prédateur ? Rien de moins que la figure du *portamento*.

Effectivement, l'ensemble orchestral jouant la note de *si* avec force et intensité, glisse d'un demi-ton au-dessus. Il se maintient sur le *do*, au moment où Salinger se lance à la poursuite de Skarssen sur les toits, d'un pas déterminé, et termine en retombant brutalement, également par un glissando, sur le *si* et un plan d'ensemble des deux personnages qui semblent se déplacer à la même vitesse alors que l'agent d'Interpol marche d'un pas assuré

pendant que le banquier fuit précipitamment. Ce décalage entre l'allure des deux personnages, entre force tranquille du poursuivant et affolement stérile du poursuivi qui se fera attraper malgré tout, rappelle certaines scènes de dessins animés de Tex Avery dans les-

[389] En musique : patron de pistes musicales. « Modèle simplifié d'une structure de comportement individuel ou collectif (d'ordre psychologique, sociologique, linguistique), établi à partir des réponses à une série homogène d'épreuves et se présentant sous forme schématique », dans: *PATTERN : Définition de PATTERN* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.].

quelles le Loup file à vive allure en tentant vainement d'échapper à un Droopy placide. Ce basculement de point de vue, l'altération spécifiée par le *portamento* et le pas respectif adopté par chacun, nous donne une première indication que nous sommes arrivés au bout de la mission de Salinger et que la fin est proche.

II.B.2.d *Le parfum*, ou Grenouille à la conquête de l'échafaud

S'agissant du *Parfum*, examinons simplement la séquence de la conquête de l'échafaud par Jean-Baptiste Grenouille. Attendu pour être exécuté, Grenouille s'introduit sur la place publique prévue à cet effet, oint du parfum qu'il aura réussi à confectionner, dans une séquence débutant à 2h 00mn 38s du film. Pour l'essentiel, les plans s'accordent à différents points de vue répartis autour de Jean-Baptiste positionné au centre de la scène, et les regards convergent vers le protagoniste en mouvement qui dirige le cadre. De plus, un contraste est établi sur le plan vestimentaire, Grenouille étant vêtu d'un costume de velours bleu roi, en opposition avec les nuances atones des habits de la foule et les ornements du décor tirant vers les nuances rougeâtres.

Le carrosse bleu et or s'introduit dans la place bondée de monde et s'arrête devant l'escalier menant à la potence. Musicalement, nous évoluons dans l'inconnu et l'incertitude. Le passage de Grenouille du carrosse à l'estrade de la potence, est marqué par des descentes chromatiques successives sous forme de glissandi. La foule fait silence. Des notes longues d'où sort une voix de soprano s'agrègent, accompagnées de roulements de timbales donnant l'impression de glisser vers le bas. Cette ambiance générale provoque un étrange sentiment de désordre ou, du moins, d'une recherche d'ordre à travers différents ingrédients musicaux disparates qui tentent de s'emboiter les uns aux autres. Quand l'un

des cochers ouvre la porte au héros, la section de violon suivie de la voix de soprano, effectue un premier glissando d'un demi-ton, de *sol#* à *sol*. Lorsque Jean-Baptiste pose le pied sur le marchepied du carrosse et sort du véhicule, un ensemble de cors joue l'accord de *ré# majeur*, mais les violons glissent de *sol* à *fa#*, créant une altération assez particulière entre *majeur* (*ré#-sol-la#*) et *mineur* (*ré#-fa#-la#*), forçant finalement les cuivres à passer à l'accord

de *ré# mineur*. Grenouille marque un temps, regarde autour de lui et les cochers s'agenouillent, ce qui est totalement inattendu.

Au moment où il fait un premier pas et entreprend de se rendre lentement sur l'estrade de la potence, un début de stabilité musicale semble se dessiner avec l'apparition d'une piste de harpe arpégée, sur l'accord global de *do# majeur*. Toutefois, cette stabilité apparaît par un troisième glissando de cordes, passant de *fa#* à *fa*, suivi d'un quatrième,

allant de *fa* à *ré#*, sur les regards ébahis et admiratifs des badauds qui regardent l'objectif de la caméra, ce qui nous oblige à rester dans une forme d'altérité des notes jouées ou chantées par la soprano. Le sentiment de flottement et d'incertitude est alors total. Par cette suite de glissandi, la musique dépeint ainsi un renversement surréaliste, atteignant même le comble de l'altération puisque Jean-Baptiste, qui devait être trainé devant le bourreau comme la pire des vermines, y arrive comme un Prince.

Le carrosse s'en va et lorsque Grenouille pose le pied sur l'estrade, sous le regard ébahi de la foule silencieuse, un crescendo de cuivres suivi d'un crescendo de cordes, laisse place à un crescendo de cymbales sur un crescendo de roulements de timbales, d'où ressortent les notes de cors placées sur les arpèges à la harpe et suivies par la voix de soprano, qui

semblent être parvenus à s'ajuster et à trouver une forme de stabilité correspondant à une entrée à la fois gracieuse et triomphale de Jean-Baptiste sur la potence. Cette arrivée victorieuse du héros représente le comble d'une altération suprême, résolument acceptée par la foule qui, au lieu de le conspuer, l'acclamera dans la suite de cette scène d'apothéose.

II.B.3 Seconde *ostinato* pour changement de dimension

La répétition *ostinato* de deux notes séparées d'un ton ou d'un demi-ton nous renvoie à la question du hors-temps spécifiée par l'intégration d'un silence entre deux

manifestations sonores, comme nous l'avons étudiée précédemment. Toutefois, contrairement au silence, cette figure musicale ne nous introduit pas seulement un hors-temps mais nous conduit également à un autre niveau de conscience. Bien que les images soient les mêmes, Tykwer nous sort un instant de l'espace et de la temporalité filmique établie, nous place dans une dimension intemporelle, métaphysique, différente de la réalité physique, matérielle, en somme, diégétique dans laquelle évoluent les personnages.

II.B.3.a *Cours, Lola, cours* : des bulles d'intemporalité

Dans *Cours, Lola, cours*, cette figure musicale tient une fonction de transition, de pivot dramatique en second plan de réalité profilmique [390], qui demande au personnage un temps de réflexion. Il ne s'agit pas simplement d'un temps d'inertie, de paralysie générale, mais le temps d'une prise de conscience par la protagoniste, de la nécessité de (ré)évaluer sa situation avant de moduler vers une nouvelle direction. Nous pourrions illustrer l'usage de cette figure musicale, en évoquant, par exemple, la scène durant laquelle Lola vient à la rencontre de Manni en train de dévaliser le supermarché Bolle, leur échange incluant une bulle temporelle à la suite de quoi la jeune femme décide de venir en aide à son compagnon. Nous examinerons plutôt la scène du flashback exposant l'incident déclencheur du film. Ce flashback correspond à une récapitulation des faits dans un autre espace-temps, aménageant une conscientisation préalable d'une situation donnée, avant que Lola n'envisage de solutions. Nous évoquerons aussi la scène où le personnage de Papa raccompagne manu-militari Lola à la porte des bureaux de la banque et qu'il lui annonce qu'il n'est pas son père, ce qui implique l'instauration en filigrane de cette dimension extratemporelle qui rendra Lola plus déterminée que jamais.

L'incident déclencheur du scénario, en flashback

Cette figure se manifeste à 5mn 47s du film, au moment où Lola essaie de calmer et consoler Manni qui craque en faisant part de ses déboires à sa copine. La jeune femme

[390] « Tout ce qui existe réellement dans le monde […] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule », par Etienne Souriau, dans: SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 3 ; « A dire de toute réalité objective offerte à la prise de vues, et particulièrement de ce qui est spécialement créé ou aménagé en vue de cette prise de vues », dans: *Ibid.*, p. 240.

dans sa chambre et son copain dans une cabine publique discutent au téléphone. Leur conversation nous indique que Lola devait accompagner Manni pour livrer des diamants contre 100 000 marks au nom du gangster Ronnie, mais qu'elle n'a pas pu se rendre au rendez-vous à temps car, d'une part, on lui a volé son vélomoteur et, d'autre part, quand elle a voulu y aller en taxi, le chauffeur s'est trompé de route. Cette information est soulignée par un flashback en noir et blanc dont l'image défile soit en accéléré, soit au ralenti, mais en tous cas, pas en vitesse normale.

La figure formée des deux notes répétées *ostinato* à un demi ton d'intervalle, se manifeste pour la première fois au moment où Lola filmée en gros plan de profil, tente de

calmer Manni en adoptant un ton maternel lorsque celui-ci s'exclame : « J'ai tout bousillé. Je suis trop con ! ». Les notes *fa3* et *mi3* sont jouées à la croche au timbre synthétique d'altos, dans un mouvement de crescendo-decrescendo, suivant le tempo du *groove* électronique se déroulant en arrière-plan sonore à un tempo de 135 bpm. Manni nous apprend qu'il a oublié le sac contenant l'argent à remettre à Ronnie dans une rame de métro, en sortant du wagon pour éviter les contrôleurs, après avoir aidé Norbert, le clochard, à se relever. Cette étourderie aurait été évitée si Lola, plus attentive, avait été présente. La figure mélodique se répète à l'octave au-dessus, sur le gros plan de Manni pleurant dans la cabine téléphonique. Elle est jouée à nouveau avec les notes *do4* et *si4* au cours de la discussion, retourne sur *fa4* et *mi4*, puis une octave plus bas sur le flashback en noir et blanc et à la vitesse de défilement des images altérée qui illustrent les propos de Manni. La caméra suit globalement le jeune homme qui fait plutôt face à ses interlocuteurs, mais surtout, elle segmente le flashback en plans essentiels : Manni qui aide les grosses cylindrées allemandes à se garer, récupère le

petit sachet de diamants, son interlocuteur restant dans sa voiture, leurs regards convergeant suivant la direction opposée des deux flèches inscrites sur le panneau situé en deu-

xième plan, symbolisant le principe d'échange. L'image qui suit est accélérée et accompagne toujours Manni comme centralisateur des actions, lorsqu'il passe la douane en van, que son fourgon s'arrête devant une verrière, qu'il descend du véhicule et se dirige vers l'abri.

Deux travellings avant sont assez emblématiques de l'esprit de synthèse du flashback. La caméra passe devant la scène comme si les rails de travelling représentent l'axe chronologique du temps sur lequel un élément de mémoire défile. Pour le premier

d'entre eux, un homme muni d'un œilleton vérifie l'authenticité des diamants. Le second s'effectue dans un plan en plongée totale sur le sac tenu par Manni, dans lequel l'homme de la verrière introduit les billets. Ces travellings, présentant l'espace scénique comme une cellule temporelle défilant sur un axe chronologique, rappelle celui des *Rêveurs* situé à 1h 13mn 08s du film, quand la caméra, se déplaçant latéralement vers la gauche, donc dans le sens inverse du temps, fait entrer puis sortir du champ le visage de René, allongé dans sa baignoire, la tête sous l'eau, qui tente désespérément de se souvenir de la raison pour laquelle il tient en sa possession la photo l'Alfa Roméo cabriolet de Marco, alors que les deux hommes ne se connaissaient pas. Nous retrouvons également cette figure de mise en scène dans *Maria la maléfique*, notamment lors les séquences de rituels matinaux, la caméra se montrant détachée de l'action en cours, le cinéaste déliant ainsi la correspondance entre le filmique et le profilmique, à l'instar de la façon dont il procède avec la musique extrafilmique, en dissociation avec l'image [391].

La figure musicale de la seconde *ostinato* se joue alors une dernière fois sur ce flashback avec *do3* et *si3*, en durant plus longtemps et en laissant émerger la note de *la5* tenue, au moment où Manni s'en va sous une série de plans accélérés. Il sort de la verrière, s'éloigne en longeant la route, dans la profondeur du cadre sur lequel survient la lente mélodie au timbre de clochettes que nous retrouvons notamment dans *La princesse et le guerrier* et qui arrive à chaque fois en conclusion d'une situation dramatique donnée. Elle

[391] Nous utilisons le terme « image » pour désigner ce qui relève du film et de la profilmie, à savoir ce qui appartient à la diégèse et qui est voué à passer devant la caméra, et la façon dont c'est filmé et monté.

accompagne ici l'état lunaire de Manni assis dans le métro, qui, par peur de se faire alpaguer par les contrôleurs qui s'introduisent dans le wagon, et distrait par le clochard Norbert qui s'affale devant lui, sort précipitamment de la rame sans le sac contenant l'argent, ce qui nous amènera au premier pivot du scénario : comment trouver 100 000 marks en 20 minutes ?

Papa raccompagne Lola à la porte

Après que Lola est allée requérir les 100 000 marks à Papa dont la profession est banquier, ce dernier refusant catégoriquement, la jeune femme s'est mise à hurler dans son bureau. Suite à ce scandale, Papa, furieux, raccompagne sa fille brutalement à la sortie de l'établissement. Il l'enserre fermement par l'épaule et marche d'un pas vif dans le couloir, en

direction de la porte d'entrée des bureaux. Il annonce à une Lola silencieuse qu'il les quitte, sa mère et elle, pour une autre femme, car il en a assez d'être considéré uniquement comme le portefeuille de la famille. Ils sont essentiellement suivis de face, en plan serré, par une caméra que Papa fait reculer, entre différents plans de coupe et de rares plans dissidents dont l'un les filmant de dos. Cette séquence est accompagnée musicalement par le pattern de la séquence de musique électronique *Running Two* que nous étudierons par la suite, défini par un rythme basse-batterie syncopé, relativement agressif et percutant, ainsi que par le caractère acide de son *lead* synthétique développé autour de la note de *si*, qui évolue sur tempo de 140 bpm.

Arrivé devant la porte sécurisée, Papa tape le code et annonce à Lola : « De toute façon, je n'aurais jamais engendré un drôle de zèbre comme toi ». C'est à cet instant, à 22mn 14s du film, que cette figure musicale de la seconde *ostinato* se manifeste, répétant successivement les notes *do* et *si* à la croche, par effet de crescendo-decrescendo de cordes, comme nous l'avons observé précédemment. Quand il confirme : « Je ne l'ai pas fait », en réponse à la protestation de Lola qui découvre que Papa n'est pas son géniteur, les éléments de batterie sont coupés hormis la grosse caisse, ce qui installe une sorte de vide au sein

duquel ressort de nouveau la figure musicale de la seconde *ostinato*, cette fois autour des notes *mi* et *fa* qui se répètent sur ce temps pause, immobilité de quelques secondes sur une

Lola abasourdie regardant cet homme qu'elle croyait être son vrai père, dans un champ contre-champ en plan rapproché poitrine avec amorce.

La répétition *fa-mi* s'effectue une octave plus bas, lorsque Papa met Lola dehors. Une fois la jeune femme à l'extérieur de l'espace des bureaux, poussée dans le hall par Papa, la musique s'arrête. L'homme termine par « maintenant, tu sais » à une Lola aux yeux embués de larmes, avant de demander à Schuster, le gardien de la Banque, de la mettre à la porte du bâtiment. La figure musicale de la seconde répétée aura ici accompagné ce moment surréaliste de l'incrédulité de Lola face à la nouvelle fracassante de Papa, traité de façon un peu onirique, sous forme d'une bulle temporelle, d'un ailleurs momentané.

II.B.3.b *La princesse et le guerrier*, ou le voyage de la conscience

Cette figure mélodique de la répétition *ostinato* de deux notes sur un intervalle de seconde, tient le même rôle dans *La princesse et le guerrier* que dans *Cours, Lola, cours* et que d'ailleurs dans toute la filmographie de Tykwer étudiée, en nous transportant dans une autre dimension que celle de l'espace et de la temporalité filmique établie. Cette fois, l'escale dans cette forme d'intemporalité, dépassant la réalité physique et matérielle dans laquelle évoluent les personnages, sert moins de transition que de voyage onirique. Cette expédition s'exprime au cœur d'une séquence musicale que nous retrouvons dans trois scènes du film. Elle débute dès la scène d'exposition, suivant le parcours du courrier que Mieke envoie à Sissi. Elle se manifeste également dans la scène des repérages en vue du cambriolage de la banque fomenté par Bodo et Walter, et du retour de Sissi à son travail, la musique nous sortant de la dimension matérielle, palpable, du film. Elle s'exprime enfin lors du voyage de Sissi vers l'homme de ses rêves. Nous examinerons, ici, son usage durant la scène d'exposition et dans celle du parcours de la protagoniste vers son « guerrier ».

Durant la scène d'exposition

Le film débute par la séquence musicale principale du film qui nous présente Mieke, une femme brune qui écrit un courrier sur son bureau, dans une maison isolée près d'une falaise au bord de la mer. Comme nous l'avons déjà décrit dans le chapitre sur la fonction du tic-tac chez Tykwer, la séquence musicale démarre par une nappe mélodique aiguë qui se fait entendre par un très lent crescendo, sur laquelle s'empilent successivement un *riff* dynamique au timbre de tintement de cloche marquant un tempo situé entre 136 bpm et 137 bpm, un motif sous forme de rythmique synthétique de type *hollow*, puis une note de basse jouée toutes les deux mesures donnant une idée de la ligne harmonique du morceau.

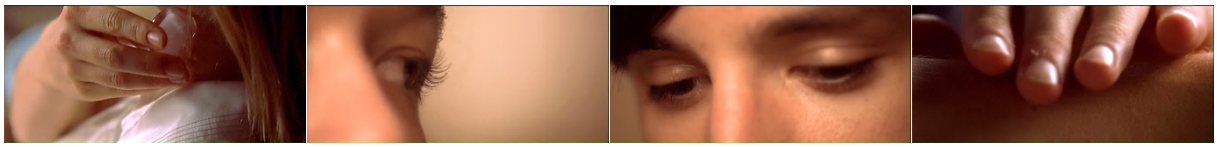
Mieke sort de chez elle, l'enveloppe en main et, au moment où elle emprunte un chemin de terre dans le plan d'ensemble exposant la maison isolée, la figure de la seconde mineure *ostinato* émerge par un lent crescendo démarrant subrepticement à partir 1mn 38s du film. Elle se matérialise par les notes *mi* et *mi*♭ répétées successivement à la croche, par un mouvement de crescendo-decrescendo sur un timbre synthétique d'altos, comme dans *Cours, Lola, cours*. Il s'agit de la dernière piste ajoutée sur l'ensemble, pour cette scène et pour la première partie de cette séquence musicale. Cette phrase mélodique apparait toutes les huit mesures et accompagne la fin du parcours de Mieke qui marche dans la rue d'un village de campagne en dirigeant le cadre dans un plan de demi-ensemble, vers une boite postale dans laquelle elle glisse son courrier. L'enveloppe tombe au ralenti à l'intérieur de la boite et la scène se termine par un fondu au noir, ouvrant ainsi la voie à la deuxième partie du morceau.

Une fois le courrier posté, le titre apparait en fondu sur un écran noir et un nouveau pattern se laisse entendre. La nappe occupe toujours le fond de la séquence musicale sans varier, ceci sous de nouvelles pistes rythmiques et mélodiques jouées sur le même tempo *allegro* : une mélodie douce au timbre de *voice pad* mezzo-soprano ou contralto, donnant un aspect planant au morceau, et un *riff* au timbre de guitare *funk*, joué rapidement. Ils suivent le parcours du courrier trié dans les machines, à travers différents plans de détail, et sa livraison à la clinique psychiatrique Birkenhof. La remise du courrier est filmée en un plan-séquence, la caméra posée sur grue suivant le facteur arrivant à l'asile en vélo et dirigeant le cadre. Entre temps, les nouvelles pistes respectives de basse et de batterie sont

calées en début de mesure, ce qui paraît normal pour une musique fonctionnant par tuilage, mais sans synchronisation particulière avec l'image. L'ensemble de pistes empilées couvre la nappe de fond maintenue dont nous avons déjà étudié la fonction unificatrice chez Tykwer, jusqu'à ce que les pistes de basse et de batterie, hormis le charleston, soient coupées au moment où le facteur remet le courrier, respectant proprement la durée des mesures, indépendamment du montage images.

Durant cette évolution musicale fonctionnant par tuilage, la figure de seconde répétant les mêmes notes, apparaissant et disparaissant par fondu toutes les huit mesures, reste toujours active, jusqu'à la séquence suivante durant laquelle la musique est marquée par son côté intimiste et sa douceur posée sur la relation entre les personnages. Les pistes s'estompent au fur et à mesure, comme si nous atterrissions lentement en découvrant enfin notre protagoniste dans son environnement intérieur ou psychologique, puis extérieur. Après la coupure des sonorités de basse et de batterie, la rythmique à la guitare basse et sèche est également mise en sourdine, laissant prédominer la douceur du *voice pad* qui reproduit sa mélodie accompagnée d'un tintement de cloche toutes les quatre mesures. Finalement, hormis la note de nappe synthétique circonscrivant cette séquence en une unité dramatique en alimentant l'onirisme, toutes les pistes musicales sont coupées, y compris la figure de seconde répétée, ce qui nous spécifie que le voyage est terminé et que nous sommes arrivés à bon port, nous laissant accéder à la première parole du film, celle que prononce Sissi faisant avant tout appel au sens : « Le sens-tu ? ».

En effet, Sissi met un glaçon sur son cou et pose, sur son bras ayant la « chair de



poule », la main d'Otto, le garçon aveugle assis à côté d'elle. Cet aspect à la fois intimiste et enveloppant est aussi défini grâce à la mise en scène puisque la séquence s'ouvre par une série de très gros plans sur diverses parties du corps des personnages, à l'intérieur d'une petite profondeur de champ : les yeux d'Otto, ses doigts qui effleurent la peau du bras de Sissi et les bouches respectives qui apparaissent et disparaissent par fondus enchaînés. La

délicatesse du découpage et l'impression de quiétude que la musique aura également

amenée, fait écho aux procédés de mise en scène employés par le cinéaste pour mettre en exergue l'émotion générée par la réception des parfums chez Jean-Baptiste Grenouille, dans *Le Parfum : histoire d'un meurtrier*.

La dernière partie de la séquence musicale correspond aux aménagements mélodiques finaux, suivant des dispositifs analogues à ceux précédemment relevés. En particulier, faisant suite aux phrases de secondes jouées *ostinato* au timbre de *string pad*, la mélodie jouée par un timbre de clochette dont les notes empruntent une montée diatonique que nous observons dans ce film comme dans *Cours, Lola, cours* et dont la fonction conclusive d'un développement dramatique donné est similaire. D'ailleurs, mélodie, timbre et construction musicale sont semblables d'un film à l'autre, sur cette partie spécifique.

Lorsque Sissi part à la recherche de Bodo

Cette séquence musicale se manifeste de nouveau à 44mn 04s du film, lorsque Sissi, à la recherche l'homme de ses rêves, se rend chez un armurier, endroit par lequel Bodo était passé le jour de l'accident. Pour l'essentiel et comme nous l'avons observé, la première partie de la séquence musicale débute par le crescendo de la note tenue, sur laquelle se superpose le *riff* de cloches suivi du *riff* d'accompagnement synthétique, ensuite la basse marquant la ligne harmonique, puis le charleston, enfin la mélodie jouée au *voice pad*. Dans le cas présent, l'ensemble illustre le moment où Otto fait semblant d'avoir une crise, cumulé à l'instant où Sissi menace l'armurier afin d'extorquer de ce dernier l'adresse de Bodo, et amorce le passage où elle se rend chez le « guerrier ».

Par la suite, sauf exception ou coïncidence, la séquence musicale n'est pas plus synchronisée que précédemment avec les images. Elle couvre les plans qui se succèdent par fondus enchaînés : la main de Sissi tenant un papier sur lequel nous supposons que l'adresse de Bodo est inscrite, son visage satisfait alors qu'elle marche à côté d'Otto, le monorail circulant en zone urbaine filmé en hauteur dans un plan d'ensemble, la protagoniste à l'intérieur du train dans un plan moyen, puis marchant de dos sur le trottoir de la route d'un village de campagne dans un plan d'ensemble, et enfin la jeune femme en plan rapproché de face, marchant sur un coin de verdure en faisant reculer la caméra. D'ores et déjà, nous constatons que l'idée du voyage que la musique dégage est illustrée par l'expédition de Sissi mise en lumière à travers cette série de plans enchaînés qui suivent son itinéraire. La figure

mélodique du jeu de notes *ostinato* sur une seconde mineure, débutant à 44mn 56s du film, sur le plan du monorail filmé en plongée, accompagne une double bulle, l'une temporelle formée par la scène séquentielle du parcours de la protagoniste, l'autre appartenant à la fantasmagorie de l'infirmière qui s'imagine trouver l'amour.

Cependant, quand Sissi arrive sur le terrain de la maison de Bodo, la séquence musicale est raccourcie et nous assistons à une variation qui la distingue des deux autres séquences durant lesquelles elle est utilisée. Les pistes choisies ne sont pas tout à fait les mêmes qu'à l'origine puisque nous atteignons directement la mélodie jouée au *voice pad* accompagnée de la piste de tintement de cloche toutes les deux mesures. Un frappement sourd de timbale sonne aussi toutes les deux mesures, en alternance avec les tintements de cloche sur Sissi en premier plan qui monte la colline verdurée. Lorsque la jeune femme se rapproche des vêtements étendus et accole le bouton qu'elle détient, à la manche

de la veste de Bodo, ce qui atteste qu'elle est au bon endroit, nous passons directement à la troisième partie de la séquence musicale caractérisée par la nappe aiguë synthétique, suivie de la mélodie conclusive jouée au timbre de clochette, apparaissant systématiquement après la figure musicale du jeu à la seconde, comme nous l'avons noté jusqu'alors. Nous constatons que cette partie de la séquence musicale se rapporte à nouveau à un moment plus intimiste et contemplatif, comme lorsque Sissi demande à Otto de lui toucher le bras qui a la chair de poule, au début du film, ou quand l'équipe médicale et les patients de l'asile de Birkenhof accueillent chaleureusement la jeune infirmière.

Découvrant Bodo qui s'entraine avec son frère Walter derrière les draps étendus, Sissi s'approchera de lui de dos et le fera sursauter en lui effleurant l'épaule. Par réflexe, il la plaquera machinalement au sol, ce qui sonnera la fin de la séquence musicale dont nous avons observé la façon dont elle est réévaluée, (re)montée en fonction du montage images et, en particulier, la fin de la nappe tenue circonscrivant le voyage de Sissi dans lequel les répétitions *ostinato* de notes *mi* et *mi*♭ se seront accordées à la partie fantasmée de la quête de l'homme de ses rêves.

Conclusion de partie

Nous sommes passés du silence à l'émergence du bruit et de « la musique du bruit » à la manifestation des premiers éléments mélodiques et rythmiques constituant, par tuilage, des ensembles musicaux plus élaborés. La signification de ces figures mélodiques primordiales qui étoffent l'attirail d'outils dramaturgiques sonores de Tykwer, sur lesquels il se base pour former l'univers musical de ces films, complète une mythologie à la sémantique bien éloignée du concept de concordance entre musique et images.

En superposant ses ingrédients mélodiques spécifiques en fonction de leur signification préétablie sans chercher à constituer de mélodie évolutive se déployant en fonction du drame développé à l'écran, la composition peut s'abstraire de comparaisons avec l'image, y compris du concept pourtant perspicace de musique empathique ou anempathique pensé par Michel Chion. En somme, ce procédé annihile toute notion de dualité prévoyant que la musique soit en consonance ou en dissonance avec le visuel puisqu'elle est symboliquement placée dans une autre dimension, comme une conscience évoluant parallèlement au déroulement de l'intrigue du film, dans un champ situé par-delà la réalité diégétique [392]. Cette méthode permet au créateur, Tykwer, de délivrer au spectateur la vibration émotionnelle du film, dans une forme de complémentarité, de solidarité, mais pas de rapport de dépendance ou de soumission vis-à-vis de l'image.

Ce procédé fait penser à une mise en application au cinéma des théories d'Henri Bergson, selon lequel l'expérience « nous montre que la vie de l'âme ou si vous aimez mieux la vie de la conscience, est liée à la vie du corps, qu'il y a solidarité entre elles, et rien de plus » [393], la musique, dans notre cas de figure, correspondant à la conscience de ce qui est matérialisé par l'image :

> « Un vêtement est solidaire du clou auquel il est accroché, il tombe si on l'arrache du clou, il oscille si le clou remue, il se troue, il se déchire si la tête du clou est trop pointue, il ne s'ensuit pas que chaque détail du clou corresponde à un détail du vêtement, ni que

[392] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « Qui concerne la diégèse, c'est-à-dire tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que représente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie », SOURIAU, Étienne et SOURIAU, Anne. *Vocabulaire d'esthétique*. 3e éd. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 8 septembre 2010, p. 240.

[393] BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle: essais et conférences*. Paris : F. Alcan, 1919, p. 25.

> le clou soit l'équivalent du vêtement, encore moins s'ensuit-il que le clou et le vêtement soient la même chose. Ainsi la conscience est incontestablement accrochée à un cerveau [comme la musique l'est à l'image chez Tykwer], mais il ne résulte nullement de là que le cerveau dessine tout le détail de la conscience, ni que la conscience soit une fonction du cerveau. Tout ce que l'observation, l'expérience, et par conséquent la science nous permet d'affirmer c'est l'existence d'une certaine relation entre le cerveau et la conscience » [394].

Tout comme sa panoplie de bruits récurrents incorporés à sa mise en scène, les figures mélodiques élémentaires du cinéaste transcendent la dimension diégétique du film de par leur signification extrafilmique préalable. Le *portamento* est constamment associé à l'altération d'un ordre établi. La répétition *ostinato* de deux notes écartées d'un ton ou d'un demi-ton nous transporte dans une dimension spirituelle évoluant parallèlement à celle de la réalité matérielle, diégétique, au sein de laquelle les personnages progressent.

Le continuum sonore d'une note, qui est, avec le silence, l'unité de mesure essentielle d'une partition, ou l'accord unique comme symbole d'unité, par sa texture et par sa durée, octroie un caractère particulier à une scène en la circonscrivant sous forme de cellule dramatique unifiée, rappelant l'appréciation du musicologue français, Makis Solomos, sur l'évolution de la musique au cours du XX^{e} siècle :

> « Tout s'est passé comme si, durant un siècle environ, la musique avait amorcé un changement de paradigme : nous sommes en train de passer d'une culture musicale centrée sur le ton à une culture du son. Et l'on pourrait parier que ce changement radical est au moins aussi fondateur que la révolution qui, au début du XVII^{e} siècle, fit naître la tonalité : eu égard à la musique la plus avancée du XX^{e} siècle, on s'aperçoit avec le recul que le qualitatif d' « atonale » ne correspondait qu'à son potentiel de destruction du passé, le recentrement sur le son, lui, en constituant la face constructive » [395].

Ce procédé de vibration sonore texturée, disposée le long d'une scène, sert de point de départ à une construction musicale plus élaborée qui s'enrichit par tuilage, autrement dit par empilement successif de couches mélodiques ou rythmiques sur l'action en

---

[394] *Ibid.*

[395] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 14.

cours. Il fait écho au « minimalisme hiératique »[396] de La Monte Young dont le morceau *Composition 1960 #7*[397] (1960), par exemple, consiste à maintenir la quinte *si-fa#* au timbre une nappe sonore analogique, grave et bourdonnant, garni de légères modulations de fréquences, pendant plus de huit minutes, et qui, selon Keith Potter, professeur en musicologie de l'Université de Londres, « ouvre le monde des événements psychoacoustiques qui se trouvent derrière des phénomènes acoustiques simples : la combinaison des tons, par exemples, ainsi que la possibilité d'entendre différemment en fonction de l'endroit de la salle l'équilibre des partiels à l'intérieur de chaque note de l'intervalle »[398]. Nous pouvons tout autant faire référence aux accords métalliques plaqués, d'une durée de trente secondes à une minute environ, qui se succèdent et composent à eux seuls la musique *Trio for Strings*[399] (1958).

Cette méthode renvoie aussi aux œuvres apaisantes du précurseur de l' « ambiant music », Brian Eno, dont le concept, certainement utilisé dans les aéroports comme l'indique le titre de son premier volet *Ambient 1 : Music for Airports*[400] (1978), se répandra comme une traînée de poudre dans les magasins de naturopathie et peuplera notamment les chaînes YouTube dédiées à la méditation, ainsi que les sites voués à la relaxation, à « l'éveil des consciences » et à tout ce qui a trait à la sophrologie. Si le premier morceau de *Music for Airport*, par exemple, répète la même douce et lente mélodie au timbre de piano ou équivalent synthétique, agrémentée de-ci de-là de quelques *hollow pads* et autres effets discrets, sur l'accord de *ré majeur* maintenu pendant plus de 16 minutes, il est né d'une expérience fortuite, raconte Eno : « J'ai trouvé une très courte section de bande où deux pianos jouaient des lignes mélodiques, l'un à l'insu de l'autre, mais associées d'une manière intéressante. […] J'ai formé une boucle stéréo sur le *24-pistes* et j'ai découvert que je l'aimais mieux à demi-vitesse, car les instruments semblaient très doux, et tout

[396] Expression de John ROCKWELL, in ROCKWELL, John. *All American Music*. 1st edition. New York : Knopf, 12 février 1983, p. 114.
[397] LA MONTE YOUNG. *Composition 1960 #7 (for 2 candles)* [en ligne]. 1960. [Consulté le 14 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=nVNqetZeJYQ.
[398] POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Revised ed. edition. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 3 juin 2002, p. 52.
[399] LA MONTE YOUNG. *Trio for Strings* [en ligne]. 1958. [Consulté le 14 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=GJdcIqEFOs0.
[400] ENO, Brian. *Ambient 1: Music for Airports* [en ligne]. 1978, p. 1. [Consulté le 22 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=vNwYtllyt3Q&hd=1.

le mouvement était très lent »[401]. Notons que trois ans plus tôt, avec *Discreet Music*[402] (1975), il adopte déjà le principe de répétition de phrases mélodiques lentes, cette fois aux sonorités de bois (instruments à vent), se chevauchant dans une forme de contrepoint, sur l'unique accord de *sol# majeur*. Tandis que *Thursday Afternoon*[403] (1985) répète lentement quelques notes sourdes de piano, sur un fond sonore au *sol majeur* immuable mais à la texture mouvante pendant une heure, les deux morceaux *Lizard Point*, *Lantern Marsh* et surtout *The Lost Day* de l'album *Ambient 4 : On land*[404] (1982), se basent sur des nappes sonores ténébreuses et bourdonnantes, nous renvoyant aux souffles continus que Tykwer utilise pour évoquer la présence de la mort. Notons que *On Land*, tout comme l'usage des bourdons musicaux par La Monte Young, entre autres, préfigurent le genre musical minimaliste *Drone*[405], émergeant à la fin des années 1990, dont le principe consiste à boucler en continu des nappes sonores sous forme de clusters sourds à la texture mouvante.

Makis Solomos voit dans l'idée de texture sonore « un concept auquel on peut rattacher les notions de "surface" et de "masse" sonores », tout en désignant « par "musique de texture" les masses sonores d'un Xenakis, les grandes surfaces finement composées de l'intérieur du Ligeti des années 1960 […], les œuvres du Penderecki de cette époque [etc.] »[406]. Le musicologue explique que, « de la *Klangfarbenmelodie* schönbergienne au mysticisme de Scelsi », comme chez Xenakis, « le son n'est plus traité comme le point de départ de la composition musicale, mais comme son point d'aboutissement. […] Les musiciens expérimentèrent plusieurs chemins pour mettre en évidence le son en tant que fondement de la musique »[407].

---

[401] ENO, Brian. *PRO SESSION - The Studio As Compositional Tool* [en ligne]. New York : the Kitchen, 1979. [Consulté le 21 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/interviews/downbeat79.htm.

[402] ENO, Brian. *Discreet Music* [en ligne]. 1975. [Consulté le 21 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=wG03l_fMI70&hd=1.

[403] ENO, Brian. *Thursday Afternoon* [en ligne]. 1985. [Consulté le 22 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=TTHF2Dfw1Dg&hd=1.

[404] ENO, Brian. *Ambient 4: On Land* [en ligne]. 1982, p. 4. [Consulté le 21 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=7Rt6L9OCBcc&hd=1.

[405] Ou drone music, ou ambient drone.

[406] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 352.

[407] *Ibid.*, p. 354.

En ce qui concerne la technique du *portamento*, elle nous renvoie à la musique du « premier compositeur à avoir généralisé le glissando » [408], selon Solomos, Iannis Xenakis qui déclare ou sujet du « glissement uniformément continu » : « Ce son glissé peut être assimilé sensoriellement et physiquement à la notion mathématique de la vitesse. […] Un glissement vers les fréquences aigües peut être défini comme positif, un autre vers les graves, négatif » [409]. Solomos cite pour exemples, ces œuvres *Pithoprakta*, *Syrmos*, *Erikhton*, estimant que :

> « Le résultat sonore, qui peut être considéré comme un "aplanissement", une réduction de la notion de mélodie au niveau tonal (des hauteurs), libère la dimension proprement sonore. C'est aussi souvent le cas chez […] Francisco Guerrero ou bien Julio Estrada, ou Clara Maïda […]. On devrait également mentionner les compositeurs chinois et extrême-orientaux, pour qui le glissando constitue une figure naturelle, étant donné qu'ils le pratiquent dans la langue : "[…]. Les exemples sont très nombreux et le glissando peut être à la base même de la structuration de certaines pièces comme par exemple dans le second quatuor à cordes de Tan Dun (1986-1988) ou *The Immortal* de Zhou Long" [410] » [411].

La musique de Xenakis se base directement sur le son et sa synthèse, hors toutes conventions musicales. Comme Solomos l'indique, une « très grande partie de sa musique […] peut être analysée et écoutée comme son composé, comme une synthèse sonore transposée à l'échelle d'une œuvre » [412]. Cette musique, qui « peut être analysée comme successions de sonorités, c'est-à-dire de sections que l'on écouterait métaphoriquement comme des sons composés », permettrait d' « y entendre des qualités dramatiques » [413], ce qui nous amène à nous interroger sur d'éventuelles perspectives de correspondances dramaturgiques entre musique conventionnelle et musique concrète. D'un côté, les principes de compositions occidentales dont les prémices se dessinent avec Pythagore, trouveraient leur apogée durant le romantisme et atteindraient leur limite avec le dodécapho-

---

[408] *Ibid.*, p. 345.
[409] Dans « Revue Musicale » n°253-254, 1963 réédité: XENAKIS, Iannis. *Musiques formelles : Nouveaux principes formels de composition musicale*. Nouvelle éd. Paris : Stock, 1981, p. 27. Disponible à l'adresse : http://www.iannis-xenakis.org/fxe/ecrits/mus_form.html.
[410] BERNARD, Marie-Hélène. *Les compositeurs chinois au regard de la mondialisation artistique : Résider-Résonner-Résister* [en ligne]. Thèse de doctorat en Musique et musicologie. École doctorale Concepts et langages (Paris) : Paris 4 Paris-Sorbonne, 9 décembre 2011, p. 282-283. Disponible à l'adresse : http://www.theses.fr/2011PA040156.
[411] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 346.
[412] *Ibid.*, p. 355.
[413] *Ibid.*, p. 357.

nisme de la seconde école de Vienne fondé par Arnold Schönberg (1874 – 1951) et les élèves de ce dernier, Alban Berg (1885 – 1935) et Anton Webern (1883 – 1945). De l'autre, une musique du son où « composer le son c'est le travailler à la manière d'un *sculpteur* » [414], démarrerait avec « la seconde histoire musicale, celle des bruits proprement dits (affranchis de la hauteur) » [415] dès les années 1910-1920 avec le « son organisé » d'Edgar Varèse ou le « bruitisme » de Russolo, ou bien à partir de 1948 avec *Cinq études de bruit*, première œuvre de musique concrète composée par Schaeffer qui envisage de générer un discours musical en manipulant directement la matière sonore afin de « marquer une inversion dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier la réalisation concrète à des instrumentistes connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance » [416].

En définitive, notre interprétation de l'œuvre de Tykwer n'est envisageable que parce ce qu'il est à l'origine, d'une part, de la matière narrative, de l'intrigue, autrement dit du *logos* du film et, d'autre part, de la matière auditive à la signification précise qui interagit avec l'évolution, les expériences et tribulations des personnages dans la diégèse [417] constituée. Il nous offre la possibilité d'accéder à la conscience de l'objet filmique dont il demeure le créateur, via une mythologie d'éléments sonores et musicaux qui lui est propre.

En se basant sur les éléments sonores et musicaux primordiaux pour délivrer l'énergie vibrationnelle qui convient afin de constituer le climat d'une scène, Tykwer nous semble soulever la question de l'originalité de la musique vis-à-vis des images, puisque c'est bien l'absence de mélodie, au sens classique du terme, qui aboutit à ce que le morceau se démarque d'autant plus des autres. En effet, comment peut-on imaginer comme originale une mélodie basée sur une seule note, en partant du principe qu'elles en ont toutes au moins une, ne serait-ce que dans le système tonal ? Or, quoi de plus original que de refuser la mélodie, dès lors que le morceau n'est bâti que sur une note ou un accord unique ?

---

[414] *Ibid.*
[415] *Ibid.*, p. 108.
[416] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines.* Nouv. éd. Paris : Seuil, 1 octobre 1966, p. 23.
[417] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « tout ce qui appartient, "dans l'intelligibilité" (comme dit M. Cohen-Seat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film », SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 7.

III Sur l’originalité de la musique de film

Introduction de partie

Il paraît naturel de séparer musique préexistante et musique originale au cinéma. Soit la musique est composée préalablement au film, auquel cas elle lui préexiste, soit elle est écrite à l'occasion de l'œuvre cinématographique, auquel cas elle est considérée comme originale. Pourtant, nous constaterons que cette logique de la frontière instaurée entre musique préexistante et musique originale au cinéma offre quelques contradictions, qu'elle est grandement réductrice et qu'elle tient en grande partie de l'arbitraire.

En ce qui concerne le cinéma de Tom Tykwer, nous examinerons la façon dont la musique de ses films, évoluant sur un plan dédié spécifiquement à l'ordre vibrationnel des scènes, émotionnel des personnages, s'écarte de cette forme de dualité généralement admise entre morceau préexistant et composition originale. Alors même que sa musique tend à préexister aux images tournées, le cinéaste nous dépeint un mode de fonctionnement qui force à l'innovation perpétuelle, en se basant notamment sur le principe d'*ostinato* sous forme de répétition incessante de deux mêmes notes en tic-tac, ou sous d'autres formes mélodiques telles qu'une *bassline* répétitive en contraste avec qu'autres éléments musicaux, seule ou évoluant par tuilage au sein de séquences musicales circonscrites en cellules dramatiques : « La part instinctive liée à la musique est telle que vous l'affinez tout le temps et essayez de la faire fonctionner plus précisément pour la faire devenir plus convaincante pour l'atmosphère » [418]. Toutefois, avant de traiter cette question en profondeur et en particulier par l'analyse du cinéma de ce réalisateur-compositeur, il convient de l'explorer, dans un premier temps, sur un plan général.

Avant tout, nous aborderons la question de la musique formatée en évoquant notamment les catalogues émergeant dès les débuts du cinéma pour remédier à l'incongruité des musiques attachées aux images dans les salles de projection à cette époque. Nous nous intéresserons également au caractère universel de la musique à programme, et nous pencherons sur les répertoires pour musiciens dont le principe brise drastiquement la démarcation entre composition originale et morceau préexistant.

---

[418] MURRAY, Rebecca. Exclusive Interview with Filmmaker Tom Tykwer. Dans : *About.com Entertainment* [en ligne]. 2006. [Consulté le 27 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://movies.about.com/od/perfume/a/perfume122006.htm.

Ensuite, nous porterons un regard sur le formatage musical comme recette universelle dépassant le cadre du septième art et reposant sur le fait que la musique, n'ayant pas de modèle, est son propre patron par essence. Nous constaterons que l'idée de « recette musicale » est à l'œuvre au cours de l'époque romantique, au XIX^{e} siècle, indépendamment de quelques images en mouvement qu'elles soient, et que certains aspects fondamentaux de la musique revêtent un caractère universel, naturel et inné, qui dépasse souvent les cadres définissant son utilisation. Comme exemple d'association arbitraire entre « images » et musique, nous évoquerons « Lisez la tempête de Shakespeare » [419], réponse de Beethoven à son biographe, Anton Felix Schindler (1765 – 1864), qui souhaite savoir d'où provient l'inspiration du compositeur au sujet des sonates opus 31.2 en *ré mineur*, et opus 57 en *fa mineur*. Puis nous retracerons brièvement les premiers enregistrements de musiques préexistantes sur support.

Après, nous tenterons de montrer succinctement en quoi la frontière établie entre musique originale et musique préexistante peut se révéler rapidement aussi abusive que celles établies entre silence et son, ou entre musique et bruit. Enfin, nous aborderons sommairement la question du cluster ou de l'agrégation qui entre tout aussi difficilement dans le cadre d'une dualité original/préexistant.

III.A Entre préexistence et originalité

III.A.1 Sur l' « originalité » de la musique formatée

III.A.1.a Des catalogues de musique…

… pour cinéastes

« Quelques compositeurs se mirent à écrire ce que, dans notre jargon, nous nommions des *incidentaux*. Chacun de ces morceaux se référait à un genre nettement

[419] SCHINDLER, Antoine et SOWINSKI, Albert. *Histoire de la vie et de l'oeuvre de Ludwig van Beethoven écrite en allemand par Antoine Schindler*. [S. l.] : Librairie de Garnier frères, 1865, p. 319.

déterminé. Les titres disaient toujours bien l'utilisation qu'on disait en faire : poursuite dramatique, désespoir, *amoroso cantabile*, vision d'horreur, promenade champêtre » [420]. En citant les souvenirs du compositeur français George Van Parys (1902 – 1971), Henri Colpi nous renvoie aux musiques formatées, dont la plupart ont été créées à partir du répertoire classique-romantique, inscrites sous forme de listings dont la codification correspond à des situations dramatiques précises. Leur rôle consiste à soutenir émotionnellement le drame développé à l'écran comme poncif, telle une image sonore comme phototype de l'image visuelle, tel que le compositeur Jean-Claude Petit le dénonce en 2013 :

> « Une pratique est devenue trop systématique : l'illustration sonore. On demande souvent au compositeur qu'une scène "égale" une musique, puis une autre… On peut même les acheter maintenant, il y a des marques de disques avec des secteurs entiers qui vendent la musique au fur et à mesure. Finalement, il n'y a plus aucune unité dans la musique, la musique ne raconte rien, elle ne fait qu'illustrer. Ce n'est pas le même métier. L'illustration sonore ne m'intéresse pas. Ce que je veux, c'est écrire une musique » [421].

Les listings de musique formatée, ou « musique à motif » selon Alain Lacombe [422], ou « musique au mètre » d'après Mario Litwin [423], ou « musique à programme » pour Gérard Blanchard [424], ou « musique de stock » selon Gréco Casadesus [425], ou encore « musique incidentale » d'après Michel Chion [426], se sont banalisés au profit du cinéma de série B, de la télévision et d'Internet. Dès lors, plutôt que de financer des orchestres, certains producteurs préfèrent s'équiper de supports audio (bande, vinyle, CD… en fonction de l'époque) présentant toutes sortes d'ambiances sonores, des « musiques de suspense », « musiques pour le sport et les informations » et autres « musiques romantiques » prêtes à l'emploi. Michel Chion note que :

---

[420] COLPI, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. [S. l.] : Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographiques Belley, Impr. du Bugey, 1963, p. 25.
[421] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 120.
[422] Cf. LACOMBE, Alain. *Des Compositeurs pour l'image : Cinéma et télévision*. Neuilly-sur-Seine : Musique et promotion, 1982.
[423] LITWIN, Mario. *Film et sa musique*. Paris : Romillat, 2 juin 2004, p. 15.
[424] BLANCHARD, Gérard. *Images de la musique de cinema*. Paris : Edilig, 1984, p. 50, 195 et 290.
[425] Cf. CASADESUS, Gréco. *Les Musiques de film*. Paris : Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 1 avril 2003.
[426] Cf. CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995.

> « Aujourd'hui, en 1995, pour les besoins de films industriels, de montages d'actualité et de films à petit budget (dont l'ambition peut être artistique et non seulement commerciale), on puise dans des bibliothèques des fragments musicaux sur disque compact. Il s'agit maintenant, seule différence [avec les incidentaux du temps du muet], non plus de partitions à jouer mais de fragments enregistrés, qu'il n'y a plus qu'à "injecter" dans le film selon la durée voulue. Les disques de musique pour l'image sont plagés et minutés, chaque plage étant identifiée par un titre qui suggère une fonction ("danse médiévale", "horreur", "musique spatiale") » [427].

Depuis les années 2000, on peut en acheter les droits à bas coût auprès de maisons spécialisées ou sur des sites dédiés, en ligne.

… à programme

Gérard Blanchard attribue à la période du début du XIX^{e} siècle et plus particulièrement à Beethoven cette idée de « musique à programme » consistant à donner un titre à une ambiance musicale particulière : les « *scène au bord du ruisseau*, *réunion intime et joyeuse des paysans*, *sentiments joyeux et reconnaissants après l'orage* de la *6^{e} Symphonie* de Beethoven trouvent dans la musique de cinéma une singulière descendance » [428], et même dans la *5^{e} Symphonie*, à travers laquelle le bruckstricke [429] est présenté en tout premier lieu. Peut-être faut-il se montrer prudent face à cette affirmation somme toute contestable puisque beaucoup de noms ont été donnés par des commentateurs et beaucoup de musiciens avant Beethoven donnaient un nom descriptif ou évocateur à leurs pièces (Rameau, Vivaldi, etc.).

On retrouve cette idée de thématisme [430] autant chez Mahler, Bruckner, Mozart ou plus récemment, chez Satie (*Sports et divertissements*, *Le Piège de la méduse*, etc.) et même chez un Debussy qui n'accepte pas que l'on dise de sa musique qu'elle est « à programme » alors même qu'il y figure les éléments naturels ou simplement palpables (*La Mer*, *Clair de Lune*, *Jeux*, *La Boîte à joujoux*, etc.). Selon Blanchard, le système des musiques à programmes s'est développé au point que « des reprises de musique clairement identifiée

[427] *Ibid.*, p. 23.
[428] BLANCHARD, Gérard. *op. cit.*, p. 233.
[429] Morceau, thème.
[430] Ensemble de thèmes.

comme : La *Marche funèbre* de Chopin pour les enterrements ou les *Marche nuptiale* respectives de Mendelssohn et de Wagner (*Lohengrin*) » [431] servent d'archétypes, ce qui nous renvoie à la pensée de la musicologue Delphine Vincent, selon laquelle « la musique classique filmée appartient tout autant au domaine cinématographique qu'au domaine musical » [432]. Effectivement, la *Sonate pour piano n°2, Marche funèbre op. 35* (Frédéric Chopin, 1839) est jouée durant les marches funèbres. Aussi, le *Songe d'une nuit d'été op. 61* (Félix Mendelssohn, 1843), a été employé pour le mariage de la princesse Vicky, fille ainée de la reine Victoria, avec le Prince Frédéric de Prusse, le 25 janvier 1858, et depuis sert communément de marche nuptiale. De même, le *Chœur des fiançailles, acte 3, scène 1* de l'opéra *Lohengrin* (Richard Wagner, 1850), inspiré d'un air préexistant, qui relate l'entrée dans la chambre nuptiale d'Elsa et Lohengrin après leur mariage à l'église, est couramment associée aux mêmes fins. C'est à ce propos qu'Alain Lacombe soutient que :

> « Les musiques à motifs prônées par le muet ont imposé une habitude d'écoute […]. Dans le vocabulaire des réalisateurs et des musiciens, à chaque situation correspond une référence musicale. C'est ainsi que l'on dressa un inventaire des diverses attitudes dramatiques et comiques. Le cinéma était tributaire d'un vrai catalogue de sonorisation. La mémoire musicale du cinéma était, par culture et nécessité imitative, entièrement dépendante du vieux rêve qui impose au cinéma de se rapprocher de la réalité et, par là même, de s'en affirmer une parfaite copie. […] Si très vite les réalisateurs créèrent une esthétique libre, les musiciens ne purent s'insérer dans l'ambition qui se faisait jour. Ils durent perpétuer des musiques quasi préexistantes » [433].

Si le point de vue d'Alain Lacombe nous semble relativement justifié s'agissant du temps du muet, peut-être serait-il caricatural de penser que, par la suite, les structures des compositions musicales se limitent à imiter les modèles de Mendelssohn pour les images de scènes romantiques, ceux de Beethoven pour les images de scènes dramatiques, ou ceux de Berlioz pour les images de scènes d'apothéose.

---

[431] BLANCHARD, Gérard. *op. cit.*, p. 233.
[432] VINCENT, Delphine. *Musique classique à l'écran et perception culturelle*. [S. l.] : Editions L'Harmattan, 1 janvier 2013, p. 11.
[433] Cf. LACOMBE, Alain. *Des Compositeurs pour l'image : Cinéma et télévision*. Neuilly-sur-Seine : Musique et promotion, 1982 ; Repris dans: ANDRIEU, Michaël. *Réinvestir la musique autour de la reprise musicale et de ses effets au cinema*. Paris : L'Harmattan, 19 janvier 2011, p. 116-117.

… au temps du muet

Il n'est toutefois pas étonnant que le cinéma connaisse, dès ses débuts, les catalogues de musique formatée, dans lesquels chaque morceau est associé à une situation dramatique particulière. Nous pensons au recueil *Suggestions for Music* (1909) édité par la Compagnie Edison, aux catalogues *Playing to Picture* (1912) de William Thyacke George, aux *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* (1913) de John Stepan Zamecnik. Concernant ce dernier catalogue, l'agrégé de lettres moderne spécialisé dans l'esthétique du cinéma, Jean-Louis Leutrat (1941 – 2011), nous révèle que l'on y « trouve notamment les rubriques suivantes dans le premier volume : musique indienne, musique cowboy, musique haletante (pour les combats)..., dans le second volume : *Indian Love Call*, danse de guerre indienne, musique indienne..., et dans le troisième volume *Western Round-Up* et *Attaque indienne* (morceaux composés par Zamecnik lui-même) »[434]. Zamecnik sortira *Sam Fox Moving Picture Music* volume pour piano en 1919, même année que celle de la sortie du *Kinotek Catalogue* (éditions Ricordi) regroupant des morceaux écrits spécialement par Giuseppe Becce[435], Han May, et d'autres. D'autres recueils suivront : *Dramafilm*, *Tragicfilm*, et *Caracteristicfilm* pour les petits et grands orchestres d'Arthur Hoérée (1920), ou encore à *Motion Pictures Moods for Pianists and Organists : A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces* (1924) d'Ernö Rapee.

« Chaque salle possédait sa bibliothèque musicale, qui pouvait contenir des recueils individuels chacun consacré à un climat particulier, tel que des poursuites, les thèmes d'amour, ou les musiques de burlesque »[436], nous apprend Mark Evans. Des feuilles de repère ou *cue sheets* indiquent notamment les parties ou mouvements des morceaux à jouer sur telle et telle séquence du film. Elles servent de guides aux exploitants, afin que cessent les associations images-musique incongrues dans les salles, comme le décrit Michel Chion :

> « Les *cue sheets* […] facilitent le travail de découpage et d'illustration musicale des pianistes et des chefs d'orchestre de la salle, mais aussi celui du projectionniste, en indi-

[434] LEUTRAT, Jean Louis. *L'alliance brisée: le western des années 1920*. [S. l.] : Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 310. Google-Books-ID: mMwdAAAAMAAJ.
[435] Giuseppe Becce fonde la « Kinotehek » de Berlin et répertorie environ mille morceaux de musique fonctionnelle ou rendus comme telle par un classement selon l'atmosphère et les situations.
[436] EVANS, Mark. *Soundtrack: the music of the movies*. [S. l.] : Hopkinson and Blake, 1975, p. 6.

> quant la durée, estimée en métrage de pellicule, de chaque scène et le climat général de chacune, sa situation dominante […] avec éventuellement des suggestions, faites par un compositeur, de morceaux musicaux adaptés. […] Ces *cue sheets* furent notamment très utilisées aux Etats-Unis dans les années dix, et c'est en les établissant que se formèrent un certain nombre de pionniers de la musique de cinéma compilée et arrangée, parmi lesquels Hugo Riesenfeld, David Mendoza et Ernö Rapee. » [437].

C'est ainsi que, par exemple, comme le relève Mark Evans : « Lors de sa collaboration avec Hugo Riesenfeld, il a été demandé à Irvin Talbot de réunir un ensemble de compositions d'une durée approprié pour les scènes de nombreux films comme le péplum de Cecil B. De Mille, *Les dix commandements* » [438].

Jean-Louis Leutrat retient de Max Winkler, l'un des auteurs de *cue sheets* « les plus renommé [réunissant] dans son catalogue trois cents compositions » [439], qu'il considère les feuillets comme « des continuités musicales divisant le film en types musicaux » [440] :

> « Il précise qu'il s'agit d'instruments destinés aux petites salles. Si les chefs des orchestres des grandes salles rédigent eux-mêmes leurs arrangements, les musiciens de salles plus modestes reçoivent des arrangements préparés par un spécialiste. La musique est répertoriée selon les "atmosphères" : amour, haine, passion, comédie, poursuite, sinistre, furioso, étrange, agitato, tristesse, bonheur, mystère, etc. Ces atmosphères sont liées à un sentiment, à une émotion fondamentale ou à une couleur locale chinoise, indienne, etc., parfois à des genres dessin animé, western, etc. » [441].

En ce qui concerne la méthode employée par certains chefs d'orchestres de grandes salles, un certain Gabriel Bernard signe un article du *Courrier musical* du 1er janvier 1918, dans lequel il explique que « le chef d'orchestre adaptateur a préalablement, bien classée dans sa mémoire, une collection de morceaux et de fragments de morceaux, dont chacun correspond à une catégorie d'effets cinématographiques déterminés » [442], qu'il choisit et enchaîne les uns après les autres en fonction de la durée des scènes. Au résultat, « s'y succèdent en effet un air de *Cavalleria Rusticana*, une valse de Waldteufel, le "Clair de

[437] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 47.
[438] EVANS, Mark. *op. cit.*, p. 6.
[439] LEUTRAT, Jean-Louis. Musiques des westerns à l'époque du muet. *Vibrations*. 1987, Vol. 4, n° 1, p. 67.
[440] Cf. WINKLER, Max. The Cue Sheet for Pictures. *Motion Picture News*. 9 février 1921, Vol. 23, p. 1508 ; Repris dans: LEUTRAT, Jean-Louis. *op. cit.*, p. 67.
[441] LEUTRAT, Jean-Louis. *op. cit.*, p. 67.
[442] Cf. BERNARD, Gabriel. La musique et le cinéma. *Courrier musical*. 1 janvier 1918 ; Repris dans: CHION, Michel. *op. cit.*, p. 48-49.

lune" de *Werther*, un tango, l'Adagio de la *Sonate pathétique* de Beethoven, une citation de *La Bohème* de Puccini, la *Marche turque* de Mozart, etc. »[443], bref, un fatras décousu d'un peu de tout, recousus par ce qu'Alain Lacombe appelle des « apprentis sorciers des petites équations misérables, tailleurs d'un prêt-à-porter sans envergure »[444]. Michel Chion concède, certes, que « dans les années vingt, le cinéma va demeurer […] un lieu inusité de cohabitation de toutes les musiques. Combien d'articles de l'époque ironisent sur le coq-à-l'âne farfelu des projections cinématographiques, où un air de guinguette s'enchaîne sans façon avec Schumann, Debussy ou Wagner » [445]. Cependant, il rappelle que « le cinéma, art populaire, a, comme jadis la musique savante, fonctionné sur une relative standardisation, pas plus honteuse que celle qui permettait à Vivaldi ou Telemann de produire des centaines d'opus »[446].

Par ailleurs, il convient de placer ce fonctionnement dans son contexte de l'époque. En effet, l'image et le son n'étant pas synchronisés, une musique originale par film aurait supposé des temps de répétitions ingérables, engendré des coûts extravagants compte tenu du nombre de salles et, par conséquent, de musiciens à rémunérer, ceci sans garantie de la qualité d'exécution pour chaque théâtre, à chaque diffusion. Ainsi, comme le note Michel Chion : « de nombreux films muets de Lang, Murnau, Walsh et Eisenstein (*Le Cuirassé Potemkine*, 1925, musique d'Edmund Miesel) comportent une "musique originale" qui […] n'est donnée au public que dans des circonstances privilégiées »[447]. Il fait référence à Darius Milhaud qui, selon le théoricien, « situera bien le problème » : « Qu'arrivait-il autrefois lorsqu'un compositeur écrivait une partition spéciale pour un film ? Seuls quelques grands cinéastes pouvaient avoir un orchestre assez important pour l'exécuter puis, dans les petites villes, le film passait avec une adaptation quelconque et la partition disparaissait »[448].

[443] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 49.
[444] LACOMBE, Alain. *La musique du film*. Paris : F. van de Velde, 1979, p. 20.
[445] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 51.
[446] *Ibid.*
[447] *Ibid.*, p. 56.
[448] ICART, Roger. *La révolution du parlant vue par la presse française*. Perpignan : Institut Jean Vigo, 1 octobre 1988, p. 177-178 ; Repris dans: CHION, Michel. *op. cit.*, p. 56.

… pour musiciens

A partir des années 1990, nous constatons un fort rapprochement des frontières dans la création d'une musique adaptée au film, ceci en corrélation avec l'accroissement du nombre de réalisateurs-compositeurs à cette période, comme nous l'avons révélé en introduction de thèse. Des bibliothèques sont en vente dans les magasins spécialisés ou sur Internet, ouverts aux professionnels comme au grand public [449]. Elles ne sont pas plus destinées au metteur en scène qu'au musicien amateur ou professionnel qui cherche à développer une ambiance particulière mais qui ne dispose pas des moyens du recours au grand orchestre. Ces bibliothèques présentent des séquences musicales sur tous les registres émotionnels (joie, plaisir, nostalgie, tristesse, angoisse, peur, amour, exaltation…), toutes les atmosphères (nuit, bord de mer, orage…) et toutes les situations (vision d'horreur, suspense, poursuite…). Elles sont parfois élaborées par des *sound designers* comme Eric Persing ou Bashiri Johnson, et des compositeurs pour films y prêtent leur nom, comme Hans Zimmer pour les *Hans Zimmer Guitars* (*vol. 1* et *vol. 2*).

Prenons l'exemple du catalogue *Orchestral Colours* [450]. Bien qu'il soit destiné au compositeur cherchant des mouvements musicaux ou atmosphères à intégrer dans un ensemble orchestral, nous retrouvons des plages significatives minutées et intitulées *Magic Light*, *Sadness*, *A Miracle*, *The Idyll*, *Walking in the Forest*, *Lonely Insects*, *Danger*, ou encore *Diabolic Sequence I*, *Diabolic Sequence II*. Elles sont jouées sous différentes tonalités, parfois en *majeur* puis en *mineur* et en *diminué*, ce qui nous indique que ce langage est réellement réservé au musicien, pas au réalisateur. Ce sont de courtes séquences musicales classiques provenant de Tchaïkovski, Debussy, Moussorgski, Dvorak, Mahler et d'autres, adaptées et orchestrées par Marcin Pospieszalski, jouées par l'orchestre de Moscou conduit par Konstantin Krimetz. Ces plages peuvent être intégrées telles quelles sur n'importe quelle image correspondant à l'atmosphère recherchée, ou s'incorporer à un morceau musical plus complexe. Pour exemple, des mêmes plages de ce catalogue ont été insérées tant sur les images de la publicité pour la lessive *Le Chat* au début de l'année 2003 que pour des jingles d'émissions télévisées et autres dessins animés.

---

[449] Le marchand le plus emblématique de la vente de banques de sons à cette époque est certainement l'éditeur allemand *Best Service*.

[450] SIEDLACZEK, Peter. *Orchestral Colours*. Best Service de Soundware Company, 1994.

D'autres catalogues proposent des échantillons de tous types d'instruments, classiques (piano, guitare, batterie, saxophone, voix, etc.), exotiques ou synthétiques, accompagnés de patterns de 4, 8 ou 16 battements enregistrés en studio et que l'utilisateur peut adapter à la tonalité et au tempo désiré. Il peut l'intégrer tel quel à un film ou dans un morceau musical plus complexe. C'est ce que propose des éditeurs tels que East West, Vir2 ou encore, sûrement le plus connu et le plus utilisé durant les années 2000-2010, Native Instruments qui, techniquement, détruit littéralement les frontières entre musique préexistante et composition originale en proposant et en accueillant un catalogue de logiciels de type plug-ins, à l'intuitivité adaptée tant au compositeur natif qu'à l'amateur, allant des instruments virtuels destinés à celui qui souhaite créer ses propres mélodies et accompagnements, aux séquences musicales prêtes à l'emploi.

III.A.1.b Un formatage qui dépasse le cadre du cinéma

… et le précède

La musique n'a pas de modèle

Cette idée de catalogues de musique formatée destinés transmettre des émotions spécifiques est antinomique avec l'approche d'Hanslick qui, bien avant l'avènement du cinéma, soutient que par essence et contrairement aux arts plastiques, la musique « ne trouve nulle part un modèle ni une matière pour ses œuvres » [451] dans la nature :

> « Il n'y a pas de beau naturel pour la musique […]. C'est en quelque sorte une copie continuelle que la création du peintre et du poète, tandis que la nature n'offre rien à copier en musique ; elle ne connaît ni sonate, ni ouverture rondo. Elle se révèle tout entière, au contraire, dans la peinture de paysage et de genre, dans l'idylle, dans la tragédie […]. Le peintre reçoit d'un paysage attrayant, d'un groupe de personnages et d'objets, d'un poème, une impression qui lui donne le désir de reproduire artistiquement ce qu'il a vu ou entendu ; de même le poète, pour un événement historique, pour une action dont il

[451] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 113.

> a été témoin ou dont on lui a fait le récit. […] Ce que le peintre et le poète trouvent dans la contemplation de la nature, le compositeur doit l'élaborer en lui-même » [452].

Si, pour Hanslick, la musique n'a ni « sujet » ni « contenu », hormis celui qu'elle « prend en elle, dans sa propre essence » [453], Mario Litwin soutient que notre sensibilité varie en fonction de notre éducation dans un contexte culturel déterminé. A la question sur le cinéma : « Que véhicule la musique ? », il répond :

> « Rien du tout ! Elle transmet tout simplement une série de combinaisons sonores qui n'ont même pas été codifiées pour déterminer ce que l'on appelle un langage. On ne peut reconnaître, à la limite, qu'une (très petite) série d'associations primaires, mises en place par un certain conditionnement culturel. Toutes les autres émotions n'appartiennent qu'aux fantasmes personnels et à la mémoire de chacun » [454].

Son exemple du tango nous montre la façon dont un genre musical peut être associé à des formes émotionnelles et des sentiments très divers, guidées par les influences culturelles, l'époque, l'expérience personnelle de chacun et les éducations à la musique :

> « Les Européens perçoivent le tango argentin comme une danse à caractère parfois érotique, parfois comique. Les Argentins sont toujours perplexes face à cet avis, car pour eux le tango n'est le véhicule que de sentiments nostalgiques et parfois passionnels. L'idée de vouloir illustrer une scène érotique ou comique par un tango ne viendrait pas à l'esprit d'un metteur en scène argentin qui n'aurait jamais vécu en Europe. La définition exacte de la perception du tango par les Argentins a été donnée par Enrique Santos Discépolo « Le tango est une pensée triste qui se danse » » [455].

Lisez la tempête de Shakespeare

Relatant son entrevue avec Beethoven, Anton Felix Schindler, biographe du compositeur, évoque « l'impression profonde produite par les sonates en *ré mineur*, et en *fa mineur* (œuvres 31 et 57) » [456] et demande « la clef ! » [457] au maestro peu bavard. Beethoven,

---

[452] *Ibid.*
[453] *Ibid.*, p. 126.
[454] LITWIN, Mario. *Film et sa musique*. Paris : Romillat, 2 juin 2004, p. 157.
[455] *Ibid.*
[456] SCHINDLER, Antoine et SOWINSKI, Albert. *Histoire de la vie et de l'oeuvre de Ludwig van Beethoven écrite en allemand par Antoine Schindler*. [S. l.] : Librairie de Garnier frères, 1865, p. 319.
[457] *Ibid.*

dont nous savons qu'il n'arrive que très difficilement à expliquer ses œuvres [458], lui répond cette réplique assez connue : « Lisez la tempête de Shakespeare » [459]. Schindler en déduit aussitôt que « c'est là qu'il trouva toutes ces beautés » [460]. Dès lors, Schindler propose « de mettre en parallèle les morceaux caractéristiques de ces sonates avec les caractères des personnages des drames de Shakespeare, de les baser sur une analyse logique et précise de la pénétration intérieure » [461] pour découvrir qu'elles expriment « les plus profonds abimes des combats du cœur, comme les plus doux sentiments d'un amour innocent ; la plus grande douleur, comme les transports divins de joie et d'allégresse ; la plus profonde mélancolie, comme l'enthousiasme le plus ardent ; les idées les plus élevées, comme les sentiments les plus doux » [462]. Manifestement désespéré de convaincre les musiciens qui « ne voient, dans les sonates de Beethoven, que la partie technique, ne trouvant ni dans leurs têtes, ni dans leurs cœurs, les moyens de se frayer une route vers leurs profondeurs » [463], il recommande vivement à ceux « dont la tête et le cœur sont encore sains », de lire *L'Intelligence générale des œuvres de musique* du critique allemand et théoricien de la musique, autre biographe de Beethoven, Friedrich Heinrich Adolf Bernhard Marx (1795 – 1866) [464], ce qui nous renvoie à des équivalents traitant de « l'intelligence des œuvres » cinématographiques comme le *Classical Hollywood cinema : Film Style & Mode of Production to 1960* [465] de David Bordwell.

Pour le philologue, archéologue et musicologue allemand, Otto Jahn (1813 – 1869) :

> « Il n'est certes pas sans intérêt de savoir que c'est ce drame qui a été l'occasion des deux créations musicales de Beethoven ; mais vouloir chercher dans Shakespeare l'intelligence des sonates, c'est tout simplement montrer qu'on est inapte à juger la musique. Dans l'*adagio* du quatuor en *fa* (op. 18, n°1), Beethoven aurait eu en vue la scène

[458] D'après ce que nous remarquons, à la lecture des biographies de A. Schindler, A.B. Marx et W. Lenz, respectivement dans: SCHINDLER, Antoine et SOWINSKI, Albert. *op. cit.* ; MARX, Adolf Bernhard. *Allgemeine Musiklehre*. Trad. par August Heinrich WEHRHAN. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1853. Disponible à l'adresse : http://imslp.org/wiki/Allgemeine_Musiklehre_(Marx,_Adolf_Bernhard) ; LENZ, Wilhelm von. *Beethoven et ses trois styles*. [S. l.] : Paris, G. Legouix, 1855. [Consulté le 4 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/beethovenetsestr00lenz. b1392202.
[459] SCHINDLER, Antoine et SOWINSKI, Albert. *op. cit.*, p. 319.
[460] *Ibid.*
[461] *Ibid.*, p. 317-318.
[462] *Ibid.*, p. 317.
[463] *Ibid.*, p. 318.
[464] Cf. MARX, Adolf Bernhard. *Allgemeine Musiklehre*. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1853.
[465] Cf. BORDWELL, David, STAIGER, Janet et THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Reprint edition. [S. l.] : Columbia University Press, 15 septembre 1985.

> du tombeau de *Roméo et Juliette* ; qu'on lise donc attentivement cette scène dans Shakespeare, et qu'on tâche ensuite de se la représenter en écoutant l'*adagio* : en résultera-t-il une augmentation ou une diminution dans la vraie jouissance de l'œuvre musicale ? Les titres et les programmes, même venant authentiquement de Beethoven, ne sauraient aider beaucoup à la compréhension du morceau ; et il est bien plutôt à craindre qu'ils ne donnent lieu à des méprises et à des contre-sens » [466].

Selon Hanslick, peu importe qu'esthétiquement « Beethoven se soit donné un sujet en méditant chacune de ses compositions […], l'entité que nous avons à considérer, c'est l'ouvrage lui-même, sans aucun commentaire » [467]. En d'autres termes, la musique doit être parfaitement libre vis-à-vis de ce qui l'a inspirée.

A défaut de catalogues, des recettes

> « Au troisième chapitre de son *Parfait chef d'orchestre*, Mattheson enseigne comment il faut s'y prendre pour traduire en musique la fierté, le désespoir, la pitié, toutes les passions, toutes les émotions. Les idées musicales destinées à exprimer, par exemple, la jalousie, doivent "avoir quelque chose de courroucé, de contrarié, de plaintif." […] Heinchen, donne, dans son ouvrage intitulé *Generalbass*, huit feuilles d'exemples notés démontrant comment on exprime en musique "la furie, une querelle, la magnificence, l'angoisse, l'amour." » [468].

Par ces exemples, Hanslick dénonce le formatage des esprits ayant cours au XIX^{e} siècle par ces « recettes » dont il ne manquerait « que la formule de la cuisinière bourgeoise : "Prenez un sentiment", ou bien la griffe d'un médecin et le fameux : "Agiter avant de s'en servir." » [469]. Ainsi, cette question du « formatage des sentiments » par la musique ne date pas du cinéma. L'édification de ces préceptes fait d'ailleurs écho au métier de consultant musical défini en 2010 par la Guild of Music Supervisors comme « un professionnel qualifié qui supervise toute les musiques relatives au cinéma, télévision, publicité, jeux vidéo et autres plates-formes de médias visuels existants ou émergeants qui le requièrent » [470], et

---

[466] JAHN, Otto. *Gesammelte Aufsätze Über Musik*. [S. l.] : Nabu Press, 11 janvier 2010 ; Traduit de l'allemand par Charles Bannelier dans: HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 61-62.
[467] HANSLICK, Eduard. *op. cit.*, p. 61.
[468] *Ibid.*, p. 88.
[469] *Ibid.*
[470] Guild Of Music Supervisors. Dans : *Guild Of Music Supervisors* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.guildofmusicsupervisors.com/#!role.

dont nous retrouvons quelques origines bien avant l'avènement du Cinématographe Lumière, comme :

> « les recommandations faites aux compositeurs par M. le conseiller intime et docteur en philosophie Von Böcklin, qui formule ce précepte d'une admirable clarté, entre beaucoup d'autres, dans ses *Pensées sur la grande musique* (1811), p. 34 : "Si l'on veut exprimer le sentiment d'un homme offensé, il faut qu'il se dégage de la musique chaleur sur chaleur, éclat sur éclat, le tout purement esthétique, et un chant noble d'une extrême vivacité ; il faut qu'on sente la fureur dans les parties du milieu et que l'esprit de l'auditeur reçoive des chocs terrifiants". » [471].

Ce constat d'Hanslick, qui déduit que « si l'effet moral de chaque élément de la musique était constant, nécessaire et démontrable, on pourrait jouer sur l'âme de l'auditeur comme sur un clavier » [472], est corroboré par le philosophe français Charles Lalo (1877 – 1953) qui écrit, durant la même année du tournage et de la sortie de *L'assassinat du duc de Guise* (1908) par André Calmettes (1861 – 1942) et Charles Le Bargy (1858 – 1936) du Film d'Art : « La musique descriptive ou suggestive, la musique à titres et à programmes, relève d'un goût impur, ou même d'un état d'esprit anti-esthétique » [473]. Lalo, selon lequel le formalisme n'a pour raison d'être qu'une « division arbitraire dans ce qui ne peut être séparé selon la nature », apporte toutefois quelques nuances à la thèse d'Hanslick sur la question des sentiments et de la musique :

> « Nous ne pouvons empêcher, par exemple, qu'une expérience universelle n'associe l'idée de hauteur dans l'espace avec celle d'acuité dans le son ; celle de gravité ou d'intensité sonore avec celle de masse ou de puissance physique ou morale. Nous associons ainsi nécessairement certaines images, et naturellement les sentiments attachés à ces images, avec la dynamique et aussi avec la forme des éléments musicaux. Certains sentiments sont même liés immédiatement aux phénomènes sonores plus qu'à tout autre, comme on le reconnaît depuis Aristote : la consonance et la dissonance par exemple ne sont-elles pas agréables et désagréables par elles-mêmes ? La musique peut donc décrire ou suggérer » [474].

---

[471] HANSLICK, Eduard. *op. cit.*, p. 88.
[472] *Ibid.*
[473] LALO, Charles. *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. [S. l.] : Paris F. Alcan, 1908, p. 16. [Consulté le 28 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/esquisseduneesth00lalo. ABT-1168.
[474] *Ibid.*, p. 16-17.

Des fondements musicaux dans l'expression vocale ?

Sur les écarts de ton

Peut-être pourrions-nous étayer cette question en nous interrogeant sur le rapport entre les intervalles employés dans le langage courant et ceux de la musique conventionnelle. Pour exemple, afin de marquer une interrogation ou une surprise, n'opérerons-nous pas des écarts de tons qui pourraient se révéler reconnaissables à travers le langage musical, tels une sixte ou même une tierce, plus difficilement une quarte ou une quinte juste ? Inversement, un écart de ton équivalent à une quarte ou une quinte ne serait-elle pas synonyme d'affirmation, de certitude ? Nous présumons que si nous choisissons de composer en *mineur*, le sentiment de mélancolie est favorisé, qu'en *majeur*, le sentiment festif ou de gaieté est mis en avant et que, si nous varions les harmonies, d'autres ensembles d'émotions sont mis en exergue de manière plus ou moins subtile. Nous pourrions continuer dans cette voie en évoquant des formes mélodiques particulières ou certains enchaînements d'accords, comme le passage direct du sixième degré *mineur* à son relatif *majeur* du premier degré d'une gamme harmonique, d'où résulte naturellement une sensation d'espoir, d'élévation vers un « mieux », et petit à petit arriver à déceler des « impondérables émotionnels » délivrés par diverses formules musicales plus ou moins complexes.

Nous pensons par exemple à la répétition crescendo des notes *mi* et *fa* par John Williams pour faire monter la tension dans *Les dents de la mer*, dont le simple écart d'un demi-ton dans un registre grave désigne la menace. De plus, la répétition de deux notes consécutives rappelle une forme de mécanique, l'idée d'une machine vouée à ne pas s'arrêter, marquant la déshumanisation de l'objet, ici un requin, renvoyant au bruit de la locomotive à vapeur au démarrage, ou à ceux du travail à la chaîne en usine, tel qu'illustrés dans *Metropolis* (1927) de Fritz Lang ou dans *Les Temps Modernes* (1936) de Charles Chaplin.

Autre exemple, les basses fréquences, souvent symbole de force et de puissance au cinéma, auraient plutôt tendance à marquer une ambiance latente, alors que les hautes fréquences seraient plus appropriées pour spécifier une forme d'hystérie, à l'instar du cri féminin aigu et strident, archétype du film de genre. *Blow Out* (1981) de Brian De Palma illustre bien le choix cornélien torturant l'esprit de Jack Terry, l'ingénieur son qui n'arrive pas à trouver le cri dont la tessiture met le plus en valeur la frayeur dégagée par une actrice.

Imaginez un instant qu'une victime prononce « au secours » sur un intervalle de quarte descendante, dans un registre médium. Cela peut certainement être approprié dans une situation tragique particulière, mais pour marquer la frayeur, nous aurions plus facilement tendance à supposer que la prononciation de ces mots par la victime s'établisse sur une seconde mineure ascendante dans un registre aigu. Les staccatos de violons joués avec un léger glissando à l'attaque de chaque note et subissant une agrégation progressive, semblent symboliser assez clairement le cri que pousse intérieurement Lila Crane sous la pluie de coups de couteau assénés par Norman Bates dans la douche de *Psychose*. L'*ostinato* de violons staccato par Bernard Herrmann, sur les gestes répétitifs de la main tenant le couteau dont le détenteur nous est caché, contribue également à l'instauration du sentiment d'une mécanique déshumanisée.

Ces exemples tendent à remettre en cause l'idée selon laquelle nous aurions appris les effets rendus par l'ensemble des ondes sonores créées par les différentes associations harmoniques, et semblent démontrer qu'il existerait un ordre naturel, une base musicale minimale universelle et inaliénable, à partir de laquelle notre conscience serait en mesure d'interpréter émotionnellement une situation mise en scène, ceci de façon innée, instinctive, indépendamment de tout acquis, de toute convention et de toute doxa [475].

Sur l'importance de la voix, au cinéma

Si la forme mélodique et son caractère font appel à notre conscience pour être ressentis et interprétés, nous pouvons épiloguer sur le contenu textuel du dialogue dans un film qui peut être finalement moins important que la façon dont il est exprimé. Les lignes mélodiques, la finesse et le caractère passionnel du discours déclamé par l'orateur prédomineraient ainsi sur le texte. Tel est l'avis d'un Orson Welles qui soutient que la voix d'un acteur est plus déterminante que son physique :

> « En choisissant mes acteurs, je fais la même erreur que tous les producteurs et metteurs en scène. Je choisis selon le physique et j'ai tort. Ensuite sur le plateau j'écoute les voix, mais il est trop tard, à moins de les doubler. Si ça sonne vraiment faux, ça fausse l'image aussi. […] C'est la voix qui prime. La voix détermine le reste. Son rythme déter-

[475] Ensemble des valeurs, des régimes de savoirs, savoirs, savoirs faire, savoir être, institutions, données « culturelles », traditions, croyances, opinions, mœurs, partagés par un groupe déterminé en un chronotope déterminé, et qui tissent le lien social. On retrouve une partie du « surmoi » dans la doxa, puisqu'elle tient compte des règles et des mœurs qui nous entourent et nous « dirigent ».

> mine les images. Ce n'est pas seulement ce qu'on dit mais le rythme et la vitesse de toutes les voix dans la scène. C'est pourquoi je dirige souvent le dos tourné »[476].

Jean-Paul Rappeneau partage le même sentiment à l'égard de la voix de l'acteur, en particulier s'agissant du rythme : « Je pense aux dialoguistes avec qui j'ai travaillé, […]. Quand ils me lisent le texte, il faut que ça pulse. Voyez moi-même quand je vous parle, je me balance, il faut qu'il y ait un rythme. Et au tournage aussi, quand l'acteur commence à jouer, je suis dans le rythme de sa parole, il y a quelque chose qui doit rouler, qui doit avancer »[477]. Nous pensons aussi à la musicalité des répliques scandées par les personnages des films de Bertrand Blier dans lesquels « les acteurs sont utilisés comme des instruments qui s'écouteraient jouer, et leurs personnages […] ont toujours un texte précis à dire, comme une partition à respecter », dixit Michel Chion qui évoque également Robert Altman en prenant pour exemple *Le Privé* (1973), « un des films les plus libres de rythme et les plus souples, les plus jazzystiques, qu'on ait fait »[478]. Dans ce film, le détective Philip Marlowe, incarné par Elliot Gould, marmonne son quotidien routinier à haute voix. Selon le théoricien, une proximité avec la musique s'établit parce que le discours de l'acteur « est réglé à une certaine cadence et que le rythme de ses gestes et de sa parole est en quelque sorte donné avec le texte, et fixé avec lui »[479], ce qui rejoint le point de vue de Frédéric Sojcher qui attache une importance à « la musicalité de la langue, les manières dont les mots peuvent mélodieusement faire écho ou se télescoper entre eux »[480], et selon lequel « un "bon" acteur se reconnaît à la texture de sa voix »[481].

---

[476] WELLES, Orson. *Rencontre avec Orson Welles [67 ans] à Paris 2/2* [en ligne]. 16 mars 1982. [Consulté le 7 mai 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.ina.fr/video/I00008532. Institut National de l'Audiovisuel.

[477] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 115-116.

[478] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 308.

[479] *Ibid.*, p. 305.

[480] SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *Scénario et réalisation : Modes d'emploi ?* [S. l.] : Nouveau Monde Editions, 22 septembre 2016, p. 119.

[481] SOJCHER, Frédéric. *Manifeste du cinéaste*. [S. l.] : Klincksieck, 22 novembre 2011, p. 101.

De la mémoire musicale

Le Phonographe comme instrument de mémoire

> « Est-il rien, en effet, de plus merveilleux, de plus abracadabrant, de plus invraisemblable que la désinvolture avec laquelle la magie de la science vous capte au vol, vous fixe et vous emmagasine ce qu'il y a de plus intangible, de plus fugace et de plus subtil au monde, la parole humaine et la pensée, ressuscitant à son gré la voix morte, la transportant, à travers le temps et l'espace, et la faisant, le cas échéant, survivre au cerveau qui l'a conçue, à la langue qui l'a formulée ? » [482].

Cet encensement par le journaliste scientifique Emile Gautier, du phonographe, premier Cassandre du cortège d'inventions audiovisuelles qui prédisent, chacun leur tour, la mort de la littérature, peuple une partie des pages de *La Science Française* de la fin du XIX[e] siècle, tout comme celles de l'*Indianapolis News* aux Etats-Unis, à la sortie de cette invention :

> « Quel divertissement familial plus agréable qu'un roman lu à haute voix par la machine phonographique, laquelle n'est jamais fatiguée, jamais enrouée, ne tousse jamais. L'histoire, le roman, la poésie, les récits de voyage et d'aventure, les livres scientifiques, les sermons – en fin de compte, tout ce qui intéresse l'esprit humain, peuvent être reproduits à l'oreille et dans un style que peut-être seul les élocutistes et les lecteurs professionnels peuvent atteindre » [483].

La presse fait notamment état des « innombrables » possibilités d'usage de cette « révolution immense » qui « remplacera la plume et l'encrier » [484], dans les domaines de l'éducation, de la linguistique, de la politique, des affaires, de la productivité dans l'entreprise, de la science psychologique, physiologique, neurologique ou encore des loisirs, alors qu'à son origine, selon François Baskevitch, cet appareil aurait simplement été pensé comme palliatif à la portée limitée des premières lignes du téléphone qui tisse sa toile à grande vitesse à cette période aux Etats-Unis :

---

[482] GAUTIER, Emile. Phonographiana. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 1 septembre 1892, p. 402. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date.

[483] *The Indianapolis News*. Marion County, Indianapolis, Indiana, 16 mars 1978, p. 4.

[484] Application du phonographe au journalisme. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 3 février 1899, p. 286. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date.

> « Le but était d'enregistrer la conversation téléphonique, puis de la reproduire devant un autre appareil, de mettre en place en quelque sorte des relais téléphoniques. Cet usage a très rapidement été détourné, notamment par les commentateurs et les journalistes, friands d'innovations et d'utopies, lors de la présentation publique du phonographe en 1878 » [485].

Notons que l'engouement que *La Science Française* manifeste pour le phonographe, est parfaitement similaire à celui exprimé pour le cinématographe :

> « Un tableau, c'est-à-dire, par définition même, quelque chose de froid et de figé, qui, brusquement, *sponte suâ*, en quelque sorte, remue, frémit, s'anime et vit au point de donner l'illusion saisissante de multitudes qui grouillent et se bousculent, de voitures qui roulent à fond de train, de gens qui se battent ou s'embrassent, se promènent ou travaillent de leur état, de baigneurs qui barbotent au milieu de l'écroulement des vagues sur la plage, etc. n'est-ce pas le spectacle le plus extraordinaire qu'on puisse rêver » [486].

Le musicologue français Makis Solomos note que « l'enregistrement, se substituant à la mémoire, a rendu possible quelque chose qui n'était pas imaginable par le passé : capter un son, le figer, le restituer, le répéter » [487]. Nous y ajoutons que l'un des premiers réflexes issus de la possibilité d'enregistrer « en caractères permanents les sons émis par la voix humaine en parlant et en chantant, ceux émis par des instruments de musique, des oiseaux, des animaux et tous sons quelconques » et de « reproduire ces sons à tous moments voulus » [488], fut naturellement de s'atteler à immortaliser les œuvres musicales qui existent déjà.

Pour exemple de dispositif de fabrication de répertoires musicaux, non plus sur partition mais enregistrés sur cylindres suite à l'évènement commerciale du phonographe,

---

[485] BASKEVITCH, François. La mémoire des sons : la curieuse histoire d'un procédé technique. *Centre François Viète – Université de Nantes* [en ligne]. Avril 2009, p. 15. [Consulté le 25 février 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.academia.edu/6511037/La_memoire_des_sons_la_curieuse_histoire_d_un_procede_technique.

[486] GAUTIER, Emile. A propos du cinématographe. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 7 février 1896, p. 33. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date.

[487] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 10.

[488] La phonographie - L'inventeur du phonographe: Edison. Brevet d'Edison en date du 7 juin 1978. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 4 août 1899, p. 178. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date.

celui de la Compagnie Générale des Phonographes, à Paris, qui prévoit « une vingtaine de salles bien isolées les unes des autres » :

> « Dans chacune de ces salles, sont installés un piano et les appareils phonographiques devant lesquels les artistes viennent enregistrer les morceaux choisis dans leur répertoire. A chaque salle sont installés, à poste fixe, un pianiste-accompagnateur et un employé chargé de la direction des phonographes enregistreurs. Au premier étage se trouvent les salles d'opéra, opéra-comique ; au deuxième étage les salles d'opérettes, de chansonnettes et de monologues. Au troisième étage, les salles pour duos, trios, quatuors et chœurs et pour « soli » d'instruments. Enfin, une pièce très curieuse par sa configuration est réservée à l'orchestre de la Compagnie, composé de quinze exécutants sous la direction d'un chef de musique militaire. Grace à cette installation, on peut enregistrer chaque jour cinq mille cylindres qui sont expédiés dans le monde entier et servent à faire connaître les répertoires artistiques les plus variés. […] La Compagnie possède toujours en réserve un million de cylindres enregistrés représentant plus de dix mille morceaux différents compris dans la collection de son catalogue » [489].

Par conséquent, tout comme la désignation d'œuvres musicales en fonction d'une entité visuelle existe avant qu'elle ne soit appliquée au septième art, la fixation sur support et la question du catalogue de musique préexistante intervient dès que possible, à savoir durant les années qui suivent la sortie du phonographe d'Edison breveté le 19 octobre 1877, ceci indépendamment, d'une part, de toute question liée à un quelconque rapport à l'image et, d'autre part, de la fonction originelle de cette invention, comme si cette dernière ouvrait enfin les portes d'une prison de l'oubli, sortant les hommes d'une interminable attente de la possibilité de mémorisation des sons et des voix qui, quelques décennies auparavant – avant le Phonautographe (1857) de Léon Scott de Martinville – ne demeurait que dans l'imaginaire des artistes.

Nous pensons aux livres audio *Les Estats et Empires de la Lune avec une Additiô de l'Histoire de l'Estincelle* et *Le grand œuvre des Philosophes* que le Démon de la Lune donne à Cyrano pour le faire patienter, dans l'*Histoire Comique : Contenant Les États et*

[489] Bulletin du Phonographe: La conférence de Chatou. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 4 août 1899, p. 225. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date.

Empires de La Lune [490], écrit en 1657 par le romancier français, Savinien de Cyrano de Bergerac (1619 – 1655), qui inspirera à Edmond Rostand (1868 – 1918) le héros éponyme « sublunaire, rimeur, bretteur, physicien et musicien » [491] de sa *Comédie héroïque en cinq actes* sortie en 1897. Il semblerait que Cyrano de Bergerac (le romancier) se soit inspiré des éponges « qui retiennent le son et la voix articulée » [492] et qui les relâchent par simple pression, que le Capitaine Vosterloch découvre lors de son voyage dans les terres australes, dans la nouvelle fantaisiste publiée dans le numéro d'avril 1632 du *Courrier véritable*, reprise par l'écrivain français Charles Sorel (entre 1582 et 1602 – 1674) dans son *Nouveau recueil des pièces les plus agréables de ce temps*. Cette fable nous indique que, dès que la possibilité de reproduction du son se profile, celle de la musique intervient rapidement puisque les amis de Vosterloch s'en vont aussitôt « quérir dans l'îsle Cromatique des concerts de musique de voix et d'instruments dans les plus fines de leurs éponges, qui leur rendent étant pressées les accords les plus délicats en leur perfection » [493]. Nous songeons également à Johannes Walchuis « qui pense qu'il est possible d'arranger un tronc ou un tuyau creux afin que celui-ci puisse garder complètement la voix pendant quelques heures ou quelques jours » [494] et qui imagine un schéma d'association des lettres et des sons de façon à ce qu'à l'ouverture du tube, les mots sortent dans l'ordre dans lequel ils ont été émis, dans le traité de principes mécaniques *Mathematical Magick* (1648) de l'évêque de Chester, John Wilkins (1651 – 1672). Cette idée du tuyaux fait suite à l'expérience infructueuse du savant italien aux talents multiples, Giambattista Della Porta (1535 – 1615), qui imagine un moyen de capturer la voix et de la reproduire à l'aide de « tubes de plomb extrêmement longs, d'une

---

[490] BERGERAC, Savinien Cyrano de. *Histoire comique : contenant les états et empires de la Lune*. Charles de Sercy. Paris : [s. n.], 1657. [Consulté le 12 octobre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101934s. Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction, Y2-25400.

[491] ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac : comédie héroïque en 5 actes, en vers*. Librairie Charpentier et Fasquelle. Paris : Eugène Fasquelle, 1898, p. 24. [Consulté le 13 octobre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64960772.

[492] SOREL, Charles. *Nouveau recueil des pièces les plus agréables de ce temps , ensuite des jeux de l'inconnu et de la Maison des jeux*. Paris : N. de Sercy, 1644, p. 225. [Consulté le 25 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k715706.

[493] *Ibid.*, p. 226.

[494] WILKINS, John. *The mathematical and philosophical works of the Right Rev. John Wilkins, late lord bishop of Chester : to which is prefix'd the author's life, and an account of his works; in two volumes*. [S. l.] : London : Vernor and Hood, 1802, p. 71. [Consulté le 25 octobre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/mathematicaland01conggoog.

longueur de deux à trois cents pas » [495] en 1589 : « si un homme – pendant que ces mots sont dits – bouche l'extrémité du tube, et que la même chose est faite à l'autre bout, la voix peut être interceptée au milieu et enfermée comme dans une prison. Lorsqu'on ouvrira l'embouchure, la voix sortira, comme de la bouche même de celui qui aura parlé » [496]. Pour dernier exemple, nous pensons à l'épisode *Les Paroles gelés* du roman *Le Quart Livre* (1548) de François Rabelais (1494 – 1553), qui relate le voyage fantastique de Pantagruel et de ses compagnons qui, partis à la rencontre de l'oracle Dive Bouteille, découvrent les dragées de glace faisant entendre, en dégelant, les bruits de la bataille entre les Arismapiens et les Nephelibates qui eût lieu l'hiver précédant la traversée de cette mer glaciale par l'équipage.

Pour en revenir à la réalité et, en l'occurrence, à l'invention concrète du phonographe, dès que la technique permet au téléphone de couvrir des distances suffisamment longues sans nécessiter de recours à ce genre de « relais », Edison recycle la fonction de son appareil, selon Baskevitch, « en répondeur-enregistreur téléphonique et en machine à dicter le courrier. […] C'est ainsi que l'inventeur de la mémoire des sons n'est pas l'inventeur de la musique enregistrée, mais du dictaphone » [497]. Nous drions plutôt qu'il est bien l'inventeur de la musique enregistrée et reproduite, mais malgré lui. Or, cette invention représente une véritable révolution dans l'Histoire de la musique dans la mesure où cette dernière a avant tout rapport avec la mémoire. En particulier, l'usage et la forme de la musique préexistante, au cinéma comme ailleurs, découle du fait qu'elle puisse être reproduite, donc mémorisée au prélable, ainsi que de la nature de cette mémorisation qui représente sans doute l'enjeu le plus élémentaire de la transmission musicale et qui mérite un bref rappel historique.

Rappel historique sur la question de la mémoire musicale

La musique est décrite par le philosophe et théologien chrétien romain, Saint Augustin (354 – 430), dans son chapitre XIV Livre II de son *Traité de l'ordre* de l'an 386, intitulé « Origine de la musique et de la poésie », comme « un être fugitif qui s'écoule dans

---

[495] Cf. DELLA PORTA, Giambattista. *Magiae naturalis libri XX ab ipso authore expurgati et superaucti, inquibus scientiarum naturalium divitiae et delitiae demonstrantur*. Cum privilegio. Napple : H. Salvianus, 1589 ; Dans: PISANO, Giusy. Chapitre III. Capter et conserver les sons (astuces acoustiques). Dans : *Une archéologie du cinéma sonore* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 21 juin 2013, p. 25-43. [Consulté le 22 juillet 2015]. Cinéma et audiovisuel. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/2734.

[496] Cf. DELLA PORTA, Giambattista. *op. cit.* ; Dans: PISANO, Giusy. *op. cit.*

[497] BASKEVITCH, François. La mémoire des sons : la curieuse histoire d'un procédé technique. *Centre François Viète – Université de Nantes* [en ligne]. Avril 2009, p. 15.

le passé et qui s'imprime dans la mémoire. La raison alors, favorisant les vraisemblances fabuleuses des poètes […] inventa que les Muses étaient filles de Jupiter et de la Mémoire, et c'est de là que cette science, qui tient de l'intelligence et des sens, a pris le nom de musique »[498]. L'évêque Isidore de Séville (560/570 – 636) explique la raison de cette légende dans le troisième livre de son *Etymologiae* : « Leur son [celui des poètes], parce qu'il s'agit d'une chose sensible, se perd avec le temps qui passe mais s'imprime dans la mémoire. […] Car, si les sons ne sont pas retenus par l'homme dans sa mémoire, ils se perdent parce qu'ils ne peuvent pas être écrits »[499], et pour cause, jusqu'au Moyen Age, c'est la mémoire humaine qui est sollicitée pour la transmission des chants liturgiques, ceci à travers de fastidieux apprentissages des morceaux, tel que Marie-Elisabeth Duchez le rappelle :

> « La transmission orale de la musique, collective, officielle rigoureusement et religieusement fidèle, n'est possible que si l'émetteur et le récepteur sont en présence l'un de l'autre, donc coïncident dans l'espace et dans le temps ; d'autre part, elle dépend des capacités de stockage de la mémoire. Et il ne s'agit pas de la mémoire musicale à court terme, élément même de la musique, qui agit nécessairement et sans relâche […] pour donner forme et signification à toute émission et perception de la musique ; mais de la mémoire musicale à long terme […] dans laquelle les hommes du Haut Moyen-Âge ont, à la suite de Saint Augustin, vu une condition d'existence de la musique »[500].

Sous Charlemagne (742 – 814), l'écrit servant progressivement à transmettre la connaissance, des astuces sont peu à peu appliquées pour propager uniformément le répertoire de chants liturgiques chrétiens sur l'ensemble de l'Empire carolingien. Au début du IX^{e} siècle, les neumes[501], désignés par François Baskevitch comme « embryons de notre notation musicale formalisée à la Renaissance » puisque cette écriture rudimentaire n'informe ni de la hauteur des notes ni du rythme, commencent à remédier au caractère fugace de la musique : « La musique s'empare de tous les procédés de mémorisation, pas

---

[498] SAINT AUGUSTIN. *Deux traités de St Augustin: Les livres de l'ordre et Les livres du libre arbitre*. Trad. par VILLEFORE. [S. l.] : J.-B. Coignard, 1701, p. 137-138. Texte originel de 386 en latin.

[499] DE SEVILLE, Isidore. *Etymologiae III (De musica, 15)*. Trad. par Giovanni GASPAROTTO. [S. l.] : Les Belles Lettres, 2009, p. 54.

[500] DUCHEZ, Marie-Elisabeth. Des neumes de la portée: Elaboration et organisation rationnelles de la discontinuité musicale et de sa représentation graphique, de la formule mélodique à l'échelle monocordale. *Revue de musique des universités canadiennes*. 1983, n° 4, p. 22-23.

[501] « Chacun des divers signes de la notation musicale du plain-chant du Moyen Âge, en forme de point, d'accent ou de trait, dans le plain-chant (écrits sans portée) », dans : *NEUME : Définition de NEUME* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 2 avril 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/neume/.

seulement graphiques, mais également grâce à des représentations, manifestations symboliques de la mémoire conceptuelle »[502]. Dans le chapitre « VIII. La notation musicale, neumatique, alphabétique, grecque » de *De harmonica institutione* (vers 880), prémices aux traités anonymes *Musica enchiriadis* et *Scolica enchiriadis* (X^e^ siècle) qui amorceront les règles de la polyphonie, Hucbald de Saint-Amand (840/850 – 930), moine bénédictin, compositeur et poète de la cours de Charles le Chauve (823 – 877), élabore un système de notation prévoyant l'usage de lettres de l'alphabet latin pour spécifier le degré de chaque neume :

> « Si l'on appose au-dessus ou autour de ces neumes, ces lettres minuscules tenant lieu de notes pour chacune des mélodies de la "gamme" [*phtongos*], il deviendra possible de discerner parfaitement et sans erreur aucune le véritable contour des mélodies : les lettres indiqueront de combien chaque note monte à l'aigu [*elatius*] ou de combien elle descend au grave [*pressius*], tandis que les neumes fixeront d'une manière plus certaine dans l'esprit les inflexions mélodiques »[503].

Dans la continuité du système échafaudé durant la Grèce antique, que le philosophe et politicien latin Boèce simplifiera au VI^e^ siècle et que le moine bénédictin Odon de Cluny (vers 880 – 942) associera spécifiquement au mode de *la* au X^e^ siècle[504], les lettres allant de A à G indiquent le nom des notes. Des lignes de portée se constituent progressivement et la notation devient diastématique, c'est-à-dire que les neumes s'inscrivent dans la « représentation spatiale de la hauteur des notes (les notes graves en bas, les notes aiguës en haut) »[505], tel que Duchez le rappelle :

> « Les principes généraux de la notation diastématique classique de notre musique traditionnelle, tant instrumentale que vocale, ont été élaborés du IX ème au XI ème siècle sous la pression des nécessités pratiques de la transmission orale de la musique : ils sont le résultat de recherches de solutions concrètes à la mémorisation du chant de l'office chrétien, puis de son ornementation polyphonique. C'est donc le problème quotidien de la mnémotechnie d'une musique exclusivement vocale, monodique au départ, et liée phénoménalement et structuralement au langage sacré qu'elle a pour rôle de soutenir

[502] BASKEVITCH, François. *op. cit.*, p. 8.
[503] CHARTIER, Yves. *L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand: les compositions et le traité de musique*. [S. l.] : Les Editions Fides, 1995, p. 197.
[504] Cf. MOLLER, Nathalie. Mais d'où vient le nom des notes ? Dans : *France Musique* [en ligne]. 20 octobre 2016. [Consulté le 6 avril 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.francemusique.fr/musique-classique/mais-d-ou-vient-le-nom-des-notes-65.
[505] *DIASTEMATIQUE: Encyclopédie de la musique, index « D »* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 3 avril 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.musicologie.org/sites/d.html.

> et de magnifier, qui va déterminer pour un millénaire les bases de notre représentation graphique de la musique ; et, qui va, par la même exigence, déterminer les fondements rationnels de notre représentation théorique de la musique » [506].

Le moine bénédictin et professeur de musique à l'abbaye de Pomposa, Guido d'Arezzo (vers 975 – 1040), perfectionne la notation diastématique, et l'usage de la portée indiquant précisément la hauteur des notes devient la référence en matière d'écriture musicale [507], soulageant définitivement la mémoire dans la transmission des chants liturgiques. Il élabore le célèbre procédé mnémotechnique toujours en vigueur chez les latinophones, consistant à attribuer, comme noms aux six notes de son « hexacorde » (*ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*), les premières syllabes des premiers vers de L'*Hymne à Saint Jean-Baptiste* du poète Paul Diacre (vers 720 – vers 799) : « *Ut* queant laxis, *Re*sonare fibris, *Mi*ra gestorum, *Fa*muli tuorum, *SOL*ve polluti, *LA*bii reatum » [508]. Le *si*, composé de la première lettre des deux derniers mots du septième vers « *S*ancte *I*ohannes » [509], aurait été ajouté à la fin du XVI[e] siècle par le musicien Anselme de Flandre [510], et le musicologue italien Giovanni Battista Doni remplacera l'*ut* par le *do* en 1640, pour une meilleure prononciation et probablement en référence à Dominus, « Seigneur » en latin [511].

Le passage progressif à la polyphonie en Europe, dont le compositeur de l'Ecole de Notre-Dame, Pérotin (vers 1160 – vers 1230), s'en fait le précurseur, amène les disciples de ce dernier à s'occuper de la question du rythme en élaborant la *nota mensurabilis*, distinguant la note *brève* de la note *longue* à l'aide de ligatures, comme solution à la synchronisation des différentes voix. Le chapelain du pape et théoricien de la musique, Francon de Cologne (vers 1215 – vers 1270) [512], décrit les principes de la notation mesurée dite

---

[506] DUCHEZ, Marie-Elisabeth. Des neumes de la portée: Elaboration et organisation rationnelles de la discontinuité musicale et de sa représentation graphique, de la formule mélodique à l'échelle monocordale. *Revue de musique des universités canadiennes*. 1983, n° 4, p. 22.

[507] Cf. D'AREZZO, Guido. *Micrologus*. Rome : Desclee, Lefebvre et S. Edit. Pont., 1026. [Consulté le 5 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://imslp.org/wiki/Micrologus_(D'Arezzo,_Guido).

[508] « Afin que puissent, résonner dans les, coeurs détendus les, merveilles de tes, actions, absous l'erreur, de la lèvre indigne de, ton serviteur ».

[509] « Ô saint Jean ».

[510] Cf. MOLLER, Nathalie. Mais d'où vient le nom des notes ? Dans : *France Musique* [en ligne]. 20 octobre 2016.

[511] Cf. MCNAUGHT, William Gray. The History and Uses of the Sol-fa Syllables. Dans : MUSICAL ASSOCIATION (GREAT BRITAIN), *Proceedings of the Musical Association*. Vol. 19 [en ligne]. Londres : Whitehead & Miller, Limited for the Musical Association., 1893, p. 35-51. Novello, Ewer and Co. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/765441?seq=1#page_scan_tab_contents.

[512] Il se pourrait qu'il y ait eu deux Francon (bien qu'une seule date de naissance à notre connaissance) : « Francon de Paris, qui fut maître de chapelle à Notre-Dame et que l'on tient généralement pour l'auteur de

« franconienne » dans son traité *Ars cantus mensurabilis* (vers 1260), dans lequel il définit la durée des notes (maxime, longue, brève, semi-brève, minime et semi-minime), la brève équivalant à un battement, et leur attribue des formes spécifiques.

Au final et tel que l'explique Solomos : « le Moyen âge poursuit sa construction de concepts d'intervalle et de ton, en se polarisant sur les notions de note et de hauteur [513] [mais également de rythme]. Les théoriciens poursuivent donc la construction de l'édifice excluant les bruits » [514]. Viendront la mesure imparfaite et le système d'écriture plus élaboré de l'Ars Nova dans la France du XIV^{e} siècle, puis la notation moderne émergeant à la fin de la Renaissance et, jusqu'à cette fin de XIX^{e} siècle, la seule méthode de mémorisation d'une œuvre, assurant sa transmission et sa reproduction par et pour autrui, était la partition musicale, écartant le rapport physique au son lui-même. Il paraît donc logique que, dès que la musique peut être physiquement mémorisée et reproduite, on s'attache à archiver les morceaux qui existent déjà.

III.A.2 Musique préexistante et musique originale au cinéma

III.A.2.a Dans les processus de production

De la réutilisation conventionnelle

> « Le cinéma n'est pas une science exacte, aucune production fût-elle hollywoodienne, n'a trouvé la pierre philosophale qui permette d'avoir un succès garanti. D'où la surenchère de précautions prises pour limiter les risques, dans l'environnement industriel des studios. Cette surenchère peut très vite amener au formatage, au consensus mou du plus large dénominateur commun, à la tendance à vouloir reproduire à l'identique une

---

l'*Ars cantus mensurabilis*, et Francon de Cologne, auteur d'un *Compendium discantus* ». Cf. *ARS NOVA: les progrès de la notation* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 7 avril 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.universalis.fr/encyclopedie/ars-nova/.

[513] Cf. DUCHEZ, Marie-Elisabeth. Des neumes de la portée: Elaboration et organisation rationnelles de la discontinuité musicale et de sa représentation graphique, de la formule mélodique à l'échelle monocordale. *Revue de musique des universités canadiennes*. 1983, n^{o} 4, p. 22-65.

[514] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 94.

formule qui a déjà fait “ses preuves” (cela explique l’inflation de suites et de *re-makes*) » [515].

Dans la continuité de la remarque de Frédéric Sojcher, nous remarquons effectivement que plusieurs films hollywoodiens de grande carrure ont utilisé le même décor de western ou le même bureau à Manhattan. Certains rôles secondaires types, tels que « le commissaire » dans les films policiers, ou de « méchant », ou encore « l’ami rigolo » sont systématiquement confiés aux mêmes acteurs. Des trames scénaristiques sont sans cesse reprises pour finalement aboutir à des films ayant leur identité propre. Pourquoi la musique ferait-elle exception ?

Selon Pierre Schaeffer, « la musique de film n’a généralement aucune importance ; elle n’a non plus aucune nécessité. N’importe quelle musique ferait l’affaire. La preuve c’est que nous l’oublions non seulement dans le souvenir mais spontanément, instantanément » [516]. Cette assertion fait écho aux propos de George Lucas au sujet de l’utilisation des 41 morceaux de musique préexistante constituant la bande musicale de son *American Graffiti* (1973), essentiellement des chansons populaires des années 1950-1960 justifiées par la présence d’une station de radio locale et d’un disc-jockey en vogue, pour immerger le public dans l’histoire de jeunes californiens, en 1962 : « Le plus surprenant vient de ce que n’importe laquelle de ces chansons pouvait se placer dans une séquence ou dans une autre. Je remplaçais une chanson par une autre dans une séquence, je trouvais une autre signification à la séquence. J’avais l’impression que ces chansons avaient été écrites en fonction du film » [517].

Michel Chion note qu’au temps du cinéma muet, ce qui est considéré comme « musique originale […] se révèle souvent être largement constitué d’arrangements ou de pastiches » :

> « A la sortie du *Dernier des hommes* de Murnau (1924), la partition conçue pour le film arrange des moments des *Tableaux d’une exposition* [Moussorgski], et celle des *Damnés de l’océan*, de Sternberg (1928), reprend en pièces détachées la *Symphonie inachevée*

[515] SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *Scénario et réalisation : Modes d’emploi ?* [S. l.] : Nouveau Monde Editions, 22 septembre 2016, p. 170.
[516] SCHAEFFER, Pierre. L’élément non visuel au cinéma. *La Revue du cinéma*. 1946, n° 3, p. 47.
[517] FARREN, Jonathan. *Ciné-rock*. Paris : A. Michel, 1979, p. 135. Rock & [i.e. et] folk.

[Schubert], tandis que *Le Rail (Scherben)* de Lupu-Pick (1921) recourt à la *Quatrième Symphonie* de Tchaïkovski »[518].

Le théoricien évoque également le *Napoléon* (1927) d'Abel Gance :

« Arthur Honegger prépara une partition originale combinée avec des extraits de musiques du répertoire symphonique. […] Au reste, pour sa contribution, il avait puisé dans ses propres musiques antérieures, par exemple le thème de *La Roue*, ou bien dans une musique écrite pour un montage d'actualités. Nous retrouvons un principe tout à fait familier pour ceux qui connaissent l'histoire de la musique baroque »[519].

Cette pratique, sans doute plus ordinaire du temps du muet (ou dans la musique baroque) qu'à l'ère du parlant, nous semble relativement intemporelle et tend à nous montrer que l'efficacité de la musique de film ne dépend pas tant de son origine et de sa qualité intrinsèque que de son efficience dans son rapport à l'image, thèse que nous partageons avec Michel Chion qui prend pour exemple la musique de *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, constituée d'un patchwork de thèmes préexistants arrangés par Max Steiner :

« Toute la partition du film est une extraordinaire mosaïque de réminiscences, de citations, d'échos qui suppose, de la part du compositeur Max Steiner, un travail de miniaturiste scène par scène, réplique par réplique, et dans l'enregistrement de cette musique une synchronisation très étroite avec l'action, les regards, les moindres inflexions de la réalisation. Le fait que pratiquement aucun thème n'est de lui n'ôte rien à son talent, qui est dans la façon d'agencer ceux-ci pour le film… Il est autant l'auteur de cette musique que dans d'autres films où il a été amené à inventer des thèmes "originaux" […]. Et pour nous, le signe de sa réussite n'est certes pas que sa musique permette de composer un album satisfaisant à écouter […], mais que le film pour lequel il l'a composée soit une merveille, à laquelle il a contribué »[520].

Dans cette optique, où situer la frontière entre musique originale au cinéma et musique préexistante, sachant que « n'importe quelle musique ferait l'affaire » si nous partons de la pensée de Schaeffer ?

---

[518] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 51.
[519] *Ibid.*, p. 55.
[520] *Ibid.*, p. 128.

Prenons le cas de *La guerre des étoiles* (1977) et globalement de la série des *Star Wars* de Georges Lucas, musique dite « originale » de John Williams. Nous savons que cette saga tresse en son sein un univers composé de mythes et légendes de différentes civilisations, comme le constate d'ailleurs Michel Chion :

> « De même que le scénario puise allègrement dans des situations et des thèmes explicitement empruntés à *La Flûte enchantée*, aux récits de la table ronde, à *L'Anneau du Nibelung* et aux récits pour enfants de Frank Baum (*Le Magicien d'Oz*), et que l'inspiration des costumes mélange, comme il est de règle dans le genre, plusieurs civilisations, de même le son du film brasse sans complexes le vieux style symphonique classique de Steiner, repeint en couleurs vives, à des effets électroniques vifs et cinglants, inspirés des ponctuations sonores des jeux vidéo »[521].

Le théoricien relève que, suivant le même principe adopté par George Lucas dans son rôle de réalisateur, John Williams entremêle des époques et des références musicales existantes, comme par exemple lors de l'épisode du bar sur la planète Tatooine :

> « John Williams choisit ici de pasticher un style de musique très caractéristique : le jazz swing que l'on jouait dans les cabarets américains clandestins des années vingt […]. Pour décaler cette musique de danse d'un style connu, le compositeur l'orchestre avec des sonorités qui lui sont totalement étrangères, en utilisant le fameux *steelband* jamaïcain »[522].

Michel Chion prend aussi pour exemple la séquence finale du film, dans laquelle la princesse Leia remet une médaille aux héros, à l'occasion une cérémonie publique organisée en leur honneur, qui « évoque une scène muette d'opéra, dont la musique est écrite par Williams dans un style pastiché des fameux *Pomp and Circumstance* d'Edward Elgar […], en même temps qu'elle est une récapitulation de certains thèmes. Elle s'enchaîne avec un morceau de bravoure musical d'un genre nouveau au cinéma »[523].

Si John Williams ne faisait qu'imiter des genres musicaux en les renouvelant, comme Michel Chion l'affirme, nous pourrions en admettre l'originalité évidente. Seulement, l' « inspiration » ou l' « imitation » de John Williams ne s'arrête pas là. Une rapide recherche dans notre mémoire musicale suivi d'un comparatif sur pièces nous amène à

---

[521] *Ibid.*, p. 161.
[522] *Ibid.*, p. 161-162.
[523] *Ibid.*, p. 162.

constater, pour exemples, que le morceau illustrant l'arrivée des robots R2D2 et C6PO sur les dunes de sable de la planète Tatooine est une copie du début du second mouvement du *Sacre du Printemps* (1913) d'Igor Stravinsky, qu'un fragment du thème des rebelles correspond à la fin de *Mars* (1914), premier mouvement des *Planètes* (1914 – 1917) de Gustave Holst qui d'ailleurs est approximativement réutilisé, en passant d'une mesure à cinq temps à une mesure à quatre, pour former une partie du leitmotiv de *L'Empire*, et que la fin de l'*Intermezzo* de *Manon Lescaut* (1892) de Puccini correspond à la mélodie du motif principal, en plus rapide et en *forte*. Dès lors, à travers ces exemples, ou placer la frontière entre originalité et préexistence dans la musique de John Williams ?

Nous voyons bien que, dans ce cas de figure, une démarcation stricte entre musique préexistante et composition originale peut rapidement relever de l'arbitraire, d'autant plus que cet exemple de *La guerre des étoiles* ne représente que « la partie immergée de l'iceberg ». Nous pourrions établir un diagnostic similaire avec *Indiana Jones et la dernière croisade* (1989) dont nous découvrons, au hasard de coïncidences fortuites au cours de la rédaction de cette thèse, que l'un des thèmes de John Williams pour ce film est jumeau de celui écrit par Prokofiev pour *Lieutenant Kijé* (1934) d'Aleksandr Faintsimmer, satire sur la bureaucratie, bien loin de la superproduction d'aventure de Spielberg.

Michel Chion soutient qu'à partir de la fin des années 1980, la musique de film est arrivée au stade où elle dispose de « son propre fond de références et qu'elle s'est mise à puiser dans son propre passé » :

> « Un tel compose de la musique "à la Herrmann" (Philippe Sarde, dans *Barocco*, 1976, d'André Téchiné), tel autre s'inspire de Max Steiner (John Williams dans *Always*, 1989, de Steven Spielberg), et tel autre fait plus d'un clin d'œil à Nino Rota (Danny Elfman dans *La Grande Aventure de Pee-Wee*, 1987, de Tim Burton, ou George Fenton dans *Un jour sans fin*, 1992, de Rick Moranis). L'hommage est certes parfois un peu lourd : le "Nino Rota" de Danny Elfman est souvent trop chargé en orchestration, trop démonstratif, pas assez aérien et de surcroit décalé dans le contexte où on l'a transporté. Mais parfois il peut marquer le point de départ de certains renouveaux. Nous ne nous rangeons donc pas à l'avis de ceux qui ont tendance à voir dans ce phénomène une perte

d'innocence, une décadence ou un signe d'usure du cinéma, réduit à recycler ses styles, ses sujets, nouveau symptôme du "cinéma-Xerox" »[524].

Pourtant, ce phénomène de recyclage ou de « cinéma-Xerox » semble bel et bien prendre de l'ampleur à partir de la fin des années 1990, dépasser la simple inspiration, pastiche ou clin d'œil marquant un « point de départ de certains renouveaux » et, n'en déplaise à Michel Chion, frôler régulièrement la contrefaçon. Nous pourrions citer quantité de blockbusters hollywoodiens qui s'entre-copient successivement, le réalisateur utilisant la musique de films précédents comme piste temporaire lors du montage, pour ensuite demander à son compositeur de l'imiter. C'est ainsi que le morceau *Hammer Found* de Patrick Doyle, posé sur la séquence où le pick-up roule dans la savane américaine en direction du cratère, dans *Thor* (2011) de Kenneth Branagh, est un copier-coller de *Einstein's Wrong* de Steve Jablonsky pour *Transformers : la revanche* (2009) de Michael Bay, ou que la musique *Brothers in Arms* de Junkie XL utilisée lors de la course-poursuite entre les motards et le camion dans le désert, dans *Mad Max : Fury Road* (2015) de George Miller, est quasi-identique à l'un des thèmes de Henry Jackman pour *Captain America : le soldat de l'hiver* (2014) des frères Russo, ou bien que la piste *Mass vs. Acceleration* de Michael Wandmacher pour *Hell Driver* (2011) de Patrick Lussier est une reprise de *Mombasa* de Hans Zimmer pour *Inception* (2010) de Christopher Nolan, ou encore que la mélodie des chœurs de *Returns a King* de Tyler Bates pour *300* (2006) de Zack Snyder, est un plagiat du morceau *Victorius Titus* d'Elliot Goldenthal auquel la Warner présentera ses excuses, pour *Titus* (1999) de Julie Taymor. Evidemment, toutes ces musiques sont estampillées « originales ».

Des *temp tracks*

La hantise des compositeurs

Ce procédé emblématique de la collaboration entre réalisateur et compositeur, qui consiste à utiliser de la musique temporaire ou *temp track* avant composition « originale », semble être à l'origine de ce qui peut sonner comme des récupérations, plagiats ou semi-plagiats. En effet, comme Sojcher l'explique : « Au montage, des réalisateurs décident de placer des morceaux musicaux dont ils n'ont pas les droits, pour les aider à trouver le bon

[524] *Ibid.*, p. 175.

tempo et *le type* de musique qui convient au film. La plupart des compositeurs détestent cela, car une fois qu'un réalisateur s'est habitué à une musique sur ses images, il a beaucoup de difficulté à s'en détacher »[525].

Le compositeur Greco Casadesus définit cette méthode comme « une technique un peu pernicieuse » car les *temp tracks* :

> « influencent très vite le réalisateur (et son équipe), qui aura davantage tendance à demander au compositeur de s'en inspirer plutôt que de laisser libre cours à sa créativité. Cela peut donner des idées, mais c'est très dangereux : on vous demande alors de faire du John Williams ou du Hans Zimmer avec un budget bien moins conséquent, et surtout sans copier. Ce type de problèmes peut vite se transformer en voie sans issue »[526].

Pour Carter Burwell, le risque de dépendance du réalisateur à la musique temporaire est élevé :

> « Dans la plupart des films aux Etats-Unis, lorsqu'on se trouve en phase de montage, le monteur utilise ce qu'on appelle des "temp tracks" […]. La plupart des monteurs aiment avoir ces musiques temporaires qui les aident. Mais pour le compositeur, cela peut être vraiment dur lorsqu'il arrive et que le film a déjà ces musiques temporaires qui proviennent souvent d'autres films […]. Très souvent, on dit aux compositeurs de faire quelque chose qui ressemble à la musique temporaire. Parfois, quand ils ne le font pas, ils se font virer. Il arrive aussi que les metteurs en scène aiment les musiques temporaires et finalement ne font plus appel à un compositeur »[527].

Danny Elfman déclare : « La musique temporaire est le fléau de mon existence. C'est mon job de faire oublier au réalisateur tout ce qu'il a entendu dans la musique temporaire. Je ne vais l'écouter qu'une seule fois, jamais deux, et s'il y est accro, ça va rendre mon travail plus difficile »[528]. Jean-Claude Petit pointe également ce risque d'accommodation :

---

[525] SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *Scénario et réalisation : Modes d'emploi ?* [S. l.] : Nouveau Monde Editions, 22 septembre 2016, p. 177.

[526] CASADESUS, Gréco. *Musique et cinéma : comment composer la musique d'un film et traduire des émotions* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 5 mai 2017]. Disponible à l'adresse : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/802926-musique-et-cinema-comment-composer-la-musique-d-un-film-et-traduire-des-emotions.html.

[527] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 79.

[528] EVERY FRAME A PAINTING. *The Marvel Symphonic Universe* [en ligne]. 12 septembre 2016. [Consulté le 18 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=7vfqkvwW2fs.

> « Jean-Paul [Rappeneau], lui, n'impose pas de musique. Il y a des réalisateurs, anglo-saxons surtout, qui font une "tracklist", c'est-à-dire qu'ils vous donnent des indications sur les endroits et les genres de musiques qu'ils veulent, avec parfois des références très précises […]. Parfois ces réalisateurs placent avec leurs monteurs des musiques temporaires de compositeurs très divers. Le problème, c'est qu'il est souvent difficile de s'en détacher » [529].

Le cinéaste Stephen Frears confirme la menace d'addiction du réalisateur quant à l'usage des musiques temporaires :

> « On met des musiques temporaires au montage, et c'est souvent assez perturbant. Les musiques temporaires vous mettent des choses dans la tête qui peuvent vous rendre fou, elles orientent la séquence dans une certaine direction qui peut s'avérer complètement erronée. Pour le film que je suis en train de faire en ce moment, Alexandre Desplat a vu un montage avec des musiques temporaires mais, cas particulier, celles-ci avaient été composées par Alexandre pour d'autres films » [530].

Desplat explique également qu'à trop vouloir se baser sur la musique temporaire, le réalisateur ne peut plus s'en passer : « Encore et encore, pendant des heures et des heures, faire un DVD qui correspond, et ils reviennent avec une autre idée, un autre montage le lendemain avec la même musique, et à un moment donné, la musique colle à l'image » [531], ce auquel Mychael Danna ajoute « lorsque vous prenez cette musique-là, souvent la coupe ne correspond pas, puisqu'il lui retire quelque chose. C'est très frustrant » [532]. Le sens émotionnel désiré au départ, auquel le compositeur aurait pu se conformer, est perdu.

Du *temp track* définitif chez Kubrick

Voici un cinéaste qui en a fait sa fortune, notamment lors de son intention de faire de *2001, l'odyssée de l'espace* « une expérience intensément subjective, qui touche le spectateur à un niveau de conscience interne, comme la musique » [533]. Le compositeur

---

[529] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 112-113.
[530] *Ibid.*, p. 199.
[531] EVERY FRAME A PAINTING. *op. cit.*
[532] *Ibid.*
[533] KUBRICK, Stanley. *An Interview with Stanley Kubrick. From "The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick." 1970. Stanley Kubrick Interviews. Ed. Gene D. Phillips. Jackson: UP of Mississippi, 2001. 80-104.* [en ligne]. 1969. [Consulté le 31 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.visual-

Damien Deshayes nous rappelle le cheminement du réalisateur vers l'usage final de musique ayant servi comme *temp track* dans ce film :

> « Pendant l'écriture du scénario, Arthur C. Clarke et Kubrick avaient trouvé l'inspiration en écoutant les célèbres *Carmina Burana* du compositeur allemand Carl Orff […]. C'est tout naturellement que Kubrick et Clarke songèrent à Carl Orff pour composer la musique originale. Mais son grand âge (72 ans) prohibait toute collaboration. Lorsque Kubrick projeta les premiers rushes au producteur du film, la MGM, il utilisa la musique du compositeur romantique allemand Mendelssohn et du compositeur britannique Vaughan Williams. Le compositeur Frank Cordell fut engagé brièvement afin d'enregistrer des extraits de la *Troisième Symphonie* de Gustav Mahler. Néanmoins, Stanley Kubrick élabora très vite un autre "temp-track" en utilisant les appels cuivrés d'*Ainsi Parlait Zarathoustra* de Strauss (indicatif d'une série télévisée sur la première guerre mondiale qui passait à l'époque sur la BBC), les textures vocales et mystérieuses du compositeur hongrois Ligeti (*Atmosphères* pour orchestre, *Lux Aeterna* pour cœur a capella, le "Kyrie" du *Requiem* pour chœur et orchestre) et un "adagio pour cordes et harpe" extrait de la musique du ballet *Gayaneh* d'Aram Khatchatourian » [534].

Kubrick informe alors les producteurs de la MGM qu'il a décidé d'utiliser ces pistes temporaires de musique préexistante pour son film. Cependant, comme il est préférable que la Major dispose de musique originale pour des questions commerciales, le compositeur Alex North (1910 – 1991), qui avait déjà travaillé pour le réalisateur sur *Spartacus* (1960), est envisagé. North, prévenu par Kubrick, s'exprime en ces mots : « Il fut honnête et direct avec moi sur son désir de conserver les éléments de musique "temporaire" qu'il avait utilisées […]. Je ne pouvais pas accepter l'idée de composer des éléments de partition destinés à être interpolés au milieu de musiques d'autres compositeurs » [535]. North relève donc le challenge et écrit quarante minutes de musique en tentant de « composer une musique dont les ingrédients et l'âme plairaient à Kubrick, et donner à cette musique une cohérence, une homogénéité et un sentiment de modernité » [536].

---

memory.co.uk/amk/doc/0069.html. Excerpted from « The Film Director as Superstar » (Doubleday and Company: Garden City, New York).

[534] DESHAYES, Damien. 2001, l'Odyssée de l'Espace - la BO / Trame sonore / Soundtrack - 2001, A Space Odyssey - Musique de Variés [Critique de la BO] : Cinezik.fr. Dans : *Cinezik.fr* [en ligne]. 2008.

[535] AGEL, Jerome (dir.). *The Making of Kubrick's 2001*. 1st edition. New York : Berkley, 1 avril 1970, p. 198-199 ; Repris dans: CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 346-347.

[536] DESHAYES, Damien. *op. cit.*

Cependant, tel que journaliste américain et critique de films Roger Ebert (1942 – 2013) le souligne, « bien que Kubrick ait initialement commandé une partition originale à Alex North, il a utilisé les enregistrements classiques comme pistes temporaires pendant le montage du film, et cela s'accordait si bien qu'il les a gardés »[537], comme d'ailleurs le compositeur a pu l'anticiper pour sa réplique d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (1896) de Richard Strauss : « J'avais le pressentiment que tout ce que j'avais écrit pour remplacer le *Zarathoustra* de Strauss ne pourrait pas satisfaire Kubrick, bien que j'aie utilisé la même structure musicale, en la transposant dans un langage plus moderne, et en lui donnant un impact dramatique plus fort »[538]. North apprendra son rejet lors de l'avant-première du film. Le réalisateur aura préféré l'original à la « musique originale ». Selon Ebert :

> « La partition de North, qui est disponible sur un enregistrement, est un bon travail de composition pour film, mais elle aurait desservi *2001* car, comme toutes les partitions, elle tente de souligner l'action, de nous donner des indices émotionnels. La musique classique choisie par Kubrick existe en dehors de l'action. Elle l'élève. Elle veut être sublime ; Elle apporte de la gravité et de la transcendance aux visuels »[539].

En somme, elle tient un rôle très similaire à la musique de Tom Tykwer dans ses films, tel que nous l'étudions, alors même qu'en tant que réalisateur-compositeur, sa pratique se trouve, en théorie, à l'antipode de la méthode employée par Kubrick.

Deshayes se montre plus radical, estimant que la composition de North « s'avérait complètement hors de propos » :

> « Kubrick a retiré de son film beaucoup de séquences narratives, qui éclairaient le mystère à l'œuvre : le résultat final, devenu elliptique, est du coup bien plus hermétique que le projet original. […] Sa musique est imposante, elle souligne les choses mais n'éveille pas nécessairement le spectateur à ce qu'il y a au-delà de l'image. […] Le montage définitif de Kubrick (qui exclut toute narration traditionnelle, aussi bien du point de vue du discours que de la musique) prend le parti de l'"ésotérisme" »[540].

---

[537] EBERT, Roger. 2001: A Space Odyssey Movie Review (1968). Dans : *Rogerebert.com* [en ligne]. 27 mars 1997. [Consulté le 1 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-2001-a-space-odyssey-1968.
[538] AGEL, Jerome (dir.). *op. cit.* ; Repris dans: CHION, Michel. *op. cit.*, p. 347.
[539] EBERT, Roger. *op. cit.*
[540] DESHAYES, Damien. *op. cit.*

La partition d'Alex North, aussi intéressante soit-elle, est « filmiste » par essence, comme il convient communément de penser la musique de film. Elle a vocation à se conformer aux éléments filmiques et profilmiques, comme d'ordinaire et a contrario de la recherche d'un Kubrick comme de l'esthétique musicale d'un Tykwer qui vise une vibration émotionnelle extrafilmique [541], plus directe. En conséquence, la partition de North n'ouvre pas les horizons d'un au-delà dépassant à la fois l'image et la musique en tant que telles, contrairement à *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss, tant sur la naissance des planètes en introduction du film que sur le passage à un état de conscience supérieur en conclusion, ou à *Requiem* de György Ligeti, dont la nébulosité atonale et dense des voix en mouvement de ce morceau est employée dans l'environnement du monolithe offrant un saut quantique vers de nouvelles dimensions. Au résultat et avec Deshayes : « L'importance de la musique n'en est pas moins centrale et dans l'esprit du public, les musiques ainsi synchronisées sont restées attachées aux images qu'elles illustraient, jusqu'à entretenir l'illusion qu'elles ont été composées pour le film » [542]. Dans un entretien accordé à Michel Ciment, Kubrick explique sa préférence pour les musiques préexistantes :

> « Même les meilleurs de nos meilleurs compositeurs pour films ne sont pas Beethoven, Mozart ou Brahms. Pourquoi utiliser de la musique moins bonne alors qu'il y a une telle multitude de grande musique orchestrale disponible du passé et de notre temps ? Lorsque vous montez un film, c'est très utile de pouvoir essayer différents morceaux de musique pour voir comment ils travaillent avec la séquence. Ce n'est pas du tout une pratique rare. Et bien, avec un peu plus de soin et de réflexion, ces morceaux de musique temporaires peuvent devenir la partition finale » [543].

[541] Nous n'employons pas ce terme dans le sens d'une réalité matérielle qui existe en dehors du film, mais d'une réalité spirituelle qui existe en dehors de l'action filmique ou du profilmique. Chez Tom Tykwer, la dimension extrafilmique abrite une musique inconditionnée par ce qui ressort du tournage et du montage, et qui incarne la source émotionnelle, vibrationnelle de la diégèse et, en particulier, celle des entités profilmiques. S'il avait lieu de la matérialiser, elle correspondrait au support audio.

[542] DESHAYES, Damien. *op. cit.*

[543] Cf. CIMENT, Michel. *Kubrick: Préface de Martin Scorsese*. Édition 2011. Paris : Calmann-Lévy, 23 février 2011 ; Repris dans: KNUDSEN, Tyler. How Kubrick made 2001: A Space Odyssey - Part 2: The Floyd Section. Dans : *CinemaTyler* [en ligne]. 1 mai 2015. [Consulté le 3 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cinematyler.com/archives/440.

D'autres cas de figure

La musique préexistante que l'on prévoit d'intégrer au film, peut se voir abandonnée en cours de route pour des questions de budget. Telle est l'expérience de Marguerite Duras, par exemple, pour *India Song* (1975). Qu'elle n'ait pu s'acquitter des droits d'exploitation de *Blue Moon*, chanson composée en 1934 par Richard Rodgers et Lorenz Hart, ou qu'elle n'ait pas voulu incorporer un standard aussi populaire à son conte poétique se déroulant dans l'Inde britannique des années 1930, la cinéaste fait appel à Carlos D'Alessio (1935 – 1992), compositeur français d'origine argentine, pour qu'il lui écrive une musique similaire. Le pari semble réussi puisque la durée des notes de la ligne mélodique est la même, tandis que leur hauteur respective diffère, tout comme la suite harmonique. Reste à connaître la version à laquelle se référait Duras, tant ce standard a été repris : l'interprétation plus jazz de Billie Holiday (1952), celle pour grand orchestre d'Ella Fitzgerald (1956), celle plus rock'n roll des Marcels (1961) reprise par Sha Na Na (1973) puis par Showaddywaddy (1980), celles de Franck Sinatra (1954), de Julie London (1955), d'Elvis Presley (1956), de Sam Cooke (1958), de Dean Martin (1964) etc., ou simplement l'enregistrement original de 1935 interprété par Connie Boswell ?

Michel Chion remarque que la copie de D'Alessio présente « le même rythme blues, les mêmes "rosalies" à intervalles de tierce, mais avec des modifications déterminantes : *Blue Moon* est en *majeur* et d'un rythme souple sans souci, alors que le thème d'*India Song* est en *mineur*, d'une tierce plus bas, avec un rythme plus solennel et marqué »[544]. Certes, leur tonalité diverge, mais nous seront plus réservés que le théoricien sur la question du rythme. Les rythmes et les styles de *Blue Moon* varient en fonction des interprétations et il est très aisé de jouer ce morceau au tempo et avec la solennité d'*India Song*.

Cas rare et insolite : *Les moissons du ciel* (1978) de Terrence Malick. Précisons qu'en toute logique, lorsqu'un réalisateur demande à un compositeur attitré un démarquage d'une œuvre préexistante, c'est pour remplacer cette dernière, pas pour les employer concomitamment dans le même film, ce qui mettrait le copiste dans une situation fort inconfortable puisqu'il verrait son travail directement comparé à l'original. Or, précisément dans cet exemple, Terrence Malick, subjugué par le mouvement succinct nommé *Aquarium*

[544] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 319.

du *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns, requiert d'Ennio Morricone l'imitation de ce morceau, en se gardant bien d'informer le compositeur, au préalable, qu'il utiliserait les deux versions dans son film, l'original et la copie. Morricone compose *Harvest*, un démarquage d'*Aquarium*, reprenant de but en blanc les attributs de l'original, en particulier le rythme de la mélodie mais avec d'autres notes et, surtout, une approche timbrale plus pesante, alors que précisément le charme du morceau de Saint-Saëns tient de sa légèreté. Résultat, la rêverie induite par la subtilité des timbres choisis par Saint-Saëns, laisse place à une sensation d'angoisse générée par la lourdeur de l'orchestre massif du fac-similé, à l'antipode du sentiment exprimé par l'original.

Le film s'ouvre avec *Aquarium* et fait entendre la copie environ quinze minutes plus tard, puis alternativement par la suite, ce qui révèle un choix particulièrement perspicace du réalisateur. En effet, lorsque la version pataude et empêtrée se fait entendre, elle agit sur la mémoire du spectateur comme le rappel d'un original meilleur mais passé, générant le sentiment d'un « c'était mieux avant », une forme de nostalgie et finalement de profondeur dramatique supplémentaire.

Une contradiction dans la démarche de Tom Tykwer

Nous sommes naturellement amenés à penser que, si réalisateur et compositeur ne font qu'un, il n'est pas soumis au même besoin de collaboration puisque la fusion entre réalisation et composition va de soi. Nous supposons dès lors que, s'il compose la musique de son film lui-même, en cas d'utilisation préalable de musique temporaire, le risque d'addiction est moindre puisque sa démarche le pousse, quoi qu'il en soit, à créer sa musique originale. Dans notre étude, nous constatons en effet que, situé diamétralement à l'antichtone d'un Kubrick, Tom Tykwer fustige l'usage de cette méthode du *temp track* :

> « Je regarde beaucoup les partitions musicales du monde du cinéma, évidemment parce que j'aime beaucoup de films, […] j'ai constaté que les parties musicales sont devenues plus évidentes. Les gens utilisent tellement de musiques temporaires venant d'autres partitions ou d'autres enregistrements pour les poser ensemble sur la partition du film. Tel film avec sa musique temporaire est donné à un compositeur qui est censé faire quelque chose de spécifique, individuel tout en étant le plus proche possible de ce qui est déjà là. Je pense que c'est un mauvais développement. Je crois vraiment que ça annihile le potentiel et le métier que le compositeur peut apporter au film. Je crois profon-

dément que le compositeur est l'une des touches essentielles pour comprendre réellement la vie intérieure d'un film. Vous devez ressentir le film dans votre sang quand vous commencez à composer, avant que vous ne commenciez à tourner » [545].

Cependant, même chez Tykwer, nous relevons une contradiction sur la question des musiques temporaires lorsqu'il évoque sa méthode de travail pour *Cours, Lola, cours* : « Nous avions posé Underworld [546] dans certaines séquences lorsque nous montions » [547] et, en effet, la musique de *Cours, Lola, cours* est similaire à celle d'Underworld. Tykwer affirme que « la plupart du film se déroule à 120 bpm, mais certaines séquences sont à 140 bpm. Nous avons juste essayé de trouver une musique avec cette vitesse. Underworld a eu cette belle idée d'écrire le tempo sur les enregistrements ! J'ai donc pris Underworld juste parce que je savais comment ça se passait » [548]. En dehors du fait que Tykwer se trompe puisque la plupart des musiques du film évolue à 115 bpm, 130 bpm ou 140 bpm, mais pas à 120 bpm, l'inspiration du cinéaste ne s'est pas arrêté au tempo des morceaux qu'il écoutait lors des séances de montage. En particulier, certaines parties de *Running Two*, séquence musicale de *Cours, Lola, cours*, ressemblent à s'y méprendre à des passages du morceau *Born Slippy* d'Underworld déjà utilisé par Dany Boyle pour *Trainspotting* sorti en 1996, soit deux ans avant que le film du réalisateur-compositeur ne sorte en salles. Ce dernier ne précise pas les morceaux d'Underworld qu'il écoutait, mais il nous paraît évident que *Born Slippy* en faisait partie, ne serait-ce que par les quasis copier-collers du rythme, de certains timbres notamment percussifs et des procédés employés pour le slam, qu'ils se situent au niveau du débit ou du traitement numérique de la voix. Dès lors, quand le critique de cinéma Marc Ciafardini remarque que *Cours, Lola, cours* « est le premier à avoir une musique techno qui ne soit pas de la musique préexistante, mais écrite directement pour l'image » [549], est-ce à dire que sa musique est parfaitement originale ?

Nous voyons bien que cette question de l'originalité d'une musique au cinéma est insoluble et que, sauf à ce qu'elle précède le film et qu'elle y soit collée en l'état, une dualité tranchée entre préexistant et original ne fonctionne pas, ceci même dans le cas de

[545] TYKWER, Tom. *Podcast #10 with Tom Tykwer ♪ - APM Music* [en ligne]. [s. d.].
[546] Groupe britannique de musique électronique des années 1990.
[547] TYKWER, Tom. *Tom Tykwer's Run Lola Run- Filmmaker Magazine - Spring 1999* [en ligne]. 1999.
[548] *Ibid.*
[549] REINHOLD, Heil. *Interview… Composer Reinhold Heil Discusses Scoring Helix for Syfy – GoSeeTalk.com* [en ligne]. 16 janvier 2015. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://goseetalk.com/interview-composer-reinhold-heil-discusses-scoring-helix-for-syfy/.

figure le plus singulier, réalisateur-compositeur, et à l'extrême de cette « catégorie », l'esthétique cinématographique de Tom Tykwer qui, pourtant, condamne les procédés basés sur de la musique préexistante :

> « Nous avons toujours une importante session [avec les collaborateurs Johnny Klimek et Reinhold Heil] avant le tournage parce que je suis contre ces soi-disant musiques temporaires. C'est de la musique utilisée dans la salle de coupe [de la pellicule] sur un film qui est en cours de montage. Au cours des quinze dernières années, des dizaines de films sonnent de plus en plus pareil car il y a un nombre limité de CD qui traînent dans une pièce de coupe. Le plus souvent c'est *American Beauty* et quelque chose de James Horner. Lorsque le compositeur est appelé à écrire une partition pour le film fini, il lui est demandé de délivrer une musique qui soit la proche possible du *temp track*. C'est comme si la musique était une garniture/nappage à pulvériser à la fin. C'est l'idée de la musique comme un ornement. La musique est un bloc de construction dramaturgique importante qui donne des pulsions émotionnelles. C'est complètement grotesque de la coller rapidement sur la fin au lieu de développer la musique avec le film » [550].

Admettons toutefois que, si Tykwer s'est plus que fortement inspiré d'Underworld pour écrire la partition de *Cours, Lola, cours*, ce cinéaste reste seul maître à bord, contrairement aux réalisateurs qui demandent au compositeur de recopier sans discernement une musique préexistante, quitte à finalement placer cette dernière telle qu'elle sur le montage images, parfois avec succès, comme le montre le choix de Kubrick préférant Strauss sous la baguette d'Herbert Von Karajan (1908 – 1989) à la musique originale d'Alex North pour *2001, l'odyssée de l'espace*. Même si elle reprend fortement des principes élaborés sur un autre morceau, Tykwer garde à tout moment tout contrôle sur sa musique, notamment pour régler les questions de rythme, de synchronisation et de montage : « Nous faisions des va-et-vient de la salle de montage au studio de musique. Je voulais que ce soit ressenti comme une expérience complètement unitaire » [551].

---

[550] TYKWER, Tom. *Interviews < THREE | The new Film by Tom Tykwer* [en ligne]. 2010. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.drei.x-verleih.de/en/Interviews/.
[551] TYKWER, Tom. *op. cit.*

III.A.2.b Sur le morceau préexistant

De l'originalité dans son usage

Sortons de cet entre-deux que représentent les musiques « originales » basées sur des fragments de musiques préexistantes, et abordons la musique préexistante de front en prenant l'exemple du *Beau Danube bleu* de Johann Strauss II. Ce morceau est employé au sein de *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir, du *Salaire de la peur* (1953) d'Henri-Georges Clouzot, de *Harold et Maude* (1971) de Hal Ashby, de *La porte du paradis* (1980) de Michael Cimino, des *Amants du Pont-Neuf* (1991) de Leos Carax, du *Temps de l'innocence* (1993) de Martin Scorsese, de *Marius et Jeannette* (1997) de Robert Guédiguian, ou encore de *Battle Royale* (2000) de Kinji Fukasaku, sans pourtant jamais illustrer un fleuve, si ce n'est une exception dans notre recherche : *Chat noir, chat blanc* (1998) d'Emir Kusturica.

Dans *Le tambour* (1981) de Volker Schlöndorff, lors de la grande manifestation Nazie, la marche militaire laisse place au *Beau Danube bleu* et les gens commencent à danser. Ici, le « grand art » symbolisé par la musique de Johann Strauss, est utilisé comme contrepoids à la marche militaire des nazis. Effectivement, le petit tamboureur Oscar ne s'adapte pas au rythme militaire des nazis. En revanche, quand arrive la musique de Strauss symbolisant la culture, il prend immédiatement la cadence.

Dans *2001, l'odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick suggère que la majesté et l'ampleur de cette valse, sous la direction de Karajan, conviennent bien pour suggérer que « l'espace est un long fleuve tranquille ». Alors que le compositeur français Vladimir Cosma lui trouve un effet « beaucoup plus surprenant que la musique originale qu'avait composée Alex North au préalable, et qui collait parfaitement, peut-être trop, à l'image » [552], Gilles Mouëllic considère qu'à travers « l'idée d'éternité voulue par Kubrick, l'association de la conquête de l'espace avec la musique raffinée des salons viennois du XIX^{e} siècle provoque un étrange télescopage entre un passé révolu et un fascinant futur » [553].

Or, si les musiques de Richard Strauss et Johann Strauss fils s'accordent à la re-présentation visuelle de *2001, l'odyssée de l'espace* alors que ce film n'a de rapport ni avec

[552] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 54.
[553] MOUELLIC, Gilles. *La musique de film*. Paris; SCEREN-CNDP : Cahiers du Cinéma, 7 novembre 2003, p. 44.

les titres respectifs des morceaux ni avec l'époque à laquelle ils ont été composés, ressentir comme un « étrange télescopage » musical revient à les réfréner à l'origine éventuelle de ce qui les a inspirées. Pourtant, à travers l'exemple du *Beau Danube Bleu*, nous voyons bien qu'une même musique peut faire sens dans tout type de chronotope profilmique, au même titre qu'un *O Fortuna*, premier mouvement du *Carmina Burana* de Carl Orff. Ce dernier, n'est-t-il pas employé dans une logique à chaque fois différente dans *Salo ou les 120 journées de Sodome* (1975) de Pier Paolo Pasolini, dans *Excalibur* (1981) de John Boorman ou dans *The Doors* (1991) d'Oliver Stone ? Certes, l'exemple *O Fortuna* est moins frappant que la valse de Strauss, puisque le côté affirmatif et déterminé de cette musique, répétant la même phrase mélodique sous le même rythme en staccato, ajouté à l'ampleur apportée par l'ensemble de chœurs, la régularité de l'accompagnement et le brutal changement de registre, passant de pianissimo à fortissimo sous le même tempo et à travers la même uniformité, répond à une codification qui tient d'un caractère barbare, puissant, emporté, et qui est généralement employé pour traduire un climat de sauvagerie ou de déferlement que rien ne peut arrêter.

Cependant, nous pourrions aussi bien citer l'archétypale *Chevauchée des Walkyries* de Wagner qui accompagne l'attaque d'un village vietnamien non pas par les Walkyries, ces vierges guerrières nordiques sous l'égide du dieu Odin, mais par les hélicoptères de l'armée américaine, dans *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola. Vladimir Cosma retient que « cette musique est devenue tellement représentative du film que quatre-vingt-dix pour cent des gens pensent qu'il s'agit d'une œuvre originale écrite pour le film, et que le film n'aurait pas pu exister sans elle, alors que c'est une musique écrite par Wagner pour un tout autre sujet qui n'a strictement rien à voir avec le film »[554].

Déjà utilisée dans *Naissance d'une nation* (1915) de Griffith ou *8 ½* (1963) de Federico Fellini, cette composition est synthétisée et réinterprétée par Ennio Morricone dans *Mon nom est Personne* (1973) de Tonino Valeri et Sergio Leone, pour une toute autre situation dramatique. Ce dernier exemple d'utilisation de la musique de Wagner fait d'ailleurs écho à la reprise au synthétiseur de la marche tirée de la *Musique pour les funérailles de la reine Mary* (1694) d'Henry Purcell, par Wendy Carlos dans *Orange mécanique* (1971) de Stanley Kubrick. Elle est utilisée pour introduire le protagoniste Alex qui se trouve

[554] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 53.

non pas à un enterrement, mais au *milk-bar Korova* peuplé de statues de femmes nues prenant des positions plus que suggestives, et dont la personnalité n'a strictement rien de la solennité qu'exprime la musique du compositeur anglais. En outre, elle renvoie de nouveau à la question de la frontière entre préexistant et original, puisque les moutures électroniques de ces morceaux, *La Chevauchée des Walkyries* et la *Musique pour les funérailles de la reine Mary*, ne ressemblent que modérément à l'esprit des originaux respectifs.

Un mariage fragile et factice avec l'image

Le mariage entre musique et entités dramatiques, émotionnelles, visuelles qui, comme nous l'avons vu, ne se limite pas au cadre du cinéma, semblait déjà résolu avant l'avènement du Cinématographe Lumière, notamment chez Hanslick selon lequel « une des nombreuses preuves que nous pourrions donner de la facilité avec laquelle notre sentiment se laisse prendre aux plus mesquins artifices nous est fournie par les morceaux de musique instrumentale munis d'une épigraphe ou d'un titre descriptif » [555], comme nous l'observons avec *Le beau Danube bleu*. Le titre de cette valse laisse présumer l'histoire d'un fleuve supposément bleu traversant l'Europe jusqu'à la Mer Noire et, compte tenu de l'environnement de sa création, 1866 à Vienne, ville de naissance du compositeur, il s'accorderait naturellement à l'image des raffinés salons viennois du XIX[e] siècle :

> « Dans les plus insignifiantes élucubrations pour le piano, où le meilleur microscope ne ferait absolument rien découvrir, on est tout de suite disposé à voir un "Soir avant la bataille", un "Jour d'été en Norvège", une "Aspiration vers la mer", ou toute autre absurdité, si la couverture a eu l'audace d'affirmer que tel était le sujet du morceau. Les titres descriptifs donnent à notre imagination et à notre sentiment une direction que nous attribuons trop souvent à la musique elle-même : crédulité contre laquelle on ne peut mieux faire que de recommander l'excellente plaisanterie d'un changement de titre » [556].

S'agissant de cette valse, ce n'est pas tant le titre que la nationalité de son compositeur et l'endroit où elle fut composée qui laisse libre cours à l'image du « raffiné salon viennois », puisqu'elle est d'abord écrite dans une version chantée à Vienne. Seulement, il se

[555] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 20.
[556] *Ibid.*

trouve que cette première version « viennoise » est un échec et que c'est parce qu'on invita Strauss à ajouter une valse à l'Exposition Universelle de Paris, en 1867, qu'il adapta le *Danube* en version instrumentale et qu'il eût le succès phénoménal que nous connaissons, dépassant cette chimère du « raffiné salon viennois ».

De toutes les valses orchestrales de la période romantique que nous avons écoutées, nous avons constaté une forte ressemblance du *Beau Danube bleu* avec *Valse des Fleurs* du *Casse-noisette* (1892) mis en musique par Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840 – 1893). Evidemment, les partitions diffèrent tout autant que leurs développements distincts. Le *Danube* dure dix minutes environ, contre sept pour *Valse des fleurs*, en fonction des tempi respectifs. Le nombre de renouvellements mélodiques est plus important dans la valse de Strauss que dans le morceau du ballet foisonnant de Tchaïkovski. Cependant, leurs introductions respectives s'accordent sur le même principe visant à éveiller le thème par quelques notes de la mélodie qui sera développée par la suite. Les trois premières notes, entre autres, jouées par la section de bois de Tchaïkovski, sont exactement les mêmes et s'enchaînent pareillement à celles soufflées par les quatre cors en *fa* de Strauss. Les morceaux partagent la même tonalité de *ré majeur*. Les tempi sont équivalents suivant les interprétations, à ceci près que celui du *Danube* est plus souvent un peu plus rapide et varie davantage en cours de morceau. L'orchestration symphonique est relativement similaire quoiqu'un peu plus fournie dans *Casse-noisette*, et le style de ces deux valses est éminemment proche, bien que, précision à retenir pour la suite, *Valse des fleurs* nous semble tendre plutôt vers le cérémoniel, et *Le beau Danube bleu*, plutôt vers le festif.

C'est la raison pour laquelle nous avons tenté de remplacer *Le beau Danube bleu* par *Valse des fleurs* [557] dans les séquences de *2001* où la musique de Strauss se fait entendre, en l'occurrence lors de l'arrimage de la navette Orion III, transportant le docteur Heywood R. Floyd à la station spatiale Hilton, entre 19mn 53s et 25mn 29s du film, et celle durant

[557] Nous l'avons effectué le test avec trois versions, celle de l'EuroArts Music International et Mariinsky Theatre de Saint-Pétersbourg de 2012, dirigée par Valery Gerbiev, celle de l'Orchestre philharmonique de Dresde de 2013, dirigée par Vello Pähn, et celle du Staatsballet de Berlin de 2014, dirigée par Robert Reimer. Visibles respectivement à : TCHAIKOVSKY, Piotr. *Piotr Tchaikovsky: The Nutcracker - Ballet in two acts (HD 1080p)* [en ligne]. Saint-Pétersbourg, décembre 2012. [Consulté le 28 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=xtLoaMfinbU ; TCHAIKOVSKY, Piotr. *CASSE NOISETTE Complet Ballet HD* [en ligne]. Dresde, décembre 2013. [Consulté le 28 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=JHZokYsB1pI ; TCHAIKOVSKY, Piotr. *Tchaikovsky: Nutcracker, Staatsballett Berlin 2014 HD* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 28 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=rzUMyw-JDBI.

laquelle le vaisseau se dirige et s'introduit dans la base lunaire, entre 33mn 47s et 41mn 07s. Etonnamment, la jonction de *Valse des fleurs* avec les images du Kubrick nous est apparue comme plus pertinente encore et plus adaptée que *Le beau Danube bleu* pour transmettre l'idée de grâce, de magnificence et de plénitude d'un espace infini, compte tenu de la profondeur et de cette sensibilité *passionata* ou *dramatico* propre à Tchaïkovski, qui se manifeste particulièrement lors du pont joué aux violoncelles, mélange de délicatesse et de puissance que nous retrouvons d'ailleurs dans la valse du premier acte de *La belle au bois dormant* (1890) du compositeur russe, que nous aurions pu aussi bien intervertir avec l'homologue viennois plus tempéré et plus léger, selon les interprétations.

Pourtant, Tchaïkovski n'est pas viennois ni même hongrois. Né à Votkinsk, il vit surtout à Saint-Pétersbourg. Il apprend la musique à la Société Musicale Russe et au Conservatoire de Saint-Pétersbourg au début des années 1860, puis il enseigne au Conservatoire de Moscou qui portera d'ailleurs son nom à partir de 1940, bien loin d'une « école de Vienne ». Il convient toutefois de souligner que son style est souvent « occidentalisé ». De plus, il serait opportun de vérifier si Tchaïkovski ne s'est pas simplement inspiré de Strauss, entre autres compositeurs viennois du début du XIX^{e} siècle, pour composer cette *Valse des fleurs*, *Casse-noisette* étant sorti 25 ans après *Le beau Danube bleu*.

Précisons, à la marge, que nous avons effectué la même expérience avec l'ouverture de *2001* faisant entendre le cluster *Atmosphères* (1961) de Ligeti sur fond noir, symbolisant le néant, suivi d'*Ainsi parlait Zarathoustra* sur les astres alignés à l'image, représentant l'harmonisation du cosmos, deux morceaux que nous avons remplacés par un seul : le prélude de l'opéra *L'or du Rhin* (1869), premier épisode de la tétralogie *L'Anneau du Nibelung* de Wagner qui décrit également, à sa manière, la création de l'Univers. Ouvrant par un lent crescendo sur une note maintenue par les contrebasses, l'apparition graduelle des autres instruments, notamment un arpège de cordes sur sept notes, dessinent progressivement la tonalité *mi bémol majeur* et, en quelque sorte, l'éclosion de la nature. Le résultat nous est apparu comme tout aussi spectaculaire et, de nouveau, ce morceau suivant une même logique dans une même continuité, nous est apparu comme au moins autant approprié à l'idée du passage du « rien » à la naissance du Monde, que la réunion des deux morceaux sélectionnés, qui d'ailleurs n'ont pas, par nature, de liens entre eux. Evidemment, notre sentiment sur ce point reste subjectif et ne remet absolument pas en cause les choix

du réalisateur qui aura certainement été séduit par le caractère tranchant de l'introduction de *Zarathoustra* dans sa façon de poser l'organisation de l'Univers, loin de la construction graduelle du prélude de *L'or du Rhin* jusqu'à sa coupure à l'apparition des hommes. Comme Michel Chion l'observe, à propos d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, « associé à la manifestation d'un mystérieux esprit cosmique favorisant l'éclosion de l'intelligence, il symbolise, par son mouvement ascendant d'un son à l'octave supérieure, la dignité humaine de la verticalité conquise érigée. […] Il y a affirmation d'une figure simple sur un fond confus », ce que la progressivité du prologue de l'opéra de Wagner n'offre pas.

Sur le choix accidentel du *Beau Danube bleu*, chez Kubrick

Damien Deshayes nous apprend que, « pour accompagner la navette qui fait escale à la station spatiale, Kubrick avait d'abord eu l'intention d'utiliser la *Troisième Symphonie* de Mahler et *Le songe d'une Nuit d'Eté* de Mendelssohn, avant de choisir la valse de Johann Strauss dans une version cérémonielle pour grand orchestre dirigée par Karajan »[558]. Michel Chion note également que le cinéaste choisit « une version grand format de Karajan, qui la dirige avec une pompe cérémonielle – et justement le style cérémoniel est cher à Kubrick »[559]. Or, souvenons-nous-en, comme nous l'avons noté plus haut, *Valse des fleurs* semble davantage se prêter au cérémoniel que *Le beau Danube bleu* plus facilement léger ou festif, comme a pu le populariser un André Rieu par exemple, et comme d'ailleurs Michel Chion le note en mettant l'accent sur l'importance de l'interprétation :

> « D'autres versions des mêmes œuvres, comme on les jouerait et les enregistrerait aujourd'hui, c'est-à-dire avec un Ligeti plus analytique et un *Beau Danube bleu* plus léger, si elles étaient remontées et substituées dans le film aux enregistrements utilisés, produiraient de tout autres effets, non seulement à cause des différences de tempo, mais aussi en raison de leur masse sonore différente »[560].

Cependant, c'est bien la valse de Strauss qui est parvenue aux oreilles de Kubrick, lors du montage du film, manifestement pas celle de Tchaïkovski. Le réalisateur choisit donc la version lente et cérémonielle du *Beau Danube bleu* du chef d'orchestre autrichien

[558] DESHAYES, Damien. 2001, l'Odyssée de l'Espace - la BO / Trame sonore / Soundtrack - 2001, A Space Odyssey - Musique de Variés [Critique de la BO] : Cinezik.fr. Dans : *Cinezik.fr* [en ligne]. 2008.
[559] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 349.
[560] *Ibid.*

Karajan. Plus précisément, concernant ce choix, l'assistant de Kubrick et coursier de la production, Andrew Birkin, dont le jeu des coïncidences du monde du cinéma l'amènera à coscénariser *Le parfum* avec Tom Tykwer, raconte :

> « Tous les jours, on regardait les rushes de cinq unités d'effets spéciaux différents qui ont été tournées 24 heures sur 24, 7 jours par semaine. Je me souviens d'un gars de la production appelé Colin Brewer [projectionniste], qui somnolait sur les rushes. Il était sympa, mais il ronflait plutôt bruyamment. […] Les effets spéciaux étaient tous muets. Donc, il était compréhensible que Colin pique du nez. Mais c'était un peu gênant. Dans un sursaut, le projectionniste m'a tiré et il a dit : "Ecoute, dans la boîte, j'ai des sortes de vieux enregistrements *Music for Pleasure* [Musique pour le plaisir], tu vois ? Qu'en dis-tu ? Peut-être que je devrais en mettre quelques-uns. Cela pourrait aider à garder tout le monde éveillé". Alors, j'ai demandé à Stanley et il a dit qu'il était d'accord. Quelques jours plus tard, nous regardions les prises de vue de la station spatiale. C'est alors que passe *Le beau Danube bleu*. Lorsque la lumière est revenue à la fin, je me souviens que Stanley s'est tourné vers nous et nous a dit : "ne pensez-vous pas que ce serait un coup de génie d'utiliser ça ?" » [561].

Deshayes nous informe de l'existence d'une version nuançant et complémentant la première, sur des raisons ayant amené Kubrick à opter pour le *Danube* :

> « Ce serait Christiane Kubrick [la femme du réalisateur] qui aurait apporté en salle de montage un enregistrement de la valse du *Beau Danube bleu* de Johann Strauss, jouée par le Philharmonique de Berlin, dirigé par Herbert Von Karajan. Les deux anecdotes ne sont certainement pas exclusives l'une de l'autre, Christiane Kubrick ayant sans doute permis que cette idée devienne une réalité, mais toutes permettent d'affirmer que le choix de la valse était quasi accidentel » [562].

Quoi qu'il en soit, « le *Danube bleu* est arrivé comme ça, par accident », confirme Jan Harlan, producteur d'un certain nombre de films de Kubrick :

> « À l'origine, il avait d'autres musiques à l'esprit, puis il pensa que c'était trop conventionnel et il adorait aussi l'idée de montrer le tout qui tourne : le vaisseau spatial tourne, l'avion tourne, le globe tourne, tout tourne et désormais invite à la valse. Et oui, il l'a aimé et tout le monde a dit, "oh, je veux dire, c'est fou, vous savez, comment pouvez-

[561] KNUDSEN, Tyler. How Kubrick made 2001: A Space Odyssey - Part 2: The Floyd Section. Dans : *CinemaTyler* [en ligne]. 1 mai 2015.
[562] DESHAYES, Damien. *op. cit.*

> vous mettre une vieille valse viennoise pour l'espace ?" Eh bien, je pense que depuis, il a prouvé qu'il avait raison »[563].

Dashayes rappelle que « la majeure partie des morceaux ont été découverts par accident (*Ainsi Parlait Zarathoustra*, *Le beau Danube bleu*, *Requiem*), comme souvent chez Kubrick »[564]. Pourtant, « aujourd'hui la "Valse" de Strauss et les appels cuivrés d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, le *Requiem* et *Atmosphères* sont éternellement indissociables des images qu'ils accompagnent »[565] et, en ce qui concerne le *Danube*, Kubrick déclare, peu avant la sortie de *2001* :

> « Ne sous-estimez pas le charme du *Danube bleu*, joué par Herbert Von Karajan. La plupart des gens de moins de 35 ans peuvent y penser de façon objective, comme une belle composition. Les personnes âgées l'associent en quelque sorte à un orchestre de Palm Court ou ont une autre association malheureuse, et donc critiquent généralement son utilisation dans le film. Il est difficile de trouver quoi que ce soit de mieux que *Le beau Danube bleu* pour représenter la grâce et la beauté en tournant. De plus, il s'éloigne de ce que vous pouvez obtenir du cliché de la musique spatiale »[566].

Loin de nous la volonté de substituer nos choix à ceux du réalisateur, mais nous ne pouvons nous empêcher d'imaginer que, si le projectionniste somnolant ou, le cas échéant, la femme de Kubrick, au lieu de passer *Le beau Danube bleu* dans la salle de projection, avait posé le diamant de la platine disque sur *Casse-noisette* jusqu'à cette treizième scène située dans le troisième tableau du ballet, le cinéaste aurait eu la même réaction, et ce ne serait pas la valse de Strauss mais celle de Tchaïkovski, certainement plus capable encore de « représenter la grâce et la beauté » loin « du cliché de la musique spatiale », qui aurait été tout autant « éternellement indissociable des images ». Aurait-il fallu en conclure qu'à défaut de renvoyer aux « raffinés salons viennois », elle renverrait à quelques traditions russes, sous prétexte de son origine ? Ce serait tout aussi hasardeux. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer les mélodies de *Valse des fleurs* avec la mélancolie induite par les résolutions des phrases mélodiques d'une valse traditionnelle comme *Sur les*

---

[563] KNUDSEN, Tyler. *op. cit.*
[564] DESHAYES, Damien. *op. cit.*
[565] *Ibid.*
[566] KNUDSEN, Tyler. *op. cit.*

collines de la Mandchourie (1906) d'Ilya Alekseevitch Shatrov, notamment utilisée dans *Urga* (1991) de Nikita Mikhalkov.

En outre, si ce morceau était une musique originale de *2001*, ou si le public ne connaissait pas l'origine de l'œuvre, combien auraient eu le sentiment de « télescopage étrange » d'un « raffiné salon viennois » vers un vaisseau spatial traversant l'espace ? Il nous semble trouver une réponse à cette question qui nous paraît résider sur une erreur récurrente des théoriciens du cinéma, sous la forme d'un exemple datant d'avant le septième art, toujours chez Hanslick dont le regard porté sur le texte à son époque et à l'opéra revient à celui que nous portons à l'image dans leurs relations respectives à la musique :

> « On a souvent modifié d'un bout à l'autre et dans un sens tout différent le texte d'un morceau de chant. Quand on exécute les *Huguenots* de Meyerbeer sous le titre de : *les Gibelins à Pise*, en changeant le sujet, l'époque, le lieu, les personnages et les paroles, il est certain que la transformation, maladroitement faite, choque l'auditeur qui connaît l'ouvrage primitif ; mais l'expression purement musicale n'en reçoit aucune altération […]. Le fanatisme religieux, qui est le ressort de l'action dans les *Huguenots*, est complètement absent des *Gibelins* » [567].

En rappelant que « Bach, Mozart ou Haendel […] n'avaient pas peur de réemployer dans une œuvre sacrée un air extrait d'une cantate profane, ou d'adapter de nouvelles paroles sur une musique récupérée » [568], Michel Chion corrobore la constatation d'Hanslick qui, à une époque où le cinéma n'existait pas encore, évoque des transferts musicaux analogues :

> « Quiconque a voyagé en Italie a entendu avec étonnement, dans les églises, les airs d'opéras les plus connus de Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi. Ces morceaux, et d'autres plus profanes encore, pourvu qu'ils soient d'une allure à peu près tranquille, ne troublent nullement les bons paroissiens, qui semblent au contraire en être extrêmement édifiés. […] Winterfeld a démontré que plusieurs morceaux du Messie, les plus célèbres et ceux où on a le plus admiré le sentiment religieux, sont tirés d'une collection de duos très profanes, érotiques même, composés par Haendel en 1711 et 1712 pour la princesse-électrice Caroline de Hanovre, sur des madrigaux de Mauro Ortensio. La musique du deuxième duo : "Nô, di voi non vo fidarmi, Cieco Amor, crudel Bellà ; Troppo siete

[567] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 36.
[568] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 246.

menzognere, Lushighiere Deità !" [569], a passé sans la moindre modification dans le chœur si populaire de la première partie du *Messie : For unto us a child is Boni* [570]. Le motif de la troisième phrase du même duo : "So per prova i vostri inganni" [571], est le même que celui du chœur : *All we like sheep* [572], de la deuxième partie du *Messie*. Il n'y a que peu de différence entre la musique du madrigal n° 16 (duo pour soprano et contralto) et celle du duo : *O death, where is thy sting ?* [573] de la troisième partie du *Messie* ; voici les paroles du madrigal : "Se tu non lasci amore, Mio cor, ti pentirai, Lo so ben io !" [574] » [575].

Cluster, agrégation et dissonance

« Accords construits à partir de secondes majeures et mineures » [576], autrement dit à partir de tons et demi-tons, est la définition originelle de la notion de cluster en musique, imaginée par le compositeur américain « ultramoderne » de l'association Composers Collective [577], Henry Cowell (1897 – 1965), dans son livre *New Musical Resources* (1930). Makis Solomos précise que :

> « Pensé dès 1914, ce livre […] en propose une théorisation : dans son esprit, les clusters représentent un élargissement du matériau et ne remettent pas en cause la tonalité […]. Le plus célèbre de ces Américains qui ont fait proliférer la dissonance est Charles Ives, chez qui le goût de l'expérimentation sonore va de pair avec une pensée marquée par les philosophes transcendantalistes [578] – comme ce sera aussi le cas plus tard de John Cage » [579].

---

[569] « Non, je ne veux plus me fier à vous, Amour aveugle, Vénus cruelle ; vous êtes trop mensongères, séduisantes déités ! »
[570] « Messie : parmi nous, un enfant est né », traduit en « Chante, ô Juda, ton divin maître » par V. Wilder.
[571] « Je connais par l'expérience vos artifices ».
[572] « Tous comme des moutons/brebis », traduit en « Troupeaux bêlant » par V. Wilder.
[573] « 0 mort, qu'as-tu fait de ton pouvoir ? » (Traduction de V. Wilder).
[574] « Si tu ne renonces pas à l'amour, mon cœur, tu t'en repentiras, j'en suis certain ».
[575] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 37-38.
[576] COWELL, Henry et NICHOLLS, David. Tone-clusters. Dans : *New Musical Resources*. [S. l.] : Cambridge University Press, 1re publication: 1930 1996, p. 117.
[577] *Composers Collective – A NY-based non-profit for composers* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 27 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.composerscollective.org/.
[578] Cf. VINAY, Gianfranco. *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*. Paris : Michel de Maule, 10 avril 2002.
[579] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 105.

De même, la dissonance relève de la musique, pas du bruit, puisque, comme Solomos l'explique, « pour qu'elle existe, il faut qu'on entende des hauteurs déterminées – ainsi selon la définition acoustique sur laquelle se fonde la distinction entre sons musicaux et bruits, les dissonances font partie des premiers. Cependant, leur progression [au XX^{e} siècle], qui a fini par dynamiter la tonalité, a été vécue comme progression du bruit » [580]. C'est ainsi que :

> « Dans l'après 1945, la cause du bruit musical – l'intégration des bruits dans la sphère du musical proprement dit – progresse dans les cadres de la musique dite contemporaine, qui vient de naître : on admet de plus en plus que la hauteur d'un son n'est plus l'unique critère de son appartenance au domaine des sons musicaux. Le sérialisme, par son déploiement d'un matériau uniformément dissonant, convainc qu'elle constitue le cas le plus général. Avec lui […] l'opposition consonance-dissonance n'existe plus […]. Par ailleurs, dans des musiques avant-gardistes concurrentes au sérialisme, on trouve de gigantesques clusters qui dépassent radicalement l'opposition consonance-dissonance en la subsumant dans le timbre, la couleur globale générée par le cluster » [581].

Cette forme de cluster renvoie à la notion d'agrégation qui se définit comme l'action de « rassembler des éléments distincts en un tout compact de forme mal définie » [582]. L'organiste français Marcel Dupré (1886 – 1971) explique que « lorsqu'on fait entendre simultanément plus de deux sons, on obtient une agrégation ou un accord » [583]. Selon le compositeur français Henri Reber (1807 – 1880) : « En dehors des combinaisons harmoniques [...] toute altération dissonante ne produit qu'une agrégation de notes dont l'effet comme accord est intolérable et inadmissible » [584]. En effet, si l'instabilité sonore que perçoit l'oreille est répercutée psychologiquement, elle est encore plus palpable face aux mélanges dissonants et agrégations de sons. En somme, l'agrégation sonore est certainement la forme d'expression musicale la moins sécurisante qui soit, celle qui présente le plus d'incertitudes. Elle permet ainsi de maintenir le suspense ou de provoquer des inquiétudes prémonitoires chez le spectateur.

---

[580] *Ibid.*, p. 101.
[581] *Ibid.*, p. 119.
[582] *AGRÉGER : Définition de AGRÉGER* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/agreger.
[583] DUPRE, Marcel. *Cours d'harmonie analytique*. Vol. 1. Paris : A. Leduc, 1936, 2 vol., p. 21.
[584] REBER, Henri. *Traité d'harmonie*. Paris : Colombier, E. Gallet, 1862, p. 101. Disponible à l'adresse : http://imslp.org/wiki/Traite_d'harmonie_(Reber,_Napoleon_Henri).

Pour exemple, dans *Shining* (1980) de Stanley Kubrick, Wendy Carlos utilise des agrégations de sons quand Jack cauchemarde et que Wendy (le personnage) court le réveiller. Quand il raconte qu'il a rêvé qu'il découpait sa femme et son enfant, l'ambiance est formée de glissandi de violons agrégés. Les agrégations de notes aiguës jouées au violon quand la femme l'accuse d'avoir fait du mal à son enfant, les clusters aigus quand il rentre dans la « Gold Room », les bruits distordus, les battements de cœur, les cris (etc.) forment une instabilité sonore qui favorise l'angoisse. L'absence de tonalité est présente particulièrement dans les mises en danger, comme lorsque Jack, la hache à la main, cherche Wendy qui essaie de s'enfuir. Notamment, des cris stridents interviennent quand Jack passe la tête à travers la porte de la salle de bain où Wendy se cache.

Lux Aeterna de György Ligeti (1923 – 2006), agrégations vocales mouvantes utilisée dans les séquences où la navette dans laquelle se trouve le docteur Floyd se dirige vers le site du monolithe dans le cratère Clavius, dans *2001, l'odyssée de l'espace*, est aussi anxiogène. Cet effet est dû à l'utilisation de seize voix « pures », superposées en nombre de plus en plus élevé et suivant des codes non répertoriés, sans cesse changeants et augmentant progressivement d'intensité. Ce contraste entre la pureté vocale et cet ensemble non conforme d'associations sonores de la voix humaine, de plus en plus soutenu et distordu, suscite une angoisse grandissante au fur et à mesure que nous approchons du monolithe.

Solomos souligne toutefois que si Bernard Herrmann, « le compositeur de *Psychose* (Hitchcock) a peut-être définitivement associé la dissonance à la peur [,] » :

> « l'émancipation de la dissonance peut avoir d'autres significations. Avec le *Sacre du printemps* (1911-1913) de Stravinsky, la *Suite scythe* (1914) de Prokofiev ou même la *Création du monde* (1923) de Milhaud, ce n'est plus de souffrance […] dont il est question. Faisant appel à l'esthétique primitiviste, ces œuvres jouent avec la tentation de récuser la civilisation : les dissonances y figurent la barbarie primitive » [585].

De même, loin de signifier simplement la peur, le cluster vocal continu et mouvant *Requiem* de Ligeti, dans *2001, l'odyssée de l'espace*, par sa combinaison avec la figure du monolithe symbolisant la porte vers de nouvelles dimensions dans un perpétuel renouveau, exprime le passage vers un autre état de conscience, d'où l'instigation du mystère et de l'anxiété vis-à-vis de ce qui est à la fois intemporel et cyclique.

---

[585] SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 104.

On retrouve cette idée de « transformation continue » ou « progressive » chez d'autres œuvres contemporaines telles que celles de Xenakis, comme le montre Solomos : « à la manière de certaines réalisations de l'*Op Art* ou de certaines gravures d'Escher, elles partent d'un état de la matière sonore pour aboutir à un autre de manière presque imperceptible, comme par magie : le premier état se transforme petit à petit, ses caractéristiques laissant peu à peu place aux caractéristiques du second »[586]. Pour exemple, Solomos cite le morceau *Pithoprakta* (1955-1956) de Xenakis qui « constitue un modèle des diverses techniques de transformations progressives, continues ou discontinues, appliquées à des sections particulières et affectant soit des caractéristiques particulières du son […] soit l'état sonore dans sa globalité »[587]. Ainsi, dans *Requiem* de Ligeti comme dans *Metastaseis* (1953-1954) de Xenakis, « la fonction intervallique disparaît et émerge la couleur globale produite par l'accumulation de tons, une couleur qui varie en fonction de la densité de cette occupation, du registre occupé ou encore, des instruments »[588].

Ce sentiment d'incertitude vis-à-vis de l'inconnu intervient dès le lancement du film qui débute avec *Atmosphères* posé sur un écran noir pendant 2mn 30s, morceau dont le compositeur estime qu'elle :

> « éveille l'impression de s'écouler continûment, comme si elle n'avait ni début ni fin. […] il y a très peu de césures, la musique continue donc vraiment à couler. Sa caractéristique formelle est d'être statique : elle donne l'impression de stagner. Ce n'est qu'une impression. A l'intérieur de cette stagnation, de cette statique, il y a de progressives transformations. Je penserai ici à une surface d'eau sur laquelle une image se reflète. Cette surface se ride au fur à mesure, et l'image disparaît, mais très progressivement. L'eau redevient lisse et nous voyons une autre image »[589].

Kubrick l'utilise pour exprimer le vide intersidéral avant un nouvel état correspondant à l'harmonisation du cosmos représentée, lors du générique, par l'alignement des trois sphères, en l'occurrence la Lune, la Terre et le Soleil, sur la suite ascendante des trois notes pivots de l'accord de *do majeur* [*do sol do*] de la mélodie d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss, avant de moduler brutalement en *mineur*. Cette suite, selon Deshayes,

---

[586] *Ibid.*, p. 361.
[587] *Ibid.*
[588] *Ibid.*, p. 119.
[589] LIGETI, György. D'atmosphères à Lontano. *Musique en jeu*. 1974, n° 15, p. 110 ; Repris dans: SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 364.

« représente aussi le nombre trois, signe de l'accomplissement (l'unité + la dualité) »[590]. Suivra « L'aube de l'humanité », troisième stade de l'évolution et première partie du film, après générique. Kubrick donne l'impression d'un passage du chaos sonore, préexistant à toute harmonie, où « les dissonances y figurent la barbarie primitive », à la consonance absolue, par ce rapprochement entre les trois astres et les trois notes, telle une allégorie de « l'harmonie des sphères ».

Pour information et rappel, ce concept de « musique des sphères » ou « harmonie des sphères » semble avoir été imaginé par le pythagoricien Philolaos (vers 470 av. J.-C. – vers 385 av. J.-C.)[591], lequel se base sur les règles mathématiques propres à la musique, non pas pour « faire de la musique » au sens « sonore » du terme, à destination des oreilles, mais pour les appliquer à l'astronomie et tenter d'expliquer le fonctionnement du cosmos[592], en commençant par établir des analogies numériques entre les intervalles musicaux et une évaluation des proportions harmonisant l'univers.

Cette philosophie du rapprochement entre musique et astronomie, prééminente durant l'Antiquité et au début du haut Moyen Age, sera perpétuée par les écrits du philosophe grec Platon (428/427 av. J.-C. – 348/347 av. J.-C.), notamment à l'aide de son personnage Timée de son *Timée*[593], par ceux du politicien et auteur romain Cicéron (106 av. J.-C. – 43 av. J.-C.) dans le *Songe de Scipion*[594], ceux de l'écrivain et naturaliste romain Pline l'Ancien (23 – 79) dans le livre II de son *Histoire naturelle*[595], de l'astronome et astrologue grec Claude Ptolémée (90 – 168), du mathématicien philosophe néopythagoricien du II^e^

[590] DESHAYES, Damien. 2001, l'Odyssée de l'Espace - la BO / Trame sonore / Soundtrack - 2001, A Space Odyssey - Musique de Variés [Critique de la BO] : Cinezik.fr. Dans : *Cinezik.fr* [en ligne]. 2008.

[591] Cf. HUFFMAN, Carl A. *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic: A Commentary on the Fragments and Testimonia with Interpretive Essays*. Cambridge England ; New York, NY, USA : Cambridge University Press, 30 juillet 1993, p. 283 ; et KAHN, Charles H. *Pythagoras and the Pythagoreans*. Indianapolis, IN : Hackett Publishing Company, Inc., 30 septembre 2001, p. 26.

[592] Cf. BARKER, Andrew (dir.). *Greek Musical Writings: Volume 2, Harmonic and Acoustic Theory*. Vol. 2. [S. l.] : Cambridge University Press, 6 janvier 2010, 2 vol.

[593] PLATON. *Timée*. Trad. par Victor COUSIN. [S. l.] : CreateSpace Independent Publishing Platform, 24 mars 2016, p. 333. [Consulté le 1 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Timée_(trad._Cousin)/Notes.

[594] CICERO, Marcus Tullius. *Cicéron. Songe de Scipion. (Expliqué littéralement, traduit en français, et annoté par M. C. Pottin.).* Trad. par M.C. POTTIN. [S. l.] : The British Libary, 1861, p. 20-22.

[595] PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle de Pline : avec la traduction en français. Tome 1 / par M. É. Littré,...* Trad. par Émile LITTRE. Paris : Firmin-Didot et Cie, 1877, p. 113. [Consulté le 1 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2820810.

siècle Nicomaque de Gérase [596], du musicologue pythagoricien du IIIe siècle Aristide Quintilien [597], ou encore chez Boèce dans son *Traité de la musique* [598], chacun y allant de sa propre théorie. Elle subsistera bien plus tard, notamment chez l'astronome Johannes Kepler (1571 – 1630) dans son *Mysterium cosmographicum* de 1596, traduit par *Le secret du monde* en français [599], puis dans son *Harmonices mundi* de 1619 [600], de même que chez le médecin et alchimiste Michael Maier (1569 – 1622) [601], le chimiste suisse Victor Goldschmidt (1888 – 1947) ou les astronomes allemands Johann Daniel Titius (1729 – 1796) et Johann Elert Bode (1747 – 1826) [602], jusqu'à ce clin d'œil étonnant de Stanley Kubrick dans l'introduction de *2001, l'odyssée de l'espace*.

Transition : conscience des entités profilmiques

La musique des films de Tykwer, comme incarnation d'une conscience naviguant dans une dimension parallèle à l'écriture didactique et logique des événements visuellement perceptibles, renvoie aux théories d'Henri Bergson selon lequel :

> « Conscience et matérialité se présentent donc comme des formes d'existence radicalement différentes, et même antagonistes, qui adoptent un modus vivendi et s'arrangent tant bien que mal entre elles. La matière est nécessité, la conscience est liberté ; mais elles ont beau s'opposer l'une à l'autre, la vie trouve moyen de les réconcilier. C'est que la vie est précisément la liberté s'insérant dans la nécessité et la tournant à son profit » [603].

---

[596] NICOMAQUE DE GERASE. *Manuel d'harmonique et autres textes relatifs à la musique*. Volume 2 de Auteurs grecs relatifs à la musique. Trad. par Charles-Emile RUELLE. [S. l.] : Baur, 1881, Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, p. 13-15.

[597] Cf. QUINTILIANUS, Aristides et DUYSINX, François. *Aristide Quitilien. La musique*. Liège, Université - Genève : Librairie Droz, 1 janvier 1999.

[598] BOECE. *Traité de la musique*. Trad. par Christian MEYER. [S. l.] : Brepols, 2004, p. 5.

[599] KEPLER, Johannes, SEGONDS, Alain et COUSIN, Louis-Paul. *Le secret du monde*. Paris : Les Belles Lettres, 1984, p. 80. Science et humanisme.

[600] KEPLER, Johannes. *The Harmony of the World*. Trad. par E.J. AITON, Alistair Matheson DUNCAN et Judith Veronica FIELD. [S. l.] : American Philosophical Society, janvier 1997, p. 463.

[601] MAIER, Michael. *Chansons intellectuelles sur la resurrection du Phenix*. Trad. par Jean Baptiste Le MASCRIER. [S. l.] : Debure l'aîné, 1758, p. 8-9.

[602] Cf. BODE, Johann Elert et OLTMANNS, Jabbo. *Anleitung zur kenntniss des gestirnten himmels von Dr. Johann Elert Bode* .. [S. l.] : Berlin und Stettin, In der Nicolaischen buchhandlung, 1823. [Consulté le 4 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/anleitungzurken01bodegoog.

[603] BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle: essais et conférences*. Paris : F. Alcan, 1919, p. 13.

En quelque sorte, « la vie trouve moyen de réconcilier » conscience et matérialité, comme « le film trouve un moyen de réconcilier » partition et scénario, musique et images chez Tykwer.

Afin d'étayer notre argumentation, dans un premier temps, nous nous attacherons à explorer l'emploi des figures mélodiques *ostinato* par Tykwer. Comme nous l'avons déjà constaté, le cinéaste part de la base, du silence et du son primordial, notamment de la figure rythmique élémentaire du tic-tac musical au regard des éléments de temporalité diégétiques [604] et profilmiques. Cette figure renvoie à l'utilisation de sa sonorité analogue sous forme de bruitage, toujours à travers une atténuation des frontières entre musique et bruit dans leur occurrence dramatique, faisant écho à la pensée du compositeur français, précurseur en matière de recherche de nouveaux sons et instruments [605], Edgar Varèse, selon lequel : « Comme le terme "musique" me paraît avoir perdu de plus en plus de sa signification, je préférerais employer l'expression de "son organisé" et éviter la question monotone : "Mais qu'est-ce que la musique ?". "Son organisé" semble mieux souligner le double aspect de la musique, à la fois art et science » [606].

Néanmoins, il résulte de la forme musicale conventionnelle de l'usage du tic-tac, de nouveaux enjeux dramaturgiques que nous tenterons de mettre en évidence d'abord dans *La princesse et le guerrier*, film dans lequel cette rythmique se rapporte au temps actuel, à l'image d'un passé et d'un futur conjugués au présent. Tykwer nous focalise sur l'action en cours, comme si elle se réactualisait sans cesse à chaque « tic ». Hormis *La princesse et le guerrier*, nous prendrons aussi comme exemples de représentation d'une bulle temporelle par l'usage de cette figure mélodique minimaliste, des séquences tirées de *Maria la maléfique*.

Cette expression d'une forme d'éternité du temps présent, renvoie à la musique de compositeurs minimalistes qui l'expérimentent également, chacun à leur manière. Nous pensons par exemple aux nappes de diverses textures, voix, didgeridoos, résonnances métalliques de cordes et autres sonorités pauvres se déployant sur une durée indéterminée,

---

[604] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « Qui concerne la diégèse, c'est-à-dire tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que représente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie », SOURIAU, Étienne et SOURIAU, Anne. *Vocabulaire d'esthétique*. 3e éd. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 8 septembre 2010, p. 240.
[605] Cf. VARESE, Edgar. *Ecrits*. Paris : Christian Bourgois, 24 mai 1993.
[606] Projet pour « Espace » (1941), in *ibid.*, p. 56.

dans *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer* [607] (1962), ou *Pre-Tortoise Dream Music* [608] (1964), ou encore les morceaux de *The Black Album* [609] (1969), pour exemples, de La Monte Young pour qui « l'écoute musicale est une expérience *du temps*. Avec La Monte Young, comme avec les autres minimalistes, tout se passe comme si la musique redécouvrait l'esthétique hégélienne qui magnifiait la musique parce qu'elle est un art du temps » [610], tel que le relève Makis Solomos.

Nous pensons également à Morton Feldman (1926 – 1987) qui, dans des œuvres comme *Piano and String Quartet* [611] (1985) ou *Last Pieces, for piano* [612] (1959), attache plus d'importance au temps de l'extinction des sons et des phrases mélodiques jouées, à la résonance au silence qui s'ensuit, qu'aux attaques des notes : « L'attaque d'un son ne représente pas son caractère. En fait, ce que nous entendons c'est l'attaque pas le son. L'extinction, cependant, ce paysage sur le départ, c'est *ça* qui exprime le point où existe le son dans notre écoute – qui nous quitte plutôt que de venir vers nous » [613].

Pour dernier exemple, le compositeur américain Steve Reich fait émerger un genre minimaliste basé sur le principe de répétition d'une phrase musicale ou d'un échantillon sonore sous différents effets. Pour *It's Gonna Rain* [614] (1965), Reich utilise un effet de déphasage progressif qu'il dit avoir découvert « par accident », en jouant sur deux magnétophones dont la vitesse de lecture était sensiblement différente, « deux boucles identiques d'un prêcheur pancôtiste, […] qui disait : "It's gonna rain" » [615]. Il réitère cette technique basée sur le déroulement simultané de deux bandes disposant de la même construction

---

[607] LA MONTE YOUNG. *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer* [en ligne]. 1962. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=7UmBTr-Kx-g.

[608] LA MONTE YOUNG. *Pre-Tortoise Dream Music, Part Two* [en ligne]. 1964. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=aLitnrAd9jg.

[609] LA MONTE YOUNG et ZAZEELA, Marian. *The Black Album* [en ligne]. 1969. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=Mv-Ddu3TQx0&t=1463s.

[610] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 212.

[611] FELDMAN, Morton. *Piano and String Quartet* [en ligne]. 1985. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=41tt7MXSMYg.

[612] FELDMAN, Morton. *Last Pieces, for piano* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=pbPdJoyBQ7U.

[613] FELDMAN, Morton. L'angoisse de l'art (1969). Dans : FELDMAN, Morton, *Ecrits et paroles*. L'Harmattan. Trad. par Danielle COHEN-LEVINAS. Paris : [s. n.], 1998, p. 193 ; Repris dans: SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 214.

[614] REICH, Steve. *It's Gonna Rain* [en ligne]. 1965. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=vugqRAX7xQE.

[615] REICH, Steve et COTT, Jonathan. Interview with Steve Reich. Dans : *Works: 1965-1995*. Nonesuch : [s. n.], 1997. Notice du coffret de CD Steve Reich. Works ; Repris dans: SOLOMOS, Makis. *op. cit.*, p. 365.

sonore avec *Come Out* (1966), toujours à partir d'un échantillon de discours, mais également à partir de courtes phrases mélodiques de piano et de violon, respectivement pour *Piano Phase* (1967) et *Violon Phase* (1967) qui, d'ailleurs, sont interprétées sur scène par deux pianos pour le premier, et un quatuor de violonistes pour le second. Ce principe de répétition, de déphasage, ainsi que d'autres procédés, se retrouve dans *Drumming* [616] (1971), basé sur la construction rythmique progressive des ensembles de percussions de même nature, se reproduisant d'un timbre à l'autre sur quatre parties, ou par l'usage de notes répétées de façon pulsative, de phrases mélodiques courtes bouclées dans *Music for 18 Musicians* [617] (1974-1976) [618].

Pour en revenir à notre réalisateur-compositeur, notre attention se portera sur d'autres figures minimalistes *ostinato* que celle du tic-tac mélodique comme affermissement du moment présent. Nous examinerons l'une des scènes de mosaïque de cadres mouvant à l'écran, intégrant chacune des moments de vie des personnages de *3* en adoptant ce principe musical de circonscription des émotions suscitées dans un temps présent. Nous aborderons la construction musicale des cellules rythmiques répétitives, dans la scène de la course-poursuite du début de *La princesse et le guerrier*, aboutissant à la rencontre de Sissi et Bodo. Nous constaterons qu'elles s'enrichissent par tuilage pour identifier l'émotion générée lors de l'introduction aux différentes lignes scénaristiques qui se recouperont dans *Les rêveurs*. Enfin, nous nous attacherons à observer la principale *bassline* de *L'enquête*, qui se répète *ostinato* sur le thème majeur du film constitué de brèves fulgurances pianistiques, deux lignes mélodiques antithétiques qui évoluent dans un jeu de contraste entre une forme de pesanteur temporelle immuable incarnée par la première, et des passages furtifs au piano, laissant juste une trace séculière lointaine générée par un effet de *delay*.

---

[616] REICH, Steve. *Steve Reich and Musicians - Drumming - Original 1971 Live Recording* [en ligne]. 1971. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=u9DbqNlUNqc.

[617] REICH, Steve. *Music for 18 Musicians - Original 1978 Recording* [en ligne]. 1978. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=t5U9577N-dQ.

[618] Pour exemples d'analyses de cette oeuvre, nous vous renvoyons à: FINK, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. 1st Paperback Edition edition. Berkeley : University of California Press, 13 septembre 2005, p. 47-55 ; et: BODON-CLAIR, Jérôme. *Le langage de Steve Reich : l'exemple de « Music for 18 musicians »*. Paris : Editions L'Harmattan, 29 mai 2008.

III.B Séquences témoin tirées des films de Tom Tykwer

III.B.1 Du tic-tac musical

Comme son homologue sous forme de sonorité naturelle, le tic-tac musical se rapporte au temps. Nous l'observerons d'abord dans *La princesse et le guerrier*, film dans lequel cette figure mélodique met en relief l'instant présent. Nous prendrons, pour exemple, la séquence de l'interrogatoire de Bodo par le médecin en chef de l'asile de Birkenhof, celle de la tranquillité troublée entre l'infirmière et le vagabond, et celle durant laquelle Steini, patient amoureux de Sissi, tente d'assassiner le « guerrier ». Ce tic-tac donne une impression de stagnation permanente posée sur une action qui évolue, comme un aller-retour incessant au cours duquel le « tic » annoncerait le départ, et le « tac » renouvèlerait l'instant. Nous verrons que cette dimension temporelle latente qui se superpose au temps filmique, aux actions, à la vie des personnages à l'écran, est particulièrement significative durant le troisième acte du film. Chaque action est vécue comme un présent unitaire, bien plus que comme une étape s'inscrivant dans une continuité qui dépendrait d'un passé et ouvrirait vers un futur. Tykwer emploie la forme du tic-tac « tuilé », en d'autres termes renforcé par couches successives de différents timbres, nous situant radicalement à l'opposé d'une musique qui se déploierait par leitmotiv en se collant à l'évolution dramatique des personnages, puisque, par le biais de cette cellule mélodique ultra-minimaliste du tic-tac, le cinéaste appuie sur un instant fixe et constitué en l'occurrence d'un « tic » et d'un « tac ».

Cette figure mélodique est tout autant utilisée, par ailleurs, sur l'état méditatif du personnage de Hanna en taxi ou l'état songeur de Simon sur la route également, dans *3*, que dans *Maria la maléfique*, qu'il soit joué au piano lorsque Maria vérifie que son argent est toujours bien caché dans sa statuette fétiche, ou à la harpe synthétique quand elle rêve qu'elle accouche d'un œuf géant dans la salle à manger, ou encore lors du rituel matinal durant lequel elle s'occupe de son père paraplégique. Nous examinerons, pour exemples, trois séquences de *Maria la maléfique* : l'une des scènes du rituel matinal de Maria, durant lequel elle prépare le petit déjeuner à son mari, la séquence de sa première rébellion face à

ce train-train routinier où elle se sent déconsidérée, et la séquence où elle attend que son père la sorte du débarras dans lequel il l'a enfermée.

III.B.1.a La princesse et le guerrier

L'interrogatoire de Bodo

La nappe maintenue et le tic-tac mélodique au piano se manifestent conjointement dans la séquence où le psychiatre de l'asile Birkenhof interroge Bodo. Préalablement à cette séquence, Bodo et son frère Walter ratent leur casse à la banque et ce dernier est touché par la balle d'un gardien. Sissi et Bodo amènent Walter d'urgence à l'hôpital et la protagoniste accueille son « guerrier » dans son appartement de l'asile psychiatrique où elle travaille. C'est alors que Bodo pique une crise en apprenant, par le journal télévisé, que son frère a succombé à sa blessure, ce qui conduit les infirmiers à l'attacher sur un lit de la chambre d'isolement.

Dans cette séquence qui débute à 1h 31mn 27s du film, Sissi et un collègue détachent Bodo et sortent de la chambre avec ce patient. Une nappe sonore émerge en fondu et le motif du tic-tac basé sur les notes de piano *si*♭ jouées alternativement à une octave d'intervalle, se pose par-dessus. La piste des trois notes de basse jouées successivement à chaque changement d'accord, marquant la ligne harmonique sur huit mesures, coïncide avec le plan dans lequel Sissi et son collègue aident Bodo, encore sous l'effet du Benpéridol, à se diriger dans le couloir et s'introduire dans le bureau du psychiatre, sous le regard des autres patients. Le médecin, s'absentant un instant, laisse Sissi et Bodo seuls dans le bureau. Quelques tintements de clochettes sonnent toutes les deux mesures en effectuant une descente diatonique, toujours sur le même tic-tac mélodique. Respectivement en amorce et à distance égale de la caméra dans un champ contre-champ, Sissi demande à Bodo de certifier au docteur qu'il ne la connaît pas et qu'il ne sait pas d'où il vient. Les notes de clochette sont remplacées par un aménagement de la nappe adoptant le même principe d'aménagement musical autour du tic-tac mélodique.

Le psychiatre rentre et sert un verre d'eau pétillante à Bodo qui regarde le gobelet intensément. Ce dernier, toujours hagard, est le point de convergence des regards de Sissi et du médecin. Hormis l'insert sur le verre d'eau, la scène du face-à-face entre le

docteur et Bodo est organisée sur trois axes et mouvements respectifs similaires : un axe caméra sur le malade, partant du psychiatre en amorce, le deuxième visant le médecin et

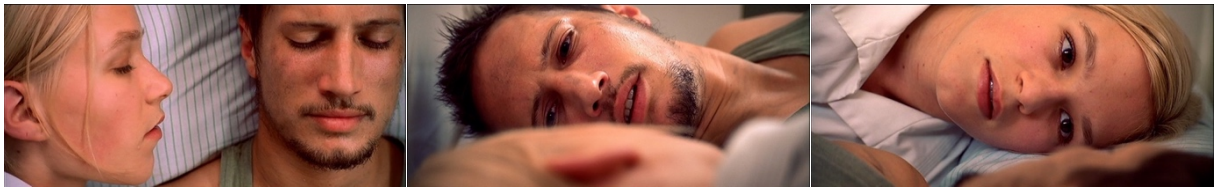
le troisième ciblant Sissi, les deux derniers partants de Bodo en amorce. En termes de mouvement, sur chacun des axes, la caméra effectue un zoom lent sur sa cible. La fin du zoom se termine sur un gros plan de chacun, dans un rapport équitable entre chaque personnage présent dans cet espace. Bodo est le premier à se voir filmé en gros plan fixe, suivi de Sissi, puis du psychiatre. Ce montage enveloppé et lié par cette musique au motif

répétitif, lent, presque lancinant, en particulier quand aucun autre accompagnement mélodique ne subsiste et qu'il ne reste que le tic-tac sempiternellement joué au piano et la nappe continue en fond sonore, marque une non-évolution temporelle générale, une forme d'immobilisme du temps et de mise en suspens du drame, à l'image du silence, comme nous l'avons examiné précédemment, mais sans pour autant instaurer de hors-temps.

Une tranquillité troublée

Suite à l'interrogatoire, Bodo est conduit dans une chambre. Il se retrouve seul en compagnie de Sissi, dans un silence d'ambiance quasi complet. Ce silence est rompu à partir du plan dans lequel elle entreprend de se coucher à côté du « guerrier » allongé, à 1h 37mn 15s du film. En effet, la nappe, en *ré# mineur*, émerge à l'aide d'un lent fondu en entrée. Une plongée totale sur Sissi, la caméra se rapprochant d'elle de plan rapproché taille à gros plan, alors qu'elle se couche à côté de Bodo, laisse lentement poindre le tic-tac mélodique joué par les notes de piano *si*♭ aigu et *si*♭ grave, enchaînées à la noire, à une octave d'intervalle, en boucle sur un tempo *adagio*. Le moment où Sissi approche sa tête de celle de Bodo pour sentir son odeur, coïncide avec l'apparition de la phrase des notes de basse suivant une ligne harmonique et jouée deux fois.

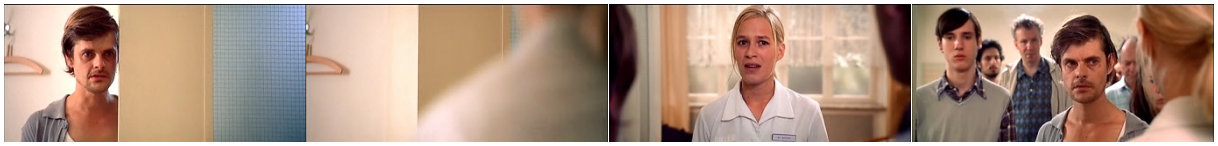
Ensuite, nous assistons à un champ contre-champ assez particulier dans lequel la caméra reste bullée tout en les filmant en gros plan avec amorce. Par conséquent, étant donné qu'ils sont allongés, leur visage est filmé à l'horizontal dans le cadre et, compte tenu



du format de l'image, ils occupent respectivement quasiment tout le champ. Puis la phrase des notes de clochettes se fait entendre sur le tic-tac mélodique. Elles tintent toutes les deux mesures en descendant. Comme nous le savons déjà, ce même motif arrive après la figure de seconde répétée *ostinato* dans *La princesse et le guerrier* et dans *Cours, Lola, cours*.

La suite dessine une mise en situation des personnages, traitée par le découpage technique. Steini, le patient jaloux et amoureux de Sissi, interpelle cette dernière à travers le cadre vitré de la porte de la chambre. Il intervient comme un élément perturbateur de la fusion s'opérant entre Sissi et Bodo à travers cette mise en scène basée sur le champ contre-champ particulier unifiant les deux protagonistes dans l'ensemble du cadre. Cette partie coïncide avec l'émergence de la piste des notes longues d'*hollow pad* ajoutée au tic-tac mélodique et à la nappe maintenue.

Steini, d'abord filmé à travers la vitre translucide de la porte, rentre et reste positionné au niveau de l'entrée, ce qui conduit à un champ contre-champ qui l'oppose à Sissi, dans lequel les deux personnages sont filmés dans des cadres séparés. Cette division de l'espace dans lequel se trouvent les personnages se confirme par la suite. Quand Sissi se lève, en colère, Steini recule derrière la porte, donc dans un autre espace. C'est précisément à partir du moment où la porte le cache, le plaçant hors champ, que Sissi apparaît dans le cadre. Ensuite, lorsqu'elle se situe face aux patients qui sont regroupés dans le couloir, à l'entrée de la chambre, elle reste dans un espace disjoint du leur puisqu'elle demeure positionnée dans la chambre alors que les patients sont dans le couloir. Ce désir d'une



sphère propre, distincte des autres et qu'elle souhaite protéger, se vérifie par le dialogue, lorsqu'elle dit : « Est-ce que je pourrais être tranquille ? ». De plus, quand Otto, son patient aveugle, tente de se rapprocher d'elle, c'est-à-dire de pénétrer son environnement à elle

qu'elle souhaite sauvegarder, en l'appelant tout en mettant la main en avant afin d'essayer de la toucher, Sissi le repousse violement en lui disant : « Toi aussi ».

Par ailleurs, Sissi est cernée, comme emprisonnée. L'encerclement dont elle est victime lorsqu'elle se trouve devant ses patients, et qu'elle signale à travers le dialogue par : « Vous ne pouvez pas me laisser seule cinq minutes ? », est filmé sur deux axes. Dans le premier, elle est positionnée face caméra en plan rapproché poitrine, au centre du cadre fermé à droite et à gauche par les amorces respectives de Steini et d'Otto, à savoir les deux patients les plus enclins à menacer l'intégrité de son espace. Dans le second axe, elle se situe en amorce, les patients occupant tout le reste du champ, « étouffant » le cadre.

Le rejet d'Otto par Sissi occasionne une double répercussion. D'abord nous constatons que ce dernier ne retourne pas simplement à sa place, dans son espace. Il recule au point de sortir de la profondeur de champ, signe d'un intense sentiment d'exclusion annonciateur de la suite : il tentera de se suicider. D'autre part, Otto, repoussé au-delà de sa

position initiale et des limites de son espace, ne ferme plus, par son amorce, le cadre oppressant au centre duquel Sissi se situe, face caméra. Sissi, enfin libérée après avoir rejeté Otto qui, en s'écartant, offre une ouverture de champ à l'infirmière, peut fermer la porte de la chambre et se retrouver à nouveau seule avec Bodo.

Après que Sissi a fermé la porte, la séquence musicale n'est plus composée que de la nappe sonore maintenue et du tic-tac mélodique. Otto libérant le champ, s'éloigne d'un pas décidé, et les autres patients se dispersent. Lors de sa tentative de suicide, durant laquelle il brisera une ampoule pour l'avaler par morceaux, le tic-tac au piano sera aménagé musicalement. En effet, d'autres motifs de notes joués au piano, intégrant des croches, se superposeront successivement au tic-tac existant joué à la noire, donnant l'impression de nouvelles cellules mélodiques se répétant en s'entremêlant avec celles existantes, brouillant finalement la figure musicale originelle.

Steini tente d'assassiner Bodo

Pour rappel, Steini, un des patients de l'asile, est amoureux de Sissi et jaloux de la relation de l'infirmière avec Bodo. Suite à la tentative de suicide d'Otto, tous les patients

ont été placés en cellule d'isolement, sauf Steini à qui le chef médecin a donné la responsabilité de gardiennage.

Découvrant que Bodo est l'un des cambrioleurs recherchés par les forces de l'ordre, Steini prévient la police durant la nuit, à partir de 1h 47mn 37s du film, dans un plan-séquence caractérisé par un travelling avant allant de plan rapproché taille à plan rapproché poitrine de ce patient qui décroche le combiné du téléphone public de la clinique, compose le numéro et s'adresse à l'agent en ligne. Un tic-tac sec, sous forme de timbre de charleston électronique, émerge et marque le tempo, alors que des clochettes tintent tous les huit temps. En fin de plan, un nouveau son percussif synthétique se manifeste crescendo, en unisson avec le tic-tac qu'il renforce.

La suite de la séquence est dirigée par Steini qui devient le vecteur central des quelques événements qui se succèdent. Par un autre plan-séquence, Sissi fait sortir Bodo de la cellule d'isolement, sous un panoramique s'arrêtant sur Steini qui les observe, caché dans l'ombre. A cet instant, une piste musicale composée de quelques frappements de grosse caisse ou de timbale montant crescendo, toutes les deux mesures, s'empile sur les autres, en unisson avec le tic-tac.

Deux inserts de séquence, gros plan de la main qui ouvre le robinet suivi de Bodo de profil dans la baignoire, en plan large et travelling avant, nous indique que le « guerrier » prend un bain. Sissi ne se trouve pas dans son appartement. Elle se rend chez sa collègue Maria et lui demande les clefs de sa voiture. Quant à Steini, il vole les clefs de l'appartement de Sissi, dans un box accroché dans la salle des infirmiers, traverse le couloir et s'introduit à la dérobée chez l'infirmière sous une note de *string pad* indiquant une évolution harmonique s'empilant sur les pistes qui expriment le tic-tac.

Nous constatons que la vision de Steini est différente de la réalité puisque lorsqu'il observe par l'entrebâillement de la porte de la salle de bain, le plan de son point de vue

nous montre une femme prenant son bain, à la place de Bodo. Quand le patient branche le grille-pain à une rallonge et l'allume, deux pistes s'ajoutent à la musique : une nappe sous forme de résonance aiguë et une mélodie au piano qui rappelle le tic-tac mélodique à

travers l'alternance entre deux notes, mais joué lentement en suivant l'évolution harmonique. Un double insert nous montre Bodo en gros plan, visiblement alerté par le bruit d'enclenchement du grille-pain. Au deuxième insert sur lequel Bodo reprend sa position initiale, deux pistes s'empilent à nouveau : des sortes d'explosions réverbérées, sonorité que nous nommerons « boum », et la même mélodie du tic-tac au piano jouée à l'unisson, une octave plus haut.

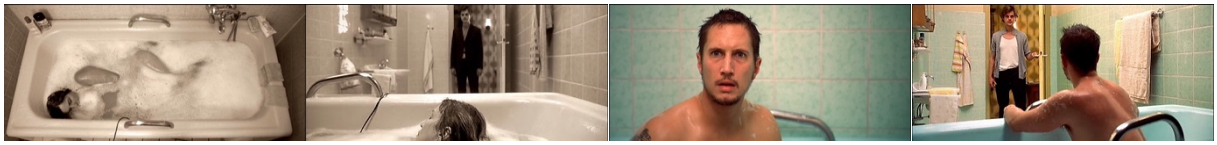
Steini prend le grille-pain filmé en gros plan et s'éloigne avec en direction de la salle de bain. A ce moment, les plans alternent entre ce que le patient semble s'imaginer ou se souvenir, en l'occurrence envoyer un sèche-cheveux allumé dans la baignoire où se

trouve la femme, dans une image en noir et blanc, et la réalité, à savoir l'appareil jeté sur Bodo dans son bain. Au dernier couplet, la résonance aiguë toujours maintenue, évolue suivant la ligne harmonique de l'ensemble et donne l'ampleur finale à la musique qui s'arrête sur un dernier accord au moment où Steini lance le grille-pain dans la baignoire. La femme se trouvant dans l'esprit de Steini est électrocutée dans son bain. Par réflexe, Bodo, ancien militaire, attrape le grille-pain avant que celui-ci ne touche l'eau. Nous assistons alors

à un moment d'immobilité. Les plans restent fixes, tant les gros plans et plans moyens sur Steini surpris, que celui en plongée sur la femme morte, ou le plan rapproché sur Bodo interdit. Le traitement de la réaction du « guerrier » est aussi significatif de cette sidération générale que celui de Steini. Bodo stupéfait regarde un Steini pétrifié et ne bouge plus.

La musique est très significative de cette paralysie puisque durant cette scène d'immobilité, seules subsistent les pistes de sonorités percussives indiquant le tic-tac et le boum toutes les deux mesures, ce qui renforce l'impression de stupeur des personnages qui s'observent mutuellement. Les pistes liées à la mélodie ou qui indiqueraient une évolution harmonique ne viennent en aucun cas perturber cet indéfectible tic-tac qui inscrit bien la situation dans le temps de l'intrigue du film, contrairement à l'instauration d'un hors-temps par l'emploi du silence, tel que nous l'avons étudié préalablement. D'ailleurs, le guerrier finit par se rendre compte que l'appareil allumé lui brûle les mains et le jette par terre. Néan-

moins, il reste toujours dans un état d'ahurissement, le regard fixé sur celui qui a tenté de l'assassiner, ce dernier également médusé à la porte de la salle de bain, comme s'il attendait



une réaction du « guerrier ». De fait, ce n'est que lorsque Bodo se lève brusquement que Steini prend la fuite.

Quand Bodo entreprend de poursuivre Steini et que ce dernier prend illico ses jambes à son coup, nous n'entendons plus de boum. En revanche, le tic-tac est renforcé par les grosses caisses en unisson, marquant le tempo de la course-poursuite. Steini sort de l'appartement et se retrouve face à Sissi en compagnie de sa collègue Maria, toutes deux situées à l'entrée du logement d'en face. Il s'éloigne à toute vitesse dans le couloir, sous le regard interloqué de la protagoniste, suivi de Bodo qui traverse les mêmes espaces que ceux empruntés par Steini, puis de Sissi qui suit le même parcours que les deux autres. Steini monte au grenier, referme la trappe et jette un meuble par-dessus in extrémis, avant que Bodo ne le rattrape. A ce moment-là, seul le tic-tac demeure au son extradiégétique.

Le tuilage reprend à partir des premières mesures de la même séquence musicale, sur le plan où Maria inquiète, interpelle Sissi dans le couloir, à 1h 52mn 19s du film. Ce plan coïncide avec l'ajout du tintement de clochette toutes les huit mesures, suivi de l'ajout de la piste de son percussif synthétique en unisson sur le tic-tac, arrivant crescendo, puis des frappements de grosse caisse ou timbale montant crescendo aussi, toutes les deux mesures, également en unisson avec le tic-tac. Cette succession de pistes empilées nous confirme qu'il s'agit de la même séquence musicale qui sera employée sur la scène suivante correspondant au dénouement de l'intrigue principale du film, se déroulant sur le toit de l'asile de Birkenhof. Pour autant, le montage des autres pistes mélodiques empilées sur le tic-tac de base sera différent de ce que nous avons pu observer jusqu'à présent.

III.B.1.b Maria la maléfique

Le temps qui passe

Maria est enfermée dans le placard ou débarras de la cuisine par son père, à 44mn 57s du film. Une fois la porte close, Maria s'assied dans la pièce obscure, dans un plan

en plongée totale caractérisé par une subtile sonorité de vrombissement qui semble spécifique à ce lieu, au même titre que l'identification des lieux avec le son d'ambiance chez Tykwer, comme nous avons étudié.

Le père reste un temps debout devant la porte fermée du cagibi vu dorénavant de l'extérieur, puis il s'en va et sort du champ. A ce moment, l'accompagnement au timbre de harpe fait démarrer le panoramique à 360°, synonyme du temps qui s'écoule, par la caméra située au milieu de la cuisine, en deux étapes. Durant la première partie, il fait jour et nous voyons le père s'allonger dans son lit, à travers la porte de la chambre. Un fondu enchaîné nous fait ensuite passer à la seconde partie du panoramique qui se déroule désormais la nuit. La mélodie jouée à la harpe répète obstinément [*sol5 sol4 ré5 sol4 sol5 sol4 ré5 sol4* (…)], les notes *sol5* et *ré5* faisant office de « tic » et *sol4*, de « tac », sachant que la boucle est jouée sur un tempo de 120 bpm, soit deux fois la vitesse de l'aiguille des secondes. Après deux mesures, la descente diatonique [*sol fa mi♭ ré do si♭ la♭ sol fa*] s'effectue au timbre de violoncelle, sur des notes longues changeant toutes les deux mesures. A la fin du panoramique, la caméra revient à sa position initiale, à savoir devant le débarras, et la descente se stabilise sur la dernière note, le *fa*. Le père entre alors dans le champ, la musique s'arrêtant aussitôt qu'il actionne la poignée pour ouvrir la porte et libérer sa fille.

Nous retrouverons le même principe, à la fin du flashback dans lequel le père de Maria force sa fille à se marier avec Heinz, se terminant par la scène du dépucelage de la jeune adolescente de l'époque. La caméra s'éloigne lentement du lit en plan moyen, sur lequel Maria vient de se faire déflorer par son mari, et sort de la chambre pour se retrouver à la frontière de la cuisine. Le tic-tac à la harpe synthétique s'enclenche à 1h 10mn 37s du film, dès le début du panoramique, comme lors de l'enfermement de Maria dans le débarras, à la différence que le motif est joué une octave en dessous. Il est accompagné par la même descente diatonique au violoncelle que précédemment se terminant sur un *fa2* qui se maintient en l'occurrence jusqu'à la fin du flashback. D'autres arrangements font leur apparition, un tintement épisodique de clochette et une note tenue de *ré* aigu au timbre de *string pad*. Le mouvement s'effectue dans la pénombre et se termine sur la porte donnant sur le vestibule de l'entrée de l'appartement, vers lequel la caméra avance lentement une fois le panoramique terminé. La musique s'arrête alors sur le déchirement de l'image nous exposant, dans le même cadre, le même axe et le même mouvement de léger travelling

avant, Heinz plus vieux qui rentre chez lui. Le tic-tac mélodique aura tenu la même symbolique du passage du temps que pour la séquence du débarras.

Le rituel

La première matinale de Maria

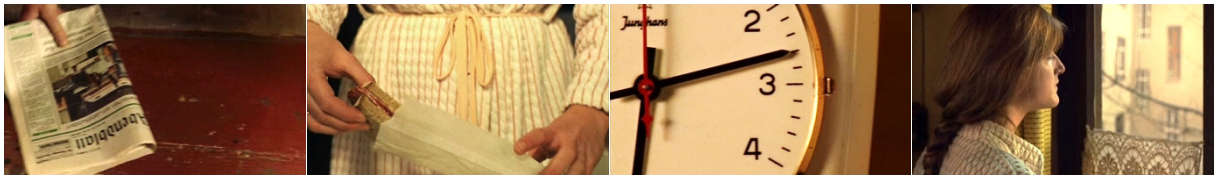
Les réveils de Maria sont marqués par un sempiternel rituel. Dans le premier d'entre eux, débutant à 3mn 31s du film, allongée dans son lit à côté de son mari dans la pénombre de la chambre, elle ouvre les yeux avant son époux, à 5h59, juste avant que le réveil ne sonne 6h. Quand il retentit, elle l'éteint aussitôt afin qu'Heinz ne se réveille pas trop brutalement, et elle marque un temps. Ensuite, elle se lève sur un roulement de caisses claires introduisant la séquence elliptique du rituel sur une musique pesante, au caractère profondément mécanique, à travers lequel la question de l'écoulement du temps est patente. Plusieurs plans s'enchaînent par travellings latéraux divers, sous les coups de cymbales et de tambour qui marquent lourdement chaque temps en cœur, dans une signature rythmique en 2/4 et un tempo de 60 bpm, soit le nombre de secondes à la minute. Une ligne de basse répète *ostinato* la montée chromatique *mi*, *fa*, *fa#*, *sol*, en marquant chaque temps. *mi*♭ et *mi*, au timbre à dominance cuivre, marquent alternativement chaque mesure, en unisson avec un coup de cloche.

La séquence commence par un travelling haut de la bouilloire posée le feu en gros plan, qui entre dans le champ par le haut du cadre et sort par le bas, suivi d'un travelling droit sur l'horloge de la cuisine en gros plan qui nous montre les aiguilles synchrones

avec les temps marqués de la musique, d'un travelling sur la main de Maria qui accroche le costume de travail à la porte de la salle de bain, d'un panoramique droit sur son autre main qui dépose la tasse de petit déjeuner sur la table, d'un panoramique gauche sur le journal qu'elle récupère au sol, d'un travelling bas sur le casse-croute qu'elle met dans un petit sachet et, enfin, d'un travelling droit sur l'horloge en très gros plan dont l'aiguille des minutes s'arrête à 13 minutes, le tout de façon tout autant mécanique que la musique. C'est

alors que le rite machinal, incarné dans le rythme imposé par la musique et les mouvements austères de la caméra, s'arrête d'un coup. Le rituel n'est pourtant pas tout à fait terminé.

La musique reprend aussitôt, adopte le même tempo, mais à la croche, soit deux fois plus rapide, ou 120 bpm. Le rythme n'est plus aussi marqué. Les timbres percussifs sont



remplacés par une harpe synthétique répétant *ostinato* le motif [*sol5 sol4 ré5 sol5*] à la croche, sur laquelle des cordes legato effectuent une descente diatonique des sept tons de gamme de *do mineur*, de *sol* à *sol*, toutes les deux mesures. Cet allègement significatif de la musique est justifié par le fait qu'à 6h13, c'est le moment « Dieter », l'amour secret de Maria sort de chez lui. Elle ne doit pas le rater. Après un coup d'œil à l'horloge, elle se dirige vers la fenêtre, suivie par la caméra, et regarde à travers. Par raccord regard, nous voyons, dans un plan moyen en plongée sur la cours, Dieter sortir de son immeuble, jeter un œil furtif vers la caméra (Maria), se diriger vers son vélo, y poser sa valisette, le déverrouiller et marcher avec. Lorsqu'il lève les yeux plus franchement vers sa voisine à l'affut, il « récupère » la caméra. Nous passons alors au point de vue de Dieter et, par raccord regard, la caméra filme Maria à travers la fenêtre, en contreplongée et au téléobjectif. Un gros plan serré sur Dieter, le regard fixe, enchaîne à nouveau, par raccord regard, sur Maria dans un plan également plus serré. Maria, visiblement gênée, se cache derrière les rideaux, un

sourire aux lèvres, tandis que Dieter, toujours en gros plan, sort lentement du champ tout en maintenant fixement son regard vers la fenêtre de sa secrète dulcinée, ce qui coïncide avec la fin de la descente diatonique en *do mineur*. Un tic-tac musical s'opère alors avec les notes *sol* aigu / *sol* grave à une octave d'intervalle, le *sol* aigu pour le « tic » et le *sol* grave pour le « tac », à 60 bpm à la croche, sonnant la fin de la « pause plaisir ». En effet, lorsque Maria sort de sa cachette, se tourne à nouveau vers la fenêtre et regarde à travers, Dieter a disparu.

Un plan macro de la plume de Maria écrivant sur une feuille de son journal intime, précède le plan dans lequel la caméra resserre l'angle de prise de vue sur son oreille

alors que, précisément, nous entendons la bouilloire siffler de plus en plus fort, introduisant la sonorité de chuchotements. Cette sonorité qui, comme nous l'avons vu précédemment, symbolise une forme d'activité cérébrale chez les personnages de Tom Tykwer, est ici matérialisée par l'effet de ce sifflement perçant qui, en s'introduisant dans l'oreille de Maria, dérange son esprit occupé par le moment de douceur présageant sa future relation avec Dieter. Cette perturbation, incarnée par la sonorité de chuchotement, cesse à partir du moment où Maria comprend d'où vient sa gêne, en regardant la bouilloire sur le feu.

Quand elle tourne la tête vers la bouilloire, son oreille est remplacée par son œil

dans le même plan. Ensuite, l'anse de la bouilloire est filmée en gros plan, la main de Maria entre dans le champ et au moment où elle attrape la poignée, le *groove* musical effroyablement mécanique reprend la suite de la séquence elliptique précédent l'épisode « Dieter » sur trois pistes : la rythmique au tambour marquant la signature 2/4, le motif de basse [*mi fa fa# sol*] et la cloche sonnant toutes les deux mesures au tempo des secondes, soit 60 bpm. Puis le jet d'eau de la bouilloire arrose le filtre à café bien garni, filmé en gros plan et en plongée totale. S'enchaîne par fondu, un gros plan de l'horloge dont le cercle est superposé à la forme circulaire du support du filtre, comme symbole du temps associé à celui du petit déjeuner. Le rythme de la musique marque chaque déplacement de la trotteuse qui, terminant son tour complet, amorce le déplacement de l'aiguille des minutes pour afficher 6h15.

Heinz sort alors de la salle de bain en synchronicité avec la musique, tout comme la coupe dans le montage. Il ajuste sa cravate dans un plan rapproché poitrine dans lequel on ne voit pas sa tête, juste le buste et le bassin de face. La piste de basse est alors coupée. Ne restent que le tambour et la cloche marquant le temps, alors que Heinz ferme la porte.

La caméra le suit en panoramique vers la chaise qu'il écarte et, au moment où il s'assoit, son visage à l'air sévère entre enfin dans le champ. Il récupère le journal posé sur la table et l'ouvre. Lorsque Maria sert le café dans une plongée sur ses mains versant l'eau dans les

tasses, la piste de la percussion est à son tour coupée, laissant seule la sonorité de cloche résonnant toutes les deux mesures (en 2/4), soit toutes les quatre secondes.

Un fondu enchaîné nous amène à la séquence suivante, Maria et Heinz à l'entrée de l'appartement, conduite uniquement par la piste de percussion signant la mesure à deux temps, à 60 bpm. Globalement, la mise en scène donne le sentiment d'une femme au service de son mari. Docile, elle lui ajuste le manteau sur les épaules. Quand il lui laisse de l'argent sur le petit buffet, c'est d'abord ce geste qui est filmé en plan serré avant que, dans un élargissement du cadre, Maria ne lui remette son attaché-case et ne lui ouvre la porte, laissant Heinz face caméra, plutôt bien éclairé, tandis qu'elle se trouve de dos, plutôt dans

l'ombre. Après qu'Heinz est sorti de l'appartement, la caméra se rapproche de Maria qui ferme la porte et la musique s'arrête. Deux plans concluent la séquence : un très gros plan de l'aiguille des minutes qui bascule de 6h29 à 6h30, suivi d'un plan macro de la plume de Maria qui termine sa phrase par un point.

La première rébellion

Maria accepte de moins en moins son statut de femme au foyer et, en l'occurrence, de s'occuper d'un mari qui la méprise, en répétant les mêmes gestes chaque matin. Résultat, le réveil d'Heinz devient moins confortable. Dorénavant, Maria se lève avant 5h59, va dans la cuisine et regarde son amoureux par la fenêtre, à partir de 1h 12mn 54s du film. La caméra effectue un travelling haut en partant du pied du lit, du côté d'Heinz, et suit Maria par un panoramique. Elle s'écarte du champ et réapparait dans le miroir divisé en trois parties, posé sur la commode de la chambre. Son reflet apparaît à travers ce « triple miroir » lorsqu'elle ouvre délicatement la porte, révélant une forme de duplicité. En effet, Maria s'en

va observer son amant tout en faisant attention de ne pas réveiller son mari. Au son, nous

entendons le tic-tac du réveil et un *ré* continu joué au timbre de *string pad*, auquel s'agrègent d'autres notes par moment, formant une sorte de *chord pad* mouvant, qui apparaissent puis disparaissent.

Maria est rattrapée devant sa fenêtre, de face, en plan rapproché poitrine, caméra à l'extérieur. Le tic-tac est alors remplacé par le gazouillis des oiseaux. Le *chord pad* mouvant, s'empilant sur la note maintenue, continue à apparaître puis disparaître. En raccord regard, nous découvrons Dieter à son bureau, à travers la fenêtre de son appartement située derrière les arbres séparant son immeuble de celui de Maria. Cette dernière jette un œil vers sa chambre et regarde une dernière fois en direction de Dieter. Puis la note de *ré*, maintenue jusqu'alors, s'éteint. Maria sort du champ, derrière les rideaux, uniquement sous le bruit des gazouillis, pas de tic-tac, ce qui nous indique qu'en pensant à son amoureux, elle se libère du mode liturgique imposé par son statut à l'égard de son mari.

Par ailleurs, désormais, la séquence elliptique du rite matinal débute, non plus sur la musique précédemment adaptée, mais uniquement sur les sons naturels et amplifiés des éléments en très gros plan : les cloches, le marteau du réveil qui sonne, le bec de la bouilloire, le jet d'eau dans le filtre à café garni et l'aiguille des minutes qui se déplace de 6h14 à 6h15. Ce changement de bande sonore sur le même rituel nous indique le sentiment de rébellion qui monte en Maria. Elle n'accepte plus sa condition. Par conséquent, le tic-tac matinal et machinal ne se fait plus entendre. La musique incarnant la discipline de Maria face au rituel vis-à-vis de son mari, au tempo du temps, 60 bpm, n'est plus à l'œuvre. Par ailleurs, les plans sont très courts. Ils ne s'enchaînent plus par fondus mais par coupes.

La suite est filmée en un plan-séquence, la caméra gardant les deux personnages dans le cadre tout en se déplaçant. Heinz sort de la salle de bain, ajuste sa cravate comme d'habitude et observe Maria, debout devant la table du petit-déjeuner, qui verse l'eau de la bouilloire dans le filtre à café. Il ferme la porte, comme de rituel, écarte la chaise de la table, s'assied, prend le journal, l'ouvre, le repose et s'apprête à prendre sa tasse quand il s'aperçoit que celle-ci est vide. Manifestement mécontent, le visage fermé, Heinz la repose sèchement, constatant, comme nous, que Maria au regard vague semble dans ses pensées, comme l'indique d'ailleurs la sonorité de chuchotements qui démarre dès le début de ce plan. Le mouvement d'impatience d'Heinz qui montre la tasse vide à sa femme, l'a fait sursauter, nous confirmant que son esprit était ailleurs. Naturellement, au moment où elle

semble se réveiller que les chuchotements cessent, suivant la logique que nous avons observée précédemment. De retour à sa réalité quotidienne, Maria se presse pour servir le café à son mari, mais dans un silence extradiégétique. Puis elle se sert et s'assoit dorénavant sans cette musique du tic-tac qui aura été synonyme d'une incarcération dans une routine infernale.

III.B.2 Superpositions de pistes sur base d'*ostinato*

La figure mélodique de la répétition incessante se retrouve sous une d'autres formes que celle du tic-tac, dans le cinéma de Tykwer. Elle intervient généralement pour spécifier un état, un moment, un temps, comme par exemple l'état d'esprit de Sissi qui rentre chez elle dépitée, après sa rencontre infructueuse avec Bodo dans *La princesse et le guerrier*, où lorsque Maria récupère sa statuette fétiche après que cette dernière est tombée dans l'aquarium dans *Maria la maléfique*. Nous choisirons d'observer la mise en scène et le montage, sur cette forme musicale, de la course-poursuite au cœur de laquelle Bodo provoque l'accident à l'origine de sa rencontre avec Sissi, dans *La princesse et le guerrier*. Nous examinerons aussi la scène d'exposition des *Rêveurs* regroupant sous une seule et même musique caractérisée par sa nature obstinée, les instants de vie des personnages dont les histoires se croiseront au cours du film.

Nous porterons un regard sur la *bassline ostinato*, se répétant en boucle dans une forme de stagnation, de perpétuel recommencement, couvrant non pas des temps d'attentes, mais des moments d'action tout en contrastant avec la fugacité des notes de piano intempestives formant le thème musical principal de *L'enquête*. Elle se manifeste, par exemple, dans la séquence où les agents d'Interpol, Eleanor et Salinger, sur les traces du tueur à gage engagé par l'IBBC pour abattre leur collègue Schumer, rejoignent des policiers de la NYPD à l'aéroport de New York, ainsi que dans celle où Eleanor tente de joindre la femme d'André Clément, assassiné lui aussi. Nous observerons son usage dans la scène où Salinger tente d'entrer en contact avec Skarssen, patron de l'IBBC, inaccessible.

Avant tout, commençons par porter un regard appuyé sur la scène séquentielle mettant le mariage de Simon et Hanna en parallèle avec la solitude d'Adam dans *3*, et qui, comme celle synthétisant la fin de vie de Hilde, mère de Simon, se développe sous forme de

mosaïques de cadres en faisant progresser les intrigues du film sous une musique basée sur le principe de stagnation, à travers une cellule mélodique qui se répète en boucle.

III.B.2.a *3* : mosaïque entre le mariage et « le troisième homme »

A partir de 1h 25mn 08s du film, comme pour la séquence de la tentative de suicide d'Hilde, l'écran est partagé en une mosaïque de clichés qui se croisent par des fondus en entrée et en sortie, à la différence que cette fois, ils sont animés et ils effectuent des déplacements rectilignes dans le cadre. Chaque tableau intègre un moment de vie, ce qui donne le sentiment d'un temps qui défile par flashs mémoriels, l'impression d'un album souvenir qui confère à cette séquence un aspect nostalgique. Cette série d'images de diverses tailles, pouvant prendre presque tout l'écran ou n'en composer qu'une parcelle, navigue comme des photos en mouvement qui défilent devant nos yeux, horizontalement ou verticalement, jamais en diagonale. Les formats et la taille, qui peuvent se modifier au cours de leur passage dans l'écran, sont multiples, néanmoins toujours quadrangulaires, variant des rectangles horizontaux aux longueurs hétérogènes, à des carrés. Le nombre de cadres dans l'écran est également variable. Un, deux ou trois se croisent ou évoluent dans la même direction, en arrivant rarement en même temps, ce qui accroit l'impression de mouvement donné à cette mosaïque de souvenirs. Que montrent ces cadres ?

Nous distinguons deux temporalités qui s'entrecroisent et un interlude. La première expose le mariage civil de Simon et Hanna qui dure le temps ontologique d'une journée, introduisant et clôturant cette scène séquentielle. Les images de la seconde temporalité sont naturellement plus nombreuses et plus elliptiques puisqu'elles exposent l'évolution des relations des trois protagonistes sur deux ans. Ces deux temporalités, une journée et deux ans, sont entremêlées autour d'une musique constituée d'aménagements mélodiques qui se développent par tuilage sur ces cadres successifs dont le son de la prise directe reste toujours présent. Surtout, les pistes sont formées de cellules rythmiques et mélodiques qui se répètent en boucle tout en s'empilant les unes sur les autres sur de longues notes de cordes frottées ou d'instruments à vent. Nous distinguons trois phases musicales, la deuxième se trouvant en corrélation avec l'entracte mettant en exergue le sentiment de solitude d'Adam évoluant dans une forme de contrepoint dramatique ou scénaristique avec l'alacrité ambiante de l'union maritale d'Hanna et Simon.

Première partie

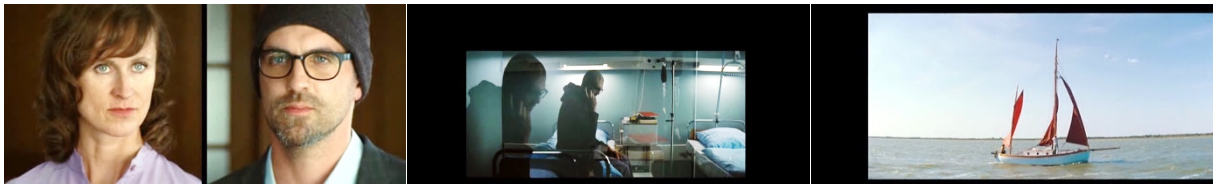
Le premier tableau nous montre Hanna et Simon entourés de leurs témoins respectifs, debout devant le Maire. La séquence est filmée en deux plans et travelling avant sur le couple d'abord de dos, puis de face devant le Maire. Au son, la note de *mi5* jouée sur un timbre synthétique d'alto, est déjà présente et maintenue en continu. Les accompagnements au timbre de harpe grave à bas volume et les quelques notes de xylophone intervenant par intermittence en guise d'arrangements légers autour des notes *mi*, *la*, *si* et *do* se répétant en boucle, font transparaitre un rythme lent à quatre temps.

Dans l'image introduisant la seconde temporalité, Simon expose la maquette d'une sculpture monumentale au personnel du laboratoire dans lequel Adam travaille. Dans

le cadre suivant, Adam, suivi en travelling latéral, plan moyen, marche sur le trottoir et s'arrête devant la multitude d'écrans de télévision placés en vitrine d'un magasin d'électroménager, qui diffusent l'émission de débat présentée par Hanna. Une nouvelle piste d'accompagnement émerge et s'accumule très discrètement aux autres, laissant juste percevoir un tempo à 120 bpm, les notes *mi5* et *ré5* au timbre de cordes pincées jouées successivement et *ostinato* sur les deuxième et troisième temps de la mesure. Dans le prochain tableau, Adam, regarde attentivement l'émission et sa présentatrice débattant vigoureusement avec son invité. L'image de l'émission télévisée est d'ailleurs placée dans un cadre séparé évoluant à côté de celui dans lequel se trouve Adam. La note tenue au violon passe de *mi5* à *si4*, mais elle est rapidement accompagnée par un *mi4* tenu également. Se succèdent deux cadres exposant des actions similaires dans lesquels respectivement Adam et Simon pour l'un, Adam et Hanna pour l'autre, sont en pleins ébats charnels.

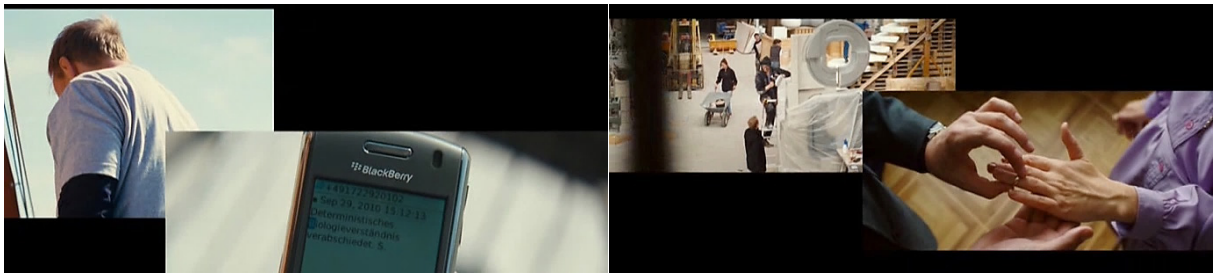
Le premier retour à la première temporalité présente les deuxième et troisième photos agissant comme des miroirs l'une envers l'autre. Les visages des deux protagonistes sont enfermés dans des cadres respectifs en forme de carré. L'homme et la femme répondent « Oui » l'un après l'autre, en commençant par Hanna dont le cadre apparaît un peu plus tôt, ceci au son des notes *ré5* et *mi5* tenues qui s'agrègent aux autres. Dans le tableau d'après, Simon, crâne rasé, vraisemblablement sous l'effet de sa chimiothérapie, assis sur le

lit qui lui est attribué dans une chambre d'hôpital, filmé en travelling latéral sous deux échelles de plan, américain et rapproché poitrine, qui s'enchaînent dans l'axe par fondu, discute au téléphone avec Hanna qui dit se trouver à Rostock en train de regarder des



œuvres d'art. Les pistes musicales s'estompent et disparaissent sauf les notes *mi4* et *si4* maintenues à l'alto, ainsi que *mi5* et *ré5* au timbre de cordes pincées répétées sans fin sur les deuxième et troisième temps de la mesure. Dans les deux clichés suivants, Hanna n'est pas à Rostock comme elle l'a annoncé à Simon au téléphone, mais sur le petit voilier d'Adam, entrain de vomir par-dessus bord. Les notes *la4* et *mi5* sont jouées et maintenues conjointement à l'ensemble de flutes et font la transition avec la seconde partie de la séquence musicale.

Les sonorités changent subitement sur le plan d'Hanna qui dégorge, tout en gardant le même tempo de 120 bpm et le même processus de répétition obstinée de cellules mélodiques et rythmiques sur notes longues de cordes frottées ou d'instruments à vent. Un accompagnement répétitif est joué au timbre de harpe plus marqué, sous un effet de *delay* visiblement arpégé et au seuil élevé [619], couvrant la rythmique originelle des notes successives *la5*, *ré4*, *mi4*, *fa4* et *do5* que nous percevons. Cet *ostinato* est interprété parallèlement à des notes longues au timbre d'instruments à cordes ou à vent se mouvant les unes sur les autres, qui s'agrègent autour de l'accord de *la mineur*. Par un raccord dans l'axe et dans le mouvement, Adam, en plan rapproché poitrine, sort son portable BlackBerry de sa poche. L'insert de l'écran du téléphone sur lequel un message de Simon est inscrit, apparaît dans un cadre séparé, évoluant à côté. Dans le dernier cadre de la seconde temporalité, Adam rend visite à Simon qui ponce la sculpture monumentale dans son atelier pris en plan d'ensemble.



[619] Le volume de l'écho, ou des notes répétés par *delay*, est élevé par rapport à la source sonore.

La transition se situant au cœur de cette deuxième partie, débute au moment où Simon passe la bague au doigt d'Hanna, dans un gros plan des mains en plongée, suivi du regard de cette dernière regardant sa main, prise en plan rapproché poitrine, Simon en amorce.

Interlude

La solitude d'Adam, en opposition à l'union de Simon et Hanna, est mise en avant au moment de cet entracte filmé dans un seul et même cadre, celui de l'écran. Cet intermède divise la scène séquentielle en deux, interrompant momentanément le principe d'instants de vie à cadres multiples. Il intervient entre le cliché dans lequel Simon passe la bague à l'annulaire d'Hanna et celui dans lequel la femme met l'anneau au doigt de son mari, autrement dit au cœur même de leur union maritale, mettant d'autant plus en évidence la solitude du troisième homme, Adam.

Dès lors, durant la séquence où Adam, eau minérale en main, et Hanna, cigarette entre les doigts, se prélassent sur le lit de ce dernier, quand l'homme demande à la femme, « On va chez toi ? », elle lui répond : « Je ne vis pas seule ». Les deux protagonistes sont filmés dans le même cadre en travelling circulaire, Adam de dos, Hanna de face, jusqu'à ce

que cette dernière ajoute : « Il y a un autre homme ». A ce moment, l'amant solitaire est filmé seul dans le cadre, en gros plan et de profil, ceci toujours dans le même mouvement latéral circulaire. Au son, nous passons de l'accord de *la mineur* à une base *mi mineur* autour de laquelle les notes longues s'agrègent en s'animant les unes sur les autres, notamment celles au timbre de flute [*mi fa mi ré si*].

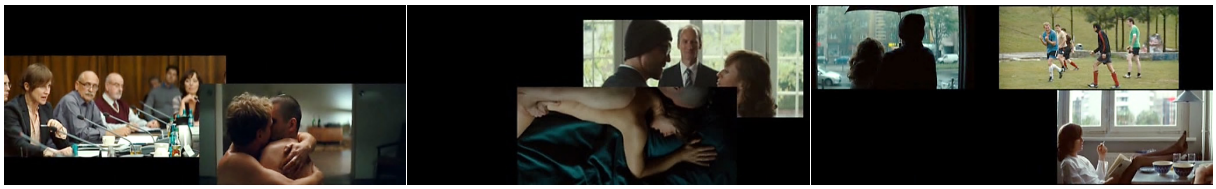
Seconde partie

Cet interlude se termine au moment où Hanna passe à son tour la bague au doigt de son conjoint, dans un montage suivant le même principe que celui exposé au début de cette transition, à savoir un gros plan en plongée sur les deux mains, suivi du regard de

Simon capté par l'objectif, cette fois en gros plan sans amorce.

La séquence aux cadres multiples reprend sur la longue temporalité, par un plan dans lequel le fils d'Adam montre une prise de judo à son père dans le jardin de la mère de l'enfant. Parallèlement, un cadre défile, dans lequel Simon et Adam s'étreignent fougueusement dans la chambre de ce dernier. Au son, nous passons à des notes longues tournant autour de *fa majeur* et une nouvelle piste apparaît. Il s'agit d'un *groove* de batterie électronique minimal, composé d'une grosse caisse et d'un shaker, marquant toujours le tempo de 120 bpm mais donnant un nouveau visage à la séquence musicale. Ensuite, un cliché mouvant nous montre Hanna qui prend la parole en s'exprimant avec force derrière le micro d'une salle de conférence exclusivement masculine, en travelling latéral.

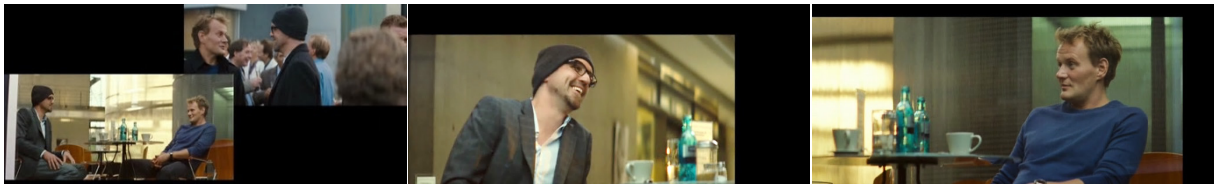
Puis, une fois le mariage prononcé, les époux se rejoignent au centre de l'un des tableaux navigant dans le champ et échangent un tendre baiser, avant de se retrouver au lit, en plein coït, dans le cadre suivant. Dans le moment de vie d'après, Adam marque un but lors d'un match de foot, provoquant le soulèvement de joie des supporters dont Hanna fait



partie, ceci sous une sonorité de guitare électrique répétant en rythme la note de *si*. Le cliché suivant nous montre Hanna et Adam qui prennent leur petit-déjeuner ensemble, dans la cuisine de ce dernier, dans le même cadre qui dézoome sur les personnages au fur et à mesure qu'il se balade dans l'écran. Au son, nous passons à l'ensemble de notes tenues agrégées aux environs de l'accord de *sol majeur*, maintenues à l'avant-plan sur la cellule mélodique arpégée *ostinato*, et à la grosse caisse marquant le temps, le son du shaker s'étant estompé, remplacé par le bruit diégétique de la pluie provenant du cadre suivant. Effectivement, Hanna et Simon sortent de la Marie par temps de pluie, blottis l'un contre l'autre, couverts par le parapluie tenu par Simon, dans une image au ralenti.

Ensuite, deux cadres défilent horizontalement, en sens opposé. Dans celui du haut, Simon et Adam filmés en plan rapproché taille et en plongée, copulent au lit. Dans celui du bas, Hanna et Adam sont également allongés sur le lit mais côte-à-côte, la femme sur le ventre en train de lire un extrait d'un livre de son amant positionné sur le dos. Le cadre d'après présente l'inauguration de la statue monumentale de Simon posée dans le jardin du laboratoire dans lequel Adam travaille. Au son, l'ensemble de notes longues gravitent maintenant autour de l'accord de *ré mineur* avec, en particulier, comme note la plus aiguë, un *fa6* maintenu.

Le prochain cadre amorce le second moment de solitude d'Adam, dans une mise en scène identique à celle de l'interlude, et la fin de cette scène séquentielle à double temporalité sur *ostinato* aménagé. Simon et Adam sont assis, face à face, autour d'une petite table du snack du laboratoire dans lequel ce dernier travaille. La caméra est toujours en mouvement autour d'eux, effectuant un travelling latéral en les gardant à la même position dans le cadre qu'ils occupent de bord à bord. Le motif joué à la harpe arpégée sous effet de *delay*, se fond dans la nappe sonore pour disparaître totalement, ce qui instaure un moment de pause confirmé par l'évanouissement progressif de la grosse caisse marquant le



temps, ne laissant persister que les longues notes de cordes lorsqu'Adam demande à Simon : « On va chez toi ? ». Comme avec Hanna, Simon lui répond : « Impossible, je ne vis pas seul ». En conséquence, comme lors de la séquence de transition, Tykwer les filme séparément, Adam de nouveau seul dans le cadre, à partir du moment où il constate que ses amants sont déjà en couple. Cette captation de solitude d'Adam coïncide avec l'évolution de la musique, à savoir des nappes qui s'assombrissent, un effet de frottement métallique qui laisse place à d'autres pistes, notamment un effet de *delay* sur la note de *ré5* jouée au timbre de guitare *funky* sur lequel des notes longues s'agrègent. La piste contenant la sonorité de grosse caisse marquant le tempo, reprend sur le tableau suivant, dans lequel les deux hommes, sur la moto d'Adam, roulent sur une voie à forte circulation.

Pour autant, la structure bouclée *ostinato* demeure interrompue sur le dernier cliché de la temporalité longue qui nous présente Adam seul chez lui, assis sur le canapé,

pensif, dans un cadre qui dézoome lentement, accentuant l'effet de solitude. Ce moment de vie intervient en même temps que le dernier cadre dans lequel Hanna et Simon célèbrent leur mariage, l'allégresse de l'union des uns, dont le tableau est situé en bas de l'écran,

s'opposant au triste isolement de l'autre, dont le cadre circule en haut. Les nappes continuent leurs mouvements d'agrégations sur la piste du shaker qui apparait progressivement.

Au final, cette scène séquentielle de tableaux présentant des moments de vies évoluant sous forme de « contrepoint scénaristique » entre la solitude d'Adam et l'union de Simon et Hanna, se termine sur un dernier cadre relatant la journée du mariage, nous exposant le couple attablé en compagnie des convives qui font passer un gâteau de mains en mains, jusqu'au jeunes mariés. Le cadre s'agrandit petit à petit jusqu'à remplir tout l'écran, tout comme les notes longues agrégées autour d'un accord de *sol7*, qui grimpent crescendo sur les quelques notes de la harpe arpégée amalgamées dans cet ensemble sonore, jusqu'à ce que les mariés soufflent en chœur les bougies de leur gâteau de mariage, laissant place au noir et au silence, tout du moins à la réverbération de la musique qui prend fin.

III.B.2.b La princesse et le guerrier : l'accident

Bodo est poursuivi par deux hommes en tenue d'ouvriers, dans le centre-ville de Wuppertal en Allemagne. Filmée en caméra portée, cette séquence, qui débute à 18mn 06s du film, est alimentée par un *groove* au tempo de 137 bpm, exclusivement percussif, évoluant par tuilage. Elle est divisée en deux parties : l'une située avant l'accident, l'autre après. En effet, Bodo détale sur la route sans prendre garde aux véhicules, et s'accroche à l'arrière d'un camion, détournant ainsi l'attention du chauffeur qui percute Sissi traversant devant lui.

La course-poursuite avant l'accident

La première partie de la séquence se caractérise par une explosion de points de vue. Le découpage est rapide et classique. Bodo est filmé en tous axes caméra, toutes

échelles de plan et tous angles de prise de vue. Tous les points de vue sont utilisés. Aucun n'est privilégié plus qu'un autre. Dans ces conditions, il nous paraît préférable de diviser cette séquence en fonction de la musique.

Le *groove* de la pulsation et du danger

Bodo, un panier de course en main, est poursuivi par des ouvriers en salopette rouge, couleur synonyme de danger au cours de cette séquence. Il jette son panier en arrière, en direction des poursuiveurs qui tentent d'esquiver les ingrédients qui leur tombent dessus, notamment dans un plan au ralenti et en plongée, au cours duquel les deux pistes principales du *groove* membranophonique s'estompent momentanément, remplacées par une sonorité de *chord pad* qui se fait entendre avec un petit crescendo au départ.

Un camion semi-remorque roule à vive allure entre les voies de stationnement et les trottoirs situés de part et d'autre de la rue. Suite au plan serré sur son imposante calandre rouge, couleur qui, comme nous l'avons constaté, est associée au danger, la caméra filme du toit du poids lourd dominant la chaussée, dans un plan à angle large, et une nouvelle piste de percussion au timbre de tambour plus grave, à l'image du poids lourd, est ajoutée.

Les espaces respectifs du camion et de Bodo se rejoignent. Traversant le carrefour dans un découpage d'une seconde par plan en moyenne, le « guerrier » passe de justesse devant le camion, manquant de se faire percuter par le véhicule qui klaxonne, et longe la semi-remorque de l'autre côté de la rue. Musicalement, deux nouvelles pistes, en l'occurrence un *riff* de percussions métalliques associé aux sonorités de grosse caisse et d'une forme de caisse claire jouées alternativement au premier temps de chaque mesure, sont synchronisées avec le début de l'action et s'empilent au reste du *groove*.

Courant le long du camion sur la voie en sens inverse, dans un montage toujours aussi serré, aux axes multiples, Tykwer ajoutant même un point de vue de l'intérieur d'une voiture roulant en sens inverse, caméra sur le tableau de bord, Bodo attrape l'échelle située derrière le poids lourd et grimpe à l'arrière de la remorque. Un raccord dans l'axe et nous voyons le « guerrier » survoler l'asphalte, camion hors-champ. Après que Bodo est de nouveau filmé à travers le pare-brise d'une voiture croisant le camion en sens inverse, le fuyard pose son pied sur le pare-chocs arrière du semi-remorque et le pattern se renouvelle. La musique est toujours essentiellement percussive, mais les instruments à membrane sont

en retrait. Ressortent surtout le *riff* de cymbales rapide et la note de *mi*♭ sous forme de nappe grave.

Le *voice pad* annonciateur et l'accident

Nous changeons d'espace. Prise en forte plongée, Sissi à pied, s'arrête à un poteau de signalisation situé en premier plan et centré dans le cadre. Elle est accompagnée par Otto, le patient aveugle, qui lui tient l'épaule. L'apparition de la jeune femme dans le champ coïncide avec une mélodie au timbre de *voice pad*, jouée sous forme d'accords. L'ajout de cette douce mélodie, caractérisée par un timbre à l'attaque lente et au long relâchement, relativement radical au regard du caractère percussif des autres pistes, possède une double fonction. D'une part, elle expose musicalement la protagoniste. De fait, la gentillesse et la douceur de l'infirmière correspond au timbre employé pour la caractériser. D'autre part, elle tient un rôle d'annonciateur puisque cette piste au timbre de *voice pad* attachée à l'apparition de Sissi est désormais mêlée au rythme percussif relié à la course-poursuite dont Bodo. Sans pour autant annoncer spécifiquement que Sissi aura un accident avec un camion, elle signale qu'un événement prochain réunira les deux protagonistes.

Nous changeons à nouveau d'espace et retrouvons Bodo accroché à la remorque du camion, cette fois du point de vue du chauffeur, via un plan du rétroviseur suivi d'un plan du poids lourd en perspective dans un grand angle, le conducteur en premier plan criant au jeune téméraire à l'arrière de la remorque : « T'es complètement cinglé ? ». Bodo saute du camion, manquant de se faire renverser par une Opel Corsa rouge roulant en sens inverse (le rouge représentant, rappelons-le, le danger), et continue sa course à bride abattue.

La scène de l'accident est introduite par un plan d'ensemble de la route en perspective. Sissi et Otto traversent sur le passage protégé situé au premier plan, sans voir le camion rouge, au second plan, se rapprocher dangereusement. Suivent quatre plans dans un découpage ultra-rapide qu'il nous semble inutile de détailler. En résumé, le chauffeur surpris et paniqué pile le frein mais trop tard. La calandre rouge percute de plein fouet Sissi qui se retrouve étendue sous le bas de caisse du véhicule qui finit par s'arrêter.

Sur le plan musical, le *groove* est suspendu en fin de mesure. Un fond de percussion subsiste, mais il est vite remplacé par le chaos sonore constitué du bruit du camion et des crissements de pneus. Notons la présence du souffle synthétique s'intensifiant crescen-

do jusqu'au choc, dont nous connaissons désormais la proximité avec Thanatos, chez Tykwer. Enfin, la réverbération du son amenant au silence accompagne le fondu au noir.

La course-poursuite après l'accident

Dans cette partie, le découpage et la mise en scène adoptent un sens plus précis. Contrairement à la première partie de la poursuite et sauf digression, le réalisateur nous place uniquement du point de vue de Bodo qui semble d'abord vouloir échapper à la caméra. Puis le jeune homme dirige le cadre à l'aide d'un procédé que nous nommerons « action-regard ». En l'occurrence, Bodo effectue une action, puis il observe, ce qui génère un raccord regard vers un plan nous montrant ce qu'il voit, avant de passer à la nouvelle action qui procède de même.

L'esquive de la caméra

Une sonorité de cymbale inversée crescendo escorte le fondu au blanc fermant la séquence précédente tout en annonçant le redémarrage du *groove* de percussions membranophoniques. De plus, elle permet d'ouvrir la seconde partie de la course-poursuite qui débute à 20mn 38s du film, en la synchronisant sur des timbales qui résonnent sur le *groove* de tambours divers, toujours à la vitesse de 137 bpm.

D'abord la caméra sur steadycam suit Bodo de dos, centré dans le cadre, qui traverse un entrepôt et une arrière-cour, comme si elle le pourchassait. Puis elle procède à la fois d'un raccord dans l'axe et d'un raccord regard en filmant la suite de la course du point de vue du fugitif, jusqu'à la porte arrière de l'armurerie. Le jeune homme est rattrapé de face par la caméra en entrant dans le magasin, mais il parvient à la dépasser malgré son travelling arrière. Elle tente de le rattraper mais arrive en retard puisqu'elle filme finalement le protagoniste de dos, sortant de l'armurerie par la porte principale.

Sur le plan musical, le *riff* de percussions métalliques associé à des timbres à la sonorité plus électronique, à savoir une grosse caisse et une forme de caisse claire joués alternativement au premier temps de chaque mesure, s'ajoute aux autres pistes lorsque Bodo jette des bidons d'essences vides en guise d'obstacles à la caméra qui le poursuit, espérant manifestement lui échapper. Tentative momentanément réussie puisque le steadycamer est stoppé par les jerricanes qu'il filme à ses pieds.

Des actions-regards

Les premier et deuxième action-regards ont pour fonction d'indiquer la proximité du danger. Bodo court à vive allure sur le trottoir, face à l'objectif mobile qui recule aussi vite, et il s'arrête, ce qui induit les deux premiers raccords regards issus d'une action. Le

premier d'entre eux nous présente l'un des poursuivants vêtu de sa salopette de travail rouge, couleur du danger, filmé au téléobjectif. Lorsque Bodo regarde de l'autre côté, la caméra surveille précisément les mouvements de sa cible et effectue le travelling circulaire adéquat autour du jeune homme. Le second raccord regard expose l'autre ouvrier, en

chemise et casquette, rouge aussi, qui sort de l'armurerie que Bodo avait traversée.

Le troisième action-regard tient un rôle d'annonceur puisque Bodo observe brièvement le camion arrêté. Par raccord regard, nous voyons la semi-remorque autour de laquelle un attroupement s'est formé. Or, en jetant un œil vers ce véhicule, le jeune homme regarde en direction de Sissi, puisqu'elle se trouve allongée en dessous. Le « guerrier » introduit donc, par le regard, un axe entre la « princesse » et lui. Dès lors, la piste de timbales et le *riff* de percussions métalliques associé à la grosse caisse et à la caisse claire, sont

remplacés par le début de la mélodie au timbre de *voice pad* jouée sous forme d'accords, qui agit comme un rappel puisqu'elle représente l'émanation de Sissi, et dont nous avons déjà

relevé la fonction annonciatrice. Comme ce motif mélodique s'accorde au regard de Bodo dirigé vers l'infirmière, la musique instaure un lien entre les deux personnages et suppose donc leur rencontre qui se vérifie à travers le montage images, par cet action-regard.

Le quatrième action-regard est synonyme de rapprochement. Un panoramique suit Bodo qui se dirige vers le camion et qui jette un œil en direction de son emplacement précédent, sur le trottoir. Le raccord regard nous montre les deux poursuivants en salopette rouge, à l'endroit où Bodo se trouvait. Le fugitif se rapproche du camion, donc de Sissi, sur la note de *si*♭ aiguë maintenue jusqu'à ce qu'il atteigne l'avant du véhicule. Cette note est remplacée progressivement par la note de *mi*♭ de nappe grave tenue également. Parallèlement, la piste principale de *riff* de tambours est retirée au profit d'une *bassline* composée de la note unique de *mi*♭ se répétant à la croche, toujours à 137 bpm. Entretemps, la caméra, s'accordant au déplacement du vagabond qui longe le camion, s'arrête sur Otto, assis sur le rebord d'une fenêtre en arrière-plan, laissant Bodo sortir du champ et générant une digression prédictive puisque ce dernier subtilisera la paille du gobelet que tient le patient de Sissi pour sauver cette dernière.

Le cinquième action-regard est celui de la décision. Bodo, toujours suivi de près par la caméra, se cache devant la calandre rouge du camion et observe les ouvriers. Le

raccord regard nous montre le capot du camion en amorce et les poursuiveurs en arrière-plan sur le trottoir, scrutant les lieux. La caméra « subjective » de Bodo anticipe le mouvement suivant, en pivotant vers le camion. La dernière piste de percutions s'estompe progressivement, ne laissant entendre que les pistes mélodiques graves, à savoir la note de *mi*♭ jouée distinctement à la croche et sous forme de nappe.

Le sixième et dernier action-regard amorce la rencontre entre la « princesse » et le « guerrier ». Bodo pivote vers le véhicule et regarde en bas. Il se baisse rapidement et rampe sous le bas de caisse. La caméra le rattrape dans le mouvement, sous la semi-remorque. Une fois caché sous le véhicule, une sonorité de grosse caisse marque la fin de toute piste rythmique. Seul le *mi*♭ continu, sous forme de nappe basse, est joué et aménagé

par des variations de textures et des bruitages autour de l'action. Bodo aperçoit alors Sissi, immobilisée sous le camion, le souffle coupé. Il l'aidera à respirer et lui sauvera la vie.

III.B.2.c *Ostinato* pulsatif et bassline

Les rêveurs : scène d'exposition, *ostinato* pulsatif sur des états

L'exposition des éléments du film s'établit sous forme d'une scène séquentielle rassemblant des instants de vie sous une seule et même musique caractérisée par son caractère obstiné. Ces moments sont exposés de façon similaire, que ce soit visuellement par un plan serré de la main du personnage à présenter, suivi d'un plan de ce dernier dans son environnement, ou auditivement par la première parole du film, répétée à chaque nouvelle situation : « Pars-tu aujourd'hui ? ». Chaque moment présenté est entrecoupé par une image de transition similaire à chaque reprise, exposant in globo des manteaux de neige sur les hauteurs montagneuses.

En préambule, quelques résonances de type Larsen naissent sur les inscriptions du générique ainsi qu'un bruit sourd de timbale sur lesquels le motif *ostinato* joué au piano émerge lentement crescendo. Les notes de cette cellule musicale sont jouées exclusivement à la croche sur un tempo presto de 171 bpm. Les notes aiguës, qui ressortent davantage que les autres, tombent à chaque temps [(*fa6-ré6*) x2, (*mi6-do6*) x2, (*fa6- ré6*) x2, (*sol6-mi6*) x2] et semblent répétées en boucle, perpétuellement.

Le premier plan du film nous montre le pouce de Rebecca en très gros plan, duquel sort une goutte de sang. Il est synchronisé avec l'apparition de la deuxième piste musicale : des pizzicati de contrebasses répétant en boucle *ré3-ré2* à la ronde, soit une note par mesure. Deux autres pistes apparaissent également : un coup de timbale grave qui

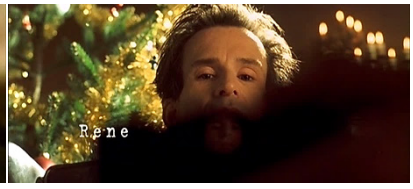
résonne toutes les quatre mesures et la piste d'un charleston électronique joué très rapide-

ment. En contre-champ, la caméra capte le visage d'une Rebecca immobile et centrée dans le cadre, regardant son pouce au premier plan. Le prénom de cette jeune blonde s'inscrit à l'écran. Un fondu au blanc enchaîne sur le décor servant de transition entre les différents moments de vie exposés. Il est synchronisé avec l'apparition d'une *bassline* sèche, répétant la note de *ré* en triples croches tout en modulant le filtre de sa bande passante. L'image detransition nous montre des étendues de neige sur lesquelles la caméra surfe, faisant défiler une forêt de sapins à vive allure. Notons que le frôlement des arbres par l'appareil est souligné par le son, procédé coutumier de l'esthétique de Tykwer, renvoyant au défilement des troncs accentué par une légère sonorité de frottement du vent, entre l'objectif de la caméra et la protagoniste, dans *Cours, Lola, cours*, ou au passage du Consultant dans le dos de l'agent Schumer, appuyé par un bruit d'effleurement discret qui révèle ce que l'on ne voit pas mais que l'on comprendra par la suite, à savoir l'empoisonnement du collègue de Salinger par le tueur à gages, au début de *L'enquête*.

Ensuite, une main en très gros plan fait passer, entre ses doigts, les rayons du soleil traversant les carreaux de la fenêtre située au second plan, sous des résonances aiguës

au son. Il s'agit de la main tendue de Marco au lit, le torse nu sur lequel Rebecca pose la tête, filmé en plongé dans un plan rapproché. Le nom du jeune homme s'inscrit également à l'écran. Un fondu au blanc avec effet de souffle nous amène au nouveau plan de transition exposant d'autres sapins décharnés qui défilent devant la caméra skiant sur la pente enneigée. Des notes évasives et longues, gravitant autour de l'accord de *ré mineur 7*, jouées au timbre de clarinette, sont ajoutées à cette séquence de transition, puis aux autres.

Le troisième personnage exposé est René. Sa main tient un petit appareil photo filmé en très gros plan. René se photographie dans un contre-champ à travers lequel il est filmé en gros plan, caméra dans l'axe de l'œilleton de l'appareil et du personnage. Dans le



prochain plan de transition, la caméra continue à sillonner entre les sapins et ouvre sur la

présentation du quatrième personnage : Laura. Le mécanisme est identique à celui de la présentation des précédents personnages. Tykwer filme d'abord la main de Laura, cette fois sur un téléphone en plan serré. Ensuite, Laura, en gros plan, semble réfléchir derrière de larges barreaux donnant une impression d'emprisonnement du personnage. Elle compose un numéro et porte le combiné à l'oreille, ce qui enclenche un début de travelling latéral de

la caméra qui continuera lors de sa conversation téléphonique avec Rebecca.

Un nouveau plan de transition, la caméra traversant la forêt de sapins en frôlant les arbres, nous ramène à Rebecca observant son pouce saignant. Son regard est attiré par le téléphone qui sonne en off. Elle sort du champ pour être rattrapée de face par la caméra, un peu plus loin, et décroche le combiné du téléphone situé hors champ, en synchronisation avec la coupure de la piste principale, à savoir celle du motif *ostinato* au piano. Rien d'autre ne change. Le tempo et les autres pistes se répètent toujours obstinément en boucle. Laura informe Rebecca qu'elle rentre à la maison. Après avoir raccroché, Rebecca regarde le salon en désordre et l'*ostinato* au piano reprend, suivi rapidement par un nouvel élément de batterie, à savoir une sonorité de grosse caisse martelant chaque temps.

Un nouveau flash visuel et sonore ouvre sur un nouveau plan de transition : une épaisse étendue de neige déserte, au sommet de la montagne que la caméra survole et finit par prendre dans un plan général. Des flocons se rassemblent et forment le titre du film sur une image qui fond au noir laissant les inscriptions un instant seules à l'écran. Au son, les notes longues de clarinette synthétique sont jouées plus intensément et une nappe se terminant sur l'accord de *ré mineur 7* conclut la séquence.

Le titre s'effiloche sur l'asphalte apparaissant en fondu, qui défile à l'écran, en plongée. L'Alfa-Romeo cabriolet de Marco entre dans le champ et dépasse la caméra qui se redresse et filme le véhicule s'éloigner au loin. Suite à une prédominance de la nappe sonore, un effet de cymbale inversée accompagne la caméra autonome qui passe au-dessus du véhicule et entre dans un tunnel sous un nouvel aménagement de la piste batterie, plus riche. Nous ressortons alors du tunnel et filons à vive allure sur une voie ferrée.

La piste de batterie électronique se calme lorsque la caméra filme Laura de l'extérieur, assise dans le train, regardant le paysage se reflétant contre la vitre tout en portant la cigarette à sa bouche. Les notes longues et évasives de clarinette synthétique semblant improvisées, effectuant même des glissandi, et la nappe de cordes synthétiques restent très présentes sur l'ensemble *ostinato*, malgré les variations d'intensité de la piste de batterie sur le parcours de René adossé contre la rambarde de l'embarcation fluviale.

Par une petite série de fondus enchaînés, la navette arrive à quai, René, dans sa coccinelle noire, sort du bateau et prend la route. Arrivé devant le *Sleeper Bar*, il se gare, suivi par la caméra sur grue qui s'éloigne de lui lorsqu'il s'introduit dans le bar, et escorte le tracteur de Théo qui entre dans le champ et passe devant le *Sleeper Bar*. Dans la coupe suivante, le tracteur monte une rue entourée de neige et passe devant la maison de Laura.

L'intensité musicale s'affaiblit alors. Les éléments de batterie s'estompent progressivement et la nappe disparaît sous le bruit de l'aspirateur qui navigue sur le tapis du salon que la caméra filme avant de monter au niveau du visage de Rebecca en chaussettes et longue chemise rouges. Elle arrête la machine et observe un séjour enfin propre. L'improvisation évasive au son de clarinette électronique disparaît à son tour, alors que les pizzicati de contrebasses marquent toujours la mesure. Lorsque la jeune femme se dirige vers la cuisine, nous découvrons avec elle la pièce dans un formidable désordre.

Alors qu'elle fait la vaisselle, suite à une ellipse, le reflet des phares sur la fenêtre de la cuisine la conduit à interrompre sa tâche. Tandis qu'elle s'essuie les mains en regardant à travers la fenêtre et sourit, la piste de charleston disparaît désormais complètement et celle de la *bassline* s'estompe progressivement. Après que le taxi a déposé Laura devant l'entrée de la maison et est reparti, la voyageuse perd l'équilibre et s'écroule sur le blanc immaculé de la neige sur lequel le nom du réalisateur se dessine. Toutes les pistes s'évanouissent alors, hormis le motif obstiné et répété en boucle, au piano, sur quelques résonances qui subsistent.

Le début de la séquence suivante s'ouvre par un fondu au blanc sur une forte plongée de Laura allongée dans sur le canapé du salon et qui se réveille. Par un raccord regard, un plan « subjectif » et instable, exprimant l'état de lassitude de Laura, filme Rebecca, debout face à son amie. L'*ostinato* pianistique, qui aura accompagné cette scène séquentielle exposant les différents personnages dans leur environnement respectif, expire enfin.

Cette figure mélodique nous aura permis d'observer la façon dont une musique basée sur la répétition de motifs s'accorde à la répétition d'un schéma de mise en scène servant à présenter les personnages qui se croiseront au cours du film.

L'enquête : fulgurances et *bassline* sur un Skarssen inaccessible

Tykwer emploie plusieurs types de *basslines* dans *L'enquête*. Examinons l'usage de celle qui semble être la principale et qui sera associée à ce que nous appelons « fulgurances pianistiques », signature musicale du film. Basée sur la seule note de *do* jouée avec effet de *delay* sur un tempo de 120 bpm, cette *bassline* apparaît dès la première séquence du film, après que l'agent d'Interpol Thomas Schumer est sorti de l'Audi A6 noire garée sur le parking de la Gare Centrale de Berlin, dans laquelle il discutait avec André Clément de la banque IBBC, jusqu'au malaise de Schumer, furtivement empoisonné en cours de route par le tueur à gages nommé le Consultant, alors qu'il marchait à la rencontre de Salinger.

Nous retrouvons cette *bassline* répétant sans cesse la note de *do* avec *delay* dans la séquence qui débute à 18mn 44s du film, durant laquelle Salinger patiente dans la salle d'attente pour un rendez-vous avec Skarssen, le directeur de l'IBBC. Une note au timbre de vibraphone avec effet similaire est posée sur la ligne de basse, ainsi qu'une rythmique synthétique légère et un coup de timbale donné toutes les deux mesures après un effet sonore de chute lourde. La signature musicale du film se manifeste de façon intermittente sur cette *bassline*. Il s'agit d'une sorte de mélodie composée de phrases rapides et brèves, jouées au piano, passant furtivement telles des fulgurances, toujours avec *delay*.

Tykwer choisit, comme procédé de mise en scène, de nous placer exclusivement du point de vue de Salinger, dans une alternance entre une caméra qui filme le protagoniste dirigeant le cadre et des plans en raccords regards de celui-ci. Tout d'abord, la caméra avance vers Salinger qui fait quelques pas dans la salle s'attente. Quand ce dernier arrête de

déambuler et regarde en hauteur, par raccord regard, nous voyons Skarssen entouré de ses collègues qui se déplacent sur la passerelle. L'apparition du banquier en hauteur sur ce pont

est soulignée par un *mi*♭ joué à la contrebasse. Il s'agit du même type de sonorité renforcée et plus longue, qui soulignera la disparition de l'homme d'affaires dans l'ascenseur.

Salinger suit le parcours de Skarssen jusqu'à l'ascenseur. Au fur et à mesure de son cheminement, une section de violons agrégés glissant progressivement vers l'aigu est

ajoutée à l'ensemble musical, ainsi que la note longue de basse *portamento*, figure mélodique dont nous connaissons déjà le rôle, qui accompagne ici l'altération de la logique de l'intrigue, à savoir que Skarssen passe au dessus de Salinger en l'ignorant, alors que l'agent d'Interpol est justement venu s'entretenir avec ce banquier. Salinger avance vers la caméra en la faisant reculer. De nouveau en raccord regard de Salinger sur les autres personnages, nous passons sous la passerelle prise en contreplongée. Nous retrouvons Salinger qui continue à faire reculer le cadre, en regardant en hauteur. Passé de l'autre côté du pont, il

s'arrête et interpelle Skarssen, ce qui enclenche un nouveau raccord regard sur Skarssen et ses comparses qui se rapprochent de l'ascenseur.

Tykwer aurait pu adopter une toute autre mise en scène en globalisant l'espace à travers un point de vue omniscient avec un plan d'ensemble par exemple, ou encore alterner avec le point de vue de Skarssen afin d'établir un contact, échange ou autre lien quelconque entre les deux personnages. Non, le cinéaste nous place uniquement du point de vue de Salinger, nous montre que les personnages antagonistes évoluent dans deux sphères séparées et que Skarssen est inapprochable. La scène se termine sur un découpage identique, adoptant exclusivement le point de vue du protagoniste. Le plan rapproché de l'agent d'Interpol laisse place, par raccord regard, à un plan plus serré cette fois de Skarssen et de ses collègues dans l'ascenseur vitré qui descend.

Notons que, cette fois, alors qu'il disparaît à un étage inférieur, Skarssen, protégé par la série de doubles-vitrages, semble jeter un œil à Salinger, comme pour le narguer.

De plus, indépendamment du regard de Skarssen à Salinger, sa disparition est synchrone avec la sonorité mélodique du *mi*♭ joué à la contrebasse, à 19mn 25s du film. Certes, nous entendons très subtilement la mécanique de l'ascenseur dans le bruit ambiant, mais de façon suffisamment étouffée par la musique pour que nous puissions considérer que la sonorité mélodique se substitue tant au bruit naturel de l'ascenseur en marche qu'à l'aspect inaccessible du personnage, à travers son apparition et sa disparition.

A partir du moment où Skarssen n'est plus visible, le découpage évolue tout comme la musique, puisque nous n'entendons plus que la *bassline ostinato*. Toutes les pistes et effets qui y étaient superposés ne se manifestent plus. Tykwer troque sa mise en scène basée sur le point de vue exclusif de Salinger, par un champ contre-champ en plan de demi-ensemble avec amorce, entre ce dernier et la secrétaire qui vient à sa rencontre. La

musique qui était destinée à ce croisement entre Skarssen et Salinger prend alors fin, la *bassline* se terminant par un fondu en sortie. Elle fera de nouveau son apparition à la fin de la réunion infructueuse et frustrante que Salinger aura avec des cadres dirigeants de l'IBBC à défaut d'interroger Skarssen directement, à partir de 22mn 34s du film.

Conclusion de partie

Nous avons étudié la façon dont le tic-tac mélodique nous renvoie à une prise de conscience du temps. Dans *La princesse et le guerrier*, Tykwer nous situe et nous reposi-

tionne incessamment dans une bulle de stagnations temporelles, une suite indéfinie de fixités ou de « pauses » sur une action qui progresse, à partir du jeu sur le va-et-vient entre le « tic » et le « tac ». Cette conscience incarnée par la musique, superposée au scénario, additionnée à la diégèse [620] et à l'évolution logique des personnages, globalise des événements et des sentiments en une dimension universelle suppléant celle du temps. Elle caractérise l'instant où l'action n'appartient plus à des projections mentales, ni de l'ordre du souvenir, en référence au passé, ni de celui de la préconception ou préméditation, en référence au futur. Elle demeure dans un présent universel qui se superpose à la quatrième dimension [621], voire, la remplace. Cette mécanique employée par Tykwer implique concrètement une tendance au renforcement par tuilage de cette figure rythmique et mélodique du tic-tac à défaut d'un déploiement musical notamment sous forme de leitmotiv.

Nous avons aussi évalué la tendance de l'*ostinato* de figures élémentaires à prendre d'autres formes et s'inscrire dans d'autres significations. Les cellules minimalistes se rapprochent davantage, à un instant donné, de l'état d'âme de Maria dans *Maria la maléfique*, de celui de Sissi dans *La princesse et le guerrier*, ou de l'univers intérieur des personnages évoluant dans leur environnement dans *Les rêveurs*. L'utilisation de la figure de la *bassline* bouclée, dans *L'enquête*, en contraste franc avec les fulgurances pianistiques formant le thème principal du film, est assez révélatrice d'une dichotomie entre la pugnacité du protagoniste et un monde qui reproduit éternellement les mêmes schémas que le banquier corrompu Skarssen résume par ces mots à un Salinger en quête de justice : « M'exécuter ne changera rien. Il y aura cent autres banquiers pour prendre ma place. Tout continuera », au même titre qu'une cellule mélodique qui se répète continuellement.

Cette méthode employée par Tykwer pour sortir d'un espace-temps filmique linéaire et introduire une dimension supérieure à celle du temps, se manifeste dans les séquences de mosaïques d'images en mouvement à l'écran de *3* et, en l'occurrence, celle que nous avons observée, présentant des moments de vie des personnages évoluant précisément sous diverses temporalités. La musique répondant au principe d'ouverture universelle innée, éludant tout processus de développement progressif d'une mélodie,

[620] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « tout ce qui appartient, "dans l'intelligibilité" (comme dit M. Cohen-Seat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film », SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 7.
[621] Le temps.

s'accorde à la macédoine d'images qui naviguent sur l'écran en établissant des liens de cause à effet entre la vie de personnages déambulant dans des scènes qui non seulement ne se succèdent pas dans le temps mais qui n'ont pas la même temporalité.

Quant à la scène de la course-poursuite ayant provoqué l'accident et la rencontre de Sissi et Bodo dans *La princesse et le guerrier*, elle nous a permis de mesurer le processus selon lequel le renouvellement mélodique permanant interagit avec le découpage et le montage. En particulier, nous avons pu apprécier la façon dont les cellules mélodiques prennent un sens en fonction des éléments scénaristiques à mettre en évidence, au moment où il est opportun de les exposer, qu'ils apparaissent à l'écran ou non.

Elles suivent toujours cette même notion de couche musicale parallèle, symbole de conscience du film indépendante de l'image, dont l'autonomie se justifie, entre autres, par le fait que, comme nous l'avons déjà relevé, Tykwer pense ses compositions en fonction du scénario, avant tournage. Dès lors, le cinéaste nous semble d'ores et déjà apporter un début de réponse quant à la question de la dépendance de sa musique, puisque, par une telle méthode, sa partition est à la fois indépendante des images tout en étant enchevêtrée dans le film.

IV Sur l’indépendance de la musique au cinéma

Introduction de partie

On a coutume de considérer qu'au cinéma et en théorie, la musique tend soit à l'indépendance vis-à-vis des images, à l'instar des compositions d'un Vladimir Cosma ou d'un Ennio Morricone, soit à la fonctionnalité, autrement dit à sa dépendance vis-à-vis de l'évolution du drame filmique, à l'exemple des partitions d'un Howard Shore ou d'un Carter Burwell. Dans cette partie, nous tenterons d'expliquer que ces deux tendances ne sont pas opposables, que la musique est par essence, à des degrés divers, un peu des deux à la fois, et de montrer comment, même vouée à fonctionner avec et uniquement avec une image [622] spécifique, elle garde toujours sa part d'inné.

S'agissant de l'esthétique du cinéma de Tom Tykwer, nous examinerons la façon dont sa musique semble exclure complètement l'idée d'une dichotomie entre ces deux penchants. Souvent, sa composition n'est ni simplement indépendante, puisqu'elle se rattache à la vie intérieure des personnages, à la diégèse et à l'intrigue du film, ni juste fonctionnelle puisqu'elle s'accorde, en règle générale, toute latitude par rapport à l'image. Elle tient un caractère omniscient qui dépend moins des images – découpage, mise en scène, montage – que de l'esprit du film et des émotions qui peuvent émaner de sa dimension vibrationnelle évoluant en parallèle, surtout s'il la compose de concert avec la rédaction du scénario, pour *Le parfum* par exemple : « J'ai eu de la chance parce que je pouvais commencer à écrire la musique dès le début du script. Je composais le même jour où j'ai commencé à écrire le scénario. Alors, tout le processus d'écriture du scénario se faisait complètement parallèle à celui de la musique » [623]. Dès lors, comment la musique peut-elle dépendre des images alors que celles-ci ne sont pas encore tournées ? Avant d'aborder ce point en profondeur et en particulier dans le cinéma du réalisateur-compositeur, il convient de considérer la question de la division traditionnelle entre la disposition de la musique à l'indépendance et sa tendance à la fonctionnalité vis-à-vis des images, dans sa globalité et d'en explorer quelques ressorts esthétiques généraux.

---

[622] La terminologie « image », dans le contexte du cinéma narratif, se rapporte moins à au sens pictural qu'elle renferme qu'à son origine en tant qu'image en mouvement et à ce qu'elle transporte de filmique, autrement dit de ce qui relève de la mise en scène et du montage, et de profilmique, à savoir ce que la caméra capture et qui apparaît à l'écran.

[623] TYKWER, Tom. *Interview: Perfume Director Tom Tykwer* [en ligne]. 27 décembre 2006.

Dans un premier temps, nous constaterons que la question se pose déjà bien avant l'avènement du cinéma et de la problématique de son rapport à la musique. En effet, si l'œuvre d'opéra s'appuie sur une histoire, un livret, un scénario en quelque sorte, que la musique et en particulier le chant doivent respecter, c'est, comme le pense Michel Poizat, « le phénomène d'autonomisation radicale de la voix, de ce véritable détachement de la voix comme objet venant s'emparer de toute la disponibilité de l'auditeur qui a rendu possible la mise en place même du dispositif de l'opéra »[624]. Nous aborderons la façon dont elle prend tout son sens au temps du muet, les critiques et le public des salles réclamant une musique correspondant à l'action développée à l'écran. Nous prendrons pour exemple d'apogée d'un désir de fusion images-musique, les œuvres de Eisenstein, *Alexandre Nevski* et *Ivan le terrible*, musique du compositeur russe Sergueï S. Prokofiev (1891 – 1953). Nous élargirons notre point de vue en nous appuyant sur le cas de figure de Beethoven dont la métaphore visuelle est régulièrement utilisée par ses biographes pour décrire son œuvre.

Dans un deuxième temps, nous aborderons la question du souvenir. Nous verrons que si le thème musical du film est relié, dans notre mémoire, à ce pourquoi il fut créé, la musique alimente un souvenir post-film, indépendant de l'intrigue du film en soi, et qu'elle tend à nourrir une mystification émotionnelle de l'œuvre originelle. Nous tenterons de mettre en lumière la façon dont cette musique peut parvenir jusqu'à éclipser la raison de son origine, à savoir le film lui-même, être après-coup considérée comme originale, indépendamment de l'œuvre pour laquelle elle aura été composée.

Enfin, nous traiterons de la dépendance de la musique à la temporalité intrinsèque au film. La musique peut en effet contribuer ou s'assujettir tant à l'allongement du temps filmique qu'à son accélération elliptique. Elle peut même s'accorder aux changements d'espace-temps dans la même continuité dramatique. Nous terminerons en abordant succinctement la question de l'interdépendance rythmique, car si la musique est en mesure de s'appuyer sur les impulsions naturelles et primordiales, elle peut soit diriger rythmiquement le film, soit subir le rythme de l'image et s'y adapter.

---

[624] POIZAT, Michel. *L'opéra ou Le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris : Métailié, 17 octobre 2001, p. 57.

IV.A Entre fonctionnalité et indépendance

IV.A.1 Une tendance à de la musique fonctionnelle

IV.A.1.a Une problématique de longue date

Sur l'illusion d'une liaison entre musique et images

La question de l'indépendance et de la fonctionnalité de la musique par rapport aux entités visuelles auxquelles elle est associée ne date pas du cinéma. D'après Laurent Guido, « la remise en question radicale du caractère programmatique ou fonctionnel de la musique n'intervient véritablement qu'autour de 1800 » [625]. Le musicologue allemand Carl Dahlhaus (1928 – 1989) souligne que « l'idée de la musique absolue a été l'idée séculière, résumant le sentiment artistique d'une époque entière » [626].

Cette question que nous posons dans le cadre du septième art est déjà présente dans l'opéra, comme Michel Poizat le signale. Ce sociologue et musicologue estime que, dans cette forme d'expression dramatique, le parcours du chant pur à la prosodie « est tout sauf linéaire car il est pris en permanence dans la dialectique d'une jouissance d'une part, et de sa maîtrise d'autre part » [627], en l'occurrence le contrôle de la versification et du livret. Il soutient que « l'interprète se trouve ainsi amené, s'il veut chanter juste, s'il veut chanter beau, à faire en quelque sorte le deuil de l'intelligibilité. S'il veut susciter l'émotion qui naît du déploiement du continuum musical de l'aria, il est amené à faire le deuil de ces silences, de ces coupures qui édifient la scansion signifiante du langage » [628]. Ce dilemme renvoie à une idée du positionnement de la musique dans le film, à travers laquelle le compositeur, « s'il veut susciter l'émotion qui naît du déploiement du continuum musical », serait « amené à faire le deuil » d'une forme de d'allégeance à certains éléments de mise-de-scène, de

[625] GUIDO, Laurent. *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Payot Lausanne - Nadir, 6 décembre 2007, p. 139-140.
[626] DAHLHAUS, Carl. *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*. Genève : Contre-champs, novembre 1997, p. 128.
[627] POIZAT, Michel. *op. cit.*, p. 70.
[628] *Ibid.*, p. 68-69.

découpage et de montage. Le compositeur serait contraint à un accommodement entre liberté de composition et obédience à l'image, comme une conciliation entre « la mise en place d'un dispositif de jouissance de la voix et la mise en place d'un dispositif qui vient la régler »[629], dans l'opéra.

Vladimir Cosma soutient que « Goethe a écrit de très beaux poèmes que Schubert a mis en musique. Mais Goethe n'avait pas besoin de Schubert et l'on peut jouer les musiques de Schubert sans Goethe […] Chaque corps de métier artistique considère son art comme suffisant »[630]. Il rejoint ainsi la pensée d'Hanslick qui s'appuie précisément sur la pièce *Egmont* de Goethe, mise en musique par Beethoven en 1810 (opus 84) :

> « On dit que Beethoven a écrit un *Egmont*, […] substituant ainsi le musicien au poète, ou du moins admettant que la légende traitée par ce dernier a fourni au musicien la même matière qu'à lui. C'est une grande erreur […]. Ni la figure d'Egmont, ni ses actions, ni ses sentiments ne peuvent être le sujet de l'ouverture de Beethoven, comme ils sont celui du drame ou du tableau dont Egmont est le héros. L'ouverture contient uniquement des combinaisons sonores, librement imaginées par le compositeur dans la limite des lois de la pensée musicale ; combinaisons d'ailleurs complètement indépendantes, en elles-mêmes, de l'idée poétique de l'artiste. Cette relation est tellement arbitraire et contingente, que jamais un auditeur de l'œuvre musicale ne soupçonnerait à quel sujet occasionnel elle se rapporte, si l'auteur n'avait pris soin de donner, au moyen du titre, une direction à notre imagination […]. Il serait fort admissible que l'ouverture d'*Egmont* s'appliquât également à un *Guillaume Tell* ou à une *Jeanne d'Arc* »[631].

Pourtant, d'après Anton Félix Schindler, biographe de Beethoven, l'inspiration du compositeur vient de sa faculté « la plus rare et la plus importante » à « pénétrer de la nature d'une idée ou d'un poème ayant fait une vive impression sur lui, et l'exciter pour peindre une situation. Son génie créait alors des formes qui n'avaient rien de commun avec les formes reçues »[632]. De même, l'élève de Beethoven et pianiste autrichien Carl Czerny (1791 – 1857), en évoquant la sonate opus 57 en *fa mineur* du compositeur, témoigne :

---

[629] *Ibid.*, p. 71.
[630] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 43.
[631] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 115-116.
[632] SCHINDLER, Antoine et SOWINSKI, Albert. *Histoire de la vie et de l'oeuvre de Ludwig van Beethoven écrite en allemand par Antoine Schindler*. [S. l.] : Librairie de Garnier frères, 1865, p. 317.

> « Beethoven, qui aimait peindre les scènes de la nature, pouvait se figurer les roulements des vagues de la mer pendant une nuit de tempête durant laquelle des cris “au secours” retentissent au loin. Une pareille image peut donner à l’artiste une idée convenable pour l’exécution de ce grand tableau musical. Il est certain que Beethoven, pour beaucoup de ces belles compositions, s’inspirait par ses lectures et ses propres visions » [633].

Par l’emploi régulier de la métaphore visuelle, Czerny explique que c’est souvent l’image, tout du moins les événements perçus par l’œil, qui inspire la musique : « L’idée de l’*adagio* en *mi majeur* (dans le quatuor, œuvre [opus] 59, n° 2), lui vint en songeant à l’harmonie des sphères et en considérant le ciel étoilé dans le silence de la nuit. Pour sa septième symphonie en *la majeur*, il était excité par les événements de 1813 et de 1814, ainsi que pour la *Bataille de Vitoria* » [634]. Il s’agit d’une erreur puisque Beethoven écrit sa septième symphonie en 1811-1812 [635] alors que la Bataille de Vitoria soldant la guerre d’indépendance espagnole, l’alliance des troupes hispaniques, britanniques et portugaises sous le commandement d'Arthur Wellesley boutant l'armée napoléonienne hors d'Espagne, est livrée le 21 juin 1813. Cet exemple nous donne une indication supplémentaire sur la nature arbitraire et aléatoire des images ou, en l’occurrence, des événements d’où résulterait une musique et, dans le cas présent, celles d’une guerre qui n’a pas encore eu lieu. L’arbitraire laisse place à la contradiction lorsque Schindler, constatant cet anachronisme de Czerny, déclare que « cette musique n’a point de caractère guerrier » [636] tout en rappelant la proclamation du compositeur, lors du procès de Maelzel [637], qui dit : « j’avais déjà l’idée préconçue d’écrire une bataille » [638]. En clair, Beethoven aurait eu l’idée d’écrire un épisode de guerre, sans « caractère guerrier » ?

Hanslick enchérit au sujet de cette problématique de la sujétion illusoire de la musique envers le monde du visible, en affirmant que, si Beethoven s’est parfois inspiré d’événements, d’images ou d’états d’âme divers pour composer, « ce n’a été que pour

---

[633] *Ibid.*, p. 318.
[634] *Ibid.*
[635] Selon : COOPER, Barry. *Dictionnaire Beethoven*. [S. l.] : French & European Pubns, 1 octobre 1991, p. 340.
[636] SCHINDLER, Antoine et SOWINSKI, Albert. *op. cit.*, p. 319.
[637] Johann Nepomuk Mælzel (1772 – 1838), ingénieur allemand ayant fait breveter métronome en 1816 et ami de Beethoven. S’imaginant pouvoir troquer une composition du maestro en échange d’instruments qu’il inventa pour aider le compositeur lutter contre la surdité, Beethoven lui intente un procès, mais ils finissent par se réconcillier fin 1817.
[638] SCHINDLER, Antoine et SOWINSKI, Albert. *op. cit.*, p. 319.

s'aider, par la contemplation d'un objet unique, à mettre dans son œuvre la cohésion musicale voulue » [639] :

> « C'est cette unité réalisée dans et par la musique seule, et non pas la connexion avec l'objectif que s'est proposé le compositeur, qui donne aux quatre morceaux de la sonate un caractère de liaison organique. Quand le musicien n'a pas jugé à propos de recourir à cette poétique lisière, quand il s'est livré à l'inspiration purement musicale, il est impossible de trouver dans les diverses parties de l'œuvre une autre unité que celle qui est du domaine exclusif de la musique […]. Si les parties qui composent un morceau nous paraissent offrir de l'unité, c'est dans leurs seuls éléments musicaux qu'elles la puisent » [640].

D'ailleurs, Hanslick soutient que, pour *Le Roi Lear*, « la grandiose ouverture de Berlioz n'exprime pas plus l'idée du roi Lear que ne pourrait le faire une valse de Strauss » [641]. Nous voyons bien que cette question tient de l'ordre universel propre à la musique, à travers laquelle le cinéma succède aux autres représentations visuelles et textuelles escortées par une composition. Elle se trouve déjà au cœur de la rivalité entre « gluckistes » et « piccinistes » à Paris, en 1774.

Deux visions opposées sur le rôle de la musique dans le drame

Les gluckistes se réfèrent à Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787), compositeur allemand installé à Paris entre 1774 et 1779, héritier de l'opéra Italien (ré)formé à la fin du XVI[e] siècle à Florence en réaction contre la polyphonie de la renaissance incarnée par Monteverdi, mais aussi Jomelli et Cimarosa, en passant par Pergolèse, Sacchini et Paisiello. Gluck propose une nouvelle conception de l'opéra, ayant pour but d'accorder plus d'espace au naturel et à la vérité dramatique, impliquant de la musique qu'elle soit au service du drame pour plus de réalisme, ce qui nous renvoie, dans notre jargon et dans le cadre du cinéma, à la forme fonctionnelle. Il serait d'ailleurs intéressant de connaître les liens éventuels entre la pensée gluckiste et les principes wagnériens sur l'opéra, le premier comme avant-coureur du second.

---

[639] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 60-61.
[640] *Ibid.*, p. 61.
[641] *Ibid.*, p. 115.

Quant aux piccinnistes, ils défendent la musique italienne telle que prônée par le compositeur italien à Paris à la même période, Niccolò Vito Piccinni (1728 – 1800). Ce dernier s'inscrit dans la continuité des principes établis par l'opéra italien de cette époque, privilégiant la musique au réalisme du drame, ce qui soulève des contradictions historiques, mais également esthétiques [642]. Soulignons toutefois que, si Gluck soutient que la musique doit s'accorder à la déclamation du librettiste, la nature proprement musicale de ses opéras prend régulièrement le dessus, que ce soit dans *Iphigénie en Aulide* (1774) ou la version française d'*Orphée et Eurydice* (1774).

De son côté, Hanslick critique ouvertement la forme récitative, « forme musicale qui s'ajuste le plus immédiatement à l'expression déclamatoire, jusqu'à rendre l'accent du mot isolé, sans viser à autre chose qu'à fixer comme par un moulage fidèle des états définis de l'âme se succédant presque toujours rapidement » [643], et qui est de nouveau, par analogie et transposition, l'équivalent de la musique fonctionnelle au cinéma. Hanslick nous place au cœur de nos préoccupations sur les relations entre musique et cinéma, alors même qu'à la date où il écrit, Edward Muybridge n'a pas encore réalisé son expérience du découpage du mouvement du cheval au galop [644], et que nous en sommes encore à l'âge du folioscope (1868). Pourtant, il suffirait de remplacer « texte » par « images », ou « récitatif » par « mise en scène (cinématographique) », pour tomber tout juste au cœur de notre problématique. Hanslick soutient que la musique :

---

[642] Vous trouverez l'historique de cette querelle dans toutes ses contradictions dans : DU ROULLET, François-Louis Gand Le Bland (1716-1786 ; bailli), SUARD, Jean-Baptiste-Antoine (1732-1817), BOYER, Pascal (1743-1794), et al. *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*. [S. l.] : [s. n.], 1781. [Consulté le 2 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5727860f. Et: DESNOIRESTERRES, Gustave Le Brisoys (1817-1892). *La musique française au XVIIIe siècle : Gluck et Piccini*. 2e éd. Paris : Librairie académique Didier et Cie, 1875. [Consulté le 2 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2137782.

[643] HANSLICK, Eduard. *op. cit.*, p. 42.

[644] Pour rappel, le 18 juin 1878, Muybridge répond à la demande de son riche client éleveur de chevaux, Leland Stanford, souhaitant connaître le déplacement des pattes d'un cheval au galop, mouvement trop rapide pour l'œil humain et, surtout, objet de controverses. Le photographe met en place un procédé de décomposition du mouvement en disposant 24 appareils photographiques le long de la clôture d'une partie de l'hippodrome de Paulo Alto en Californie blanchie à la chaux. Les appareils, reliés à des fils tendus dans la largeur de la piste, se déclenchent au moment où les liens se détachent lors du passage de l'animal au galop. Le mouvement des pattes de l'animal, ainsi décomposé en 24 étapes, résout la polémique et permet de découvrir qu'à un moment donné, les quatre pattes du cheval au galop sont toutes en l'air. Par la suite, en 1879, il déposera le brevet du Zoopraxiscope, l'une des principales inventions qui influença Thomas Edison en collaboration avec William Dickson (1860 – 1935) pour la création des kinétographes-kinétoscopes.

> « perd, dans le récitatif, toute importance propre et devient l'humble servante du texte. D'où il appert que l'expression des sentiments définis, loin d'être une nécessité du rôle de la musique, reste en opposition complète et définitive avec lui. […] Le beau musical tend à s'éloigner de tout ce qui exprime trop spécialement, avec trop de précision, son impérieux besoin de libre expansion ne pouvant s'accommoder de cette servilité » [645].

Selon lui, les opéras de Mozart présentent des morceaux « en parfaite harmonie avec le texte. Qu'on écoute même les plus compliqués de ces morceaux, les finales, sans les paroles ; il restera sans doute quelque obscurité dans les parties intermédiaires, mais les principales, aussi bien que l'ensemble, apparaîtront dans leur beauté propre, existant par elle-même » [646]. Inversement, il trouve que :

> « Richard Wagner, dans ses dernières œuvres, cherche à accentuer la tendance dramatique, en opposition à la tendance musicale. Nous applaudirons à tout effort fait dans le sens d'une amélioration intelligente de la partie dramatique dans l'œuvre lyrique, sans oublier toutefois que la musique d'opéra, séparée de son texte, ne satisfait que très médiocrement le sens esthétique » [647].

Michel Poizat porte un regard similaire à celui d'Hanslick sur cette différence de traitement musical et en particulier sur l'approche élaborée par Wagner :

> « Le temps du discours musical wagnérien n'a le plus souvent que peu de rapports avec le temps de l'énonciation verbale "naturelle", que le récitatif respectait à peu près. On peut donc dire que la continuité mélodique du chant wagnérien tend à ronger, à éroder la scansion signifiante de la langue, d'une façon peut-être moins radicale que l'aria proprement dite mais de manière permanente d'un bout à l'autre de l'œuvre et sans autoriser le retour à la parole par le canal du récitatif habituel » [648].

Ainsi, à Wagner qui déclare que « l'erreur dans l'opéra consiste en ce qu'on a fait d'un moyen d'expression (la musique) le but, et du but (le drame) un moyen » [649], Hanslick rétorque qu' « un opéra où la musique est constamment et réellement employée comme un

---

[645] HANSLICK, Eduard. *op. cit.*, p. 42.
[646] *Ibid.*
[647] *Ibid.*, p. 43-44.
[648] POIZAT, Michel. *L'opéra ou Le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris : Métailié, 17 octobre 2001, p. 110.
[649] WAGNER, Richard et CHARNACE, Guy. *Musique et Musiciens*. Deuxième volume : Fragments critiques de M. Richard Wagner. Traduits et annotés. Paris : P. Lethielleux, imprimeur-éditeur, 1874, 2 vol., p. 88. Disponible à l'adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Charnacé_-_Musique_et_Musiciens,_vol2,_1874.djvu/96.

simple moyen d'arriver à l'expression dramatique, est un non-sens musical » [650]. Ce point de vue est parfaitement transposable à celui d'une catégorie de compositeurs pour le cinéma qui considèrent qu'au préalable, avant d'être intégrée au film, la musique doit « apparaître dans sa beauté propre, existante par elle-même », opinion de Vladimir Cosma qui considère la musique comme « un art abstrait » sans « signification précise » :

> « Qu'on la mette sur des images ou qu'on l'utilise sur autre chose, elle doit avoir sa puissance, sa force, son autonomie et ne pas être trop descriptive. Des musiques célèbres de ballet par exemple, faites dans les années 30, peuvent aussi être jouées sans le ballet. Personne n'exige d'avoir des danseurs quand on joue en concert *Le Sacre du printemps* de Stravinski, *Le Boléro* ou *Daphnis et Chloé* de Ravel. Mais quand les danseurs sont là et la chorégraphie réussie, c'est formidable aussi. Il y a beaucoup de musiques tirées de spectacles qui sont devenues de la musique pure. *La valse triste* de Sibelius*, Pelléas et Mélisande* de Fauré étaient à l'origine des musiques de scène » [651].

Faisant référence aux propos tenus par Stravinski comparant la musique de film à du papier peint en 1947 [652], Vladimir Cosma estime que :

> « La musique doit décorer une scène, non pas à la manière d'un papier peint, mais plutôt comme un tableau. Un tableau est accroché dans un appartement, mais si demain vous le mettez dans un autre endroit il est toujours beau parce qu'il a par lui-même une valeur. Pour moi, une bonne musique de film a une valeur en soi ; et quand, tout à coup, elle intervient dans le film, elle le sert en le sublimant » [653].

Il rejoint le sentiment d'Ennio Morricone, selon lequel :

> « Ce 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. Et alors : quelle serait la musique juste ? […] La musique est un art abstrait. Le musicien est dans une situation dramatique au cinéma : il a non-seulement une responsabilité face au réalisateur – auquel il doit fournir un complément au niveau artistique – mais il a aussi une responsabilité dans la réussite commerciale du film » [654].

---

[650] HANSLICK, Eduard. *op. cit.*, p. 46.
[651] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 53.
[652] Cf. STRAVINSKY, Igor. La musique de film ? Du papier peint ! *L'Ecran français*. novembre 1947.
[653] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 44.
[654] *Ibid.*, p. 24. Dans une entrevue avec Sergio Micelli à Rome en septembre 1979.

Pourtant, en dépit de la théorie d'Hanslick préfigurant cette approche de la musique du septième art, c'est bien le modèle de l'opéra wagnérien voire, le cas échéant, gluckiste, celui d'une composition fonctionnelle faisant sens dans le film en fonction du visuel dont elle dépend, qui sera le plus largement recyclé au cinéma.

Telle est la pratique du compositeur Carter Burwell qui déclare que la musique de film « est faite pour suivre un film et n'a pas forcément de sens hors du contexte de ce film. Je n'achète pas de musiques de films pour les écouter toutes seules, par exemple » [655]. C'est aussi l'opinion de Bruno Coulais selon lequel la musique appartient, en tout état de cause, au réalisateur : « On n'écrit jamais que la musique du metteur en scène. On ne peut pas jouer au petit malin ! De toute façon, c'est la musique du metteur en scène […]. Il arrive que l'on ne soit pas d'accord […]. C'est d'ailleurs formidable quand le metteur en scène reconnaît ensuite que le compositeur lui a fait entrevoir quelque chose qu'il ignorait de son propre film » [656]. Dans cette perspective, Mouëllic retient, comme nous l'avons déjà noté dans notre paragraphe sur la réutilisation conventionnelle de musique préexistante, que :

> « La pertinence d'une partition dépend bien plus de son "efficacité", de la qualité des relations qu'elle instaure avec les images que de l'écriture musicale proprement dite. C'est pour cela que les classiques musiques de films, basées sur des motifs conducteurs et qui doivent suivre le drame visuel, sont généralement plus difficilement appréciables à l'écoute seule puisqu'elles sont séparées de cette construction dramatique des images sur laquelle elles reposent » [657].

Nous reprenons, avec Mouëllic, l'appréciation de Michel Chion pour « l'album intégral de la partition d'Herrmann pour *Psychose* (1960) » qu'il trouve « d'une terrifiante monotonie, alors que dans le film cette partition fonctionne idéalement » [658], anecdote qui nous semble assez révélatrice de la pensée du théoricien qui soutient qu'une confusion « entre ce qu'on peut être amené à écrire à titre de matériau de liaison, de soutien […], de ponctuation et de stimulation musicale dans les films, et ce qu'on écrit comme discours en soi » [659] résulte du fait que ces deux fonctions portent le même nom de « musique » :

---

[655] *Ibid.*, p. 87.
[656] *Ibid.*, p. 138-139.
[657] MOUELLIC, Gilles. *La musique de film*. Paris; SCEREN-CNDP : Cahiers du Cinéma, 7 novembre 2003, p. 36.
[658] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 249.
[659] *Ibid.*, p. 24.

> « Lorsqu'un écrivain travaille pour le cinéma, son travail s'appelle "scénario" ou "dialogues" et en changeant de nom, ne se voit pas questionné au nom de la littérature, même si dans certains cas il peut en tirer un livre, qui sera dès lors à apprécier comme tel. Et quand un peintre travaille pour le cinéma, […] ce qu'il vise à réaliser s'appelle conventionnellement "décor", donc ce n'est pas considéré comme justiciable de questions de fond s'appliquant à la création picturale en soi. Mais quand un musicien compose pour le cinéma, l'usage et la pratique légales conservent le terme de musique pour quelque chose qui se présente sous un autre aspect (morcelé), dans un tout autre rôle et avec une autre logique et surtout un tout autre contexte que l'œuvre musicale » [660].

Notons un paradoxe dans la pensée de Michel Chion qui, après avoir distingué les deux « types » de musique, l'une comme « discours en soi », l'autre comme « matériau de liaison, de soutien », affirme finalement que la musique « reste à jamais principe en soi » [661]. En d'autres termes, elle « incarne un principe d'indépendance dans la soumission. Même liée par les chaînes du montage à une scène donnée, elle se donne à entendre et continue d'obéir à sa propre logique » [662].

Pour reprendre les exemples cités par le théoricien, selon lequel « la musique resterait donc le seul élément du film qui demeurerait susceptible de reprendre à tout moment son autonomie, de se replier sur lui-même, et de se justifier au nom de ses propres lois » [663], il nous semble que décors, scénario et dialogue servent généralement à alimenter ce qui relève de la profilmie, donc de l'image, contrairement à la musique qui se délie d'une obligation de vraisemblance vis-à-vis de l'action en cours, sauf si cette dernière se rapporte à une entité diégétique du film, donc de nouveau à l'image.

N'oublions pas que la musique, au sens conventionnel du terme, relève d'une construction en soi, dont les prémices de codification occidentale ont plus de deux millénaires d'écart avec l'invention du cinéma. De plus, contrairement à la peinture et à la littérature (notre pensée s'opposant à l'idée défendue par Germaine Dulac par exemple [664]),

---

[660] *Ibid.*, p. 24-25.
[661] *Ibid.*, p. 26.
[662] *Ibid.*
[663] CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Cahiers du cinéma, 1 mars 1985, p. 115.
[664] Germaine Dulac compare le cinéma, « découverte mécanique faite pour capter la vie dans son mouvement exact, continu »*, avec les formes d'expression qu'elle juge en mouvement, à savoir le théâtre « puisqu'il y a évolution constante dans les caractères, dans les faits, dans les expressions des physionomies », le roman qui est « du mouvement exposé d'idées qui se succèdent, se déduisent, s'entrechoquent, se heurtent », la poésie « qui reflète des impressions successives, qui oppose et relie des sensations et des états d'âme », et la musique

nous avons affaire à deux arts du mouvement évoluant en parallèle, de par leurs sources émettrices distinctes, l'une relative à l'image, l'autre au son, toujours enregistrés et diffusés de concert mais séparément, des premières tentatives de synchronisation aux conteneurs/encapsuleurs numériques (fichiers audio-vidéo) les plus récents dont les données sont traitées par des algorithmes distincts. A contrario du scénario qui, dès son origine, est spécifiquement destiné à sa mise en images, ou au décor qui est par essence le lieu dans lequel évoluent les personnages filmés, image en mouvement et musique sont originellement indépendants l'un de l'autre et, de surcroit, destinés à deux récepteurs spécifiques, les yeux et les oreilles, dont les facultés sensorielles de perception du mouvement sont dissemblables.

En toute hypothèse, la seule façon dont la musique pourrait se fondre dans le film, se confondre avec le cinéma et y perdre toute autonomie consisterait à déconstruire toutes codifications harmoniques établies et, comme nous l'avons suggéré dans notre premier volet, la délier de toutes les frontières qui la séparent des autres sources sonores constituant la bande son du film. La musique inséparable des bruitages et du silence, deviendrait alors inséparable du film lui-même. Tant que la musique intègre par elle-même et pour elle-même son propre principe de fonctionnement, que sa codification ne dépend pas de celle du film et en particulier de la bande son, elle garde toutes ses possibilités d'autonomie vis-à-vis du cinéma.

Dans la pratique, certains compositeurs tiennent un avis moins tranché et se positionnent entre les deux courants, acceptant cette part d'indépendance dans la soumission. C'est le cas de Jean-Claude Petit qui affirme que la musique « est faite pour aller avec le film […]. J'écris la musique de film et on peut l'écouter à l'extérieur mais je ne prétends pas qu'elle est aussi cohérente que l'œuvre d'un compositeur qui compose seulement pour lui

---

« qui se déroule en harmonies toujours changeantes, toujours animées. Nous admettons donc que la littérature dans ses diverses formes, que l'art dramatique, que la musique sont des arts du mouvement comme le cinéma »**, sauf que les mots, dans les livres, ne bougent pas plus que, pour exemple, les multiples personnages du *Jugement dernier* de Michel-Ange, fresque du de la Chapelle Sixtine, qui pourtant racontent bien des histoires. Dans : *PIERRE-QUINT, Léon, DULAC, Germaine, LANDRY, Lionel, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 2. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 31. Disponible à l'adresse : http://monoskop.org/images/5/57/L_Art_cinematographique_2_1927.pdf ; **DULAC, Germaine. *Ecrits sur le cinéma (1919-1937)*. Paris : Paris expérimental, 1 décembre 1994, p. 63.

et pour le concert »[665]. Il partage ainsi le sentiment de Michel Chion affirmant que l'on ne peut écouter les bandes originales « comme n'importe quelles musiques, ni leur appliquer les mêmes critères qu'à une œuvre destinée principalement à l'écoute [puisque], par son caractère même d'intermittence et d'éparpillement à l'intérieur du film, la musique pour l'écran n'est pas un genre propice à l'édification d'une forme en soi »[666]. Relatant son expérience sur *Cyrano de Bergerac* (1990) de Jean-Paul Rappeneau, Jean-Claude Petit confirme de manière assez significative son propos plus modéré :

> « J'ai écrit un générique en deux parties. La première est une partie très vive qu'on entend sur la bataille du début. Ni Jean-Paul [Rappeneau] ni René [Cleitman] n'étaient contents de cette première partie musicale du générique qui dure peu de temps. Tout le monde se concerte, on refait une séance d'enregistrement avec la même musique mais plus lente. C'était un désastre, cela n'allait pas du tout. Finalement, on a mis ma première version et le moins que l'on puisse dire c'est que la musique a eu du succès. Je l'ai jouée dans le monde entier, on me la réclame un peu partout, avec ce tempo-là. Je me suis battu jusqu'au bout et elle est devenue la musique du film »[667].

La musique, jouée au tempo qu'il avait prévu, est ainsi appréciée par elle-même, indépendamment du film, tout en se référant, avant tout, à ce dernier.

IV.A.1.b Une recherche de fonctionnalité nécessaire à l'ère du muet

Selon Gilles Deleuze, la musique au temps du muet « se trouvait soumise à une certaine nécessité de *correspondre* avec l'image visuelle, ou de servir des fins descriptives, illustratives, narratives, agissant comme une forme d'intertitre »[668]. Il s'appuie sur l'appréciation de Béla Balazs selon lequel « quand le cinéma devient sonore et parlant, la musique est en quelque sorte affranchie, et peut prendre son essor »[669].

Il semble au contraire qu'au temps du muet, la musique avait plutôt tendance à s'affranchir à loisir des images, d'où la nécessité de catalogues de musique préexistante et

---

[665] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 129.
[666] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 250.
[667] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 119.
[668] DELEUZE, Gilles. *Cinéma, tome 2. L'Image-temps*. Paris : Editions de Minuit, 1 novembre 1985, p. 309-310.
[669] BALAZS, Béla et CHAVY, Jacques. Le Film parlant refoule la musique à programme. Dans : *Le Cinéma: nature et évolution d'un art nouveau*. Paris : Payot, 1979, p. 224.

l'utilité des *cue sheets*, ce qui d'ailleurs donnait lieu à de lourdes critiques, que ce soit de la part du *Moving Picture World* dans leurs évaluations des projections cinématographiques et des salles aux Etats-Unis, selon lequel « pour la musique instrumentale de type orchestral, rien n'a encore été tenté » [670], que chez le critique d'art italien, Ricciotto Canudo (1877 – 1923), qui résume en substance le sentiment du public :

> « Là, sans transition, et sans penser à mal faire, on traîne dans la succession des tableaux de l'écran la *Marche funèbre* de Chopin pour la couper avec la valse *C'est mon homme*, et l'on suspend froidement le Prélude de *Parsifal* devant l'alanguissement du dernier tango. Je puis affirmer avoir entendu, et non point chez les derniers *Peaux-Rouges*, mais dans tout l'éclat de la civilisation boulevardière, la *Symphonie héroïque* adaptée à je ne sais quelle ignominie en épisodes » [671].

Les critiques du *Moving Picture World* qui est probablement le plus influent journal de l'industrie du cinéma américain de cette époque, soutenant que le cinéma ne peut prendre son essor sans « qu'une musique appropriée ne lui soit attribuée » [672], sont à l'image de cet extrait du compte-rendu de sa visite au Pastime Theater situé sur la Madison street, à Chicago :

> « Dans aucune de ces trois salles, les pianistes ne portèrent la moindre attention à l'action dans le film. Dans une salle, elle jouait une sélection religieuse tandis qu'une farce burlesque était projetée, et (c'est un fait) dans un autre film, elle chantait « Don't take me home » [673] pendant que le père et le fils se séparaient en larmes. Un tel travail est mauvais, très mauvais. A mon avis, les gérants qui ne font pas leur pianiste suivre de près le film avec leur musique commettent une très grave erreur – en supposant qu'ils souhaitent produire le meilleur résultat possible dans son ensemble » [674].

---

[670] THE MUSEUM OF MODERN ART LIBRARY. *Moving Picture World (Jan-Jun 1910)*. New York : Chalmers Publishing Company, 1910, p. 772.
[671] CANUDO, Ricciotto. Musique et cinéma. Langages universels. *Comœdia*. 26 août 1921, n° 3176, p. 1.
[672] THE MUSEUM OF MODERN ART LIBRARY. *op. cit.*, p. 772.
[673] Chanson joyeuse et entrainante, interprétée par Eddie Morton en 1908.
[674] THE MUSEUM OF MODERN ART LIBRARY. *Moving Picture World (July-Dec 1909)*. New York : Chalmers Publishing Company, 1909, p. 412. [Consulté le 13 février 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/moviewor05chal.

Préconisant comme « aboutissement logique du système », une musique spécifique à chaque film, tel « une gentille comédie d'Essanay [675], tandis que, dans le même temps, une musique appropriée soit pour piano, soit pour d'autres instruments, sera spécialement composée pour ça » [676], ces journalistes américains dénoncent avec virulence le manque de cohésion, au risque de générer du mécontentement de la part d'exploitants :

> « Nous avons visité une salle de Brooklyn juste pour entendre, "I Dreamt That I Dwelt in Marble Halls" [677] joué pendant que tout un sujet Biblique était montré à l'écran ! Ceci, nous l'avons souligné, était un anachronisme. Les anachronismes et les absurdités sont à l'œuvre tellement souvent dans le domaine de l'image en mouvement que, si nous devions les énumérer tous, nous devrions prendre trop de notre espace et courions le risque d'entendre l'accusation que nous avions déjà entendu auparavant : que nous sommes juste des "marteleurs". Evidemment, c'est absurde » [678].

L'espoir et même l'extase naissent quand un chroniqueur découvre enfin, au détour d'une projection à Orpheum Theater de Chicago, une musique adaptée à l'image : « L'Orpheum, une salle tout à fait bien conduite et exemplaire, régale son public avec la musique d'un orchestre très efficace. Mais, mieux encore, le chef d'orchestre, M. William E. King, prend un soin spécial pour faire correspondre les nuances de sa musique aux scènes et au genre du film » [679].

Nous pouvons également citer l'inventeur du mot « cinéaste » [680] et précurseur du Ciné-Club, Louis Delluc (1890 – 1924) qui, en 1918, évoque « la grande puissance de cet art balbutiant » [681] et qui, trois ans plus tard, demande aux exploitants à ce « que la musique s'adapte au film. Quelle que soit la qualité de votre public, sachez qu'il est venu pour le film et qu'il ne doit pas être gêné par une musique trop absurde ou trop remarquable. Qu'elle soit juste ! » [682]. De même, Georges Dureau (1853 – 1931), fondateur du *Ciné-journal*,

---

[675] L'Essanay Film Manufacturing Company est une société de production de cinéma américaine fondée en 1907 à Chicago par George Kirke Spoor et Broncho Billy Anderson. Elle produira des burlesques Charlie Chaplin vers 1915.
[676] THE MUSEUM OF MODERN ART LIBRARY. *op. cit.*, p. 772.
[677] Chanson populaire en 1909 aux Etats-Unis, interprétée par Elizabeth Wheeler.
[678] THE MUSEUM OF MODERN ART LIBRARY. *op. cit.*, p. 590.
[679] *Ibid.*, p. 591.
[680] GAUTHIER, Christophe. *La passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris : École nationale des chartes, 1 janvier 1999, p. 81.
[681] DELLUC, Louis. Le Cinquième Art. *Le Film*. Mai 1918, n° 113 ; Dans: DELLUC, Louis et LHERMINIER, Pierre. *Ecrits cinématographiques II: cinéma et Cie*. Vol. 2. Paris : Cinémathèque française, 1986, p. 115.
[682] DELLUC, Louis. Le Commerce du cinéma. *Cinéa*. Octobre 1921, n° 24, p. 10.

« premier organe régulier de l'industrie cinématographique » [683], veut « doter les films qui sont projetés sur l'écran d'une musique écrite pour eux », regrettant : « Hélas ! Mille difficultés surgissent devant nous » [684]. Il se fait le porte-parole des « gens de bon goût – il en est encore, qui vont au cinématographe » et qui « souffrent en silence » [685] à l'écoute « des phrases musicales parfois justes, quelquefois exquises en elles-mêmes, mais trop souvent déplacées et qui jurent sur les scènes du film comme un coquelicot sur un drap mortuaire ou l'Ave Maria sur le passage d'un bataillon de chasseurs à pied » [686]. Pareillement, Louis Janssens, inventeur du Musico-cinématographe, procédé de synchronisation entre l'appareil de projection du film et un piano mécanique, rappelle aux éditeurs qu'il leur est avantageux de veiller à ce que le plaisir des yeux ne soit pas ruiné par « une non concordance de la musique qui accompagne ce film » [687], et demande à ce qu'au moins « la musique soit réglée synchroniquement au cinéma, le régal d'art n'y sera plus discutable » [688]. Quant au compositeur suisse Arthur Honegger (1892 – 1955), il prône à la même période, « le principe de la partition synchroniquement composée avec le film », se positionnant résolument « contre les adaptations musicales au Cinéma » :

> « Il est impossible de retrouver les éléments musicaux qui suivent fidèlement un film d'un bout à l'autre, sans obliger la musique à des arrêts et à des interruptions fâcheuses. La seule forme admissible est celle d'une composition spéciale faite pour tout un film. […] Rien n'est plus choquant que de se servir, par exemple, d'une symphonie de Beethoven pour illustrer un film conçu manifestement dans tout autre esprit. La *Symphonie Héroïque*, adaptée à un film policier de poursuites en auto, n'est même pas cocasse et heurte le public le moins averti, frappé par le sens disparate de la partition et du film » [689].

Nous terminerons avec cette remarque de Vuillermoz au sujet de la réutilisation incessante des mêmes morceaux pour « tout et n'importe quoi » :

---

[683] DUREAU, Georges. Collection des titres de périodiques - Ciné-journal. Dans : *Ciné-Ressources* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 juin 2015]. Disponible à l'adresse : http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=106.
[684] DUREAU, Georges. Le Cinéma ne peut se passer de musique. *Ciné-Journal*. 28 septembre 1912, n° 214, p. 5.
[685] *Ibid.*
[686] *Ibid.*
[687] JANSSENS, Louis. Synchronisation musico-cinématographique. *Ciné-Journal*. Janvier 1912, n° 178, p. 41.
[688] *Ibid.*
[689] HONEGGER, Arthur. Adaptations musicales. *Gazette des arts*. Janvier 1923, n° 2, p. 4.

> « Songez à combien de drames mondains la *Symphonie en ré mineur* de César Franck a trouvé le moyen de servir d'accompagnement parfait dans nos salles de cinéma. On aurait beaucoup étonné son auteur en lui annonçant que son œuvre serait un jour sans rivale pour ennoblir une séance de conseil d'administration d'hommes d'affaires américains ou une rupture de fiançailles » [690].

Nous pourrions relever bien d'autres témoignages qui nous indiquent que la musique, du temps du muet, s'affranchit joyeusement de la nécessité de correspondre à l'image et n'agit pas « comme une forme d'intertitre », d'autant que la plupart des références musicales provenaient de la musique romantique, donc de musiques préexistantes, dès lors parfaitement indépendantes des images auxquelles elles étaient associées.

IV.A.1.c Alexandre Nevski et Ivan le terrible : la revanche

Alexandre Nevski

Comme exemple d'essor et d'affranchissement, Deleuze retient les propos d'Eisenstein au sujet de la musique de Prokofiev pour *Alexandre Nevski* (1938) :

> « Il fallait que l'image et la musique forment elles-mêmes un tout, en dégageant un élément commun au visuel et au sonore, qui serait le mouvement ou même la vibration. Il y aurait une certaine manière de *lire* l'image visuelle, correspondant à l'audition de la musique. […] Cette thèse […] substitue une correspondance interne à la correspondance extérieure ou illustrative ; elle considère que le tout doit être formé par le visuel et le sonore mais qui se dépassent dans une unité supérieure » [691].

Or, que l'image et la musique « forment elles-mêmes un tout » signifie qu'elles dépendent l'une de l'autre. Par conséquent, la musique de Prokofiev pour *Alexandre Nevski* peut difficilement faire figure de modèle d'affranchissement vis-à-vis de l'image. Ce film représente, au contraire, un exemple type de la fonctionnalité de la musique sur les images, sur un mode empathique [692] poussé à l'extrême, « l'illustration talentueuse et même, par la

---

[690] MAUROIS, André, VUILLERMOZ, Emile, LANG, André, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 3. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 58. Disponible à l'adresse : http://monoskop.org/images/d/d9/L_Art_cinematographique_3_1927.pdf.

[691] DELEUZE, Gilles. *Cinéma, tome 2. L'Image-temps*. Paris : Editions de Minuit, 1 novembre 1985, p. 309-310.

[692] Nous empruntons ce terme perspicace à Michel Chion plutôt que celui de « pléonastique » car, comme nous l'avons vu dans notre troisième volet, musique et images ne peuvent être confondues. Elles ne peuvent être en

puissance des images, géniale, d'une cantate préexistante [,] la réalisation d'un projet de cinéma muet opératique […] qui aligne plus de clichés audiovisuels que dix films américains », pour reprendre les termes d'un Michel Chion selon lequel c'est « un malentendu historique qui en fait un film de référence pour l'emploi de la musique de cinéma »[693].

Examinons la séquence durant laquelle les habitants et les combattants de la ville de Pskov sont faits prisonniers par les Allemands. Le montage image et la musique s'assujettissent dans une direction commune. La séquence commence sur un plan de quatre gardes allemands devant la porte de la cité de Pskov. Un coup de cymbales et un mouvement « sinistre » de cuivres et de percussions accompagne les raccords dans l'axe, nous amenant à une vision chaotique de la cité en plan large. Au fur et à mesure que nous découvrons les envahisseurs, les prisonniers, la population terrorisée, les ruines de Pskov, le montage et la musique se soumettent l'un à l'autre. Quand apparaît la cité en ruine en plan large, l'individu couvert d'un linceul noir, la corde et les hommes vêtus de blanc tenant une croix, tous de dos, la musique, synchronisée au montage, soutient cette image toujours à l'aide de cymbales, percussions et cuivres. Sur les plans des femmes et des enfants, puis sur ceux des hommes au sol, dos aux gardes, la musique passe aussitôt de son aspect tragique à un côté triste et émouvant avec l'apparition d'un thème joué par des cordes. Lorsque nous revenons sur l'un des commandants de l'armée allemande, nous retrouvons les cuivres modulés vers le haut, cymbales et percussion fortissimo. Le retour au peuple opprimé inclut à nouveau le retour à la musique triste et pianissimo.

Ainsi de suite, la musique demeure toujours synchronisée quasi-mécaniquement à chaque représentation visuelle et émotionnelle, renvoyant au sentiment de Michel Chion à ce sujet, que nous partageons : « Ce qui séduit dans *Alexandre Nevski*, c'est en fait la littéralité de son discours, qui ne laisse pas la moindre place à la complexité des émotions. […] Et le tout fait une des œuvres les plus […] "bande dessinée en musique" de l'écran ! »[694]. Au moment où nous voyons l'armée allemande qui éradique le peuple de Pskov, nous entendons le thème tragique, joué aux violons, et quand nous retombons sur le regard du commandant allemand, nous retrouvons les coups de percussions et le mouvement de cuivres.

---

pléonasme ou en contradiction, notamment compte tenu de notre différence de perception du monde de l'audible et de celui du visible et de la façon dont elles génèrent des émotions en nous.

[693] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 322-323.

[694] *Ibid.*, p. 324.

Enfin, lorsqu'Alexandre Nevski accepte de diriger les combattants russes, le mouvement patriotique est illustré par la vivacité des chœurs, qui deviennent aussitôt plus sombres quand nous passons, à l'image, à la religieuse préparation des allemands.

La bataille entre les russes et les teutons nous montre à quel point cette correspondance entre images et musique peut être porté à son paroxysme. Quand les teutons approchent en plan large sur la vaste plaine, la musique monte par un lent crescendo. Lorsque les soldats d'Alexandre Nevski attaquent, la musique se fait automatiquement « victorieuse ». Au moment où les teutons reprennent le dessus, le thème redevient sombre et pesant. La déroute des teutons est soulignée par le thème victorieux des troupes russes. Quand la jeune femme russe tranche la tête de son assaillant allemand rampant au sol, la musique synchrone accompagne le coup avec vivacité et gaieté. A l'arrivée à Pskov, lorsque les combattants russes, morts au combat, apparaissent, la musique est triste. Au moment où nous suivons les prisonniers allemands, la musique soutient la révolte du peuple. Quand nous accompagnons Nevski et ses valeureux combattants, la musique se fait de nouveau victorieuse. Nous passons ainsi d'une représentation émotionnelle de la musique à l'autre, aussi rapidement que l'on passe d'un plan sur les russes à un plan sur les teutons.

Jean Mitry estime que cette séquence de la bataille des glaces tend à dégager un mouvement commun au visuel et au musical, tout en récusant le concept d' « image lisible » d'Eisenstein selon lequel la musique serait en mesure de guider l'œil dans un cadre, même fixe. D'après Mitry, le mouvement commun ne peut être atteint que si l'image visuelle se détache des corps, sans pour autant devenir abstraite ou géométrique, qu'elle mette en mouvement une matière palpable, une matérialité capable de vibrations et de reflets afin de faire correspondre deux expressions dans un même « tout univoque » [695].

Il semble que Mitry se trompe. En tentant de reproduire auditivement l'émotion issue de ce que nous voyons déjà, la musique tend simplement à créer de la redondance émotionnelle et ne forme en aucun cas un « tout univoque » avec les images. Comme nous continuerons à l'observer le long de notre parcours, pour former un « tout », il est nécessaire de différencier objets respectifs dévolus à la musique et aux images de sorte que l'un soit le complément de l'autre, comme procède Tykwer, et non pas dans l'imitation ou la

[695] MITRY, Jean. *S. M. Eisenstein*. Paris : J. P. Delarge, 1978, p. 150.

paraphrase de l'autre, comme le pratiquent Eisenstein et Prokofiev en poussant l'académisme à son comble. Nous rejoignons ainsi l'opinion de Michel Chion, selon lequel :

> « Tout cela n'aurait pas grande importance, l'académisme n'étant pour nous pas un péché si grave, si *Alexandre Nevski* n'était perpétuellement cité comme un exemple d'audace audiovisuelle, ce qui fausse évidemment toute perspective historique à son propos. De fait, il semble que ce soit paradoxalement le caractère régressif, "rétro", de la conception du film par rapport à son époque, son caractère de retour au cinéma muet, qui lui vaille une réputation d'avant-gardisme » [696].

Nous constatons en effet que les techniques de mixages semblent très en retard sur le cinéma américain ou français. Le film est ponctué de cartons entre les épisodes, rappelant le temps du muet. Apparaissent par endroits des « effets de trou » au son, par exemple sur les drapeaux qui flottent au vent sans aucun bruit dans la bande audio. Nous observons également très peu de chevauchement entre les dialogues et la musique, alors que la division de la bande son en trois pistes permet de traiter distinctement bruits, prise directe et composition, et de les superposer sans problème depuis 1932 aux Etats-Unis.

Il nous semble que la renommée artistique de ce film repose en grande partie sur cette recherche d'absolue paraphrase, de musique comme adjuvant de l'image, procédé qui a quelque chose à la fois de rassurant et de pédagogique, l'évidence du lien entre telle forme musicale et telle image donnant l'impression d'une version pour étudiants en musique et en cinéma, des méthodes employées pour *Pierre et le loup* (1936), conte d'éveil à la musique destiné aux enfants que Prokofiev compose juste avant, presque comme un avant-propos à *Alexandre Nevski*.

Ivan le terrible

> « Ces deux films du tandem Eisenstein-Prokofiev […], tant vantés sur le plan du rapport entre la musique et l'image, sont à la fois très banals dans les principes qu'ils appliquent (la musique toujours automatiquement au diapason de la situation montrée, sans le moindre écart) et très originaux dans leur style global qui est celui d'une sorte d'oratorio, voire de cantate parlée » [697].

---

[696] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 323.
[697] *Ibid.*, p. 322.

Nous établissons un constat similaire à celui exprimé par Michel Chion, de commentaire de la musique envers les images, basé sur une forte dépendance de la partition vis-à-vis de la mise en scène d'*Ivan le terrible*. Les chœurs de Prokofiev accompagnent le couronnement d'Ivan et illustrent la fête donnée en son honneur. La musique est toujours synchrone quand le traître du Tsar apprend de son serviteur que les palais de Glinski et Zakharine ont été incendiés. La musique est même synchrone avec l'éclairage quand le peuple envahit le royaume et que son représentant est maîtrisé par les forces de l'ordre. Ainsi, au moment où Ivan prononce sévèrement : « Une tête peut-elle tomber d'elle-même ? Pour cela, il faut la couper », la lumière qui était assez frontale et diffuse, devient plus contrastée, les ombres dirigées vers le haut, donnant un aspect plus imposant au visage d'Ivan. Parallèlement, la musique à la tonalité légèrement altérée surgit aussi brusquement, soulignant la dureté du discours. Elle tient alors le même rôle que les ombres sur les murs aux lignes parfois ciselées, symbolisant la menace et l'insécurité permanente, de même que par moments les flammes de part et d'autre d'Ivan. Par contre, elle ne souligne pas l'esprit messianique du discours mis en avant par la lumière : Ivan en blanc, bien éclairé, debout et surélevé, au milieu de son peuple tapi dans la grisaille du décor.

Observons la scène durant laquelle le prince Andreï Kourbski s'approche de la femme du Tsar pour la courtiser et que celle-ci le rejette implicitement. Kourbski apparaît derrière le trône sur lequel Anastassia, la fiancée du Tsar, est assise. La mélodie au violon enchaînant les glissandi, précède légèrement le moment où il tourne la tête, en gros plan. Cymbales et cuivres se font entendre lorsque nous voyons Anastassia dans un plan plus large et que nous comprenons que c'était elle que le prince regardait. Ce dernier avance sournoisement et approche son bras de la princesse. Ivan continue son discours de terreur en off. Machinalement, Anastassia en plan rapproché poitrine, effrayée par ces paroles impitoyables, s'agrippe sur le bras qui rentre dans le champ sans porter attention à sa provenance. Les glissandi de violons demeurent. L'autre main d'Andreï caresse celle d'Anastassia. Elle retire sa main et lève les yeux, surprise, ce qui déclenche le retour de la descente des cuivres. L'augmentation graduelle du son escorte de gros plan sur Andreï qui l'observe langoureusement. Retour sur Anastassia en plan poitrine qui met en garde le prince et se proclame esclave du Tsar. Le bras d'Andreï sort alors du champ et nous retrouvons le Tsar, par un raccord regard de sa fiancée. La musique, laissant alors place à la voix du peuple, ne

perd pas la régularité du tempo alors que les gestes, les regards, tous les mouvements exprimant une émotion suivent les impulsions musicales et que finalement, le discours du Tsar hors champ passe au second plan. Le jeu d'acteur demeure calé sur la musique, à travers la succession des plans.

Dans la séquence de la « mort » d'Ivan, la musique tragique représente la trahison de l'entourage du Tsar envers ce dernier, malade et allongé dans son lit. Ivan, couvert de blanc comme sa femme, symbole de pureté, demande à ses sujets qui l'entourent de prêter serment envers son fils « Dimitri », comme successeur. Les visages en gros plan et contre-plongée, marquent le refus. Aucun ne s'engage à faire de Dimitri le prochain Tsar. La musique suit l'évolution de la prise de conscience d'Ivan de la traitrise des autres. Quand il se lève pour réitérer sa demande, la musique monte en puissance. Lorsqu'il se met à marcher entre ses sujets, la mélodie se dessine mieux. Au moment où il tombe sur le sol, filmé en forte plongée, aucun mouvement musical ne nous permet de conjecturer sa mort. Nous ne sommes donc pas étonnés de voir qu'il se relève, après un plan moyen puis un plan poitrine de face sur la « pure » Anastassia vêtue de blanc. Ivan, rampant au sol, toujours plus bas dans le cadre que ses sujets pris en gros plan, en contre-plongée, toujours avec un éclairage faisant monter les ombres, implore qu'ils fassent de son fils son héritier au trône. La musique marque leur indifférence et la solitude d'Ivan. Lorsqu'il tombe inanimé dans son lit, le cluster musical nous amène à comprendre, cette fois, qu'il est mort. En fait, ce cluster symbolise une mort psychologique due à la trahison, non pas une mort véritable puisque nous reverrons Ivan vivant deux séquences plus loin. Surtout, ce cluster se conforme bonnement ce que montre l'image.

Quand Andreï, le prince courtisant Anastassia, rentre dans la chambre pour découvrir le corps inanimé d'Ivan, il se rapproche de la tête du Tsar. La musique accompagne son déplacement en s'intensifiant, jusqu'au gros plan final, Ivan en bas du cadre, Andreï en haut qui lève un œil, signe du traître qui a pris conscience que le Tsar est peut-être mort, souligné par le refrain de « la trahison ». Lorsqu'Andreï et Anastassia se regardent dans un cadre serré, le refrain de la trahison est toujours aussi intense. La musique devient aussitôt plus sombre quand Efrossinia, tante du Tsar, esprit maléfique vêtu de noir et traître principal, entre dans le champ dans un cadre plus large et que le regard d'Andreï se dirige vers elle, se détournant d'Anastassia.

En somme, la relation entre les images et la musique dans ces films s'inscrit au cœur de cette recherche de « coïncidence absolue entre le mouvement de la musique et le mouvement du regard sur la ligne de composition plastique » [698], ce qui conduit à une composition au service de l'image, fonctionnelle et totalement dépendante d'elle, au point qu'elle donne un effet de cloisonnement des différents espace-temps, actions ou situations, surtout dans *Alexandre Nevski*. Dans *Ivan le Terrible*, les enchaînements musicaux d'un stade à l'autre d'une action ou d'une situation, nous semblent avoir gagné en subtilité et en détachement vis-à-vis de la stricte tentative de recopie des émotions suggérées par l'image.

IV.A.2 Sur l'indépendance de la musique dans le souvenir

IV.A.2.a La musique insoumise

> « Notre point de vue est […] anti-fonctionnaliste. […] La musique ne se ramène pas à des fonctions, assignables et finies, pas plus d'ailleurs que le montage ou le jeu d'acteurs. […] Il est quelque peu abusif de parler de la musique comme "accompagnant" le film – puisqu'elle en fait partie ! Dirait-on des acteurs qu'ils accompagnent l'histoire ? […] Dira-t-on que le musique irrigue [699], innerve le film ? Ce serait un terme plus adapté à la circulation de la musique, à sa nature mobile, jamais complètement là où on peut la situer » [700].

« Innerve » mais aussi « co-structure » le film, autrement dit « contribue, avec d'autres éléments, à scander la forme générale par la place déterminante de ses interventions » [701]. Nous ajouterons à cette réflexion de Michel Chion que si la musique, loin de se limiter à être fonctionnelle ou « accompagnatrice » de l'image [702], « irrigue, innerve et co-

---

[698] JEY, Leyda. *S.M. Eisenstein, le film : sa forme / son sens, traduction française de Film Form par Harcourt Brace Jovanovitch Inc. (1949) et Film Sense par Harcourt Brace Jovanovitch Inc. (1942-1947), par Jey Leyda (1970)*. [S. l.] : Christian Bourgeois, 1976, p. 320.

[699] « Par fonction d'irrigation […], nous entendons un principe d'animation dynamique, de création et d'entretien d'une énergie », dans : CHION, Michel. *op. cit.*, p. 215.

[700] *Ibid.*, p. 188-189.

[701] *Ibid.*, p. 213.

[702] Précisons que, contrairement à Michel Chion, nous gardons la terminologie « image » car, dans le contexte du cinéma narratif, elle se rapporte moins à au sens pictural qu'elle renferme qu'à son origine en tant qu'image en mouvement et à ce qu'elle transporte de filmique, autrement dit de ce qui relève de la mise en scène et du montage, et de profilmique, à savoir ce que la caméra capture et qui apparaît à l'écran.

structure le film », une mélodie suffisamment marquante a la capacité à donner une identité spécifique à ce dernier. On conçoit assez bien que le thème de Danny Elfman pour *Batman* (1989) de Tim Burton, identifie Gotham City et son héros. De même, la musique de Bill Conti nous rappelle le *Rocky* (1976) de John G. Avildsen. La musique de George Gershwin donne une identité musicale personnelle au New York de Woody Allen dans *Manhattan* (1979). Nous pouvons également mentionner le thème d'Alan Silvestri pour *Retour vers le futur* (1985) de Robert Zemeckis, celui de Narciso Yepes pour *Jeux interdits* (1952) de René Clément, celui de Lalo Schifrin pour *Mission Impossible* (1996) de Brian De Palma et toute la saga télévisée et cinématographique, celui de Monty Norman et/ou John Barry [703] pour les *James Bond*, etc. Celui qui n'écoute pas de musique classique associera *Ainsi parlait Zara-thoustra* de Richard Strauss à la scène d'exposition de *2001, l'odyssée de l'espace*. Si nous écoutons l'ouverture de John Williams pour la série des *Star Wars*, les seules premières notes de cuivres du générique, sur l'accord de dominante en *majeur* avant de retomber sur l'accord de tonique démarrant la mélodie principale du film, donnent un cachet spécifique au mythe du héros développé par George Lucas. Il suffit d'entendre cette introduction de quelques secondes pour reconnaître le film et avoir un aperçu présupposé de l'ambiance. Ces premières notes, avant même la première mesure du refrain, permettent de reconnaître le film entre tous et d'entretenir son souvenir, indépendamment du scénario.

Certains films sont entièrement construits autour d'une musique, lui offrant un maximum d'espace libre. La récurrence d'un thème musical peut ainsi forcer le souvenir. Pour exemple, la musique identitaire du sentiment développé par Camille, dans le *Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard, composée par Georges Delerue, bénéficie d'un très large espace d'expression. En l'évoquant, Bruno Coulais souligne que « la partition épique de Georges Delerue pénètre l'écran à n'importe quel moment, déroutant le spectateur, le surprenant par ses entrées tragiques et lumineuses, couvrant (dépassant) même parfois les dialogues du film » [704].

Sergio Leone laisse généralement un très vaste champ d'expression à la musique dans ses films. Portons un regard sur la séquence climax du film *Le bon, la brute et le truand*,

[703] Thème Monty Norman, arrangé et orchestré par John Barry qui en a également revendiqué la paternité.
[704] TYLSKI, Alexandre. Entretien avec Bruno Coulais sur « L'enfant qui voulait être un ours ». Dans : *Musique et Cinéma* [en ligne]. Toulouse : laboratoire de Recherches en Audiovisuel, Ecole Supérieure d'Audio-Visuel., 23 décembre 2002. Disponible à l'adresse : http://www.cadrage.net/entretiens/enfantours/enfantours.html.

dans lequel un réel espace musical est créé afin de laisser libre cours à la direction d'Ennio Morricone. Tuco, le Truand, se retrouve la tête contre une tombe et découvre, en se relevant, l'immensité du cimetière devant lequel il se situe. Des notes de piano en arpèges constants et répétitifs introduisent la musique. Puis la mélodie principale au hautbois apparaît dans l'élargissement du cadre. Une voix féminine reprend le thème quand Tuco commence à courir, le tout dans un plan-séquence passant du plan rapproché poitrine au plan d'ensemble du Truand s'enfonçant dans cette nécropole. Des plans au téléobjectif suivent Tuco qui se rapproche du centre, s'arrête et regarde tout autour de lui. La musique baisse d'intensité, marquant la transition, et reprend avec une force supérieure quand il recommence à courir entre les tombes. La partition maîtresse s'exprime pleinement sur une série d'images ne montrant rien de spécial, si ce n'est Tuco qui file entre les tombes en cherchant celle d'Arch Stanton, censée cacher un trésor. La musique occupe tout l'espace sonore et donne une pulsation rythmique à cette série d'images d'un homme qui court, pris au téléobjectif, dont le montage est simplement rapide. Elle prend fin juste au moment où le Truand trouve enfin la tombe qu'il cherchait et qu'il stoppe sa course effrénée.

Lorsque Joe, le Bon, appelé « blondin » par Tuco, pose la pierre au milieu de la place située au centre du cimetière, l'arpège répétitif à la guitare démarre en *mineur*. Joe s'écarte, Tuco et Sentenza représentant la Brute, se mettent en place et un triangle équilatéral se forme, suite à de gros plans des regards profonds, sous la guitare qui répète ses arpèges. La musique intense démarre à l'apparition du plan d'ensemble des trois protagonistes se préparant au combat. Puis le silence s'instaure. Chaque personnage est traité de façon équitable dans la mise en scène, par des plans américains sur chacun en contre-champs latéraux, sous les quelques bruits de corbeaux. La guitare revient, accompagnée de percussions sur les gros plans des pistolets au niveau de la taille, les plans rapprochés poitrine, puis les gros plans par raccords regards. Ainsi, cette composition tristo-glorieuse reprend de plus belle sur la position statique des personnages, jusqu'à l'apothéose, nous informant que nous avons atteint le climax du film. Le découpage, composé exclusivement de gros plans des visages et des pistolets à la taille, s'accélère. Les plans deviennent plus serrés, jusqu'aux très gros plans de leurs regards respectifs, sur un rythme de marche militaire.

Soudain, le découpage se précipite d'un coup et Sentenza dégaine. Il est abattu par Joe dans le même plan d'ensemble que celui qui aura débuté la scène et sur lequel le premier couplet musical est apparu. Ce plan large sert donc à la fois d'introduction et de conclusion à la séquence musicale qui, avec le montage d'images fixes, impulse l'ensemble. Dès lors, il n'est pas étonnant que la musique d'Ennio Morricone soit devenue au moins aussi célèbre que le film lui-même. Si beaucoup n'auront pas de mal à se rappeler les cinq premières notes du thème [*la mi la mi la*] en triple croche, combien se souviendront du scénario, de l'intrigue, ne serait-ce que du pitch du film ? Poserons-nous intuitivement, après avoir vu le film, la musique sur les images des séquences à partir desquelles elle s'est fait entendre ?

Autre exemple marquant, *Le temps des gitans* d'Emir Kusturica. Ce film nous semble apporter un élément de réponse à la question de la propension de la musique écoutée seule, à faire ressortir en nous un souvenir émotionnel détaché de toute représentation visuelle originelle. *Ederlezi*, chanson « présumée » de Goran Bregovic, désigne la fête éponyme en l'honneur de Saint-Georges, se déroulant le 6 mai de chaque année dans les Balkans, annonçant la fin de l'hiver et l'arrivée d'un printemps radieux. Elle apparaît dans *Le temps des gitans*, sur la séquence du rituel représentant ce moment d'allégresse rêvé par le protagoniste du film nommé Perhan. Le succès de cette musique est tel, qu'il prend la forme d'un hymne traditionnel chanté naturellement pour Ederlezi, au point que des doutes sont émis au sujet de la paternité de Bregovic sur ce morceau, soupçon parfaitement recevable à ceci près que le compositeur semble être la seule source trouvée. Dès lors, considérant que, jusqu'à preuve du contraire, Bregovic est le compositeur de cette musique, elle devient non seulement totalement indépendante du film auquel elle était destinée mais, mieux encore, elle semble éclipser totalement ce dernier au profit d'une tradition ancestrale. Si les reprises et interprétations diverses de cette musique font bien référence à l'Ederlezi, combien d'entre elles renvoient au film de Kusturica ? Aucune des multiples versions que nous avons pu entendre. Elle représente, à notre avis, l'une des plus magistrales preuves de l'appétence d'une musique de film à proclamer sa totale et irrévocable insoumission à l'objet de sa création.

IV.A.2.b Une mystification émotionnelle du film

« Certaines musiques de films se confondent avec le souvenir du film. J'irais même plus loin : certaines musiques de films rendent le film meilleur. Je redécouvre, grâce à Cosma, les films d'Yves Robert. Il faut réhabiliter *Le grand blond avec une chaussure noire* » [705]. Cette appréciation de Sojcher nous rappelle que la musique contribue en grande partie à dessiner notre souvenir émotionnel du film pour lequel elle aura été conçue. La musique nous donnera les clefs d'une ambiance générale en nous présentant globalement le panel des émotions supposément ressenties. Pour exemple, sans forcément nous souvenir de l'intrigue du film *Love Story*, la musique de Francis Lai nous rappellera qu'il s'agissait d'une belle et triste histoire d'amour. Dès lors, la musique tend à nous diriger vers le souvenir ce que nous aurions ressenti, sans forcément nous rappeler des composantes de l'intrigue du film. Quand bien même l'histoire ne correspondait pas réellement au sentiment dégagé par la composition et qu'au moment de notre séance cinématographique, nous avons ressenti un sentiment vaguement similaire à celui suggéré par la partition, lorsque nous écouterons la musique seule, notre souvenir du film sera alimenté par l'émotion qu'elle suscite en nous. Par conséquent, la musique est en mesure de donner, après coup, une surreprésentation du film, suivant le nombre et la force des images dramatiques qu'elle véhicule, l'impression de nous remémorer le film alors qu'elle génère simplement un effet de pathos. Elle engenderait en nous des images émotionnelles que nous fabriquerions inconsciemment, nous donnant l'impression d'un souvenir réel du film.

Prenons le cas de *Cria Cuervos* (1976) de Carlos Saura. La chanson *Porque te vas* de José Luis Perales interprétée par la chanteuse espagnole Jeanette Dimech et enregistrée deux ans plus tôt, apparaît dans la séquence où les trois fillettes se mettent à danser, puis après qu'Anna a joué avec le pistolet de son père et qu'elle se prépare à empoisonner sa tante. A chaque reprise, cette chanson est justifiée diégétiquement par le petit tourne-disque de la fillette, sauf en introduction du générique de fin, lorsque les enfants vont à l'école. Elle est absente du reste du film que d'ailleurs elle ne soutient pas vraiment. En revanche, la musique dramatique au piano de Federico Mompou apparaît au générique de début, après qu'Anna a vu sa mère malade au lit, puis lorsque la maman la joue au piano.

[705] SOJCHER, Frédéric. *Manifeste du cinéaste*. [S. l.] : Klincksieck, 22 novembre 2011, p. 106.

Pourtant c'est *Porque te vas*, que nous retiendrons, qui donnera une identification émotionnelle à *Cria Cuervos*, qui d'ailleurs accompagne la bande annonce du film et qui, en outre, deviendra un tube mondial.

Nous supposons qu'en écoutant cette musique tout en se remémorant le film, un lien d'ordre émotionnel sera créé entre les deux. Nous aurons l'impression de reconnaître des émotions dégagées par le film, alors même que cette musique n'en a jamais souligné les temps forts et que d'ailleurs les paroles qui, certes, évoquent une forme d'abandon et de solitude, ne concordent pas particulièrement avec le scénario. Le souvenir émotionnel du film est donc suggéré par une chanson réduisant le panel des émotions ressenties à quelques rares passages du scénario, ceux durant lesquels cette musique est entendue et dont l'auditeur ne se souvient peut-être même pas.

La musique reconstituerait, en quelque sorte, le souvenir d'une émotion globale qui ne correspond en réalité qu'aux séquences dans lesquelles elle s'exprime. L'auditeur aura certainement ressenti une multitude d'émotions durant d'autres séquences, notamment celles soutenues et escortées par la musique de Mompou jouée au piano, occultées par l'ampleur du succès de *Cria Cuervos* qui, facile à retenir, demeurera inscrite dans sa mémoire. Par conséquent, dans un tel cas de figure, si nous nous appuyons sur la musique pour nous rappeler des émotions que nous avons ressenties en regardant un film, il nous semble que notre souvenir tendra à être mystifié par celle-ci.

Nous pourrions établir le même constat avec la chanson *Reality* pour *La boum* (1980) de Claude Pinoteau, composée par Vladimir Cosma selon lequel :

> « Jusqu'à la dernière seconde, il y a eu des réticences terribles, parce que beaucoup de distributeurs et de décideurs ne pouvaient imaginer le film qu'avec des « hits » et des interprètes très connus par le jeune public. Ce fut une angoisse terrible pour tout le monde quand je suis venu avec mes chansons et la musique originale, enregistrées avec de jeunes chanteurs et des groupes complètement inconnus […]. La chanson a été un succès planétaire, au point de se demander quelle aurait été la carrière du film avec des chansons et des musiques préexistantes » [706].

Si cette chanson fut un tremplin formidable pour le film, son écoute nous amène-t-elle davantage au souvenir de l'intrigue du film pour lequel elle fut composée ou à

[706] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 52-53.

celui du « quart d'heure slow » en soirée ou en boite de nuit, pour les générations concernées ?

Pour autant, si la musique seule peut servir à nous remémorer une séance de cinéma, nous n'irons pas jusqu'à affirmer qu'une belle composition, écoutée seule, nous laissera un bon souvenir d'un film que nous n'avons pas apprécié. Comme le précise Jean-Claude Petit, « sur un mauvais film, vous pouvez faire une musique extraordinaire, elle ne rendra pas le film extraordinaire » [707]. En revanche, si le film est en grande partie comique et que la musique tend à la nostalgie, loin des musiques « figuralistes » [708] du cinéma burlesque, elle serait plus encline de faire ressortir de notre souvenir un sentiment plus contrasté, comme chez le cinéaste Francis Veber avec *La chèvre* (1981), *Les compères* (1983) ou *Les fugitifs* (1986) pour exemples, agrémentées des compositions de Vladimir Cosma.

IV.A.3 Sur le rapport de la musique à l'espace-temps

IV.A.3.a L'espace filmique : une continuité de la provenance du son

Souvent, les théoriciens du cinéma distinguent trois sortes de provenance du son dans un film. Pour Mario Litwin, les trois provenances sont d'ordre « psychologique » [709] : « on stage », autrement dit à l'écran, « off stage réelle », soit hors de l'écran, et « off stage irréelle ou marginale », à savoir servant d'illustration et soutien dramatique. Selon Michel Chion, « le cinéma a emprunté à l'opéra le mode d'emploi de la musique » [710]. Les trois sources demeurent donc « la scène », qui deviendra « musique d'écran » dans *La musique au cinéma* [711], c'est à dire justifiée par un élément diégétique clairement identifié duquel émane la musique, « les coulisses » lorsque l'objet diégétique n'est pas identifié ou qu'il est hors champ, et « la fosse », autrement dit extradiégétique, servant de soutien dramatique. Pour le compositeur américain Earle Hagen (1919 – 2008), les trois types de

[707] *Ibid.*, p. 124.
[708] Terme employé par Isabelle Alarcon pour désigner les musiques des dessins animés de Tex Avery, dans: ALARCON, Isabelle, JULIEN, Jean-Rémy, ROLAND MANUEL, Claude, et al. Les Musiques des films – Chapitre Figuralisme et écriture musicale dans le dessin animé. *Vibration 4*. Privat. 1987, p. 110.
[709] LITWIN, Mario. *Film et sa musique*. Paris : Romillat, 2 juin 2004, p. 20-24.
[710] CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Cahiers du cinéma, 1 mars 1985, p. 64.
[711] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 189.

« mise en musique » qu'il reconnaît, sont exprimées en fonction de leur inspiration ou extraction thématique [712]. « Qualified source » ou « implied source » désignent une composition qui émane d'un objet existant dans l'univers filmique, « source scoring », une partition qui se justifie par la nature des personnages, l'époque ou le lieu, et « pure scoring », une musique composée librement, accompagnant l'action. Au final, peu importe l'appellation, les 3 sources sonores que l'on distingue sont toujours similaires.

Il nous semble que, dans le cadre de la représentation dramatique des évènements, ces frontières que l'on attribue aux espaces sonores tendent à l'arbitraire. En effet, il serait hasardeux d'assigner des rôles dramaturgiques prédéfinis en fonction des espaces sonores filmiques dans lesquels la musique s'exprimerait. Par conséquent, aux concepts de démarcations entre diverses sources d'où la musique peut provenir, nous préférons l'idée de tendances, de directions sonores, tel que Gilles Deleuze semble le proposer, voyant des passerelles entre des « pôles » différents :

> « La différenciation des aspects dans le continuum sonore n'est pas une séparation, mais une communication, une circulation qui ne cesse de reconstituer le continuum. Soit "*Le Testament du Dr Mabuse*" tel que Michel Chion en fait une analyse exemplaire : la voix terrible semble toujours être à côté, elle est déjà ailleurs, toute-puissante, suivant le deuxième aspect, jusqu'à ce qu'elle soit localisée, identifiée dans l'image vue (voix in). Aucun de ces aspects pourtant n'annule ou ne réduit les autres, et chacun subsiste dans les autres : il n'y a pas de dernier mot. C'est vrai aussi de la musique : dans "*L'éclipse*" d'Antonioni, la musique qui entoure d'abord les amoureux dans le parc se révèle venir d'un pianiste qu'on ne voit pas, mais qui est à côté ; le son off change ainsi de statut, passe d'un hors-champ à l'autre, puis repasse en sens inverse, quand il continue à se faire entendre loin du parc, en suivant les amoureux dans la rue. Mais, parce que le hors-champ est une appartenance de l'image visuelle, le circuit passe également par les sons situés dans l'image vue » [713].

Notons que si Michel Chion conçoit une communication entre les espaces, comme Deleuze le relève, ils ne peuvent être confondus : « Dans l'opéra, il y a une continuité possible entre la musique jouée sur la scène et la musique qui ponctue et commente

---

[712] HAGEN, Earle. *Scoring for films: A complete text,*. Sole selling agent: Criterion Music Corp., New York; First Edition 1st Printing edition. [S. l.] : E.D.J. Music, 1971, p. 190.
[713] DELEUZE, Gilles. *Cinéma, tome 2. L'Image-temps*. Paris : Editions de Minuit, 1 novembre 1985, p. 308.

l'action. […] Dans le cinéma également les deux types de musique peuvent être librement enchaînés et superposés, confrontés ou au contraire séparés »[714], le tout dans des espaces d'expression, scène et fosse, toujours distincts.

Atténuant également l'idée de démarcation entre « musique d'écran » et « musique de fosse » prônée par Michel Chion, Gilles Mouëllic, prend l'exemple du film *Mauvais sang* (1986) de Leos Carax :

> « Anne (Juliette Binoche) demande à Alex (Denis Lavant) de mettre un disque. Ne pouvant choisir, celui-ci tourne trois fois le curseur de la radio. Après la fin d'une chanson prémonitoire de Serge Reggiani ("Je l'aimais, je l'ai tuée…"), le speaker annonce *L'Amour moderne* de David Bowie. Le début de la chanson semble déclencher une vive douleur chez Alex qui sort dans la rue et se met à courir en se tenant l'abdomen. Le niveau sonore ne tient aucun compte de la distance entre Alex et la source du son : la chanson de Bowie est devenue musique de fosse, elle s'est "subjectivisée" en cours de séquence pour porter une fois encore les tourments du héros et devenir prétexte à une chorégraphie »[715].

L'idée d' « une communication, une circulation qui ne cesse de reconstituer le continuum » (dixit Deleuze) de « deux types de musique [qui] peuvent être librement enchaînés et superposés, confrontés ou au contraire séparés » (dixit Chion), nous semble résulter d'un conventionnement théorique qui ne résite pas toujours à la pratique.

A titre d'exemple, cette frontière entre les sources sonores est rompue dans *Le quai des brumes* (1932) de Marcel Carné, musique de Maurice Jaubert. Dans la séquence où Jean se retrouve dans la maison isolée en compagnie des hommes sans domicile, juste avant que le peintre n'entre, le clochard prend la guitare, s'assied et joue. Certainement pour des raisons techniques compte tenu de la date de production du film, la musique extradiégétique de Maurice Jaubert prend le relais, après la réplique de Panama « c'est ce qu'on appelle la peinture au couteau », à l'aide de cordes en pizzicati donnant pourtant l'impression que le son provient bien de la guitare. Quand le clochard arrête de jouer, la musique extradiégétique s'interrompt. Guitare ou pizzicati, le résultat est le même alors que les deux sources sonores sont différentes, la première étant « de scène » ou « d'écran », pour reprendre la terminologie de Michel Chion, la deuxième « de fosse », servant de

[714] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 189.
[715] MOUELLIC, Gilles. *La musique de film*. Paris; SCEREN-CNDP : Cahiers du Cinéma, 7 novembre 2003, p. 52-53.

soutien dramatique, mais calée sur l'instrument identifié diégétiquement. Dans ce cas de figure, faut-il choisir « de fosse », en référence aux cordes de Jaubert extradiégétiques, ou « d'écran », en référence aux cordes de la guitare diégétique ?

Autre exemple, dans la première séquence de *Subway* (1985) de Luc Besson, Fred, incarné par Christophe Lambert, dans sa Peugeot 205 GTI noire, est poursuivi dans Paris par des truands dans une berline Mercedes. Au début de la poursuite, Fred met une cassette dans son autoradio et monte le son. Il s'agit d'une musique dynamique, aux accents de rock. Quand la musique s'arrête brutalement, la bande de la cassette restée prise dans l'autoradio, Fred écrase sa 205 à l'embouchure d'une station de métro et s'enfuit dans les souterrains. Cependant, si la musique est identifiée diégétiquement par l'autoradio, nous percevons bien que le son ne provient pas de l'habitacle du véhicule et qu'il s'agit d'une musique extradiégétique placée sur la bande son du film, dont l'objectif consiste à, certes, refléter l'état d'esprit de Fred, mais surtout à soutenir la ligne dramatique de la séquence, impulsant une force supplémentaire à la poursuite. Dès lors, pour reprendre la terminologie de Michel Chion, la musique provient-elle de « l'écran », puisqu'elle est annoncée par la cassette dans l'autoradio, ou de « la fosse » sachant que le son indique une provenance extradiégétique ? Nous considérons qu'elle provient des deux à la fois.

Cette séparation ne s'applique pas non plus dans *L'Atalante* (1933) de Jean Vigo. Dans la séquence où les mariés se rendent au restaurant des *Quatre Nations*, on entend une musique de piano bar, alors qu'ils marchent à vive allure, sur le quai. Ils s'embrassent et évitent le magicien sur son vélo. Ce n'est que lorsqu'ils sont arrivés au pub que la musique est justifiée diégétiquement par les gens qui dansent alors que le magicien prépare ses tours. Quand les mariés entrent dans le restaurant, le magicien chante en jouant de la guitare. Quand il se débarrasse de sa guitare, la musique extradiégétique de Maurice Jaubert prend le relais, suivant la voix du chanteur. Elle s'intègre ainsi parfaitement à l'espace diégétique du film tout en étant extradiégétique.

Dans *Le ventre de Juliette* (2003) de Martin Provost, la musique est identifiée à l'écran, puis passe hors-champ et sert de soutien dramatique. Nous observons un glissement significatif de l'utilisation de la musique dans la séquence où la maman de l'héroïne regarde *Boucle d'Or* sur un écran de télévision. Alors que la scène de suspense fortement appuyée par la musique captive la maman, on frappe vigoureusement à la porte. La femme se lève

pour aller ouvrir. Le son de la télévision, correspondant à la scène de suspense, passe de l'espace-temps diégétique de *Boucle d'Or* à celui de l'environnement de la maman. La musique s'amplifie et la qualité sonore devient meilleure puisqu'elle ne sort plus du poste de télévision vu à l'écran mais prend tout l'espace extradiégétique du film. Elle n'est plus ciblée par l'appareil mais paraît sortir de nulle part, comme n'importe quelle musique de soutien dramatique que l'on aurait utilisée pour accompagner la maman qui va ouvrir la porte et non plus pour *Boucle d'Or* à la télévision. Il y a donc eu glissement de la musique « à suspense » provenant de la télévision, objet désigné comme « on stage », « de scène », « d'écran », « qualified source » ou « implied source » en fonction du théoricien, vers l'espace-temps extradiégétique du film, appelé « off stage », « de fosse » ou « pure scoring », toujours selon les mêmes analystes.

Alors que nous écrivons, il nous revient la dernière séquence de *Code Inconnu* de Michael Haneke (1999). Elle commence par un spectacle de danses et rythmes africains en plein air, au bord de Seine. Le son est clairement identifié à l'écran par ce spectacle entièrement visible en plan large. Nous sortons du spectacle pour suivre le jeune homme qui rentre chez lui voir sa fiancée à Paris. La puissance sonore du tambour ressort et accompagne le reste de la séquence sous un rythme effréné. Nous constatons donc que, par glissement, la musique se met à rythmer des actions qui n'ont rien à voir avec le spectacle de départ. Elle correspond d'abord à une source diégétique clairement identifiée, puis accompagne et sert de soutien dramatique à une scène qui n'a aucun rapport avec la source sonore d'origine, de la même manière que les percussions utilisées dans *Punch-drunk love* (2002) de Paul Thomas Anderson pour impulser l'action dramatique. Nous voyons donc que la provenance du son est multiple, variable, interchangeable et, surtout, que d'imaginer une frontière par essence entre différents espaces sonores tient de l'arbitraire.

IV.A.3.b La temporalité

L'allongement du temps

La vitesse à laquelle nous voyons les événements se dérouler dans notre vie dépend de notre activité, de notre âge, entre autres critères. Nul besoin de faire appel à la théorie de la relativité restreinte du physicien Albert Einstein (1879 – 1955) qui démontre

que le temps, comme valeur absolue, est une chimère, pour ressentir que, dans l'attente d'une réponse, il paraît plus long, et dans un moment de bien-être, il semble plus court : « Placez votre main sur un poêle une minute et ça vous semble durer une heure. Asseyez-vous auprès d'une jolie fille une heure et ça vous semble durer une minute. C'est ça la relativité » [716].

Au cinéma, la musique joue le rôle de vecteur psychologique de temps. Selon Gilles Mouëllic, « la musique produit des images du temps, elle figure l'expérience humaine de temps, ce temps vécu qui échappe à la linéarité du temps universel » [717]. La musique et le montage permettent en effet de jouer sur la temporalité du film. C'est à ce propos que François Truffaut répondait à Tay Garnett :

> « Je n'aime pas l'utilisation de la musique de jazz ou de rock ou n'importe quelle musique non écrite et non mélodique, car elles faussent la durée et nous font paraître durer trois minutes une scène qui en réalité dure une minute. La projection d'un film se déroulant comme un ruban ("A ribbon of dreams", disait Orson Welles), la musique doit également constituer un ruban » [718].

Pour exemple d'allongement du temps par le montage et la musique, dans *Les Incorruptibles* (1987) de Brian De Palma, lors de la séquence de fusillade dans la gare entre Eliot Ness et des gangsters, nous assistons à une action justifiée par l'allongement du temps quand la poussette du bébé, en forme de berceau, tombe dans l'escalier du hall. Cette scène, clin d'œil à la séquence de l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein, est ralentie, soutenue par la suite de notes au timbre de cordes *tremolando sforzando* qu'Ennio Morricone semble plutôt rattacher à l'échange de coups de feu, jusqu'au moment où Eliot Ness rattrape la poussette. Le ralenti et le montage, induisant un changement de temporalité voilé par la présence de la musique, font durer la descente du berceau dans l'escalier plus longtemps, en maintenant son dévalement à la même vitesse, et donnent ainsi le temps à Eliot Ness de tuer ses adversaires avant de le rattraper. Si la séquence s'était déroulée en temps réel, sans jeu sur le montage, sans ralenti et sans musique pour le

---

[716] EINSTEIN, Albert. Einstein Is Found Hiding On Birthday: Busy With Gift Microscope. *New York Times* [en ligne]. New York, 15 mars 1929, p. 3. [Consulté le 24 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://quoteinvestigator.com/2014/11/24/hot-stove/#note-10163-1.
[717] MOUELLIC, Gilles. *op. cit.*, p. 56.
[718] TAY, Garnett. *Un Siècle de cinéma: Portraits de cineastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire*. Renens : Paris : Hatier, 1981, p. 344.

fluidifier, il paraîtrait évident que le berceau aurait accéléré au fur et à mesure de sa course dans l'escalier et qu'Eliot n'aurait pas eu le temps de l'atteindre. Cette action est donc rendu crédible grâce à l'ajout de hors-temps au montage, rendu vraisemblable par la musique.

Pour autre exemple, nous pensons à la scène du premier championnat de plongée sous-marine dans *Le grand bleu* (1988) de Luc Besson. Quand arrive le tour de Jacques Mayol, protagoniste du film interprété par Jean-Marc Barr, de passer son épreuve, la musique d'Eric Serra est synchronisée autant sur le montage image que sur les mouvements et les gestes des personnages. Le compétiteur sort de sa cabine au ralenti. La musique démarre au moment où il pose le pied au sol. Alors qu'il marche vers le plongeoir, les sonorités de cétacés remplacent les voix des gens qu'il regarde, vus par raccords regards. Quand l'un des assistants du championnat fait un signe de main, les cymbales frétillent et bruitent les deux tapes qu'il donne sur l'épaule du concurrent. Hormis quelques plans courts, la séquence est filmée au ralenti. La musique seule, sans autre son d'ambiance, permet de justifier la cadence donnée à l'image et nous fait manifestement comprendre que la concentration de Jacques est si forte qu'il n'entend rien. L'ensemble, « image sonore » et « image visuelle » lentes sont donc homogènes et relativement dépendants l'un de l'autre car, sans cette musique, le ralenti et l'absence de son réel en tant que tels seraient plus ostensibles. La musique permet donc de faire passer un temps psychologique, hors temps réel, que nous aurions moins accepté sans elle.

Lorsque Jacques sort de l'eau, l'image est aussi ralentie. Le moment où la tête et le buste du plongeur émergent à la surface et l'instant où ils retombent dans l'océan par force de gravité, est entrecoupé par une série de plans de gens émerveillés et de dauphins qui font des cabrioles hors de l'eau, au ralenti également. Comme une note différente est introduite à chaque insert entre le moment où il surgit et le moment où il redescend, ce qui affermit l'interdépendance images-musique, l'allongement de la scène par le découpage et le ralenti, fait sens.

Nous pensons également au temps légèrement mis en suspens avant générique, à la fin de certaines comédies hollywoodiennes. Ce temps assez irréaliste est accepté puisqu'il est prolongé par un mouvement musical significatif accompagnant le « The End ». Pour exemple, la dernière séquence de *Certains l'aiment Chaud* (1959) de Billy Wilder, musique de Adolphe Deutsch, se termine sur la réplique : « Nobody's perfect » suivie de la

descente des notes d'instruments de cuivres jusqu'à l'accord de conclusion en crescendo, introduisant le générique de fin. Nous pouvons également citer *Les amants de la nuit* (1948) de Nicholas Ray. Quand Bowie est tué, Keechie vient le rencontrer, puis se lève et lit le mot qu'il avait apporté. La discrète musique de Leigh Harline l'accompagne dans la lecture, tout comme le travelling qui la suit de dos, jusqu'au « I love you » qu'elle prononce en se retournant, en gros plan ¾ face. Alors, la musique grimpe crescendo et en tonalité *majeur* sur le « The End ». L'archétype du baiser hollywoodien de « happy end » à la fin du film, sur lequel apparaît le « The End », inclut souvent la présence du hit musical en *majeur* qui accompagne ce moment de légère sortie du temps ontologique justifié par cette figure visuelle. Précisons que ce n'est pas le baiser en lui-même qui représente un hors-temps, mais la figure archétypale quelle qu'elle soit, posée comme un bloc temporel de quelques secondes en fin de film.

L'accélération elliptique

La musique tend à générer un temps en parallèle qui détache inconsciemment le spectateur du temps créé par l'image filmique et permet à une accélération elliptique des plans de passer inaperçue. Une unique mélodie peut se déployer sur une série de plans ou de séquences déterminées et influer sur la temporalité de l'ensemble. Plus qu'une fonction de transition temporelle, la musique permet de modifier la perception de l'espace-temps créé par l'image à travers le montage, en l'allongeant certes, mais aussi en le rétrécissant. Le simple changement de plan, le simple raccord est susceptible de créer une ellipse. Si l'image précédente ne présente pas les mêmes éléments, dans le cadre, que l'image suivante, mais qu'elles correspondent toutes les deux à une suite logique et qu'une même mélodie se développe indépendamment du passage de l'un à l'autre, le raccord et l'ellipse générée tendent à devenir imperceptibles et l'enchaînement des actions en cours paraissent fluide.

Les films qui mettent en scène des épreuves sportives s'adonnent volontiers à des accélérations elliptiques. A l'inverse d'un allongement du temps à l'aide des ralentis et du montage dans *Le grand bleu*, pour reprendre l'exemple de ce film, lors de la deuxième compétition, l'assemblage rapide des plans permet de faire passer les concurrents de Jacques et Enzo à la chaîne, toujours en accord avec la musique d'Eric Serra se déployant cette fois sous un rythme vif. Le temps psychologique raccourci est accrédité par la musique unificatrice.

Autre exemple, dans *Petits meurtres entre amis* (1994) de Danny Boyle, lorsque Juliet, David et Alex découvrent la valise pleine de billets suite au suicide de leur colocataire, il se passe un temps indéterminé que le spectateur ne peut évaluer, sauf à éventuellement spéculer sur une durée de quelques jours durant lesquels les personnages décident de se débarrasser du corps qui empeste dans la chambre. Dans cette scène au temps indéfini, plusieurs mini-séquences de quelques secondes, parfois réduites à un plan, nous montrent nos trois héros dans leurs activités quotidiennes. Cette accélération elliptique du temps est soutenue par une musique permanente qui ne s'attache pas à l'action développée spécifiquement dans chaque situation mais qui les regroupe dans un tout musical. Les ruptures de cette succession d'ellipses ne sont donc pas soulignées par la musique, tout comme lors de la séquence résumant en six plans de quelques secondes la journée durant laquelle David cache la valise et met une serrure à la porte du grenier. Cet enchaînement est escorté par la musique au piano de Simon Boswell qui masque les coupures et donne à cet assortiment de plans, l'image d'une temporalité narrative cohérente.

Le changement d'espace-temps

Dans une continuité temporelle logique, l'action suivante se déroule après l'action précédente. Néanmoins, l'ordre des événements peut être modifié, comme dans *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino ou *Irréversible* (2002) de Gaspar Noé, cas atypique dans lequel le film commence par la fin et se termine par le début, à l'aide de plans-séquences successifs enchaînés dans l'ordre inverse de l'histoire.

Si une séquence faisant partie d'un autre temps est introduite dans le continuum temporel d'un récit, comme nous l'observons avec les flashbacks, la musique peut être utilisée pour faire comprendre et accepter ce changement de façon plus fine que des effets visuels. Pour exemple, le thème de David Raksin est joué diégétiquement au piano et au violon dans la séquence où Waldo Lydecker et l'inspecteur McPherson se trouvent dans un pub, dans *Laura* (1944) d'Otto Preminger. Quand Waldo commence à raconter : « Nous avons passé de douces soirées ici… », la musique est rattrapée par l'orchestre extradiégétique de Raksin, introduisant le fondu enchaîné sur le flashback qui accompagne la jeune Laura dans un restaurant, faisant une proposition de publicité à Waldo. La musique sert aux transitions successives par fondus enchaînés entre le flashback et le temps présent durant

lequel Waldo se remémore le passé. Elle escorte également les ellipses successives à l'intérieur du flashback, créées par la voix off de Waldo et enchaînés par fondus. Le même thème sera utilisé lorsque le policier Marc, seul chez Laura, montre qu'il est pleinement introduit dans la vie privée de la jeune femme en lisant son journal intime, ses lettres personnelles, en fouillant dans son armoire et en regardant le tableau la représentant dans son salon. Le thème de Laura permet ainsi d'appuyer sa présence alors qu'elle est physiquement absente, et de souligner l'imprégnation de l'inspecteur dans le monde et le passé de celle-ci.

Dans *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, le flashback de Rick qui se souvient des moments passés avec Ilsa à Paris est introduit par la musique *As time goes by* de Herman Hupfeld. Rick, ¾ face, en premier plan, demande à Sam, en second plan, de jouer *As time goes by* au piano. Sam, de dos, s'exécute. On passe alors, par travelling avant, d'un plan rapproché taille à un plan rapproché poitrine de Rick, face à la bouteille. Lorsque le refrain au piano reprend, le même mouvement nous rapproche à nouveau de Rick pour terminer sur lui, seul dans le cadre, en gros plan. Comme pour *Laura*, la musique est rattrapée par l'orchestre extradiégétique, en l'occurrence les violons de Max Steiner qui reprennent la mélodie afin d'accompagner le fondu enchaîné sur l'Arc de Triomphe à Paris, le thème du film se transformant en *Marseillaise*. De même que pour *Laura*, la musique, présente à chaque ellipse du flashback, permet de faire passer les transitions avec douceur.

Certains films peuvent présenter deux séquences montées en parallèle sans qu'elles n'aient pourtant la même temporalité. C'est à travers la musique, en particulier les ruptures de rythme et de tempo que nous passons d'une temporalité à l'autre. Pour exemple, dans *L'empire contre-attaque* (1980) d'Irvin Kershner, deux espace-temps sont mis en parallèle, d'une part, l'entraînement de Luc Skywalker par le maître Yoda dans le système Dagoba et, d'autre part, les péripéties du Faucon Millénium face aux vaisseaux de l'Empire. Si l'on devait donner un temps défini à chacun des espace-temps, celui des péripéties du Faucon durerait au grand maximum une poignée d'heures, alors que nous pouvons facilement imaginer que l'entraînement intensif de Luc pour commencer à maîtriser la Force prenne quelques mois, au moins quelques semaines. Pourtant ces deux espace-temps qui ont commencé en même temps, évoluent en parallèle et se rejoignent également en un même point, alors qu'ontologiquement elles n'auront pas eu la même durée.

Quand le vaisseau Millénium s'évade de la bouche du monstre de l'astéroïde, la musique de John Williams est vive et se termine par une note du registre grave qui nous fait passer au premier espace-temps, celui de Luc qui s'entraîne. Ici, le futur Jedi effectue différents exercices dans la forêt obscure, sous les conseils de Yoda qu'il porte sur son dos. Dès lors, une musique sombre et lente s'amorce, laissant transparaître par endroits le thème de Luc qui s'apprête à affronter seul une grotte investie par le « côté obscur de la Force », au sein de laquelle une composition faite de fréquences graves, d'agrégations et de glissandi, se montre en empathie avec l'ambiance morbide dégagée par l'image. Luc affronte le fantôme de Darth Vader au ralenti, dont nous savons qu'il s'agit d'un mirage puisque le thème de l'Empire ne se fait pas entendre. La fin de la séquence se termine par un crescendo musical qui annonce le changement d'espace-temps.

C'est alors que surgit avec panache le thème de la Marche Impériale sur les images des vaisseaux spatiaux de l'Empire. Cette évolution du rythme accompagne le changement d'espace-temps et, dans la bataille qui oppose le vaisseau de l'Empire au Faucon de Ian Solo, la musique demeure aussi vive. Le retour dans l'espace-temps du Système Dagoba, dans lequel Luc passe les épreuves, implique naturellement le retour à une musique plus lente, exhalant un sentiment de quiétude. Le passage vers l'autre espace-temps est de nouveau marqué par un crescendo de violon qui nous conduit au thème de l'Empire, plus ardent, sur la bataille avec le Faucon Millénium conduit par Ian Solo.

Ainsi de suite, quand on se trouve dans l'espace-temps qui est censé durer plus longtemps (l'entraînement de Luc), la musique est lente, et lorsque nous partageons celui qui est supposé durer moins longtemps (les péripéties du Faucon face au vaisseau de l'Empire), la musique est vive. La transition se fait toujours par un crescendo de cordes et de cuivres. Le changement perpétuel de rythme musical suivant les séquences tend à dissimuler les différentes durées ontologiques, de façon à faire accepter que par la suite, les personnages situés dans les deux espace-temps différents, se retrouvent dans la même temporalité.

IV.A.3.c Le rythme

De l'impulsion psychologique

> « Le film peut se définir comme un ensemble de rythmes : l'image peut faire voir la pulsation lumineuse d'un gyrophare, ou le déclic d'un clignotant, ou bien l'agitation rythmée d'une branche d'arbre, ou les pas de quelqu'un, ou bien encore le rythme visuel créé par le défilement des poteaux électriques ou téléphoniques vus depuis une voiture ou un train en marche. Les repères réguliers donnés par la musique sont alors souvent organisateurs de cet ensemble, ils forment la basse continue porteuse de l'organisation des rythmes » [719].

Les rythmes que relève Michel Chion font directement écho aux rythmes naturels de notre quotidien sollicitant perpétuellement nos deux sens, l'ouïe et la vue. Pour exemple, lorsque nous marchons, une cadence rythme nos pas. Cette cadence peut donner une signification plus générale à notre état d'esprit. Une femme pressée pourra être associée à une démarche vive, sous un timbre correspondant à des chaussures à talons hauts. De même, la cadence d'une respiration ou d'un battement cardiaque peuvent communiquer au spectateur l'état de stress ou de détente du personnage. Par conséquent, le son d'un rythme naturel est aussi un élément de pathos puisqu'en soi, il pointe des caractéristiques émotionnelles nous amenant à établir des associations avec des images qui s'inscrivent dans une rythmique musicale de base.

Le rythme musical, comme force d'entraînement, tend aussi à renforcer la globalité rythmique de l'image filmique. Dans *Punch-drunk love*, par exemple, certaines séquences sont entraînées par le rythme des percussions de Jon Brion, au volume très fort, couvrant presque les voix par moments. Il résulte de cette rythmique faite de sonorités naturelles, une sorte de pulsion incubatrice au film que nous pouvons comparer à cette force rythmique qui introduit *La folie des grandeurs* (1971).

Ce film de Gérard Oury débute musicalement sur une sorte de marche musicale de Michel Polnareff courant sur un tempo de 154 bpm. Elle démarre avant la première image du film qui apparaît par un fondu en ouverture : plan général en plongée de la vallée dans laquelle le carrosse roule à vive allure. Dès l'émergence de la deuxième phrase mélo-

[719] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 219.

dique, nous changeons de plan et le titre apparaît. Quand débute le refrain, nous passons d'une vision en plongée à une série de plans fixes ou panoramiques, ainsi qu'à un travelling latéral. Lorsque le couplet reprend, un travelling suit la course folle des chevaux, caméra au niveau de la roue du carrosse. Ainsi tout le montage image et le rythme musical demeurent synchrones à l'image près. Le montage images s'accorde au rythme musical qui impulse l'ensemble. Musique et images sont doublement synchrones puisqu'avant d'en arriver à la synchronisation du découpage, la vitesse naturelle à laquelle avance le carrosse est symbolisée auditivement par ce dynamisme musical. C'est au moment où la musique s'arrête que les bruits réels apparaissent et que la pulsation rythmique cesse, alors même que les chevaux avancent toujours à vive allure. C'est donc bien la rythmique musicale constante synchronisée au montage qui crée cette force d'entraînement. Elle symbolise bien la vitesse à laquelle galopent les chevaux et annonce le ralentissement du carrosse, en prenant fin et en laissant place aux bruits naturels.

Plus que de soutenir le rythme visuel, une composition rythmique peut apporter un message additionnel, comme une réflexion sur la psychologie d'un personnage. Pour exemple, si la composition rythmique peut être clairement identifiée comme un soutien dramatique extradiégétique à l'allure vive adoptée par Walter Neff en voiture, au début d'*Assurance sur la mort* (1944) de Billy Wilder, un double message peut être admis si l'on conçoit qu'en plus d'exprimer musicalement le déplacement du véhicule dans l'espace, le rythme traduit les émotions du personnage qui le conduit. Dès lors, la musique sera différente si la vitesse est, pour le personnage, une manière d'exorciser une souffrance ou s'il roule gaiement à la rencontre de l'âme sœur. La musique procède donc d'un double message : traduire la vitesse à laquelle le véhicule se déplace physiquement et exprimer le sentiment du personnage. En l'occurrence, elle transcrit tout autant l'état de stress de Walter que la vitesse à laquelle la voiture roule. De même, quand Walter sort du véhicule pour rentrer dans l'immeuble, une musique lourde ne traduit pas uniquement sa démarche lente mais aussi son état de fatigue. Elle devient particulièrement signifiante quand le thème funeste du générique revient alors qu'il rentre dans son bureau, s'assied lourdement, pris en plongée, dessert le nœud de sa cravate, fume une cigarette et, la sueur au visage, avoue son meurtre dans l'appareil enregistreur.

Rythme musical ou montage image, qui dirige ?

> « Une certaine réflexion sur le cinéma et la musique est souvent confinée dans une perspective hiérarchique, créée par une vision dualiste selon laquelle il faudrait à tout prix que la musique soit ou servante ou maîtresse. "C'est la musique qui règne sur l'image", dit-on, ou au contraire "l'image prime sur la musique". […] nous jugeons plus intéressant de considérer le film comme une composition non hiérarchique » [720].

La position de Michel Chion nous semble parfaitement justifiée d'un point de vue général. Cependant, un rapport hiérarchique s'établit bel et bien entre musique et images dès lors qu'intervient la question spécifique du rythme, qui se résout concrètement lors du montage ou, le cas échéant, au découpage technique du film si la partition musicale est écrite avant tournage.

Mario Litwin relève que « certains films comiques ou d'animation, génériques, publicitaires, etc., gagnent beaucoup lorsque l'on cherche une fusion rythmique entre les images et le son, si les images sont créées sur la musique (et non l'inverse). La musique impose aux images un rythme dont la régularité apporte un caractère spectaculaire à l'ensemble » [721]. A priori, si l'image adopte le rythme de la musique, la tâche du compositeur est plus simple puisqu'il est débarrassé des contraintes liées à la variation temporelle des plans et des séquences montées. Inversement, synchroniser la musique sur les images impose au compositeur des contraintes rythmiques liées à l'irrégularité du tempo. Il doit être en mesure de créer sur une matière rythmiquement instable, une musique pouvant être décousue et des mélodies pouvant se déconstruire. Nous dirons que la musique dirige ou qu'elle est maîtresse quand le montage image suit le rythme musical. Inversement, l'image dirige ou, disons, elle est maîtresse quand la musique doit se caler sur les mouvements filmiques après montage.

Le dictateur (1940) de Charles Chaplin nous propose les deux cas de figure. Dans le premier cas, c'est la musique qui dirige la scène durant laquelle le barbier juif, incarné par Charlot, rase un client suivant le rythme et les mouvements, la vitesse d'exécution et les nuances de *La Cinquième Danse Hongroise* (1867) de Brahms. En revanche, durant la séquence où l'un des cinq hommes attablés, dont le barbier, doit être désigné pour une

[720] *Ibid.*, p. 25-26.
[721] LITWIN, Mario. *Film et sa musique*. Paris : Romillat, 2 juin 2004, p. 114.

mission suicide, au hasard d'une pièce se trouvant dans l'une des cinq parts de pudding posé sur la table, une légère musique accompagne la pantomime du jeu de Chaplin. Elle suit l'image maîtresse en soulignant les moments les plus forts tels que la surprise de Charlot qui retrouve la pièce dans sa part de gâteau, ou le moment durant lequel il préfère l'avaler plutôt que d'être assigné à la mission suicide.

Il est d'ailleurs assez classique que le rythme musical s'assujettisse au montage image dans des séquences dites « d'action », comme les moments de batailles ou de poursuites. Pour exemple, la bataille d'Indiana Jones et Marion contre des agents nazis au Caire est soutenue par les saccades de violons en pizzicati et de cuivres en staccatos qui conduisent les poursuites et affrontements dans *Les aventuriers de l'arche perdue* (1984) de Steven Spielberg. Quand le camion explose avec Marion à l'intérieur, les notes sont plus tenues et plus sombres. Cuivres gras, percussions et cymbales soulignent chaque mouvement de la séquence de la poursuite dans le désert et de la bataille sur la route. La musique de John Williams met en valeur les prises de risque et les mises en danger successives du héros, en variant le tempo et les nuances en fonction de l'action, jusqu'au moment où Indiana Jones repart avec le camion contenant l'Arche. Le thème principal joué sur toutes sortes de variations, tente de reprendre la mélodie d'origine, mais n'y arrive généralement qu'aux moments de respiration du héros victorieux, glorieux ou en l'absence de danger imminent. Cet ensemble musical souvent saccadé, puisqu'il doit suivre l'action montée, offre une pulsation rythmique à la poursuite et au combat.

Cet asservissement propre au caractère fonctionnel d'une musique, est particulièrement prononcé dans la composition de Max Steiner pour *Le mouchard* (1935) de John Ford. Des impulsions musicales donnant l'équivalent sonore de l'action, suivent précisément l'image maîtresse. Par exemple, un mouvement musical suit le parcours de l'affiche déchirée, emportée par le vent, qui finit par se coller à la jambe de Gipo. Le rythme musical, formé uniquement de pizzicati joués au violon, est dirigé par les pas de Gipo qui marche dans la rue sombre après avoir vu sa fiancée qui se prostituait. Trois styles de composition s'accordent respectivement à trois types de personnes différentes, lors de la séquence du « tribunal » du gangster Dan Gallagher, réuni pour le jugement du mouchard : une musique douce à la harpe pour Marie, une plus sombre, faite de cuivres, pour les deux hommes

impassibles, et une plus solennelle, à base de violons, pour l'aveugle, chacun disposant de son propre rythme.

IV.A.4 Sur la collaboration

Frédéric Sojcher souligne l'importance de la qualité de la relation entre le réalisateur et les autres membres de l'équipe du film, d'une façon générale : « Le choix de ses collaborateurs est déterminant pour la réussite du film. Travailler avec des personnes qui comprennent les enjeux artistiques du film et le rendent meilleur que si elles n'y avaient pas participé »[722]. La nature de la collaboration entre réalisateur et compositeur semble faire exception à ce principe de bon sens, comme Michel Chion le relève :

> « Non seulement l'œuvre est bien plus et bien autre chose que le produit des circonstances psychologiques et historiques de sa genèse, mais aussi elle peut être bien autre chose et bien plus que le reflet de la personnalité particulière d'un auteur. Il y a des films dans lesquels le metteur en scène et le compositeur ne se sont pratiquement jamais croisés durant la réalisation, chacun accomplissant sa tâche de son côté, et où le résultat est magnifique, comme *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock, avec la musique de Bernard Herrmann, ou *Elephant Man* de David Lynch, avec celle de John Morris. […] Dans d'autres cas, la collaboration la plus consciencieuse et la plus suivie, la plus complice, peut même déboucher, pour des raisons d'ailleurs contingentes, imprévisibles, sur un ratage. […] Prenons par exemple le cas de *Shining* de Stanley Kubrick – qui, pour quelques séquences de ce film, a travaillé avec la compositrice Wendy Carlos […]. Et voici que, dès le générique du film, nous sommes saisis de consternation, tant le rapport entre l'image et le son semble outré. Une sorte de muraille de verre empêche la musique quelles que soient sa banalité intrinsèque et sa tonitruance pompeuse, […] de franchir la distance qui la sépare de ce que l'on voit à l'écran, et de composer avec l'image un ensemble vivant et signifiant » [723].

Afin d'apporter quelques éclairages sur le champ des possibles en matière de collaboration entre réalisateur et compositeur, nous dresserons un tableau de cas de figure

---

[722] SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *Scénario et réalisation : Modes d'emploi ?* [S. l.] : Nouveau Monde Editions, 22 septembre 2016, p. 162.
[723] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 20-21.

envisageables, en nous basant sur quelques expériences et témoignages de 18 réalisateurs et 18 compositeurs de tous horizons, en l'occurrence les cinéastes Stephen Frears, Federico Fellini (1920 – 1993), Dino Risi (1916 – 2008), Pedro Almodovar, David Lynch, Jean-Jacques Beineix, Yves Robert (1920 – 2002), Sergio Leone, Benoît Jacquot, Claire Denis, Claude Lelouch, Francis Veber, Atom Egoyan, Jean-Paul Rappeneau, Roman Polanski, Henri Decoin (1890 – 1969), Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975) et Gillo Pontecorvo (1919 – 2006), et les musiciens Alexandre Desplat, Nino Rota (1911 – 1979), Vladimir Cosma, Mychael Danna, Alberto Iglesias, Ennio Morricone, Greco Casadesus, Carter Burwell, Bruno Coulais, Quentin Billard, Francis Lai, Jean-Claude Petit, Maurice Jarre (1924 – 2009), Jerry Goldsmith (1929 – 2004), Henri Dutilleux (1916 – 2013), Stuart Staples, George Fenton et Elmer Bernstein (1992 – 2004).

IV.A.4.a Tout est possible en matière de collaboration

L'instauration d'un dialogue

La notion de « couple » entre réalisateur et compositeur (Hitchcock-Herrmann, Fellini-Rota, Eisenstein-Prokofiev, Edwards-Mancini, Lynch-Badalamenti, Kusturica-Bregovic, Spielberg-Williams, etc.), comme justification d'un « mariage » entre musique et cinéma, est un mythe. Ces collaborations peuvent être autant liées à des questions de complicité artistique, de budget, de camaraderie qu'à des coïncidences. De plus, même à travers la musique la plus fonctionnelle qui soit, le compositeur ne peut être considéré comme un exécutant des ordonnances d'un cinéaste, puisque sa fonction lui confère une responsabilité à part entière sur un language auquel le réalisateur, dans son rôle, n'a pas accès, mais qui pourtant impacte directement le film.

Nous retenons de notre corpus de témoignages que, souvent, le réalisateur instaure en premier lieu un dialogue avec le compositeur. Stephen Frears, par exemple, débute toujours sa collaboration avec le compositeur, dit-il, « par de longues conversations. Le dialogue s'enclenche, on regarde les images, plus tard les propositions viennent, et je dis si le résultat me plaît ou non »[724]. Prenant pour exemple sa collaboration avec Alexandre

[724] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 197.

Desplat, il précise : « Je viens à Paris, nous déjeunons ensemble, puis il me transmet des maquettes sur lesquelles j'émets des commentaires. Le monteur son fait son travail avec lui dès le départ » [725]. Federico Fellini adopte la même démarche avec son compositeur régulier Nino Rota, qu'avec ses scénaristes : « Je travaille avec Rota exactement comme je travaille avec les scénaristes sur le scénario. Je m'assois à côté du piano auquel il travaille, et essaie d'expliquer les besoins du film, ce que la musique pourra et devra exprimer. Je n'impose pas de thème, mais je le guide en disant ce que je veux » [726].

Pour Vladimir Cosma, le réalisateur « a la vision globale de la musique » :

> « Je suis le bien venu pour apporter des idées, des suggestions sur les endroits où la musique peut intervenir […]. Il y a des metteurs en scène, comme Edouard Molinaro, par exemple, qui savent exactement ce qu'ils veulent au niveau des emplacements et des durées, et d'autres, comme Yves Robert, qui aiment que je leur fasse des plages en longueur, en me disant : "Fais-moi de la musique, n'accompagne pas la scène, ne t'occupe pas du film, fais-moi ce que ça t'inspire." » [727].

Conférant également au metteur en scène la fonction « d'expliquer l'histoire le plus profondément possible », Mychael Danna partage le même avis que celui de Cosma sur le déroulement de l'échange :

> « Certains communiquent d'une façon qui vous parle […]. Mais parfois cela ne marche pas : il y a des cinéastes qui n'ont pas envie de diriger, qui disent : "Montre-moi ce que tu sais faire et je te dirai si cela me plaît." Il y a de nombreux cas de figures en fait. Pour moi, l'idéal est que l'on sente que cela colle, que l'on puisse s'asseoir tous les deux et dire : "Voilà, c'est ce qu'il fallait pour ce film, on l'a fait ensemble." On raconte ensemble une histoire » [728].

Alberto Iglesias nous indique également qu'une fois le film monté, « très souvent, un réalisateur ne sait pas quoi faire. On ne parle pas seulement de musique, mais du film et d'autres choses… Il me raconte ce qu'il y a au fond des personnages. Cela commence en parlant, puis je joue au piano un morceau. C'est une relation très intime » [729]. Sojcher

---

[725] *Ibid.*, p. 199-200.
[726] TAY, Garnett. *Un Siècle de cinéma: Portraits de cineastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire*. Renens : Paris : Hatier, 1981, p. 112 ; Repris dans: SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *op. cit.*, p. 176.
[727] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 41-42.
[728] *Ibid.*, p. 165-166.
[729] *Ibid.*, p. 93.

nous explique qu'en effet, « certains réalisateurs, qui ne sont pas musiciens, ont des difficultés à donner des indications à un compositeur. Dans quelles scènes la musique doit-elle intervenir. Faut-il qu'elle apporte des émotions particulières (pas toujours perceptibles dans le jeu de l'acteur). Qu'elle renforce l'action, le suspens ? »[730]. Ennio Morricone illustre cette question du tâtonnement du réalisateur en évoquant sa collaboration avec le réalisateur Dino Risi sur *Le fanfaron* (*Il sorpasso*, 1963) : « Avec Risi on ne parlait que de "musique gaie" et de "musique triste". Et son jugement durant l'enregistrement était exactement celui-ci : "C'est trop triste" ou "C'est trop gai". Ce sont les cas limites du cinéma »[731].

Compositeurs assujettis au film pour une musique fonctionnelle

Selon Greco Casadesus :

> « La première note qu'on écrit n'est pas pour la musique, mais pour le film, pour traduire une émotion, un ressenti demandé par le réalisateur ou par la nécessité de l'image : je dirais que cette première note est une note d'intention ! Nous, les compositeurs, nous sommes là un peu comme une interface entre ce que ressent le maître d'œuvre (le réalisateur, qui a une idée bien précise de la mission de son film) et la manière dont on peut répondre à cette demande qui est souvent très secrète, très obscure. […] Trouver la bonne musique du film est souvent mystérieux : il faut décoder bon nombre de facteurs et bien comprendre dans quelle direction elle doit aller. C'est pourquoi le tandem entre réalisateur et compositeur est primordial, la musique étant en quelque sorte la traduction de ce que souhaite dire le cinéaste en plus de ce qui est inscrit à l'image »[732].

C'est ainsi que Carter Burwell préfère se conformer à l'univers qui lui est proposé, sans imposer de style particulier : « j'aime l'idée que chaque film et chaque réalisateur porte en lui tout un monde et soit différent des autres. Je n'aime pas imposer ma méthode de travail, j'aime suivre les attentes des autres, quitte à ce que ce soit parfois inconfortable, mais je m'adapte et souvent c'est mieux ainsi »[733].

---

[730] SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *op. cit.*, p. 175.
[731] Entrevue avec Sergio Micelli à Rome en septembre 1979, reprise dans: SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 23.
[732] CASADESUS, Gréco. *Musique et cinéma : comment composer la musique d'un film et traduire des émotions* [en ligne]. [s. d.].
[733] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 83.

De même, Alberto Iglesias préfère s'adapter à ce qui lui parvient : « Je ne suis pas obsédé par mon "style". Je pense au film et aussi à ce que le film donne et que je vois, à des choses que je dois expérimenter ou connaître. […] Il y a un langage différent pour chaque film » [734]. Il relate, par exemple, son malaise et son embarras lorsque Pedro Almodovar lui donne la liberté de composer ce qu'il veut pour *La fleur de mon secret* (1995) :

> « J'étais libre mais je devais l'impressionner. C'est ce qu'il m'a demandé : "Je ne vais pas te dicter ce que je veux, je vais te dire des choses sur le film et ensuite tu vas venir me faire écouter une musique que je n'avais pas imaginée". Et ce n'est pas facile […]. Il utilisait une phrase en espagnol qui signifie : "La balle est dans ton camp." […] Il disait : "Moi j'ai fini, maintenant c'est à toi." » [735].

Le choix d'Almodovar est assez compréhensible dans la mesure où ce cinéaste a tendance à sectoriser les fonctions de chacun, a fortiori celle du réalisateur : « Il est important pour un cinéaste de se débarrasser très rapidement de l'illusion qu'il peut – et surtout, qu'il doit – tout contrôler sur un film » [736]. Sa position s'oppose évidemment à celle d'un Tom Tykwer, mais aussi celle d'un David Lynch, par exemple, dont nous avons vu qu'il intervient fréquemment dans la bande son de ses films, qu'il soit compositeur, compositeur additionnel ou *sound designer*, et qui déclare : « si on vous donne le droit de faire un film, on vous doit le droit de le faire comme vous l'entendez. Le cinéaste devrait décider de tout, de chaque mot, de chaque son, de tout ce qui entre dans le processus de fabrication du film. Sinon, le projet ne sera pas cohérent » [737].

Bruno Coulais partage le même sentiment que celui des compositeurs adeptes d'une musique avant tout au service des desiderata du réalisateur, tout en reconnaissant que :

> « Nous sommes un peu schizophrènes, nous les compositeurs de musique de film, parce que nous sommes là comme des acteurs, au service du film. En même temps, c'est notre propre musique, nous avons envie d'en être fiers, mais d'un autre côté nous ne sommes pas là pour créer notre propre œuvre. […] Ce qui m'intéresse, ce sont les films et éven-

[734] *Ibid.*, p. 93.
[735] *Ibid.*, p. 95-96.
[736] TIRARD, Laurent. *Leçons de cinéma : L'intégrale*. Paris : Nouveau Monde Editions, 3 septembre 2009, p. 32 ; Repris dans: SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *Scénario et réalisation : Modes d'emploi ?* [S. l.] : Nouveau Monde Editions, 22 septembre 2016, p. 154.
[737] LYNCH, David K. et RICHARD, Nicolas. *Mon histoire vraie*. Paris : Sonatine, 24 avril 2008, p. 62 ; Repris dans: SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *op. cit.*, p. 44.

tuellement la relation d'une musique avec le film, mais la musique de film, pour moi cela ne veut rien dire. Ce n'est pas un genre en soi. » [738]

Compositeurs autonomes pour une musique indépendante

A l'opposé, des compositeurs tiennent à sauvegarder leur créativité de tout dilettante et proclament l'indépendance de leur musique, comme Vladimir Cosma, au sujet de *Diva* (1981) de Jean-Jacques Beineix, par exemple :

> « Avant le tournage du film, il (Jean-Jacques Beineix) imaginait beaucoup de scènes baignant dans une couleur musicale « jazzy » en faisant référence au Modern Jazz Quartet. Mais en voyant les premières images, avec les décors créés par Hilton McQonnico, décorateur génial avec des idées très originales, je me suis dit que ce n'était pas l'atmosphère qu'il fallait. Alors, je suis allé dans une toute autre direction, optant pour une musique planante, parfois répétitive dans laquelle j'ai introduit des instruments électro-acoustiques, des voix tibétaines, des percussions africaines, une cithare vietnamienne… » [739].

Vladimir Cosma applique la même démarche en lisant le scénario du *Grand Blond avec une chaussure noire* (1972) d'Yves Robert :

> « Il était indiqué à la première apparition de Pierre Richard à l'aéroport d'Orly : "Musique style *James Bond*." Il fallait envisager donc un pastiche du thème de James Bond, puisqu'on prenait Pierre Richard pour un espion. Je n'aime pas l'idée de faire des pastiches et en plus, je voyais bien que cette musique allait devenir le thème principal du film et que ce n'était donc pas uniquement une petite allusion. Je me suis demandé comment échapper à ce piège. L'idée m'est venue qu'en fait un espion n'est pas forcément anglo-saxon. […] Ce peut être un espion qui vient de Russie, des Balkans ou d'Europe centrale […] d'où l'idée de prendre une flûte de pan et un cymbalum qui tout d'un coup signifient ce personnage de faux espion » [740].

Autre exemple de compositeur « indépendantiste », celui d'Ennio Morricone qui, contrairement à Bruno Coulais qui « préfère que les musiques ne soient pas mixées de façon trop lisse, [et qui] aime que de temps en temps elles passent au-dessous des dialogues, qu'il

[738] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 139.
[739] *Ibid.*, p. 62-63.
[740] *Ibid.*, p. 46.

faille tendre l'oreille, qu'on ne saisisse pas tout » [741], ne supporte pas que sa musique soit couverte par d'autres sons :

> « Quand un réalisateur mélange des bruits, du dialogue, des effets spéciaux, de la musique et je ne sais quoi d'autre, on ne peut absolument pas espérer découvrir la musique comme le compositeur l'a voulue. En outre la musique est tellement désavantagée par rapport à ces autres éléments qu'elle devient même isolée, parce que, comme art traditionnellement abstrait aussi bien au cinéma qu'en dehors du cinéma, elle a besoin pour être elle-même d'être écoutée seule. […] Cela ne permet pas à la musique originale d'apporter sa contribution, c'est une erreur fondamentale de la plupart des réalisateurs, qui sont tous coupables, à quelques exceptions. On dit souvent : "qu'elle est mauvaise cette musique !", parce qu'on ne l'entend pas ; je soutiens que la musique peut être aussi mauvaise, mais si on l'entend c'est beaucoup mieux, parce que dans ce cas, c'est l'image photographique qui l'aide » [742].

IV.A.4.b A quand la musique ?

De la musique au préalable

En général

A l'instar de la démarche adoptée par Tom Tykwer, il arrive que la partition musicale précède le tournage du film. Nous pensons évidemment à la méthode de travail de Sergio Leone qui, comme pour *Il était une fois dans l'ouest* (1968), demande à Ennio Morricone de composer la musique du *Bon, la brute et le truand* avant le tournage afin de la jouer sur le plateau et en imprégner les acteurs, comme le compositeur Quentin Billard le rappelle :

> « La composition de la partition d'Ennio Morricone débuta bien avant le tournage du film, un fait assez exceptionnel dans le sens où le maestro italien n'eut pas cette liberté sur les deux films précédents, pour des raisons purement budgétaires. Du coup, Sergio

[741] *Ibid.*, p. 142.
[742] Entrevue avec Sergio Micelli à Rome en septembre 1979, reprise dans: *Ibid.*, p. 28.

> Leone en profita pour faire jouer la musique de Morricone sur le plateau du tournage, stimulant ainsi de façon plus active le jeu des différents interprètes du film » [743].

Nous pensons aussi aux *Les adieux de la reine* (2012) de Benoît Jacquot, dont la musique est composée avant le tournage par Bruno Coulais après une expérience similaire sur *Au fond des bois* (2010) du même réalisateur qui explique :

> « Dès que Bruno [Coulais] a lu le scénario dans son état précédant la mise en chantier du film, je lui ai demandé, avant même de parler aux autres collaborateurs et d'avoir trouvé les comédiens, de penser à une musique. Je souhaitais qu'il exprime musicalement le film qu'il imagine à la lecture de scénario. […] Ce fut une grande récompense d'entendre cette musique. Surtout la première fois, une semaine avant le tournage lorsqu'on l'a enregistrée… En l'écoutant, j'ai eu le sentiment que le film était là. C'est prodigieux, une telle expérience » [744].

Vladimir Cosma témoigne d'une expérience analogue sur *Le grand Blond avec une chaussure noire* (1972) d'Yves Robert : « les scènes musicales du film étaient des séquences où il y avait un vrai travail fait en amont. Les enregistrements étaient faits avant le tournage du film qui était réalisé avec des musiques en play-back » [745]. Il ajoute :

> « Il y a beaucoup de films où l'on doit enregistrer certaines séquences musicales avant le tournage. Dans *Diva* (Jean-Jacques Beineix, 1981), il y a eu l'air d'opéra que j'ai adapté. Pour *La boum* aussi (Claude Pinoteau, 1980), j'avais composé et enregistré beaucoup de musiques avant le tournage du film pour permettre aux acteurs de jouer portés par la musique, et danser en rythme ; ou encore dans *Les Aventures de Rabbi Jacob* (Gérard Oury, 1973), avec la danse hassidique immortalisée par Louis de Funès. C'est la première chose que j'ai écrite pour le film, bien avant le tournage » [746].

Lors du tournage de *Beau Travail* (1999), la réalisatrice Claire Denis diffuse un morceau qui sera aussi utilisé dans le film, en l'occurrence *Safeway Cart* du chanteur folk canadien Neil Young, ceci afin que les acteurs respectent un tempo précis :

> « Je ne savais pas comment expliquer à ces quinze hommes et à moi-même, comment nous allions trouver le pas de la Légion étrangère, qui est très lent […]. On allait toujours

---

[743] BILLARD, Quentin. *Le Bon, la brute et le truand - la BO / Musique de Ennio Morricone / Il Buono, il brutto, il cattivo - Soundtrack :: Cinezik.fr* [en ligne]. 14 août 2014.
[744] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 134-135.
[745] *Ibid.*, p. 50.
[746] *Ibid.*

> trop vite. Un jour, j'étais chez moi, j'écoutais un disque de Neil Young et j'ai découvert que le morceau avait le rythme exact d'une marche. Quand on a tourné la scène, j'ai mis les baffles sur le toit du pick-up, à côté de la caméra. Cela nous a aidés. Mais c'est tout sauf une musique militaire » [747].

Il convient de s'interroger sur la pertinence à diffuser spécifiquement la vraie musique du film sur un plateau de tournage, sachant qu'une fois montée, elle est censée englober différentes strates du film dans sa continuité narrative et, en tout état de cause, dépasser le simple jeu des acteurs à l'occasion de prises de vue. Dans le cas présent, un métronome aurait suffi à donner le tempo souhaité par Claire Denis pour la marche de la Légion étrangère.

Jean-Louis Trintignant témoigne de son expérience de tournage avec Claude Lelouch, réalisateur considérant la musique comme « un formidable directeur d'acteur » [748] et qui adopte la même méthode avec la composition de Francis Lai pour *Un homme et une femme* :

> « Pendant le tournage, on tournait sur la musique. C'est très agréable. Les scènes dans lesquelles il y avait des chansons, on les avait en play-back pendant le tournage. C'est-à-dire qu'on était, nous, guidés par le rythme, par le tempo de la musique. On se déplaçait, sans danser du tout, en faisant des gestes réalistes, mais exactement dans le tempo de la musique. Je crois que c'est très important et c'est une chose qui se fait très peu et c'est bien dommage parce que c'est très agréable pour les acteurs. […] Je me souviens d'une scène : avec Anouk Aimé et les enfants, on se promène à un moment sur un bateau de pêcheur à Deauville. Sur le bateau, il y avait des haut-parleurs très mauvais qui diffusaient la musique qu'on entend dans le film. Pour nous, c'était vraiment magique parce qu'on était porté par cette musique » [749].

Si, lors du tournage, Trintignant avait entendu une autre musique que celle utilisée dans le film, mais du même genre, tout aussi légère, l'effet provoqué aurait-il été différent ? Inversement, si Lelouch avait troqué la musique de Francis Lai par le thème principal de James Bernard pour *Dracula, prince des ténèbres* de Terence Fisher, sorti la

---

[747] *Ibid.*, p. 180-181.

[748] LELOUCH, Claude. *Interview croisée : Claude Lelouch et Pauline Lefèvre, toute la musique qu'ils aiment* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 5 mai 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.chartsinfrance.net/Claude-Lelouch/interview-91342.html.

[749] TRINTIGNANT. *Jean Louis Trintignant à propos de la musique de « Un homme et une femme »* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 5 mai 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.ina.fr/video/I00018953.

même année, ou celui de Georges Van Parys pour *Les Diaboliques* (1955) d'Henri-Georges Clouzot, le film aurait-il bénéficié d'un contraste saisissant entre l'émotion dégagée par des acteurs sous le coup de musiques de films d'horreur, et la grâce suggérée par la partition originale au cours du film ?

Bien que cette question reste ouverte, nous présumons que l'utilité d'une diffusion de musique durant le tournage, en supposant bien sûr qu'il n'y ait pas de dialogue au cours des prises de vue, réside dans sa faculté à transmettre des repères rythmiques et une ambiance harmonique qui guident musicalement les acteurs, comme le souligne Sojcher : « Des cinéastes très différents les uns des autres (Michel Deville, John Woo) souhaitent que sur leur plateau on diffuse de la musique qui ne sera pas forcément gardée dans le film… mais cette musique, qu'ils ont choisie, donne des indications émotionnelles aux comédiens et insufflent un rythme à la prise de vue »[750]. Pour cela, nul besoin de demander au compositeur d'enregistrer l'exacte partition de la musique qui sera mixée en postproduction.

Durant le tournage, au temps du muet

En ce temps-là, bien des réalisateurs faisaient jouer une musique lors du tournage de leurs films, que ce soit en engageant des musiciens ou à l'aide d'un appareil, phonographe ou gramophone, de façon à orienter le jeu des acteurs, contribuer à l'instauration d'une ambiance, insuffler le rythme d'une séquence ou canaliser les membres de l'équipe.

Pour exemple, le cinéaste John Ford (1894 – 1973) témoigne de son expérience au critique et réalisateur américain Peter Bogdanovich : « parfois une actrice me demandait de mettre un peu de musique, pensant que ça l'aiderait. Alors je faisais Danny Borzage jouer doucement de son accordéon. Tout le monde faisait ça, à l'époque. Cela semble stupide maintenant, mais cela m'a vraiment aidé »[751]. D'après Jean-Louis Leutrat, Ford avait tendance à préférer *My Darling Clementine* et *The Yellow Rose of Texas*[752]. La vedette canadienne Mary Pickford (1892 – 1979) écoutait surtout du Massenet « comme soutien émotionnel sur le tournage de ses scènes », nous révèle Michel Chion :

---

[750] SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *Scénario et réalisation : Modes d'emploi ?* [S. l.] : Nouveau Monde Editions, 22 septembre 2016, p. 175.
[751] BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*. [S. l.] : University of California Press, 1978, p. 46.
[752] LEUTRAT, Jean-Louis. Musiques des westerns à l'époque du muet. *Vibrations*. 1987, Vol. 4, n° 1, p. 78.

« Le piano, le violon, parfois une sorte de piano-orgue, étaient les instruments les plus courants. Sur son moyen métrage biblique *Judith de Béthulie*, Griffith fait jouer tout un orchestre sur le plateau afin d'aider l'actrice et, pour éveiller l'ardeur des milliers de figurants dans les scènes de bataille de son film géant *Intolérance* (1917), un grand ensemble d'harmonie. […] Le compositeur américain contemporain Carl Davis, qui s'est spécialisé dans la recréation de musiques pour le muet, a retrouvé, au fil de son travail de documentation, une photo de tournage des *Rapaces* (1923) d'Eric von Stroheim sur laquelle, pour le duel final réalisé en plein désert de la Vallée de la Mort, au milieu d'une chaleur épouvantable, on voit en action des musiciens, un violoniste et un joueur d'harmonium en costume et cravate » [753].

Le réalisateur anglais et historien du cinéma Kevin Brownlow nous rapporte quelques témoignages à ce sujet :

« "J'adorais la musique", disait William Wellman. "C'est vraiment dommage que nous ne puissions pas l'utiliser maintenant [à l'ère du parlant]. J'avais un organiste, un violoniste et un vieil homme marrant qui jouait du violoncelle. […] Ils jouaient entre les scènes et maintenaient l'équipe en marche en permanence. C'était simplement merveilleux." King Vidor a également reconnu l'importance de la musique sur le plateau : "C'était très utile pour avoir l'ambiance. John Gilbert aimait *Moonlight and Roses* sur *La Grande Parade*. D'autres acteurs demandaient quelque chose venant de l'opéra. Tout au long de *La Foule*, j'ai joué la *Pathétique* de Tchaikovsky. […]" "Chaque plateau avait des musiciens," déclarait Conrad Nagel : "Mickey Neilan avait un quatuor, alors il y avait toujours de l'amusement sur son plateau. Sur *Tess of the d'Urbervilles*, parfois sa femme, Blanche Sweet, et lui se disputaient. Dès qu'une dispute s'engageait, l'orchestre commençait à jouer *Poppa Loves Momma… Momma Loves Poppa* et rigolait. Ces musiciens devaient connaître cent à cent-cinquante morceaux de musique, et ils devaient avoir un morceau s'accordant à n'importe qu'elle situation sur le plateau. […]" Le réalisateur Edward Sloman n'était pas d'accord : "L'erreur de la musique sur le plateau a été prouvée, bien sûr, par les acteurs sans talent ou inexpérimentés. A mon avis, ils se faisaient simplement plaisir. Je l'ai toléré seulement parce que je n'aimais pas voir les musiciens perdre leurs joyeux emplois. Mary Philbin en a toujours désiré, mais croyez-moi, la direction sans relâche était plus efficace que toute la musique qu'elle a jamais écoutée." [etc.] » [754].

---

[753] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 42-43.
[754] BROWNLOW, Kevin. *The Parade's Gone by ...* [S. l.] : University of California Press, 1968, p. 341.

Brownlow termine avec le témoignage de Ben Lyon qui déclare : « Et, soudain, le parlant est arrivé et tout était insonorisé, tout était silencieux. La caméra était scellée dans un kiosque insonorisé et tout le monde restait absolument silencieux jusqu'à la fin d'une prise. Dans ce silence complet, nous étions complètement perdus. Il nous a fallu beaucoup de temps pour nous y habituer »[755]. Pour autant, comme Sojcher le constatait et tel que Michel Chion le remarque, « certains metteurs en scène du parlant comme Sergio Leone, Marguerite Duras ou Régis Wargnier ont repris cette tradition dans quelques-uns de leurs tournages, alors même que la scène tournée n'est pas prévue pour comporter de la musique, ni dans l'action (scène de danse) ni comme accompagnement "de fosse" »[756].

De la musique comme dernier rempart

> « J'ai toujours pensé que le son représentait la moitié de l'efficacité d'un film. Il y a l'image d'un côté, le son de l'autre, et, si vous savez comment les allier correctement, alors, l'ensemble est bien plus fort que la somme des deux. […] Peu de cinéastes arrivent à vraiment utiliser le son au-delà de son aspect fonctionnel. C'est en grande partie dû au fait que l'on ne se soucie généralement du son qu'après le tournage. Or, les délais de postproduction sont souvent tellement réduits qu'on n'a pas le temps d'essayer quoi que ce soit, ni avec l'ingénieur du son, ni avec le compositeur »[757].

Comme David Lynch le souligne et contrairement à sa pratique minoritaire au cinéma, consistant à débuter le travail sur la bande son avant le tournage, la musique est généralement pensée après coup, souvent sur le film déjà monté, comme Alberto Iglesias en témoigne : « Je commence toujours lorsque le tournage est fini. […] Pour moi, il est très important d'avoir une période de création qui n'a plus de relation avec l'ordre, mais avec l'émotion spontanée »[758].

Or, prévoir la musique en dernier recours, la considérer comme le sauveur de dernière minute, au lieu d'y penser en amont, à l'image de la méthode de travail de Tykwer, est souvent source de turbulences dans la collaboration, tel que Vladimir Cosma le relate :

---

[755] *Ibid.*
[756] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 43.
[757] TIRARD, Laurent. *Leçons de cinéma : L'intégrale*. Paris : Nouveau Monde Editions, 3 septembre 2009, p. 125 ; Repris dans: SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *Scénario et réalisation : Modes d'emploi ?* [S. l.] : Nouveau Monde Editions, 22 septembre 2016, p. 173.
[758] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes.* [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 92-93.

> « Dans le cinéma, la musique arrive à la fin du montage. Et c'est là que l'angoisse du metteur en scène augmente, parce qu'il sent qu'il ne peut plus changer le film. […] Alors on s'acharne souvent sur la musique parce qu'à la rigueur, c'est la seule chose que l'on peut refaire à la toute fin. Sur le plan strictement nerveux, le rôle du compositeur est très difficile à assumer et, parfois, au détriment de la musique elle-même » [759].

Ce point de vue recoupe celui d'Atom Egoyan, au sujet du fonctionnement des studios hollywoodiens en la matière : « Il y a cette idée que la musique est le dernier élément sur lequel on peut jouer. On peut virer le compositeur si l'on trouve que le film n'est pas assez drôle, ou assez tragique ou s'il n'y a pas assez de suspense. Je suis stupéfait de voir à quel point certains compositeurs sont vulnérables face à la folie de réalisateurs ou de producteurs qui sont désespérés » [760]. Pour Ennio Morricone : « Beaucoup disent : "Mettons de la musique, il faut soutenir une chose qui ne fonctionne pas bien." Elle ne fonctionne pas bien, mais, avec la présence de la musique, elle ne fonctionnera pas mieux » [761]. En somme, il dénonce l'idée selon laquelle le compositeur doive « faire l'ambulance », tel que Jean-Claude Petit le retient de la bouche de Maurice Jarre :

> « Maurice Jarre me disait : "Le pire, pour un musicien, quand il est sur un film, c'est de faire l'ambulance." Faire l'ambulance, cela voulait dire que la scène n'est pas bonne et que le réalisateur souhaite que la musique la sauve. […] On ne peut pas changer le film, on ne peut pas faire un bon film avec un mauvais film. Il faut que le film soit bon. Si la scène est mauvaise, elle est mauvaise » [762].

Au résultat, des frustrations en pagaille.

IV.A.4.c Des frustrations et des satisfactions

Des frustrations

Comme Sojcher le constate, « tous les compositeurs n'arrivent pas à interpréter ce que veut un cinéaste ; tous les réalisateurs n'inspirent pas les compositeurs dans leurs

[759] *Ibid.*, p. 60.
[760] *Ibid.*, p. 157.
[761] *Ibid.*, p. 30.
[762] *Ibid.*, p. 124.

créations »[763]. Les différents témoignages de réalisateurs et de compositeurs que nous avons recueillis, nous conduisent à considérer qu'un plus grand budget n'amène pas automatiquement davantage de liberté créative. En particulier, les superproductions hollywoodiennes subissent un conditionnement plus important, comme en témoigne Ennio Morricone : « Alors que le réalisateur instaure avec le compositeur un rapport seulement artistique, le producteur, lui, peut être considéré comme une sorte de commanditaire, à la seule différence que son intérêt est que le film rapporte. Il tend donc à toujours simplifier ce que le compositeur doit faire »[764]. Dès lors, le risque de vulgarisation du travail du compositeur devient réel, tel que Mychael Danna le dénonce :

> « Dans le système hollywoodien, qui est différent du cinéma indépendant, très souvent, le compositeur fournit une bande musicale et le monteur son, qui n'est pas sous le contrôle du compositeur, va modifier cette musique, la remixer, en faire autre chose… à tel point que le compositeur ne se retrouve pas toujours. Il découvre parfois le film remixé et ses intentions musicales non respectées. J'ai fait cette expérience sur certains films ; je ne parvenais pas à reconnaître ma propre musique. Des éléments musicaux prévus pour une scène avaient été déplacés pour une autre : cela donne une musique à la Frankenstein, recomposée »[765].

Jean-Claude Petit exprime la frustration que peut ressentir le compositeur au sujet d'une méthode de collaboration qu'il juge tout aussi pernicieuse que celle des *temp tracks* au regard de la liberté créative du compositeur, celle des maquettes musicales :

> « Les réalisateurs, les producteurs demandent des maquettes qui sont faites sur synthétiseurs et ordinateurs. Donc on propose des options. Le réalisateur intervient beaucoup et l'inspiration du compositeur est moins libre qu'à l'époque où j'ai écrit ces musiques pour Jean-Paul [Rappeneau]. J'aime bien les ordinateurs, je les utilise aussi. Mais pas pour faire des maquettes, je déteste cela, car j'aime avoir une marge de liberté. Je me souviens d'un réalisateur qui vient chez moi, appuie sur un bouton et me dit : « Tu dois faire cela. » Ce n'est pas possible, il faut respecter le compositeur »[766].

---

[763] SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *Scénario et réalisation : Modes d'emploi ?* [S. l.] : Nouveau Monde Editions, 22 septembre 2016, p. 177.
[764] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 15.
[765] *Ibid.*, p. 155-156.
[766] *Ibid.*, p. 113.

Notons que sur la question des maquettes musicales, les avis sont partagés. Greco Casadesus, par exemple, se montre plus optimiste :

> « Le réalisateur engage un compositeur qui lit le scénario, discute des différentes pistes possibles avec celui-ci, puis lui soumet des propositions (des maquettes) à partir d'un prémontage du film. C'est une technique assez efficace dans la mesure où, si le scénario constitue véritablement le squelette d'un film, la réalisation lui apporte l'élément charnel ; et, ici, la musique peut largement contribuer à lui donner une âme » [767].

Jean-Claude Petit pointe néanmoins un piège à l'accoutumance dans l'utilisation de maquettes comparable à celui de l'usage de musiques temporaires :

> « Le danger est de s'habituer à la maquette. Quand on s'habitue à une version musicale, elle devient la musique du film. La plupart du temps, la musique de la maquette est préférée à la musique enregistrée ensuite avec des véritables instrumentalistes, parce que les réalisateurs se sont habitués au son de maquette qu'ils ont mise sur leurs films ; il est trop tard, vous ne pouvez plus vous libérer de la maquette. C'est terrible » [768].

Des satisfactions

Inversement, les exemples de collaborations satisfaisantes pour le compositeur, comme pour le réalisateur, sont légion et la musique se révèle parfaitement réussie aux oreilles du cinéaste, comme en témoigne Roman Polanski au sujet de son film *Chinatown* (1974), tel que Jean-Paul Rappeneau le rappelle : « Je me souviens d'avoir parlé un jour à Roman Polanski d'un de ses films, que j'adore, *Chinatown*, et il m'a répondu : "Oui, c'est la musique ! La musique est très bonne. C'est pour cela que tu aimes ce film !" La musique de Jerry Goldsmith est en effet extraordinaire » [769].

Pour autre exemple, le musicien français Henri Dutilleux (1916 – 2013) se souvient de sa complicité avec le cinéaste tricolore Henri Decoin pour *La fille du diable* (1946) :

> « Il y a par exemple le signal des enfants. Tous ces gosses, vous vous souvenez, un peu voyous, qui entourent le personnage d'André Clément ; ils se retrouvent, se rassemblent sur un signal qu'ils sifflotent. Decoin m'avait suggéré de construire la musique qui correspondait à ces scènes, autour des quelques notes de ce signal. Ce qui m'a à la fois

[767] CASADESUS, Gréco. *Musique et cinéma : comment composer la musique d'un film et traduire des émotions* [en ligne]. [s. d.].
[768] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 121.
[769] SOJCHER, BINH, et MOURE, *Cinéma et musique*, 114.

amusé et intéressé. C'est un motif qui évoque beaucoup pour moi – je ne sais plus si je l'avais remarqué à l'époque – un thème de Grieg. […] Toujours est-il que j'ai beaucoup aimé le jeu d'écriture que j'ai fait à partir de ce motif et c'est un des passages que je trouve intéressants de la partition » [770].

De même, Morricone garde un bon souvenir de sa collaboration avec le cinéaste italien Pier Paolo Pasolini pour *Des oiseaux petits et grands* (*Uccellaci e uccelini*, 1966) :

> « Il m'apporta une liste de musiques préexistantes que j'aurais dû écrire. J'ai dit à Pasolini, devant son directeur de production : "Vous vous êtes trompé en m'appelant, parce que je suis quelqu'un qui écrit les musiques, pas qui les refait. Je m'amuse en écrivant, et là comment pourrais-je le faire ?" Face à ce discours, il dit : "Faites-la vous-même, écrivez ce que vous voulez." […] Je n'ai jamais trouvé quelqu'un qui me dise : "Faites ce que vous voulez », et cette phrase, dont je me suis toujours souvenu, m'a désarmé, parce que, après cette preuve de gentillesse et de respect à mon égard, j'ai fait exactement ce que lui voulait » [771].

La même année, le partage de goûts musicaux similaires facilite l'entente de Morricone avec le réalisateur, également musicien, Gillo Pontecorvo :

> « Pour *La Bataille d'Alger*, nous avons passé au moins quatre mois à discuter, confrontant les choses que je faisais avec celles que Gillo me proposait. Puis quand nous sommes arrivés à l'enregistrement, il y avait des solutions auxquelles il ne s'attendait pas, et cette fameuse liberté par les conditionnements est apparue, parce qu'un réalisateur comme lui, je cherche à l'informer de tout ce que je vais enregistrer. […] Il se trouve que nous aimons tous les deux Jean-Sébastien Bach […] Il ne m'a pas été difficile de suivre son conseil de faire une imitation. » [772]

Quant à la réalisatrice Claire Denis, elle estime, au sujet de *Trouble Every Day* (2001), que sa relation avec le compositeur Stuart Staples « est devenue suffisamment raffinée pour lui dire tout du film avant même qu'il n'existe », et ajoute : « comme si son apport me modifiait. Sa musique m'oblige à croire au film, une sorte de foi que toute seule,

---

[770] DUTILLEUX, Henri. De Fille du Diable à Sous le soleil de Satan. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [en ligne]. Octobre 2002, n° 38. [Consulté le 11 juin 2015]. Disponible à l'adresse : http://1895.revues.org/369.

[771] Dans une entrevue avec Sergio Micelli à Rome en septembre 1979, recueillie dans: SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 32.

[772] Entrevue avec Sergio Micelli à Rome en septembre 1979, reprise dans: *Ibid.*, p. 34-35.

même avec l'équipe, je n'aurais pas. »[773]. Même quand elle ne souhaite pas intégrer de musique de Staples pour *35 rhums* (2009), elle lui transmet le scénario et déclare : « après l'avoir lu, il me dit avoir "fait un petit truc qui pourrait être sympa sur les rails du RER". Quand le monteur et moi avons mis la musique dans le logiciel, c'était exactement l'introduction du film, à la seconde près. Ainsi la musique est entrée dans le film »[774].

Stephen Frears partage un sentiment de satisfaction similaire avec les compositeurs respectivement britannique et français, George Fenton et Alexandre Desplat, soulignant, dit-il, « leur capacité à interpréter mon film. Ils voient le film en entier ; s'ils le comprennent, je les engage. Ensuite nous décidons dans quelles scènes nous mettrons de la musique. C'est très simple »[775]. Au sujet de la musique d'Elmer Bernstein pour *Les Arnaqueurs* (1991), Frears évoque une incompréhension qu'il a, somme toute, réussi à résoudre :

> « Il a écrit la musique à Londres, j'étais présent et j'en parlais avec lui, puis on a enregistré à Dublin. On a mis la musique sur le film qui s'est alors "effondré" ; il était très ennuyeux. On ne savait pas trop quoi faire. Grâce aux avis éclairés d'un ami mélomane, on a alors commencé à changer la musique de place, prendre celle d'un personnage pour la placer à la place d'un autre, la musique de fin au début etc. et le film est revenu à la vie ! Elmer était un homme assez impressionnant. Je lui ai montré, inquiet, ce qu'on avait fait. Il a dit qu'il ne savait pas pourquoi, mais que cela marchait. Il avait très bien compris de quel type de musique on avait besoin pour le film, mais il n'avait simplement pas su la placer »[776].

Nous pourrions égrener indéfiniment des sentiments de satisfaction ou de frustration de réalisateurs comme de compositeurs, dans le cinéma d'auteur comme celui de commande, qui dépendent, certes, de l'environnement de travail, des méthodes employées, mais aussi des personnalités et des susceptibilités des uns et des autres, et comme Danna l'explique : « Quand on travaille en collaboration, il faut très vite accepter que l'on n'est pas seul ; ce n'est pas parce que l'on nous dit : "Je n'aime pas ce morceau", que cela veut dire : "Je ne t'aime pas toi." […] C'est juste ce morceau qui ne marche pas avec le film et il faut le comprendre sans affect »[777]. Toutes les raisons sont bonnes pour se plaindre d'un mauvais

[773] *Ibid.*, p. 171.
[774] *Ibid.*, p. 173.
[775] *Ibid.*, p. 190.
[776] *Ibid.*, p. 194.
[777] *Ibid.*, p. 165-166.

traitement réservé à sa composition comme d'une sensation d'épanouissement dans la relation avec le réalisateur et d'accomplissement dans le travail fourni et appliqué, à l'image du sentiment de Danna à l'égard de sa collaboration avec Atom Egoyan :

> « Atom est vraiment le cinéaste de rêve pour un compositeur, parce qu'il laisse beaucoup de choses qui ne sont pas dites. Des éléments, des relations, des connexions ne sont que suggérées dans ses films. […] Je crois que lorsqu'on voit les films d'Atom, ils génèrent tous une activité du subconscient et c'est là que la musique peut effectivement apporter un complément. […] Dans les films d'Atom, il y a différents niveaux de sens, différentes histoires imbriquées les unes dans les autres, cela laisse la place pour composer une musique qui peut vraiment entrer dans la narration. […] Il est également metteur en scène d'opéra et pas uniquement metteur en scène de films. Il a cette connaissance de la narration par la musique, de la façon dont la musique peut raconter une histoire » [778].

IV.A.4.d Chez les réalisateurs-compositeurs

Une tendance à l'indépendance

Par essence, les réalisateurs-compositeurs ne sont pas soumis aux mêmes risques de dépossession et de frustration que les réalisateurs et les compositeurs distincts qui sont dans l'obligation de collaborer. Si le compositeur est également le réalisateur du film, le rapport fusionnel semblant aller de soi puisqu'il s'agit d'un même auteur, nous serons amenés à penser qu'en élaborant la partition la plus adaptée à son œuvre, il lui attribue un rôle avant tout fonctionnel.

Or, d'une part, nous constatons que les mécanismes d'élaboration de la musique par le réalisateur-compositeur semblent se rapprocher assez régulièrement de la vision d'une composition indépendante de l'image. En effet, comme nous l'avons vu en évoquant John Carpenter et comme nous continuerons à l'observer par l'analyse de l'œuvre de Tykwer, en composant la musique de son film, le réalisateur-compositeur tend à écrire avant tout de la musique. Le développement mélodique est fréquemment autonome et souvent asynchrone avec l'action en cours. La construction musicale procède davantage par sé-

[778] *Ibid.*, p. 155-164.

quences que par flux constant s'ajustant à la bande images ou suivant le principe du leitmotiv. A titre d'exception, nous avons pu déceler, chez Tobe Hooper, sous forme de pastiche, ainsi que chez Alejandro Amenábar, des structures musicales se rapprochant d'un flux continu de musique survolant l'action développée à l'écran, semblable au déploiement de musique fonctionnelle vulgarisée par le système hollywoodien, procédé d'ailleurs dénoncé par Igor Stravinsky qui, pour rappel, déclarait avec un soupçon de provocation : « Je comprends que l'on ait besoin de papier peint dans une chambre, mais je ne comprends pas que l'on puisse prendre cela pour de la peinture » [779].

D'autre part, nos visionnages et nos écoutes des films dont la musique est composée par le réalisateur nous ont permis de repérer, de façon récurrente, des structures de créations musicales similaires qui tendent à se rapprocher davantage de l'emploi de musique préexistante que de l'usage de musique originale, alors même que la composition du cinéaste est une création nouvelle. Ce paradoxe éloquent semble être un sérieux révélateur de la solitude du créateur, le cinéaste cherchant à composer avant tout la musique qu'il aime ou, du moins, qui vient de l'intérieur et en rapport direct avec son œuvre, puisqu'il ne s'inscrit pas dans un processus de coopération au bout duquel son travail doit s'adapter à celui d'un autre. L'utilisation de musique préexistante est donc assez proche de procédés employés par les cinéastes qui composent la musique de leurs films, sauf exception comme chez Alejandro Amenábar dont la fonction de compositeur supplante celle de réalisateur puisque, jusqu'en 2010, il aura composé sept musiques de longs métrages cinéma alors qu'il aura réalisé cinq films de cette catégorie [780].

Chez Tom Tykwer : une collaboration biaisée

Contrairement à un Morricone qui refuse de, dit-il, « donner aux autres des tâches que je ressens comme profondément miennes » [781], Tom Tykwer travaille à la musique de ses films avec d'autres compositeurs. Il est accompagné de Klaus Garternicht pour *Maria la maléfique*, de Reinhold Heil et Johnny Klimek pour *Les rêveurs*, *Cours, Lola, cours*, *La princesse et le guerrier*, *Le parfum*, *L'enquête*, *3* et *Cloud Atlas* (2012). Par la suite, Heil

[779] Cf. STRAVINSKY, Igor. La musique de film ? Du papier peint ! *L'Ecran français*. novembre 1947.
[780] Source: IMDb. Alejandro Amenábar. Dans : *IMDb* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 8 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.imdb.com/name/nm0024622/.
[781] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *op. cit.*, p. 37.

met fin à sa collaboration avec Tykwer qui se retrouve simplement avec Klimek pour *A Hologram for the King* (2016). L'ingénieur du son Gabriel Isaac Mounsey, généralement crédité au département musique (arrangements électroniques, programmation musicale, mixage…), participe exceptionnellement à *3* comme compositeur. Tykwer n'est donc jamais seul à la composition. En 2006, il relate sa rencontre avec Reinhold Heil et Johnny Klimek, ses associations les plus longues :

> « J'ai rencontré Johnny Klimek qui m'a introduit à Reinhold Heil et, nous trois, ça a accroché. Nous avons senti qu'il y avait une énergie intéressante à exploiter sur un film, sur son atmosphère, sur la façon dont vous concevez le film avant qu'il ne soit là. C'est formidable de discuter de ça et de découvrir ce que vous recherchez dans les instruments que vous utilisez. Donc, je suis resté avec eux et je tiens à eux. Nous sommes devenus une bande étrange, un trio de compositeurs » [782].

En ce qui concerne la gestion des apports au sein de la collaboration, Tykwer exprime l'idée d'une synergie syncrétique des talents de chacun, traités à égalité pour former un tout commun : « Nous avons mis au point un procédé de collaboration tout à fait idiosyncratique. Notre propre invention en quelque sorte. Nous nous entraidons de manière assez parfaite. Je tiens énormément à cette idée car je viens du milieu de l'écriture musicale » [783]. Tykwer argumente son choix de collaboration avec ces compositeurs en mettant en avant le désir de diversité basée sur des spécialités musicales variées formant une combinaison de différents styles : « Klimek vient plus du monde de la techno, Heil était un joueur de claviers et l'un des principaux compositeurs de Spliff [784]. Cela signifie que nous avons un mélange de jazz, de musique actuelle, de musique des années 80 pop, et de ma musique classique et filmographique. C'est une fusion intéressante » [785].

Cependant, sauf à ce que nous trouvions l'apport en jazz dans la filmographie de Tykwer, « musique actuelle » et « pop » étant des termes relativement vagues, nous considérons que l'énumération des genres de prédilection de chacun est un prétexte. Tout juste trouve-t-on l'esprit « techno » qui caractérise fortement *Cours, Lola, cours*, tout en sachant que cette musique est fortement inspirée de celle du groupe Underworld, préexistante. En

---

[782] TYKWER, Tom. *Podcast #10 with Tom Tykwer ♪ - APM Music* [en ligne]. [s. d.].
[783] *Ibid.*
[784] Groupe de musique new wave des années 1980.
[785] TYKWER, Tom. *Creation / Run Lola Run / Filmography / Home - Tom Tykwer* [en ligne]. 2010. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.tomtykwer.com/Filmography/Run-Lola-Run/Creation.

réalité, si nous devions attribuer un genre à la musique de Tykwer, ce serait celui que nous décryptons à travers notre thèse en mettant en évidence des particularités spécifiques, propres à son créateur. Le rapport avec les genres prédéfinis nous semble secondaire.

De plus, ce discours trompeur du partage équitable des différentes approches musicales vers un tout univoque résiste peu à la réalité concrète et factuelle de la distribution des tâches :

> « Je viens avec toutes ces nouvelles scènes et idées qui seront intégrées au scénario, je les mets devant Johnny et Reinhold, et ensuite nous commençons par simplement improviser devant l'ordinateur avec beaucoup d'instruments. Puis, nous cherchons par exemple le bon instrument pour exprimer l'émotion d'une scène spécifique. Finalement, après avoir écrit suffisamment, des séquences me frappent. J'ai des idées [musicales] pour des séquences au moment où je suis en train de les écrire […]. J'amène alors cette séquence et mes idées et ils jouent avec elle, nous tentons différents styles et cherchons à l'écrire avec un instrument. Nous avons, en quelque sorte, un morceau de musique que nous développons ensemble, quelqu'un sur le piano ou quelqu'un à la guitare ou à n'importe quel instrument aux alentours. Evidemment, généralement nous enregistrons tout sur l'ordinateur » [786].

Autrement dit, Tykwer écrit ses mélodies au préalable et ses associés lui servent essentiellement à alimenter sa créativité. Sa collaboration avec d'autres compositeurs ne relève donc pas d'un partage pour arriver une œuvre collective, mais de contributions à sens unique servant à meubler l'imaginaire du réalisateur-compositeur qui ne peut s'en cacher : « J'ai suivi des leçons de piano jusqu'à l'âge de 18 ans, donc je pré-compose des mélodies au piano » [787]. C'est donc Tykwer seul qui initie. C'est aussi lui qui valide, comme l'exprime très bien Reinhold Heil :

> « Au commencement, nous étions un peu plus spécialisés, tout le monde avait une vision différente dans le processus de création musicale. Notre approche est différente des autres équipes de compositeurs en ce que nous avons collaboré sur chaque point au lieu de simplement diviser les parties entre nous. C'était comme être dans un groupe. Mais à la fin de la journée, le cinéaste prend la décision finale, ce qui supprime net les désaccords qui peuvent survenir dans un groupe type de musique. Par nature, mettre en

[786] TYKWER, Tom. *op. cit.*
[787] TYKWER, Tom. *op. cit.*

> scène n'est pas un processus démocratique. Il y a un seul cinéaste et la vision que vous avez sert à l'aider à réaliser la sienne » [788].

Tykwer n'aurait pas eu de collaborateurs qu'il se serait certainement inspiré de musiques préexistantes à l'instar de *Cours, Lola, cours*, de sons de la nature ou de n'importe quoi d'autre pour arriver à ses fins. Pour *L'enquête* par exemple, nous constatons qu'il reprend dans le film les éléments phares de la musique du générique composée par le musicien anglais Matthew Bellamy du groupe Muse, à savoir la *bassline* du morceau et les phrases intempestives jouées au piano sous forme d'appels fantomatiques avec effet de *delay*. En somme, le cinéaste évalue l'utilité de tous les éléments musicaux qui nourrissent son esprit, qu'ils soient tirés de l'existant ou de collaborations, et se sert de tout ce qui peut étoffer sa création, nous rappelant l'appréciation de Francis Weber qui compare les réalisateurs à des vampires, dans leur relation au scénario : « Pour faire son œuvre, il doit boire le sang de tous ses collaborateurs, et le scénariste a le sentiment d'être le premier saigné » [789].

Employer d'autres cerveaux pour enrichir son œuvre revient à profiter d'une matière qui, contrairement à de la musique préexistante, est en mouvement, active, prête à produire de nouvelles idées plus adaptées aux éléments du film, et qu'il modèle à sa façon comme il l'entend, en profitant ou non de l'apport des autres, ne serait-ce que parce qu'en plus d'être compositeur, il est le réalisateur. Toutes les possibilités restent entre ses mains, comme par exemple écrire la musique le long de la fabrication du film :

> « Nous nous réunissons très tôt pour enregistrer beaucoup de matériel, développer des thèmes basés sur le script, et écrire les premiers morceaux qui sont ensuite mélangés et affinés pendant que le tournage se poursuit. Pour ce faire, nous nous asseyons dans une chambre avec un ordinateur, un piano et un couple d'instruments et nous jouons. La plupart du temps, j'ai quatre ou cinq idées pour des thèmes spécifiques pendant que je suis encore à écrire. Avec *Le parfum* et *L'enquête*, nous étions allés jusqu'à enregistrer la musique avec un grand orchestre à l'avance afin que nous puissions l'écouter pendant le tournage » [790].

---

[788] REINHOLD, Heil. *Interview… Composer Reinhold Heil Discusses Scoring Helix for Syfy – GoSeeTalk.com* [en ligne]. 16 janvier 2015.
[789] VEBER, Francis. *Que ça reste entre nous*. Paris : Robert Laffont, 16 septembre 2010, p. 152 ; Repris dans: SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *Scénario et réalisation : Modes d'emploi ?* [S. l.] : Nouveau Monde Editions, 22 septembre 2016, p. 41.
[790] TYKWER, Tom. *Interviews < THREE | The new Film by Tom Tykwer* [en ligne]. 2010.

Dès lors, en plus de réussir à échapper à la place angoissante du spectateur de la musique de son film, ce qui est l'un des premiers objectifs des réalisateurs-compositeurs, tel que nous avons pu l'appréhender notamment par les témoignages de Satyajit Ray, avec son expérience sur *Le salon de musique* (1958), et de John Carpenter avec son expérience sur *The Thing*, Tykwer met en relief, de façon éclatante, l'impossibilité pour l'artiste de perdre le contrôle de son œuvre et de se laisser dépasser par sa conception tout en s'enrichissant de contributions extérieures pour le concevoir :

> « L'idée que quelqu'un d'autre que moi puisse composer la musique de l'un de mes films est un cauchemar. C'est parfaitement possible de ruiner un film avec une mauvaise musique. La musique peut transformer un bon film en un très bon film et peut faire d'un film moyen, un mauvais. La musique renforce tout. Essayez d'imaginer *Il était une fois dans l'Ouest* sans musique ! La musique et l'image, c'est le cinéma. Je pense que j'écris et que je monte d'une manière très musicale, il est donc naturel que je prenne soin de la bande son » [791].

Pour autant, il va sans dire que, par souci d'honnêteté vis-à-vis du travail des autres, qu'il soit retenu ou non, les associés sont crédités comme compositeurs au même titre que Tykwer [792], sachant que leur rôle consiste à agrémenter une vision dont ce dernier est seul propriétaire. Or, une reconnaissance de façade n'enlève rien à l'éventuelle frustration d'un artiste, comme nous avons pu le constater avec la réaction d'Ennio Morricone crédité comme compositeur pour *The Thing* alors que sa musique brille par son absence du film, ou de Mychael Danna qui se résigne face à la propension des producteurs et des metteurs en scène au conditionnement musical : « Il ne faut pas avoir d'égo quand on est un compositeur. Il faut le laisser au vestiaire » [793].

En conséquence, Heil finit par mettre fin à ce « travail d'équipe » frustrant, en 2015. Il déclare : « Pendant tant d'années de collaboration, Johnny et moi avons élaboré nos propres idées sur le processus de création musicale, et nous avons décidé d'arrêter de travailler ensemble comme une équipe. Je devais faire les choses à ma façon. C'est très

---

[791] TYKWER, Tom. *op. cit.*

[792] Nous notons toutefois que Matthew Bellamy n'est pas crédité au générique de *L'enquête*, sur IMDB, alors qu'il en a manifestement composé la musique du générique et que certains éléments de ce morceau sont repris dans le film.

[793] SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 161.

libérateur et rafraîchissant d'aller en solo, mais je pense que cela vaut aussi bien pour Johnny » [794]. Dès lors, il ne participe pas à la musique du film *A Hologram for the King* que Tykwer réalise peu après la rupture.

Transition : quantification versus improvisation

Cette recherche de liberté de choix chez Tom Tykwer se vérifie concrètement dans l'esthétique musicale de ses films. Afin de mettre en évidence la façon dont ce cinéaste transcende les questions de dépendance à travers l'*ostinato*, nous analyserons les deux cas de figure les plus anthétiques de sa filmographie, d'un côté, les *Running One*, *Running Two*, *Running Three* de *Cours, Lola, cours* et, de l'autre, la musique de la scène de braquage de *La princesse et le guerrier*.

Basée sur la répétition de cellules rythmiques et mélodiques construites à partir de patterns [795] aux sonorités synthétiques, la musique de *Cours, Lola, cours* stipule une forme d'évolution en ligne droite et sans atermoiement, à l'image d'une certaine musique techno allemande des années 1990, se développant dans une rigueur mécanique, sous les coups de grosse caisse de la boite à rythme à la quantification stricte, dont la déshumanisation musicale pose d'ailleurs problème à Tykwer lors du montage :

> « C'était très important que la musique atteigne le niveau de base pour le montage, mais sans avoir le montage toujours sur le *beat*. C'est toujours terrible parce que cela rend habituellement le montage rigide, il ne donne pas une impression de fluidité. Nous avons fait un premier montage. Ensuite nous sommes allés au studio de musique faire le premier agencement avec la musique. Puis nous sommes retournés en salle de montage et avons laissés plus ou moins la moitié des *beats* » [796].

Cette méthode de travail pratiquée par Tykwer, effectuant des allers-retours successifs entre la station de montage et le studio de musique, afin d'harmoniser rythmi-

---

[794] REINHOLD, Heil. *Interview… Composer Reinhold Heil Discusses Scoring Helix for Syfy – GoSeeTalk.com* [en ligne]. 16 janvier 2015.

[795] En musique : patron de pistes musicales. « Modèle simplifié d'une structure de comportement individuel ou collectif (d'ordre psychologique, sociologique, linguistique), établi à partir des réponses à une série homogène d'épreuves et se présentant sous forme schématique », dans: *PATTERN : Définition de PATTERN* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.].

[796] TYKWER, Tom. *Tom Tykwer's Run Lola Run- Filmmaker Magazine - Spring 1999* [en ligne]. 1999.

quement images et son, nous renvoie au regard que porte le musicologue français Makis Solomos sur l'histoire du studio :

> « Si, pendant longtemps, [le studio de musique] était conçu principalement comme un lieu dédié à l'enregistrement et à la reproduction la plus fidèle du *live*, à partir de la fin des années 1950, il s'émancipe. Avec lui, le producteur et les ingénieurs tendant à devenir de véritables musiciens contribuant d'abord à faire passer la musique de la présence réelle à la présence virtuelle, puis, de plus en plus, à la composer, celle-ci n'étant plus simplement enregistrée, mais produite, c'est-à-dire composée en studio » [797].

Selon Solomos, le musicien et concepteur sonore multi-talents Brian Eno serait peut-être « celui qui a théorisé l'évolution […] qui a permis le passage du studio conçu comme lieu d'enregistrement au studio conçu comme véritable lieu de composition » [798]. Notons qu'en 1917, le pionnier du « son organisé », le compositeur français Edgar Varèse, rêve déjà, dit-il, « d'instruments obéissant à la pensée et qui, avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés, se prêtent aux combinaisons qu'il me plaise de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur » [799], objet des studios de musique bardés de synthétiseurs et autres machines à sons qui naîtront quelques décennies plus tard. A ce titre, Brian Eno dépeint le changement de paradigme de l'approche compositionnelle d'une œuvre musicale, au cours du XX^{e} siècle :

> « Le passage à la bande était décisif car dès que quelque chose est sur la bande, il devient une substance qui est malléable, mutable, découpable et réversible […]. A partir de là, deux choses se produisirent : on eut une approche additive de l'enregistrement, l'idée que la composition consiste à ajouter plus […] ; cela donna également naissance au domaine particulier dans lequel j'évolue : la composition-en-studio, où l'on ne vient plus au studio avec l'idée d'une pièce achevée. Au contraire, on vient plutôt avec un simple squelette de pièce, ou même avec rien du tout. […] Une fois que l'on est devenu familier avec le studio […] on commence à composer avec son équipement […], construisant une pièce dans le studio. Sur le plan de la composition, les processus de fabrication d'une musique se trouvent loin de toutes les méthodes traditionnelles […] prenant un caractère empirique que le compositeur classique n'a jamais connu. Vous travaillez di-

[797] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 313.
[798] *Ibid.*, p. 319.
[799] VARESE, Edgard. Verbe. *391, New York*. Juin 1917, n° 5, p. 2 ; Repris dans: RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits*. Lausanne : L'Age d'homme, 2001, p. 29.

> rectement avec le son […]. Il met le compositeur dans la position identique du peintre – il travaille directement avec un matériau, travaillant directement sur une substance » [800].

Tykwer, « construisant une pièce dans le studio » avec ses deux acolytes, Reinhold Heil et Johnny Klimek, y ajoute un nouvel élément, l'image, dans le but d'une « expérience complètement unitaire » combinant composition et montage : « tout est entrelacé, la musique, le son, les visuels, comme un opéra. Un morceau d'opéra est en trois actes. Voilà pourquoi il y a trois actes [dans *Cours, Lola, cours*] » [801]. En l'occurrence, le montage s'appuie sur la musique composée en studio. Tykwer ajuste rythmiquement l'assemblage des images en fonction des morceaux, de façon à ce que les coupes visuelles et les battements de la musique soient rendus « avec plus de chevauchement et de croisement seulement pour des situations vraiment décisives où il est logique d'être sur le rythme » [802].

Par cette méthode d'une musique de studio prête à l'emploi, au même titre qu'une musique préexistante, ou en concomitance avec le montage images, Tykwer semble s'inscrire dans la continuité du procédé employé par John Carpenter à ses débuts, notamment pour son film d'horreur *Halloween : la nuit des masques* (1978) qu'il décide de « sauver avec la musique », après qu'il a « projeté le montage final avec un minimum d'effets sonores et de musique, pour une jeune cadre de 20th Century Fox » et que cette dernière « n'avait absolument pas peur » :

> « Les séances d'enregistrement ont pris deux semaines parce que c'est ce que tout le budget permettait. Halloween a été doublé fin Juillet et j'ai finalement vu le film en public à l'automne. Mon plan pour "le sauver avec la musique" a semblé fonctionner. Environ six mois plus tard, j'ai couru vers la même jeune cadre qui était à la 20th Century-Fox (elle était maintenant avec la MGM). Cette fois, elle a énormément aimé le film et tout ce que j'avais fait était d'ajouter de la musique » [803].

Cette pratique consistant à composer des séquences musicales originales pour ensuite les utiliser comme musiques préexistantes au montage, relativement courante chez les réalisateurs-compositeurs [804], se situe à l'opposé de la tradition plus conventionnelle du recyclage du leitmotiv wagnérien prévoyant, au cinéma, une partition vassale des images,

---

[800] ENO, Brian. *PRO SESSION - The Studio As Compositional Tool* [en ligne]. New York : the Kitchen, 1979.
[801] TYKWER, Tom. *op. cit.*
[802] *Ibid.*
[803] CARPENTER, John. Halloween Soundtrack. Dans : *The Official John Carpenter* [en ligne]. [s. d.].
[804] Voir aussi Satyajit Ray, Tobe Hooper, Tony Gatlif et d'autres.

qui dépend notamment du rythme de ces dernières qu'elle tente de sustenter. Ces positions antagonistes semblent logiques puisqu'un réalisateur qui n'adopte aucune approche compositionnelle monte son film soit sans y voir de musique particulière, soit sur des musiques temporaires dont nous avons vu les inconvénients, soit, comme souvent chez les réalisateurs-compositeurs, en s'appuyant sur la musique originale enregistrée au préalable, ce qui est plus rare. Quant au réalisateur-compositeur, comme il se délie des attentes particulières qu'un cinéaste pourrait avoir vis-à-vis d'un compositeur, la musique est donc de facto adaptée à son film tel qu'il le conçoit, puisqu'il la compose lui-même.

Par la suite, l'informatique permet le rapprochement entre des logiciels de montage non linéaire et des séquenceurs de musique. Pour exemple, dès 1996 sur Macintosh et 1997 sur PC (Windows 95 à l'époque), le séquenceur Cubase de Steinberg offre la possibilité d'associer une piste vidéo aux voies audio et MIDI, permettant au compositeur de synchroniser ses éléments musicaux à l'image dans un même logiciel, certes, de façon rudimentaire au début (via MovieManager sur Mac et Active Movie sur Windows). Autre exemple, bien plus tard, en 2008, le logiciel de montage virtuel Media Composer de la firme américaine AVID Technology propose l'option « video satellite » à destination au séquenceur ProTools du même constructeur, permettant de synchroniser les deux logiciels.

Cours, Lola, cours est constitué de trois scénarii hétérogènes, en somme, trois courts-métrages se déroulant sur la même diégèse et partant de la même intrigue. Chaque scénario mis en scène dispose de sa propre composition, ce qui nous offre l'opportunité de jauger de la dépendance d'une musique par rapport à l'image. Nous établirons une étude comparative du rapport entre la musique et l'image dans la première partie de chaque scénario, en les plaçant en parallèle sur un banc de montage après avoir récupéré les bandes originales *Running One*, *Running Two* et *Running Three* qui accompagnent respectivement les trois scénarii distincts mais similaires puisqu'issus de la même intrigue. Ainsi, nous pourrons nous figurer le niveau d'interchangeabilité de ces différentes compositions, ce qui nous amènera peut-être à relativiser de la question de l'indépendance de la musique face à l'image.

Le second cas de figure se situe à l'opposé de cette forme musicale techno. Il se base sur un morceau de piano joué *solo* aux accents d'improvisation autour de courtes phrases mélodiques répétées *ostinato*, au jeu et à la réverbération très aériens, ouvrant sur

des horizons d'onirisme, nous plaçant ainsi à l'antipode de l'enfermement machinique de la musique de *Cours, Lola, cours*. Cette forme musicale est d'autant plus insolite qu'elle illustre le braquage d'une banque, scène typique qui, habituellement est soit accompagnée d'une musique s'accordant aux enjeux exposés à l'écran, généralement tragiques, graves, poignants ou simplement dynamiques, emportés, soit conduite par l'ambiance diégétique [805] et les bruits « appropriés » (cris, coups de feux, explosions, etc.). Nous verrons que la partition de Tykwer dépasse le hold-up en lui-même, puisque le cinéaste axe plutôt son propos sur la vie intérieure de personnages en pertes de repères, grâce à la musique transportant la scène sur un nuage de rêverie envoûtante, nous confirmant l'usage de celle-ci comme conscience évoluant dans une dimension déliée du spectrum [806] et de ses éléments profilmiques [807]. Ce décalage spécifique entre images et musique nous semble inédit dans l'histoire de ce genre de scène archétypale et dont il est fort peu probable qu'un mariage équivalent puisse naître d'une collaboration entre réalisateur et compositeur. Il nous semble effectivement que seul un cinéaste en parfaite maîtrise de sa musique au sein de sa mise en scène, et délié de toute peur à ce sujet et de toute contrainte, peut parvenir à un tel résultat.

A l'instar de chaque phase de nos analyses relatives à l'esthétique du cinéma de Tom Tykwer, nous prendrons soin de noter le début de chaque scène étudiée, de sorte que la lecture puisse être accompagnée du visionnage des séquences considérées, que vous trouverez facilement sur les films stockés dans la carte SD, en annexe, contenant par ailleurs la bande originale de *Cours Lola, cours*. Si nous indiquons le début des séquences à la seconde près, pour une analyse plan par plan, l'étude des *Running One*, *Running Two* et

---

[805] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « Qui concerne la diégèse, c'est-à-dire tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que représente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie », SOURIAU, Étienne et SOURIAU, Anne. *Vocabulaire d'esthétique*. 3e éd. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 8 septembre 2010, p. 240.

[806] Synonyme de profilmie. Terminologie employée par Roland Barthes: « J'observais qu'une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder. L'Operator, c'est le Photographe. Le Spectator, c'est nous tous qui compulsons, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'eidôlon [fantôme] émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le Spectrum de la Photographie », dans BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 21 février 1980, p. 22-23.

[807] « Tout ce qui existe réellement dans le monde […] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule », par Etienne Souriau, dans: SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 3 ; « A dire de toute réalité objective offerte à la prise de vues, et particulièrement de ce qui est spécialement créé ou aménagé en vue de cette prise de vues », dans: *Ibid.*, p. 240.

Running Three de *Cours Lola, cours*, fera exception. Etant donné que, dans ce cas de figure, nous traitons du montage images, dans la comparaison des trois scénarii similaires portés à l'écran, et du montage son à travers la question de la synchronisation de la bande son du film au regard de sa bande originale, nous porterons la précision de nos repères temporels à l'image près.

IV.B Séquences témoin tirées des films de Tom Tykwer

IV.B.1 *Cours, Lola, cours* : du mouvement perpétuel

Comme dans *La princesse et le guerrier*, le principe de l'*ostinato*, basé sur de courtes cellules rythmiques et mélodiques dans *Cours, Lola, cours*, ne spécifie pas un éternel recommencement dans une forme de stagnation de l'uniformisation temporelle de la musique, mais plutôt une évolution constante dans un chemin tracé par le temps. C'est le propre d'une certaine musique électronique populaire des années 1990-2000, basée sur des patterns [808] constitués de pistes mélodiques et rythmiques composées de *samples* qui se répètent en boucle. Dès lors, l'action mise en scène, montée et déployée à l'écran, progresse en suivant les rails d'un rythme régulier, un mouvement perpétuel au tempo constant, à l'image d'une locomotive à vapeur lancée à vive allure sur un tronçon de chemin de fer, sans pouvoir s'écarter de l'espace des traverses, jusqu'au nouvel aiguillage ou, en l'occurrence, au nouveau pattern renouvelant les pistes musicales.

Pour rappel, *Cours, Lola, cours* raconte trois histoires similaires développées sur la même intrigue de départ dont le pitch se résume ainsi : Lola a vingt minutes pour trouver et apporter 100 000 marks à Manni, son petit ami, avant que celui-ci ne dévalise un super-marché pour remettre cette somme qu'il doit au gangster Ronnie. Plutôt que d'analyser les musiques en elles-mêmes, il convient d'en observer les structures par rapport à l'image et

[808] En musique : patron de pistes musicales. « Modèle simplifié d'une structure de comportement individuel ou collectif (d'ordre psychologique, sociologique, linguistique), établi à partir des réponses à une série homogène d'épreuves et se présentant sous forme schématique », dans: *PATTERN : Définition de PATTERN* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.].

de voir ainsi comment elles nous apparaissent. Pour y parvenir, nous nous sommes livré à une expérience à laquelle *Cours, Lola, cours* se prête parfaitement puisque ce film part du même incident déclencheur, expose la même intrigue sur strictement la même diégèse, mais à travers trois scénarii et trois séquences musicales distinctes. Nous avons donc récupéré la bande originale que vous trouverez en annexe et, en particulier, chacune des séquences musicales intitulées respectivement *Running One*, *Running Two* et *Running Three* que nous avons positionnées sur un banc de montage virtuel, parallèlement aux pistes originelles auxquelles elles correspondent, et nous les avons comparées en fonction de chaque bande images distincte. Précisons que les séquences musicales du film ont été commercialisées sous forme de morceaux indépendants de musique électronique. A l'écoute et a priori, ces morceaux formant la bande originale sont les mêmes que ceux du film, à ceci près que le son a été remasterisé pour la vente.

IV.B.1.a Un démarrage sur les mêmes images

Préambule

Running One, morceau utilisé pour la première course de Lola, démarre dès la scène d'exposition, avant le début du premier scénario. Lola et Manni sont au téléphone, la jeune femme dans sa chambre, le jeune homme dans une cabine téléphonique située face au supermarché Bolle. Lola dit à Manni qu'elle trouvera une solution et qu'elle le rejoindra d'ici vingt minutes. Manni observe le magasin et rétorque : « Je vais aller à Bolle et trouver ces 100 000 marks », puis il regarde son pistolet. La cabine téléphonique émet une série de bips, remet la carte prépayée à Manni et coupe la communication.

Le morceau de la bande originale commence par un gong, suivi d'un *riff* contenant les éléments de batterie : caisse claire et charleston programmé à seize *beats*. Une piste de guitare *funky* est ajoutée, suivi de quelques résonances et de l'ajout d'un *lead* joué au synthétiseur. Puis le couple grosse caisse / charleston classique, marquant respectivement le temps et le contretemps du rythme binaire, est ajouté à la piste que nous appellerons « *Drum* » [809], sur un tempo de 130 bpm. Nous n'entendons pas le gong dans le film,

[809] Nous désignons par le terme anglais « drum » la piste se basant sur le kit de batterie électronique, afin de la distinguer d'une piste de batterie acoustique.

Tykwer ayant plutôt choisi de faire arriver les premiers éléments de la piste *Drum* par un lent fondu en ouverture, suivi du motif de guitare *funky* bouclé plus longtemps que dans le morceau de la bande originale. Ensuite, nous entendons un *riff* joué au synthétiseur, sur une sonorité creuse et sèche. Comme ce motif revient régulièrement, nous l'appellerons : « *riff creux et sec* ». Le couple grosse caisse / charleston marquant les temps et contretemps, et ce *riff creux et sec* apparaissent en même temps sur un travelling avant accéléré filmant Lola qui regarde l'horloge accrochée dans sa chambre. Nous observons donc que, si les pistes sont les mêmes entre les morceaux de la bande originale et les séquences musicales du film, ces dernières reposent sur un montage son de patterns, autrement dit de pistes aux motifs musicaux prédéfinis, effectué en fonction du montage images : une piste *Drum*, une autre pour la *bassline*, une troisième pour un *lead*, etc. Tykwer, en assemblant ou désassemblant ces différentes couches musicales, peut ainsi mieux les faire correspondre à l'action développée à l'écran. Il n'est donc pas étonnant que le montage, ou plus exactement le séquencement de ses patterns, soit différent dans le film où la musique est déterminée par l'action en cours, que dans la bande originale déliée de ces contraintes. Afin de mieux se repérer dans le développement de notre analyse et d'établir une distinction entre les deux versions, nous identifierons le morceau commercialisé sous forme de bande originale par « *Running One BO* », et celui de la séquence musicale analogue du film par « *Running One SQ* ». Suivant le même principe pour les deux autres morceaux, nous distinguerons « *Running Two BO* » de « *Running Two SQ* », et « *Running Three BO* » de « *Running Three SQ* ».

Lola lance le combiné du téléphone en l'air. Celui-ci vole au ralenti sous des effets de montage accompagnés d'effets sonores. Ensuite, la caméra tourne autour de Lola dans une image accélérée, ralentissant petit à petit, par analogie avec la roulette d'un casino que l'on entend d'ailleurs rouler et s'arrêter. Ce plan est entrecoupé de photos de personnages auxquels sont associés des noms que Lola prononce en chuchotant en off, ce qui fait écho à l'effet de synesthésie entre sonorité de chuchotement et introspection mentale que nous avons étudiée précédemment, à la différence que dans le cas présent les paroles sont distinctement entendues.

La sonorité d'accord de guitare électrique et l'effet de Larsen qui s'ensuit annoncent le changement de pistes. Ainsi, une *bassline* rapide, jouée à seize *beats*, est ajoutée, et le *lead* joué au synthétiseur est remplacé par un autre au timbre de piano métallique.

Globalement, ce *groove* est joué en boucle autour d'un accord de *ré*, la mélodie ne nous permettant pas de déterminer s'il est *majeur* ou *mineur*.

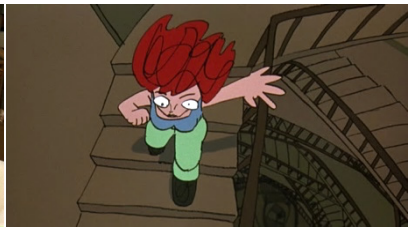
Des images identiques au début de chaque scénario

Ainsi commence chaque scénario, le premier à 11mn 39s, faisant suite à la scène d'exposition du film, le deuxième à 34mn 49s et le troisième à 54mn 42s. Chacun est introduit avec la même séquence et, précisément, avec les mêmes plans. En effet, la synchronisation des trois pistes vidéo sur le début de cette séquence musicale, nous a permis de constater que les images du lancement des trois scénarii sont strictement les mêmes. Nous y voyons Lola, en plan rapproché poitrine, face caméra, regardant l'objectif, le mur noir de sa chambre en arrière-plan. Notons toutefois que dans le premier scénario, ce plan est entrecoupé avec un insert de Papa, le père banquier de Lola auprès de qui elle entreprend de

demander les 100 000 marks en emprunt, de toute urgence. Pour le reste, la suite des plans est la même et arrive exactement en même temps sur la *timeline* des trois scénarii, à l'image près. Calés sur la même image située aux trois points d'entrée respectifs, les scénarii durent 23mn 01s pour le premier, 19mn 51s pour le deuxième et 20mn 51s pour le troisième. Cela nous indique, d'ores et déjà qu'ils évoluent en temps réel, puisque leur durée correspond approximativement au temps dont dispose Lola et que précise l'intrigue, à savoir vingt minutes pour trouver les 100 000 marks et rejoindre Manni. Autrement dit, le temps psychologique du film après montage équivaut au temps ontologique.

Lola sort du champ en courant. En règle générale, quand la caméra suit le parcours de la protagoniste, celle-ci dirige le cadre, hormis lors des digressions. La première séquence ne déroge pas à la règle. La caméra sur steadycam suit Lola de dos, dans l'appartement. Un *ré#* aigu au timbre de *string pad* d'abord tenu est ajouté au moment où elle quitte sa chambre, à 11mn 47s du début du film. Cette note glisse vers le bas quand Lola court dans le couloir et rejoint la porte d'entrée qu'elle ouvre pour sortir de l'appartement.

Cette figure du *portamento* que nous avons déjà étudiée, est ici associée à la première digression du film amenée par la voix off de sa mère qui lui demande : « Lola, tu vas faire des courses ? J'ai besoin de shampooing ». La caméra est ainsi happée par la voix de la femme et se dirige dans sa direction, à savoir vers le salon dans lequel la maman de Lola téléphone, assise dans son fauteuil. La note, descendue environ une quarte plus bas, remonte alors que la caméra effectue un tour complet du personnage. Puis l'objectif se dirige vers l'écran de télévision qui diffuse, sous forme de dessin animé, l'image de Lola qui descend les escaliers



de son immeuble, pendant que la note de *string pad* aiguë se rétablit à hauteur du *ré#*, et qu'elle croise un jeune homme patibulaire sur un palier, debout à côté de son pitbull.

Les séquences musicales qui accompagnent la séquence sont différentes alors que les images sont les mêmes d'un scénario à l'autre, ce qui nous donne un indice sur l'interchangeabilité des musiques employées et qui, en conséquence, justifie qu'il soit préférable de traiter ces scénarii en parallèle plutôt que successivement, dans le cadre d'un comparatif. De cette manière, nous pouvons mieux repérer les différences liées à la bande son puisque ces scénarii partent de la même intrigue, débutent avec les mêmes images et disposent d'un traitement similaire.

Trois musiques différentes sur les mêmes images

Ayant démarré durant l'exposition générale, préalablement au début du premier scénario, *Running One SQ* continue sur le même *groove* de base et au même tempo de 130 bpm. Quand la caméra entre dans la télévision sous un effet sonore de souffle montant crescendo, de nouvelles couches mélodiques apparaissent. Les pistes ajoutées à la voie *Drum* changent, notamment le *lead* joué au synthétiseur. Nous notons que ses nouvelles couches apparaissent huit mesures plus tôt dans *Running One BO* que dans la séquence

musicale du film. Rappelons que les *Running BO* sont identiques aux *Running SQ*, à la différence qu'indépendamment du fait qu'ils aient étés remasterisés pour leur commercialisation, certaines parties sont répétées pour s'adapter à la durée des séquences du film. Cette dissemblance nous donne une indication sur les possibilités de modularité du morceau, qu'il soit destiné au film ou à la bande originale. Elle relativise également la notion d'indépendance de la musique par rapport aux images. En effet, le montage image aura conduit à un séquencement spécifique de la musique, différent de celui qui sera adopté pour le morceau commercialisé sous forme de bande originale qui est, quant à lui, autonome.

Dans le deuxième scénario, la séquence musicale qui accompagne cette partie correspond au morceau analogue de la bande originale titré : *Running Two*. Le tempo est de 140 bpm, soit plus rapide que pour *Running One*. Par ailleurs, le *lead* joué au synthétiseur est plus acide et le rythme syncopé, globalement moins linéaire et plus agressif. Cette fois, c'est un *riff* de transition au timbre de caisse claire qui accompagne l'introduction de la caméra dans l'écran de télévision. Comme pour la séquence musicale du premier scénario, le choix des pistes du morceau de la bande originale est différent. Une mélodie au timbre « ah » de chœur féminin et une résonance de type Larsen jouées dans *Running Two BO*, n'apparaissent pas dans cette partie de *Running Two SQ*, sur laquelle la mère de Lola interpelle sa fille. Tom Tykwer a vraisemblablement répété un pattern n'intégrant pas les pistes du chœur féminin et du Larsen, afin de privilégier la voix de la mère de Lola.

Dans le troisième scénario, les mêmes images que celles des deux premiers scénarii donnent lieu à un nouveau *groove* qui se base sur un *riff* de deux mesures, contenant les notes de synthétiseur courtes *la* (x8) puis *sol* (x8) jouées à la croche, exécutées avec un effet de *delay*, à 140 bpm comme pour le *Running Two*. D'autres sonorités d'effets agrémentent le *riff*, dont une note qui monte crescendo jusqu'à ce que la caméra se glisse dans le petit écran. L'introduction de la caméra dans la télévision est synchronisée avec l'apparition de la *bassline*. La séquence musicale appliquée à ce scénario correspond au titre *Running Three* de la bande originale. Ils débutent tous deux exactement de la même manière.

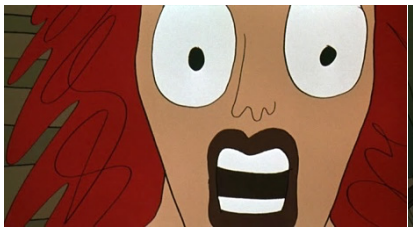
IV.B.1.b Les rencontres

Première rencontre : le garçon et le pitbull

Dans l'escalier

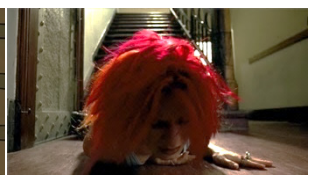
Jusqu'à présent, seule la musique distinguait les scénarii. Les images, jusqu'alors identiques d'un scénario à l'autre, commencent à se diversifier au cours du dessin animé nous montrant Lola descendant l'escalier. A partir de cette séparation, des paroles se font entendre dans chaque séquence musicale.

Dans le premier scénario, la protagoniste continue à courir en passant devant le



garçon et son chien qui grogne. Nous entendons Franka Potente, l'actrice qui joue le rôle de Lola, slamer sur le *riff* de batterie en déclamant une suite de litanies commençant par « I wish… ». Nous nommerons cette piste récurrente : « *I wish* ».

Dans le deuxième scénario, le garçon lui fait un croche-pied à 35mn 24s du film, et Lola dévale les escaliers. Nous entendons alors une longue note synthétique *portamento*, glissant vers le bas au fur et à mesure de la chute de la jeune femme. Notons que cette sonorité convient plutôt aux chutes directes, sans obstacles, comme par exemple celles du Coyote tombant d'une falaise en poursuivant Bip Bip dans les dessins animés *Bip Bip et le Coyote* (*Wile E. Coyote and the Road Runner*) de Chuck Jones. La sonorité s'arrête brutalement lorsque Lola atteint le rez-de-chaussée. Ainsi, à défaut d'une descente chromatique de



notes dans une correspondance plus adéquate aux marches des escaliers sur lesquelles Lola déboule successivement, c'est un *portamento* qui est adopté dans un mouvement déclinant, en association avec la dégringolade de la jeune femme, nous laissant penser que cette figure mélodique est plutôt associée à cet aléa imprévu et fortuit du croche-pied du garçon dans les escaliers, qui se rapporte à sa fonction primordiale, ici l'altération de la course de Lola.

Des chœurs se font entendre sur ce *groove,* le plus agressif des trois, sur lequel Tom Tykwer lui-même slame en répétant en rythme et en boucle « never… ». Nous appellerons cette piste : « *Never 1* ». Cette section n'arrive pas au même moment sur le morceau analogue de la bande originale, ce qui contribue, de nouveau, à relativiser la notion d'indépendance de la musique par rapport aux images. Nous constatons en effet que, tout en étant basés sur le même corpus sonore, les patterns sont assemblés différemment, entre la séquence musicale du film et la bande originale indépendante du montage image.

Dans le troisième, elle enjambe le pitbull à 55mn 15s, puis elle grogne à son tour, ce qui fait peur à l'animal qui gémit. Sur le plan musical, la *bassline* renforce le motif joué au

synthétiseur sur le tempo de 140 bpm. La note basse de *la*, jouée à la croche (x16 sur deux mesures), est posée sur les notes *la* (x8) puis *sol* (x8) du motif, formant un nouveau *riff* dans lequel les cymbales deviennent également plus présentes sur la piste *Drum*. Le *riff* est joué cinq fois, ensuite la piste *I wish* se positionne par-dessus au moment où Lola sort de l'immeuble, de même qu'une mélodie secondaire jouée par un timbre de *voice pad* féminin. Comme nous l'avons déjà remarqué avec les autres *Running*, *Running Three BO* correspond au *Running Three SQ*, aux patterns de pistes identiques mais plus ou moins répétés en fonction de la durée des images. En l'occurrence, le *riff* évoqué n'est pas joué cinq fois sur la bande originale comme dans le film mais deux fois, la partie contenant la piste *I wish* arrivant par conséquent plus tôt, plus exactement au moment où Lola enjambe l'animal, ce qui nous amène à synchroniser le départ de la partie *I wish* de la bande originale sur celui de la séquence musicale du film afin de continuer le comparatif pour lequel nous adopterons dorénavant une précision à l'image près pour traiter des questions de synchronisation.

A l'extérieur

Lola se retrouve à l'extérieur et traverse le jardin situé entre les immeubles. Elle est filmée dans un plan d'ensemble, sur grue, à 44s 06i du début du premier scénario, à 53s 20i du commencement du deuxième et à 41s 06i du démarrage du troisième. Nous constatons que ce plan arrive plus tard dans le deuxième scénario car Lola aura perdu du

temps, suite au croc-en-jambe du garçon dans la cage d'escaliers. Après avoir dévalé les marches, elle se relève et continue sa course en boitillant.

Dans chaque scénario, elle sort de la propriété et fonce vers la caméra jusqu'à fermer l'angle de prise de vue et le rouvrir en partant de l'objectif, cette fois dans la rue adjacente. A ce moment, elle est filmée de dos et s'éloigne dans la profondeur. Nous remarquons quelques effets de montage sur lesquels nous ne nous attardons pas, et qui d'ailleurs ne sont pas synchronisés avec le rythme de la musique. Dans les trois scénarii, Lola court, filmée en tous axes caméra, tous angles de prise de vue, souvent serrés, toutes échelles de plan, régulièrement au téléobjectif, et tous mouvements, généralement en travelling.

Dans le premier scénario, le *riff* de la piste *Drum* du morceau *Running One SQ* évolue. Un jeu de caisse claire, entre autres, permet d'effectuer une transition vers un nouveau pattern dans lequel nous retrouvons le *lead* creux de synthétiseur principal suivi d'une nouvelle piste d'arrangements. Cette partie dure deux fois plus longtemps dans le film que dans la version de la bande originale, ce qui nous ramène de nouveau à la question de l'indépendance de la musique sur les images. Une transition jouée par un crescendo de cymbale inversée ouvre un nouveau pattern dans lequel la piste du slam *I wish* est ajoutée.

Sur le deuxième scénario, la piste du slam *Never 1* évolue à travers de nouvelles paroles. Il est récité par Tykwer à travers un filtre passe bande resserré dans les médiums, lui donnant une voix nasillarde. Nous nommerons cette évolution : « *Never 2* ». Un jeu de caisse claire fait la transition pour laisser place à un nouveau pattern à travers lequel nous entendons une mélodie composée des notes de synthétiseur *do-si*, puis *fa-mi*, jouées alternativement sur leurs intervalles respectifs de seconde, sous forme d'allers-retours. Nous nommerons la piste incluant cette figure mélodique dont nous avons déjà remarqué la portée onirique : « *Seconde* ». La piste *Seconde* est présente au même endroit sur le morceau indépendant, mais la piste *Drum* est toujours aussi musclée. Nous avons interverti les pistes afin de saisir, dans le détail, la raison pour laquelle cet arrangement musical est différent. Nous avons constaté que l'épuration musicale que Tykwer a effectuée précisément à cet endroit s'accorde mieux au montage image que le morceau de la bande originale. En particulier, elle met mieux en relief le plan au ralenti de Lola qui court de profil, inséré par le réalisateur-compositeur dans son montage image, que la version de la bande originale plus

brutale et rectiligne à cet instant précis. De nouveau, cette constatation nous éloigne de l'idée d'une musique totalement indépendante, collée telle quelle sur les images.

Puis un nouveau pattern démarre. Il intègre essentiellement la piste *Drum*, la *bassline*, une piste *Seconde*, la note unique de *sol* et une nouvelle litanie de Franka Potente commençant par « I want… » que nous appellerons : « *I want* », à l'instar de la piste *I wish*. Il s'agit du même pattern que sur le morceau de la bande originale, à la différence que la voix de la chanteuse qui slame au niveau d'un *ré4* est doublée avec effet de chorus et transposition à la quinte du dessous, au niveau d'un *sol3*.

Dans le troisième scénario, nous retrouvons la piste *I wish* dans un pattern composé également d'une *bassline* jouée à huit *beats*, des notes longues de *voice pad* et d'une piste de cymbales discrètes. La piste *Drum* s'enrichit sur les plans de Lola qui court, et les paroles du slam *I wish* sont également chantées par Potente, comme dans le *Running One*, mais sur un tempo de 140. *Running Three SQ* et *BO* sont identiques, sur cette partie.

Deuxième rencontre : Doris

Photomontage de Doris

Lola longe un cimetière et croise Doris, la dame qui promène son bébé dans la poussette à 1mn 17s 15i du lancement du premier scénario, 1mn 30s 20i du début du deuxième et à 1mn 08s 22i du départ du troisième. Dans les deux premiers scénarii, Lola

bouscule Doris en courant. Dans le troisième, elle parvient à l'éviter. Dans tous les cas de figure, la caméra laisse Lola s'éloigner et s'arrête sur Doris qui pestifère contre notre protagoniste détalant. L'appareil se rapproche de cette dernière jusqu'au gros plan, ce qui fait

office de transition vers la première des digressions constituée d'un montage rapide de photos entrecoupées de flashs blancs. Cet assemblage de clichés donne l'impression de reportages photos amateurs, tout en essentialisant le personnage à travers une vision unitaire différente selon les scénarii. Tykwer expose les situations en allant du général, par des photos prises en plans larges, au particulier, à travers des clichés à échelles de plans de plus en plus serrées, sur les situations respectives. Les images de basse qualité ressemblent à des photos de type Polaroïd, l'appareil utilisant d'ailleurs souvent un flash frontal qui engendre beaucoup de vignettage.

Dans le premier scénario, à 1mn 26s 01i du début, le montage photos nous raconte l'histoire d'une femme dépravée dont le bébé est saisi par les services sociaux, et qui, pour se consoler, profite d'un moment d'inattention d'un père parti uriner dans un buisson pour voler son nourrisson, dans un parc. Au son, la musique est transposée un ton et demi plus haut, passant de *mi* à *sol*, après que Lola a bousculé Doris. La tonalité grimpe de nouveau, d'un ton cette fois, passant de *sol* à *la*, à la fin de la séquence photos. Nous constatons que le morceau de la bande originale opère exactement les mêmes types de modulations, mais les pistes jouées, suite à la deuxième transposition, ne sont pas les mêmes. En particulier, la séquence musicale du film reste instrumentale jusqu'au bout de cette partie, alors que le morceau de la bande originale intègre à nouveau la piste *I wish* à la fin. Cela suppose que le pattern de pistes instrumentales ait été soit dupliqué dans le film pour correspondre à la durée du montage image, soit réduit dans la bande originale, encore une différence de séquencement qui relativise l'idée d'indépendance musicale.

Dans le deuxième scénario, à 1mn 37s 22i du début, la suite de clichés nous expose Doris gagner au loto et s'embourgeoiser. Musicalement, cette partie opère une transition. Le slam *I want* prend fin, laissant prédominer la piste du jeu à la seconde répétée à l'aide des notes *fa4* et *mi4* au *string pad*, sur la piste *Drum* complète qui s'inscrit dans cette idée de présentation de faits, d'état des lieux dans un hors-temps digressif. Puis, passé cette

bulle digressive, le slam *Never 2* introduit la séquence suivante durant laquelle Lola court en suivant la voie du métro aérien. Les pistes utilisées sur le morceau de la bande originale sont sensiblement différentes avec un fond de nappe présent sur les pistes *Seconde* et *Drum*.

Dans le troisième scénario, à 1mn 14s 00i du début, le montage photo nous présente une personne investie dans le christianisme et prêchant la bonne parole en proposant les magazines *Réveillez-vous !* [810]. Au son, cette partie laisse place à une transition composée de la mélodie jouée au *voice pad* évoluant sur la piste *Drum*. Le *I wish* chanté s'arrête avant cette séquence se développant uniquement sur une partie instrumentale, et il reprend après sous forme de slam, ce qui correspond parfaitement au déroulement de la bande originale.

Sous le métro

Lola court en suivant la voie ferrée aérienne. Des plans identiques se retrouvent au même moment sur la *timeline* des premier et troisième scénarii, à 1mn 34s 16i du début : caméra sur grue descendant sur Lola de face, qui passe en courant sous le pont du métro

roulant au-dessus d'elle. Toutefois, quelques détails nous indiquent que, si les plans sont les mêmes, les prises de vues sont différentes. Ce plan arrive à 1mn 50s 14i du deuxième scénario qui est en retard sur les autres puisque, rappelons-le, Lola est tombée dans la cage d'escaliers et s'est relevée en boitant suite au croche-pied d'un garçon. Ensuite, Lola court sous la voie du métro à travers des plans de coupe différents suivant les scénarii, tous en

travelling s'accordant à la vitesse du pas de Lola, sur différentes échelles et axes caméra.

[810] Magazine édité par les *Témoins de Jéhovah*.

Dans le premier scénario, les paroles de la piste *I wish* sont saturées et se répètent sur le *groove* continu, contenant le *riff creux et sec*. Puis la musique est transposée vers le bas, de *la* à *ré#*. La séquence se termine avec des images de Lola qui court en plan rapproché poitrine de profil et de face. Ces images sont montées au ralenti tout en étant calées sur le rythme du *groove,* sur lequel est ajoutée une mélodie jouée timbre de bourdon féminin sur une piste que nous nommerons « *Hum* ». Cette mélodie est reprise par le timbre « ah » de voix féminines, sur une piste que nous appellerons « *Ah* », qui donnent un côté aérien et planant à la musique. Le morceau de la bande originale accompagne la piste *Hum* par un autre accompagnement. En particulier, les éléments de batterie sont beaucoup moins présents et les pistes de *lead* basées sur des *riffs* synthétiques sont coupées alors qu'elles sont toujours actives sur la séquence musicale du film. De plus, lorsque la mélodie *Hum* est reprise par la piste *Ah*, tous les éléments de batterie ont disparu sur le morceau de la bande originale, alors qu'ils sont pour l'essentiel présents dans la séquence musicale du film et, de surcroit, accompagnés d'un nouveau *lead* synthétique remplaçant les précédents. Quand la mélodie *Ah* s'arrête, les sonorités deviennent minimalistes et l'ensemble plus doux alors qu'à l'inverse, elles demeurent plus percussives sur la séquence musicale dédiée au film, sur laquelle un roulement de caisse claire monte crescendo jusqu'à la dernière mesure se terminant par un fort claquement de porte qui instaure aussitôt le silence, marquant le changement de séquence. Le type de divergence spécifique, entre la bande originale et la séquence musicale du film, nous confirme que le morceau repose bien sur un aménagement de pistes partant d'un corpus unique, identique, défini au départ. Ce corpus musical et l'usage de patterns auront tout autant permis de composer un morceau complet et indépendant qu'autorisé un autre séquencement à partir des mêmes éléments, sur les images.

La nouvelle séquence, débutant par un silence, expose une situation mélodramatique entre le père de Lola dans son bureau et Jutta, sa maîtresse. Elle démarre sur un plan

rapproché poitrine de Jutta fermée par le cadre, qui exprime son désarroi : « C'est pire la nuit […] ». La suite de son monologue relève du mélodrame amoureux digne de séries fleuves à succès telles que *Les Feux de l'Amour*, dans une mise en scène révélant un couple

en situation de crise : regard de Jutta bord cadre, l'homme et la femme dans des espaces séparés, caméra instable et, de surcroit, de mauvaise qualité (format DV), etc.

Le deuxième scénario nous exposant Lola qui court sous la voie du métro, opte pour une protagoniste filmée uniquement de profil, sous différentes échelles de plan. La piste *Never 2*, sur le *groove,* laisse place à un *riff* synthétique au timbre sec copermuté toutes les quatre mesures avec la voix de Potente qui chante un nouveau couplet commençant par « I don't know if the love is thru but […] », que nous désignerons par : « *Don't know* ». Ces parties sont approximativement identiques au *Running Two BO*, mais leur position est inversée. Cette inversion est due au fait que *Running Two SQ* place les huit mesures de la partie *Never 2* dès fin du photomontage sur Doris, avant la section *Don't know*, alors que sur le *Running Two* de la bande originale, elles sont positionnées après. A la place de *Never 2*, un couplet de *Don't know* est chanté sur quatre mesures de *Running Two BO* et les quatre mesures qui suivent correspondent à la partie instrumentale constituée du *riff* synthétique au timbre sec. Il en résulte un décalage de quatre mesures avec la séquence musicale du film. Lorsque *Don't know* est chanté quatre mesures plus loin sur *Running Two BO*, c'est la partie instrumentale qui est jouée sur *Running Two SQ* et vice-versa.

Le troisième scénario expose Lola dans un travelling arrière, en plan moyen, de face. Le slam *I wish* revient et d'autres voix interviennent toujours sur le même *groove* des *Running Three*, la version de la bande originale étant toujours identique à celle du film.

Troisième rencontre : Mike

Les religieuses et Mike

Lola croise le groupe de religieuses sur le trottoir, de plus en plus tôt au fur et à mesure des scénarii, dans un plan les filmant du point de vue de la protagoniste, situé à 3mn 51s 15i du lancement du premier scénario, 2mn 40s 02i du départ deuxième et 2mn 11s 11i du début du troisième. Nous notons que Lola croise les sœurs et Mike bien plus tard dans le premier scénario que dans les autres puisqu'une séquence supplémentaire, celle du mélodrame entre son père et Jutta, aura été insérée entre temps. Nous relevons aussi qu'une séquence plus courte, dans laquelle Mayer s'apprête à sortir de son garage, est insérée dans le deuxième scénario, ce qui, cumulé à la séquence du croche-pied dans les escaliers, explique le retard vis-à-vis troisième. Dans la foulée, Lola croise Mike, le jeune

homme au t-shirt rouge, à bicyclette, qui cherche à vendre lui son vélo, ce que la sprinteuse refuse. Dans tous les cas de figure, un contact est établi entre les deux personnages.

A 3mn 54s 01i du début du premier scénario, Mike entre dans le champ en croisant Lola par derrière. Au son, un nouveau pattern se fait entendre, toujours sur le même tempo de 130 bpm, sur lequel le *riff creux et sec* est ajouté lorsque Lola se trouve dans la rue des nones et du jeune homme. Quand Lola aperçoit le groupe de religieuses, un *sweep* non

mélodique amène la venue du couple grosse caisse / charleston de la piste *Drum*, sur quatre mesures en boucle jusqu'à la fin de la séquence. Les pistes utilisées ici sont différentes de celles employées au sein *Running One BO* bien que, parfaitement synchronisées à l'image près. A ce titre, nous avons pu facilement les intervertir, le couple grosse caisse / charleston démarrant exactement au même moment. La piste *Hum* est davantage présente dans le morceau de la bande originale. Toutefois, la plus grande différence nous semble venir des *leads* synthétiques. Notamment, le *riff* joué au timbre de piano est actif dans la bande originale alors qu'il est désactivé sur le film, précisément lors du dialogue entre Lola et Mike, Tykwer privilégiant ainsi la voix des personnages. Cette coupure de pistes représente un nouvel aménagement musical pourtant basé sur un corpus unitaire et prédéfini, qui remet à

nouveau en cause la notion d'indépendance de la musique sur l'image. En l'occurrence, ce motif joué au piano sied bien à la musique telle que nous l'entendons, mais pas à l'image, alors même que tous les éléments musicaux des deux versions, *SQ* et *BO*, sont identiques.

A 2mn 46s 15i du début du deuxième scénario, Mike, cette fois hors champ, interpelle Lola. Comme dans le premier script, Mike pédale à hauteur de la sprinteuse traversant le groupe de religieuses qui s'écartent afin de la laisser passer, pour tenter de lui vendre son vélo. La séquence musicale du deuxième scénario évolue en intégrant le deuxième couplet de *Don't know*. Puis la musique se calme lors du dialogue entre Lola et Mike, con-

trairement aux premier et troisième scénarii alors que l'action est la même. Cet exemple confirme l'absence de règles préétablies dans les choix musicaux puisque, dans ce cas concret, rien sur le plan scénaristique et dramatique ne justifie de différence structurelle de la musique d'un scénario à l'autre. Pourtant, dans ce deuxième scénario, la musique est plus légère. La piste *Drum* se fait plus discrète et l'accompagnement se limite à une sorte de *riff* sous forme de *lead* sec synthétique assez sourd, dans un registre grave, répétant la note de *sol* à la triple croche. Dans le morceau de la bande originale, les pistes sont différentes sur cette partie : pas de piste intégrant un couplet de *Don't know* et, à l'endroit du dialogue entre Lola et Mike, la musique repart directement sur la piste *I want*.

Au début du troisième scénario, dans un plan situé à 2mn 14s 00i, Lola, voulant éviter le groupe de religieuses, entre dans le champ au milieu duquel se trouve Mike qui pédale, et manque de le percuter, de peu. Cette fois, ils sont filmés de face, dans le même cadre, l'un à côté de l'autre au milieu de la rue, en travelling arrière. Mike accélère, la

dépasse et tourne au prochain croisement. Les pistes musicales évoluent. Quand Lola se trouve dans l'axe du groupe de religieuses, *Never 2* est répété sur *I wish*, la mélodie au *voice pad* reprend en boucle et un *riff* exécuté au piano est ajouté, marquant les temps staccato en jouant des notes basées sur la tonalité de *la*, [*la mi si sol ré#*] qui ne permettent pas de déterminer si cet accord est *majeur* ou *mineur*. Lorsque la protagoniste tombe sur Mike et qu'ils sont tous les deux filmés de face, les pistes *I wish*, *Never 2* et celle de la mélodie au *voice pad* sont désactivées. Seul ressort le *riff* joué au piano qui rappelle celui utilisé dans *La princesse et le guerrier*, au moment où Steini tente de tuer Bodo. Dans ces deux films, cette piste au timbre de piano vient appuyer une musique déjà force d'entraînement.

Photomontage de Mike

Comme pour Doris, lors de la première digression, l'objectif se rapproche de lui rapidement jusqu'au gros plan, cette fois-ci par un zoom, ce qui conduit à la deuxième des digressions faites d'un montage rapide de photos de basse qualité, de type Polaroïd, souvent

prises avec flash frontal d'où résulte un fort vignettage, entrecoupées de flashs blancs, nous donnant une vision essentialisante du personnage, différente selon les scénarii.

Dans le premier scénario, à 4mn 13s 09i du début, le reportage photos de cette digression nous montre Mike qu'une bande de loubards passe à tabac, qui fait la connaissance d'une caissière dans un self-service et se marie avec elle, sous une musique qui nous présente toujours le même *riff creux et sec* en boucle. En revanche, le morceau de la bande originale joue à nouveau un pattern composé de la piste *Hum* sur la grosse caisse et des accompagnements minimaux. Dans la séquence suivante, le *groove* de base revient, contenant le *lead* composé du *riff* au timbre de piano qui démarre au moment où Lola entre dans le champ. Elle monte à la hâte sur le pont d'une zone industrielle et court à vive allure.

Dans le deuxième scénario, à 2mn 54s 21i du début, la série de clichés nous présente les déambulations d'un jeune clochard. La séance photo se termine par un crescendo de caisse claire se terminant sur le dernier flash blanc de la série de clichés. Le plan de la séquence suivante est synchronisé avec le lancement du prochain pattern. Comme pour le premier scénario, le *groove* de base du deuxième script, constitué du slam *Never 2*, reprend sur Lola qui court à tombeau ouvert sur le pont de la zone industrielle. Nous notons un début de franche divergence avec l'orientation musicale prise par *Running Two BO* puisque la bande originale continue à développer la piste *I want* sur des arrangements restreints.

Dans le troisième scénario, à 2mn 29s 01i de son lancement, les clichés sont remplacés par des prises de vues de type caméra DV. Arrivé à un snack en bord de route, Mike rencontre Norbert, le clochard qui avait récupéré le sac contenant les 100 000 marks que Manni avait oublié dans le métro, et lui vend son vélo. Au niveau musical, le *groove* duquel ressort le *riff* joué au piano s'arrête d'un coup au moment où Mike arrive devant le snack et gare son vélo sur la terrasse. Sur la séquence *Running Three SQ*, hormis quelques effets sonores, essentiellement deux pistes subsistent : la piste *Drum* limitée au jeu de cymbales, qui sera légèrement modifiée huit mesures plus loin, et le *riff* de deux mesures contenant les notes courtes au synthétiseur, *la* (x8) puis *sol* (x8), exécutées à la croche avec un effet de *delay*. Sur le *Running Three BO*, le *groove* se termine exactement à la même mesure, à ceci près qu'une note de piano du registre grave est ajoutée pour marquer l'arrêt. Puis le reste est différent. La piste *I wish* en version chantée est activée et prédomine sur les autres. Elle est suivie du *groove* complet de la piste *Drum* accompagnant le chant *I wish*.

Quatrième rencontre : Mayer

Lola croise le collègue de son père nommé Mayer à 4mn 42s 23i du film pour le premier scénario, à 3mn 15s 15i pour le deuxième et 3mn 13s 06i pour le troisième. Meyer, au volant de sa Citroën XM, sort d'une cour intérieure en empruntant l'allée camouflée par les murs des immeubles et qui donne directement vers le trottoir sur lequel Lola court. Dans tous les cas de figure, Lola ne voit pas la voiture sortir de l'allée.

Dans le premier scénario, Lola traverse le champ à toute vitesse, passe tout juste devant le véhicule qui avance face caméra, manquant de se faire percuter par lui. Par raccord mouvement, caméra située derrière Mayer dans la Citroën filme Lola qui file devant

le pare-brise. Distrait par le passage furtif de la jeune femme que nous retrouvons s'éloignant à vive allure dans la profondeur du cadre, caméra posée sur le trottoir, Mayer ne voit pas se rapprocher la BMW blanche de la rue adjacente et la percute à l'avant. Musicalement, le *groove* de base au complet, sur lequel le *lead* joué *piano*, laisse se développer le slam *I wish* jusqu'au moment où Lola passe à toute allure devant la voiture. A cet instant, la séquence semble composée exclusivement d'éléments de la piste *Drum* et du *lead piano*, ceci jusqu'à l'accident. L'accrochage des deux véhicules lance un nouveau pattern composé uniquement de la piste *Drum*, sur laquelle le *riff creux et sec* est posé. Parallèlement, *Running One BO*, dont les pistes avaient déjà commencé à se distancer de celles utilisées pour le film après la rencontre de Lola avec Mike, affermit ce recul en prenant fin sur un ensemble instrumental distinct des choix de sonorités de *Running One SQ*.

Dans le deuxième scénario, Lola ayant pris un peu de retard suite au croche-pied du jeune garçon dans les escaliers de son immeuble, le capot de la Citroën XM a le temps d'apparaître sur le trottoir avant que Lola ne passe. La jeune femme bondit alors sur le capot

du véhicule et continue tout droit. A nouveau distrait par le passage éclair de la Lola, Mayer percute la BMW blanche qui circule dans la rue, cette fois à l'arrière. Sur le plan musical,

dans un premier temps, Lola court sur le *groove* de base composé du slam *Never 2*. Quand elle arrive au niveau de la Citroën, seule subsiste la piste *Drum*. La coupure des autres pistes est synchronisée avec le plan de la voiture qui sort sur le trottoir, filmée du point de vue de Lola, c'est-à-dire de profil et en travelling avant. Quand Lola, filmée en plan moyen ¾ dos et contreplongée, saute sur le véhicule, le pattern évolue vers de nouvelles pistes formées simplement de la grosse caisse de la piste *Drum* et d'un motif en boucle ressemblant au *riff creux et sec*. L'accident entre la Citroën et la BMW se produit sur ces nouvelles pistes, s'enrichissant progressivement par tuilage, à commencer par le *riff* de cymbales, jusqu'à l'arrivée de Lola à la banque de son père. *Running Two BO* atteste d'ailleurs de la divergence mélodique déjà relevée, puisqu'elle continue à reproduire le *groove* accompagné du couplet *I want*, en y ajoutant les arrangements de la piste *Seconde*.

Dans le troisième scénario, Lola, apercevant la Citroën sortir, tente de freiner sa course mais, emportée par son élan, atterrit sur le capot de la voiture à travers un point de vue situé à l'intérieur du véhicule, derrière le pare-brise. Les deux personnages se reconnaissent. Cette prise de contact donne juste le temps à la BMW de passer derrière Lola, sous une

sonorité musicale de résonances de cordes de piano effectuant un crescendo/décrescendo, avant que la jeune femme ne reparte à bride abattue. Musicalement, un roulement de caisse claire crescendo marque la transition avec un nouveau *riff* de batterie qui démarre aussi brutalement qu'il ne s'arrête au moment où Lola se retrouve sur le capot. A partir de ce moment, un autre pattern se met à l'œuvre, composé d'une *bassline* jouant la note de *la* à la triple croche, autres types d'effets sonores et, après que Lola est repartie, d'un *riff* de batterie légèrement différent, plus appuyé, plus présent, qui s'ajoute aux autres pistes.

La bande originale évolue définitivement différemment. Suite à l'échange entre Mike et Norbert, le plan de Lola qui court en ¾ face vers véhicule de Mayer, coïncide avec l'arrêt du *groove*. La mélodie basée sur les notes [*la mi si sol ré#*] au timbre de piano en marquant les temps staccato, ressort sur un simple fond sonore rythmé, très rapide également puisqu'il est joué à la triple croche, suivi de la piste du *groove* de batterie complète.

Cinquième rencontre : Norbert

Norbert le clochard

Lola bifurque à l'angle d'une rue, croise Norbert, le clochard qui détient le sac contenant les 100 000 marks, et s'éloigne dans la profondeur d'un plan aux caractéristiques identiques d'un scénario à l'autre. La caméra sur grue effectue un panoramique suivant la déviation de la protagoniste à 5mn 55s 10i du début premier scénario et, à exactement quatre images près, 3mn 33s 22i et 3mn 33s 18i des lancements des deux scripts suivants.

Ce plan arrive plus tard dans le premier scénario car une séquence montrant Manni qui s'énerve au téléphone dans une cabine, aura été insérée entre temps. Un nouveau pattern est joué, constitué notamment d'une sonorité que l'on entend pour la première fois dans le film, à savoir un *riff* de notes analogiques sèches avec effet de *delay* et dont le filtre passe-bas s'ouvre progressivement, lorsque Lola croise Norbert.

Dans le deuxième scénario, comme Lola est légèrement en retard à cause du croche-pied du garçon dans l'escalier, Norbert aura eu le temps d'effectuer quelques pas supplémentaires. Il se retrouve un peu plus loin, juste à l'angle des deux rues au moment où Lola approche à toute vitesse. Résultat, ne le voyant pas, elle le percute violemment. La piste *Drum* et le motif en boucle ressemblant au *riff creux et sec*, sont agrémentés successivement d'un autre *riff* de batterie, puis d'une *bassline* très rapide, la note de *sol* jouée à la triple croche quand Lola reprend sa course après avoir percuté Norbert. Le roulement de caisse claire crescendo situé à la fin de ce plan annonce la transition avec la séquence suivante mettant en scène la suite du mélodrame amoureux entre le père de Lola et Jutta.

1- 2- 3-

Dans le troisième scénario, Mike ayant vendu son vélo au clochard, ce dernier ne se retrouve plus sur le chemin de Lola. Par conséquent, lorsqu'elle bifurque à l'intersection, elle ne le croise pas. Nous retrouvons Norbert face caméra, dans sa nouvelle veste bleue, pédalant sur son nouveau vélo. Musicalement, le *riff* de batterie continue à se répéter en boucle sur la *bassline* jouant la note de *la* en triple croche, et sur quelques effets sonores

secondaires. Sur le *Running Three BO*, la piste *I wish* slamée puis chantée s'ajoute au *groove* déjà différent de celui de *Running Three SQ*.

Arrivée à la banque et conclusion

Lola parvient enfin à la banque de son père à 6mn 54s 13i du départ du premier scénario, à 4mn 12s 04i de l'amorce du deuxième et à 6mn 20s 09i de l'ouverture du troisième, comme quoi elle n'habite pas loin. Notons que, dans ce dernier script, elle restera à l'extérieur, regardant, impuissante, son père s'éloigner dans la Citroën XM de Mayer. Effectivement, faute d'accident préalable avec la BMW blanche, Mayer aura eu le temps de rejoindre son collègue, le père de Lola, avec lequel il avait rendez-vous.

Le morceau *Running One* de la bande originale est terminé et la fin les deux autres, *Running Two BO* et *Running Three BO* qui s'achèvent également avant l'arrivée de Lola à la banque, diverge totalement de leurs homologues musicales respectives adaptées aux images. Par conséquent, les nouvelles pistes qui se développeront par la suite ne sont pas plus significatives de ces morceaux que celles que nous avons étudiées. De plus, le film fonctionne toujours suivant le même principe de musique séquentielle que celui adopté pour les trois scénarii basés sur les séquences musicales *Running One, Running Two* et *Running Three*, enchaînant des patterns de pistes musicales qui partent d'un corpus rythmique et mélodique donné, montés les uns après les autres en fonction des images.

Nous avons d'ailleurs interverti les pistes sons entre elles, en remplaçant celles d'origine, correspondant à leurs bandes images respectives, par celles associés aux autres bandes images, et nous avons constaté que les morceaux sont à priori interchangeables, sous réserves d'ajustements au montage en termes de synchronisation. Pour autant, le sentiment dégagé par ces trois musiques est relativement analogue, tout du moins ne sont-elles pas totalement hétérogènes puisqu'il s'agit de musique électronique, énergique et incisive, à l'image du personnage de Lola, ceci dans chacun des scénarii.

L'inconvénient de cette méthode, qui fait écho au principe des trackers ou *soundtrackers*, logiciels de création musicale assistée par ordinateur très en vogue et très accessibles dans les années 1990, en particulier sur les machines Amiga et Atari de l'époque, réside dans le fait qu'un même rythme, mécanique de surcroit, sur un même tempo, 130 bpm pour le premier, 140 pour les deux autres, modère les possibilités de renouvellement dynamique réel de la musique. Le défi à relever par ce type de procédé consiste donc à

trouver les moyens de régénérer suffisamment l'ensemble musical par l'usage de *riffs* d'échantillons, qu'ils soient de batteries, basses ou sonorités synthétiques diverses, et d'une panoplie d'effets sonores, sur des pistes défilant en parallèle, afin d'écarter au mieux son éventuel caractère prosaïque et d'étendre la gamme des émotions pouvant être suggérées.

IV.B.2 *La princesse et le guerrier* : la conscience des pillards

Au cinéma, les scènes de braquage s'inscrivent dans deux cas de figure : soit elles comportent de la musique, soit elles n'en contiennent pas. Souvent, le réalisateur donne libre court à une musique en empathie avec l'action se déroulant à l'écran. C'est le cas du fond de percussions et de guitare électrique d'Elliot Goldenthal pour l'attaque du fourgon blindé dans *Heat* (1995) de Michael Mann, des larges sections orchestrales et timbales résonnantes de Terrence Blanchard pour *Inside Man* (2006) de Spike Lee, de la musique funk de Quincy Jones sur toute l'opération de braquage dans *Guet-apens* (*The Getaway*, 1972) et la composition martiale entre coups de feux de Jerry Fielding dans *La horde sauvage* (1969), tous deux de Sam Peckinpah, de la *techno-music* de Tomandandy sur le « joyeux » cambriolage au quartier Bastille à Paris pour *Killing Zoe* (1994) de Roger Avary, du jeu de nappes synthétiques, piano et boite à rythme de J. Peter Robinson pour le *Braquage à l'anglaise* (*The Bank Job*, 2008) de Roger Donaldson, des pulsations rythmiques minimalistes respectives d'Hans Zimmer, sur l'attaque de la banque par le Joker et ses acolytes masqués en clown dans *The Dark Knight* (2008) de Christopher Nolan, et de David Buckley et Harry Gregson-William sur les braqueurs déguisés en nonnes pour *The Town* (2010) de Ben Affleck, des accompagnements symphoniques classiques et convenus d'Elliott Goldenthal pour *Public Enemies* (2009) de Michael Mann, de la musique de John Powell pour *Braquage à l'italienne* (*The Italian Job*, 2003) de F. Gary Gray, de celle de Mark Isham sur les bandits travestis en présidents américains dans *Point Break* (1991) de Kathryn Bigelow, etc. [811]

Le réalisateur peut choisir de laisser place au silence extradiégétique, la musique pouvant intervenir juste avant et/ou en fin de séquence, mais pas au moment même du braquage et, en tout état de cause, sans incidence dramatique sur le cours de l'action,

[811] Pour plus de détails, nous vous renvoyons à : LEE, Daryl. *The Heist Film: Stealing With Style*. [S. l.] : Columbia University Press, 14 mars 2014.

donnant ainsi la part belle à l'ambiance diégétique de cris, coups de feux, explosions, ou simplement dialogues. C'est le cas de la dévalisation des banques, source de déboires pour Sonny dans *Un après-midi de chien* (1975) de Sidney Lumet, lieu d'exercice de charme pour Jack auprès d'une caissière de l'établissement dans *Hors d'atteinte* (1998) de Steven Soderbergh, celle de *L'affaire Thomas Crown* (1968) de Norman Jewison, mais également le cas de la récupération du coffre-fort après l'explosion du mur de la banque dans *Et pour quelques dollars de plus* (1965) de Sergio Leone, du hold-up de l'hippodrome dans *L'ultime razzia* (1956) de Stanley Kubrick, de la fourgonnette dans *L'or se barre* (1969) de Peter Collinson, du train dans *Butch Cassidy et le Kid* (1969) de George Roy Hill, de la bijouterie familiale à *7h58 ce samedi-là* (2007) de Sidney Lumet, etc.

En somme, avec ou sans musique, les enjeux en cours sont toujours mis en relief par la bande son s'accordant généralement à leur aspect brut, qui peut être sombre, agressif, emporté, tragique ou simplement dynamique, vif rythmiquement et généralement plus prosaïque que poétique. Or, contrairement à toutes les séquences de dévalisation que nous avons pu visualiser, celle du hold-up de *La princesse et le guerrier* adopte une musique suave, basée sur l'unique timbre d'un piano cherchant le sensible et tendant à élever, sublimer le vol en l'exprimant dans une autre dimension que celles du cadre profilmique dans lequel il se déroule. Ce traitement musical sur un braquage nous est apparu comme singulier, au point qu'il nous questionne sur les éventualités qu'un tel choix puisse naître d'une collaboration entre réalisateur et compositeur. A ce titre, nous relevons l'appréciation du journaliste américain et critique de cinéma Roger Ebert selon lequel Tykwer :

> « emploie les conventions du film de hold-up de banque, non pas pour faire un film de braquage de banque, mais pour établir une carte narrative afin que nous puissions voir clairement comment les personnages errent hors d'eux-mêmes, se perdent en chemin dans l'enchevêtrement de leurs vies et de leurs émotions. […] il ne se contente pas d'un seul niveau d'écriture pour les décrire, mais en a besoin d'un grand nombre. Considérons la séquence d'ouverture dans laquelle Bodo [le « guerrier »] travaille comme fossoyeur et ouvrier dans une maison funéraire, et se fait licencier pour – à votre avis ? Avez-vous une idée ? Il est viré pour avoir pleuré » [812].

[812] EBERT, Roger. The Princess And The Warrior Movie Review. Dans : *Rogererbert* [en ligne]. 7 juin 2001. [Consulté le 30 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.rogerebert.com/reviews/the-princess-and-the-warrior-2001.

Ce traitement musical est donc lié au rapport que Tykwer entretient avec ses personnages, mettant en avant leurs égarements et leur détresse « dans l'enchevêtrement de leurs vies et de leurs émotions », dont le braquage sert de témoin. Il nous semble que seul un réalisateur-compositeur tel que Tykwer, délié de tout compromis issus d'une collaboration, aurait pu oser imaginer et appliquer un tel traitement musical à un braquage de banque, sans peur du risque entrepris, puisque cette relation insolite entre composition et images, située à des lieues des habitudes d'écoute pour ce genre de scènes, suppose tant une maîtrise de la partie musicale qu'une liberté créative que seul un cinéaste qui écrit lui-même sa musique peut détenir.

Par ailleurs, cette composition pianistique au caractère hypnotique, laisse transparaitre une forme d'improvisation autour de la figure de l'*ostinato*, forme qui nous semble faire aussi exception au regard des scènes de braquage que nous avons relevées, et qui rappelle le rêve d'un Paul Ramain prônant, deux ans avant le parlant, « l'improvisation d'un musicien à mesure que le film se déroulerait à ses yeux. Ainsi, et seulement, le synchronisme de sentiments, de rythmes, de tonalités et d'idées changeantes ou développées serait parfait » [813]. Le phrasé pianistique très particulier, basé sur la figure de l'improvisation hypnogène continue, nous renvoyant à la vie intérieure des personnages, fait écho à la pensée d'un Henri Bergson soutenant que :

> « Notre vie intérieure toute entière est quelque chose comme une phrase unique entamée dès le premier éveil de la conscience, phrase semée de virgules, mais nulle part coupée par des points. […] Notre passé tout entier est là, subconscient – je veux dire présent à nous de telle manière que notre conscience, pour en avoir la révélation, n'ait pas besoin de sortir d'elle-même ni de rien s'adjoindre d'étranger » [814].

Au final, cette séquence que nous allons étudier en détail, nous semble emblématique d'une facilité spécifique au réalisateur-compositeur laissant libre cours à ses impulsions créatives et que l'on ne trouve guère dans le cadre de collaborations, tant chez les compositeurs revendiquant une musique fonctionnelle que chez ceux dont la composition vise une forme d'indépendance vis-à-vis du film, rarement chez les réalisateurs en

---

[813] RAMAIN, Paul. Sur le rôle exact de la Musique au Cinéma. La musique est-elle utile? adaptations? Improvisations, partitions cinégraphiques, Musique ou silence? PASCAL, Jean (dir.), *Cinémagazine*. Septembre 1925, nº 39, p. 516.
[814] BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle: essais et conférences*. Paris : F. Alcan, 1919, p. 34.

manque de sensibilité relative aux relations entre la bande son et les images, et difficilement dans les productions de commande dont le *final cut* est détenu par le producteur.

IV.B.2.a La séquence musicale sur l'exécution du plan

La mise en place des éléments

L'éternité de l'instant

Vêtue de son imperméable jaune, Sissi descend un large escalier en zone urbaine, à 1h 07mn 34s du film, en direction de la banque. Pour rappel, le déplacement de Sissi à la banque fait suite au courrier qu'elle a reçu de Mieke lui demandant de bien vouloir récupérer l'héritage que lui a légué sa mère qui vient de mourir. La tour de l'établissement à l'intérieur duquel se déroulera le casse, surplombant l'agglomération en arrière-plan, apparaît à l'aide d'un panoramique haut qui inaugure les premières notes du thème du

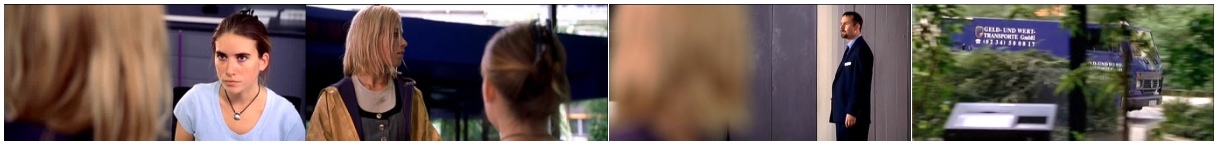
braquage : un *do* répété huit fois, joué piano-pianissimo, sans tempo défini, donnant l'impression d'un écho, comme des ricochets sur l'eau, rappelant les fulgurances pianistiques de *L'enquête*. Globalement, le son témoigne d'une grande douceur et d'une large aération, la pédale de sustain étant manifestement enfoncée en permanence.

Cette phrase mélodique est reproduite à nouveau, sur un tempo plutôt *andante*, alors que Sissi se dirige vers une conseillère se trouvant derrière l'un des guichets du hall d'entrée de la banque. La phrase se réitère (*do* x8) et se développe en suivant toujours le même principe. Ensuite, le *do* est joué une neuvième fois, sous forme de tremolo au demi-ton avec la note de *si*. Ce tremolo se répète comme un écho ou un ricochet sonore, tout comme le fut le *do* joué seul. Puis la phrase se développe en ajoutant la note de *la*, suite au tremolo. Le tremolo *do-si* suivi du *la* se répercute aussi comme un écho ou un ricochet.

Le regard de Sissi est alors attiré par Walter au loin, qui marche et s'arrête dans le hall. Il est filmé au téléobjectif, la caméra demeurant au niveau de la protagoniste en

amorce. La note de *mi* est ajoutée. Ainsi, le tremolo suivi du *la*, puis du *mi* sont répétés toujours avec le même effet d'écho, donnant l'impression de se trouver dans un vaste lieu caractérisé par une forme de pureté, comme si les reflets du son frappaient contre des parois lointaines dans d'un grand silence, un peu « comme à la montagne ».

Au moment où Walter aperçoit, à travers le vitrage du hall de la banque, la camionnette des convoyeurs de fonds traverser le parking, le découpage suit le cheminement des regards successifs, par ricochets, comme la musique. La conseillère de face, en plan rapproché poitrine, regarde Sissi située en amorce. Le plan suivant nous montre l'objet de son regard, en l'occurrence Sissi, dans une échelle de plan analogue, qui regarde dans une autre direction. Suivant le même procédé, le plan d'après nous expose ce que Sissi observe, à savoir Walter qui, à son tour, regarde ailleurs. Que voit-il ? Tel que le plan suivant nous l'indique, le véhicule des convoyeurs de fonds qui s'introduit dans l'enceinte de la banque.



En résumé, la conseillère « lance » un regard qui rebondit sur Sissi, ricoche sur Walter et atterrit sur le fourgon blindé.

Ce procédé de mise en scène et de montage établissant une forme de ricochets de regards, avec les amorces successives des personnages les liant entre eux, associé à cette musique particulièrement douce et fonctionnant également par ricochets sonores, donne une impression de flottement très particulière, comme un retentissement ou une suite de rebondissements d'événements, le sentiment que l'instant présent se reproduit éternellement dans le temps indépendamment de toute temporalité linaire classique. Ainsi de suite, la note de *sol* est ajoutée entre le *la* et le *mi*, répétant par decrescendo la phrase devenue [*do* suivi du tremolo avec *si*, *la*, *sol* et *mi*], donnant l'effet d'un écho « s'éloignant vers l'éternel ». Puis la note de *fa* est ajoutée après le *sol*. La phrase mélodique passant à [*do* suivi du tremolo avec *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*] est jouée et répétée suivant le même procédé.

Walter emprunte l'escalier et descend au sous-sol, en direction de son bureau. La phrase mélodique change alors, en corrélation avec le gros plan de Sissi, de face, prise au téléobjectif, seule dans la profondeur de champ. Nous entendons une simple montée diatonique de *mi* à *mi* une octave plus haut, suivant le mode phrygien (mode de *mi*),

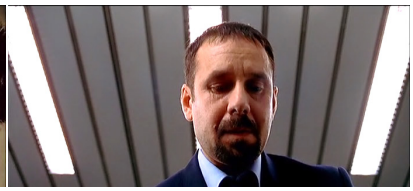
s'accordant toujours au même principe de réflexion sonore, puis jouée jusqu'au *la* de l'octave supérieure à la quatrième reprise, autrement dit le *la* le plus aigu du clavier.

La conseillère interpelle Sissi distraite. Après un champ contre-champ entre notre protagoniste et la guichetière, la femme s'absente et Sissi regarde à nouveau en direction de l'endroit où se trouvait Walter, appelant la présence de ce dernier à l'image. Nous le retrouvons au sous-sol, parvenant à son large comptoir blanc, dessiné en arc de cercle, situé devant la salle des coffres. Il écarte son fauteuil et se baisse à l'intérieur.

Les deux frères entrent en contact

Débute alors un accompagnement sous forme d'arpège, sur les notes de l'accord de *mi mineur*, joué *ostinato* à la main gauche et pianissimo. La main droite reprend sensiblement le même principe de ricochet de notes. Les mêmes notes sont jouées mais le jeu est différent, ce qui laisse le sentiment d'une improvisation autour d'un thème donné, l'impression d'un pianiste qui accompagne l'action en direct, suivant son inspiration, faisant penser au principe des premières illustrations musicales du cinéma muet. Cette fois, le *do* est joué à seize reprises avant de passer au tremolo de la seconde *mineure do-si*. Les tremolos se répètent aussitôt joués et évoluent sans pause et sans les mêmes reprises que la première fois, se renouvelant avec les notes ajoutées successivement, se réitérant sous forme d'écho. Par ailleurs, la musique passe du tempo *andante* à un tempo *allegro*.

En suivant l'axe des regards respectifs, Tykwer établit le lien de complicité entre les deux frères séparés par une trappe. Walter retire le carré de moquette qui se trouvait sous son fauteuil, sort un objet métallique de sa poche et tapote au sol, filmé en plongée totale, plan rapproché, par un léger travelling avant en direction du plancher. Dans le souterrain, Bodo debout en haut d'un escabeau, filmé en plongée totale dans la continuité



de l'axe précédent qui est également celui du regard de Walter, sa tête au premier plan, réagit au bruit en regardant en direction du plafond. En contre-champ et contreplongée prononcée, Walter se relève et prend les clefs posées sur le bureau. De son côté, Bodo met

sa cagoule et se rapproche du plafond de la grotte, donc de l'objectif de la caméra qu'il bouche, confortant le lien entre les deux frères établi par les axes regards respectifs.

L'accompagnement main gauche associé aux notes exécutées à la main droite, semble faire évoluer la musique sur un principe modal, plus exactement sur une gamme correspondant au mode de *mi*, ou mode phrygien, et non pas à la tonalité de *mi mineur*, tel que nous aurions pu le supposer de prime abord. En effet, une tonalité *mineure* commence par un écart d'un ton, *mi-fa#* pour *mi mineur*. Or, la main droite troque le *fa#* par un *fa*, soit un écart d'un demi-ton (*mi-fa*) qui, cumulée aux autres notes, intègre la tonalité de *do majeur* ou de *la mineur*. Par conséquent, soit nous considérons que la main gauche joue l'accord de *mi mineur* en tonalité de *do majeur* ou de son relatif *la mineur*, soit nous estimons que la gamme commence par cet écart d'un demi ton, auquel cas, cumulé à la suite des écarts de tons couvrant l'ensemble des notes jouées, elle correspond au mode phrygien, ce qui nous paraît plus vraisemblable.

Direction la salle des coffres

Au moment où Walter ouvre la porte sécurisée de l'ascenseur aux deux convoyeurs de fonds, chargés de leurs valises, et que tous trois s'acheminent vers la salle des coffres à 1h 09mn 22s du film, la musique module. La montée diatonique des notes à la main droite, correspondant au mode phrygien, se reproduit comme à la première reprise, mais cette fois en s'arrêtant non pas sur le *la* mais sur le *la#* le plus aigu, ce qui conduit à une modulation un ton en dessous. Par conséquent, dans l'accompagnement pianissimo sous forme d'arpège joué en *ostinato* à la main gauche, les notes de l'accord de *mi mineur* sont remplacées par celles de l'accord de *ré mineur*, jouées *mezzo-forte*. De plus, les notes pianotées à la main droite sont celles de la tonalité de *ré mineur*, équivalent modal de *la*, autrement dit du mode éolien. Nous pouvons considérer que Tom Tykwer a modulé d'une gamme de *la mineur* / *do majeur* à la tonalité de *ré mineur* ou, ce qui nous paraît plus plausible, qu'il est passé du mode phrygien, en commençant par *mi*, au mode éolien, en commençant par *ré*. Ainsi, la suite de phrases mélodiques se répétant par ricochet sonore, ne se base plus sur la note de *do* mais sur la note de *si♭*. Le *si♭* de l'octave du dessus est d'ailleurs joué avec insistance, avant de passer au tremolo de la seconde *si♭-la*. Les tremolos se répètent aussitôt joués et plus vite. Puis le tremolo *si♭-la* ricoche à l'octave inférieure. Ainsi, le tremolo et les phrases qui suivent sont joués et répétés à l'octave inférieure tout en

faisant rebondir la note de *si*♭ à l'octave supérieure. Les phrases évoluent, se renouvellent avec les notes ajoutées successivement, et continuent à ricocher dans une même continuité.

Dans le hall la banque, un responsable remet à une Sissi distraite sa carte d'identité et lui présente un document à signer, pièce donnant visiblement à l'infirmière accès à la boite postale dans laquelle se trouve l'héritage que Mieke lui a demandé de récupérer. La phrase continue à se développer en ajoutant la note de *sol*, suite au tremolo. Comme à l'accoutumée, le tremolo *si*♭-*la* suivi du *sol* ricoche. Ensuite, la note de *ré* est ajoutée. Dès lors, le tremolo suivi du *sol* puis du *ré* est répété toujours avec la même impression d'effet de *delay*. Ainsi de suite, la note de *fa* est ajoutée entre le *sol* et le *ré*, répétant par decrescendo la phrase devenue [*si*♭ suivi du tremolo avec *la*, *sol*, *fa*, *ré*], lui donnant l'impression d'échos. Puis la note de *mi* est ajoutée après le *fa*. La phrase mélodique passant à [*si*♭ suivi du tremolo avec *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*] est jouée et répétée suivant le même procédé. Enfin, nous entendons la montée diatonique de *ré* à *mi* de l'octave supérieure suivant la gamme de *ré mineur* se répétant, puis se jouant jusqu'au *si* le plus aigu du clavier et modulant au mode phrygien.

Au cœur du braquage

L'intrusion dans la salle des coffres

Filmés en perspective et en plongée, les convoyeurs et Walter mettent respectivement leur clef dans les serrures mobiles alignées le long de la porte de la salle des coffres. Le retour au mode phrygien est souligné par l'exécution *mezzo-forte* des notes graves *sol*-*mi* joués lentement, qui donnent le sentiment d'une forme de pesanteur, d'un écrasement, d'une fatalité, à partir de 1h 10mn 04s du film. Il arrive au moment où nous voyons et entendons la porte massive de la salle des coffres s'ouvrir lourdement. L'accompagnement sous forme d'arpège *ostinato* reprend à la main gauche, à partir des notes *sol* et *mi* graves jouées l'une après l'autre, qui affirment massivement l'accord de *mi mineur*. A la main droite, le principe de ricochet des notes est repris *forte* sur de nouvelles phrases. Le *do* de l'octave le plus aigu est joué dix fois et l'accompagnement *ostinato* cinq fois avant que ne retombe comme une massue le *sol*-*mi*, au moment où la trappe située au milieu du bureau de Walter s'ouvre dans un travelling avant, en plan serré, laissant y apparaitre les mains de Bodo dont l'une armée d'un pistolet. Les deux notes massues sont exécutées à chaque fois

un peu plus rapidement, relançant l'*ostinato* et le ricochet du *do* aigu tout en impulsant un nouveau tempo de plus en plus pressant. Elles sont jouées sur le plan nous présentant l'épaisse porte de la salle des coffres qui s'ouvre, faisant s'écarter Walter. A ce moment, toujours sur l'*ostinato* des notes graves *sol-mi* entre les cinq arpèges de l'accord de *mi mineur*, la main droite répète la phrase [*fa sol la si do mi*].

Quand les trois personnages entrent dans la salle des coffres, la phrase évolue à travers une suite mélodique qui nous paraît impromptue, à l'intérieur de laquelle le *mi* le plus aigu du clavier demeure l'aboutissement récurrent des phrases semblant improvisées, jusqu'à la répétition à six reprises des notes aiguës *do-mi* sur le plan de Bodo cagoulé, qui pose la trappe sur le côté pour sortir du trou. Il est filmé en gros plan, par un lent travelling avant, caméra au niveau de la moquette.

Walter et les convoyeurs rentrent sous un crescendo du piano terminant la répétition des notes *do* et *mi* et ajoutant les notes les plus aiguës du clavier, *do* puis *si*. Les notes graves *sol* et *mi* jouées plus lentement, renforcent l'impression d'écrasement. Ils sont filmés sous deux axes caméra : d'une part, de face, Walter, à l'avant-plan et en plan rapproché poitrine, faisant reculer la caméra, les convoyeurs en second plan de part et d'autre de notre gardien de la salle des coffres et, d'autre part, de dos, à 180 degrés du premier. Certes, un travelling avant les suit mais ils ne dirigent pas le cadre puisque sa vitesse est plus lente que leur pas, ce plan de coupe représentant manifestement l'amorce du suivant et le point de vue de Bodo qui entre dans la salle des coffres. Filmé de face, ce dernier s'approche de la caméra qu'il vise, l'arme au poing, le contre-champ, correspondant au lent travelling avant sur les trois personnages, faisant office de raccord regard. Ils arrêtent de marcher et se retournent alors que la caméra continue à avancer à la même cadence, ce qui consolide

l'idée qu'ils ne dirigent pas ce cadre qui les rattrape lentement, indépendamment de leurs mouvements. Le *mi* grave de la lourdeur est joué au moment où les convoyeurs se retournent et, à partir de cet instant, le pianiste suspend les notes basses jusqu'à la prochaine modulation du mode phrygien vers le mode éolien.

Le piano répète rapidement la descente diatonique de *fa* à *fa* quatre fois, toujours sur le même *ostinato* joué à la main gauche. Ensuite, il remonte diatoniquement jusqu'au *do* de l'octave le plus aigu pour effectuer un *tremolando* avec les notes *si*-*do* situées à un demi-ton d'intervalle. Après, il réitère rapidement la descente diatonique de *fa* à *fa* sur le même *ostinato*, mais cette fois une octave au-dessus, à savoir en partant du *fa* le plus aigu du clavier. Il finit par redescendre de deux octaves et remonter pour arriver derechef jusqu'au *do* de l'octave le plus aigu avec lequel il effectue un nouveau jeu *tremolando* autour de la seconde *si*-*do*, ce qui l'amène à reprendre des éléments de la mélodie de base, une octave au-dessus, joués beaucoup plus rapidement, en passant directement sur le tremolo autour de *do*-*si*, précisément lorsque Bodo crie : « Assis ! », ce qui fait monter la pression d'un cran, d'autant plus que le cambrioleur, toujours filmé à 180 degrés des autres, de face et au centre du cadre qu'il dirige, domine l'espace scénique. Les convoyeurs s'exécutent, s'asseyent et s'adossent au mur, tandis que Bodo fait reculer la caméra lorsqu'il avance pour envoyer le flacon d'éther et le chiffon à Walter.

Compte tenu de la vitesse d'exécution et du volume sonore, puisque nous naviguons entre un jeu *mezzo*-*forte* et *forte*, l'effet d'écho ou de ricochet est moindre. La répétition des notes ou des phrases traduit plutôt la tension palpable. La phrase se développe en ajoutant la note de *la*, suite au tremolo, comme les fois précédentes. Cependant, le tremolo *do*-*si* suivi du *la* se répète désormais avec une forme d'empressement. Ensuite, la note de *mi* est ajoutée. Néanmoins, a contrario des jeux antérieurs, le tremolo suivi du *la*, puis du *mi*, répétés toujours avec le même effet de *delay*, ne donnent plus l'impression d'un vaste lieu caractérisé par une forme de pureté auditive nous offrant le temps d'imaginer saisir les reflets du son contre des parois lointaines. Au contraire, elles nous enferment dans une forme de pression sonore. Puis la note de *sol* est ajoutée entre le *la* et le *mi*, répétant par decrescendo la phrase devenue [*do* suivi du tremolo avec *si*, *la*, *sol*, *mi*]. Enfin, la note de *fa* est ajoutée après le *sol*. La phrase mélodique passant à [*do* suivi du tremolo avec *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*] est exécutée et répétée suivant le même procédé, mais avec force.

Précisons que nous n'établissons pas de lien entre la rapidité d'exécution et le fait que les phrases jouées à l'octave du dessus soient deux fois plus aiguës. La vitesse n'est pas le seul facteur de changement. Le jeu dans son ensemble est à la fois plus musclé et plus crispé. Au résultat, nous arrivons rapidement à la montée diatonique de *mi* à *mi*, une octave

plus haut, suivant le mode phrygien, mais qui ne s'accorde plus au principe de réflexion sonore, de ricochet, du sentiment d'abandon du temps, de l'éternité de l'instant, puisqu'il ne se répète même plus. D'ailleurs la montée diatonique ne s'arrête plus au *mi* de l'octave supérieure ni même au *la*, comme ce fut le cas la première fois après la troisième répétition, il passe directement à la modulation un ton en dessous, s'arrêtant sur le *la#* le plus aigu. Ainsi, l'*ostinato* pianoté à la main gauche remplace les notes de l'accord de *mi mineur* par celles de l'accord de *ré mineur*, ce qui est souligné par les notes graves ne jouant plus *sol* et *mi* mais *fa* et *ré*, exécutées précisément lorsque Bodo, après avoir envoyé l'éther à Walter, lui dit : « Allez ! Vas-y ! ».

La dévalisation des convoyeurs

Tykwer module de nouveau à *ré mineur*, à 1h 11mn 08s du film. Les notes jouées à la main droite sont celles de la tonalité de *ré mineur* en équivalent modal éolien, ce qui nous amène à considérer que Tykwer est passé du mode phrygien, en commençant par *mi*, au mode éolien, en commençant par *ré*. La suite de phrases mélodiques, qui ne se base plus sur la note de *do*, mais sur la note de *si♭*, se répète encore plus rapidement. Les tremolos de la seconde *si♭-la* suivis du renouvellement des phrases jouées par les notes ajoutées successivement, ne respirent plus. Puis il module en *do majeur* ou, par équivalence, en mode ionien, à 1h 11mn 33s.

Walter endort les convoyeurs de fonds avec le mouchoir imbibé d'éther, à travers des plans serrés sur chacun, toujours dans l'axe regard de Bodo qui domine la scène. D'ailleurs, quand les regards sont portés vers le « guerrier », ils sont dirigés vers la caméra. La montée diatonique des notes à la main droite, débutant par la note de *ré* et correspondant au mode éolien, se reproduit comme d'ordinaire, mais cette fois en s'arrêtant sur la note la plus aiguë du clavier qui est un *do*, ce qui conduit à jouer les notes graves *mi-do* tout en repassant de *ré mineur* à *mi mineur* et en revenant sur les mêmes notes, main droite, que celles du mode phrygien. Ainsi, l'*ostinato* joué à la main gauche remplace les notes de l'accord de *ré mineur* par celles de l'accord de *mi mineur*, alors que les notes graves qui jouent *mi* suivi de *do*, exécutées précisément quand Walter met le chiffon rempli d'éther sur le nez du convoyeur pour l'endormir, et la suite de phrases mélodiques, ne se basent plus sur la note de *si♭* mais sur la note de *do*. Le tremolo *do-si* ricoche à l'octave supérieure. Dès lors, le tremolo et les phrases qui suivent sont joués et répétées à l'octave inférieure tout en

faisant rebondir le *do* à l'octave supérieure, note la plus aiguë du clavier. Les phrases se renouvellent avec les notes ajoutées successivement, dans une même continuité.

Nous commençons à percevoir un léger ralentissement de l'exécution pianistique des phrases basées sur le tremolo de seconde *do*-*si* quand Walter endort à l'éther le deuxième convoyeur qui, en prenant sommeil, sort du champ par le bas. Une fois les convoyeurs endormis, Bodo retire sa cagoule sous le ralentissement du tempo qui se confirme. Il entre enfin dans le contre-champ dans lequel se trouvent les convoyeurs et leur retire leur arme de service pendant que Walter remballe l'éther. S'engage alors une suite de montées diatoniques se répétant un ton en dessous à chaque reprise, tout en ajoutant une note supplémentaire à chaque fois, augmentant ainsi chaque nouvelle série de deux notes, et en ralentissant progressivement la vitesse de jeu. Les montées diatoniques s'exécutent du *mi* au *fa* de l'octave supérieure, ensuite de *ré* à *sol* de l'octave d'après, puis de *do* à *la*, de *si* au *si* situé deux octaves plus haut, de *la* à *do* deux octaves au-dessus, *sol* à *ré* deux octaves plus loin, *fa* à *mi* deux octaves plus haut, *mi* à *fa* situé trois octaves au-dessus, *ré* à *sol* situé trois octaves plus loin et, pour terminer, *do* à *la* situé trois octaves plus haut.

Walter et Bodo prennent les valises, sortent de la salle des coffres, se dirigent directement vers le comptoir et les jettent dans le souterrain à travers la trappe ouverte. Une prise de vue relativement large de la caverne, raccordant sur les valises qui tombent par le trou situé au plafond, sert de transition vers un nouvel espace. En l'occurrence, nous revenons dans le hall de la banque, dans lequel le responsable amène Sissi à un cassier situé au milieu de murs de compartiments métalliques, désigne l'un d'eux, remet la clef à Sissi et sort du champ. Ce plan signe la fin de la série de montées diatoniques de plus en plus étendues.

Un retournement de situation

Le retour au mode phrygien à 1h 12mn 41s du film, est souligné par l'exécution *mezzo*-*piano* des notes graves *sol*-*mi* joués lentement, qui donnent le sentiment d'un retour à une forme de lourdeur. Il arrive précisément au moment où Sissi, après avoir salué le conseiller hors-champ, insère la clef dans la serrure du casier pour l'ouvrir. Pour rappel, *sol*-*mi* représente la tierce *mineure* de l'accord de *mi mineur*. C'est à partir de ces notes jouées dans le registre grave, au moment où Sissi sort un petit coffret du compartiment, qu'un accompagnement sous forme d'arpège *ostinato* reprend très doucement sur les notes de l'accord de *mi mineur*, à la main gauche. Contrairement aux fois précédentes, le *mi* bas de

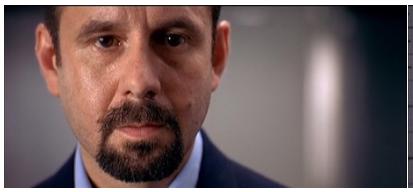
l'arpège est remplacé par un silence et le pianiste insiste davantage sur le *si* de la triade, en répétant *si*-*la*, puis en finissant par ne reproduire que le *si*.

D'abord, aucune note n'est jouée à la main droite. Ensuite, le *do* apparaît pianissimo et se répète crescendo, relançant les notes graves *sol*-*mi* et la phrase *ostinato* qui suit, jouée sous forme d'*impromptu* et pianissimo lorsque nous retrouvons la salle des coffres et que débute un montage parallèle entre deux espaces distincts. D'un côté, l'un des convoyeurs se réveille groggy à l'intérieur de la salle des coffres. De l'autre, Bodo s'introduit dans la trappe située au milieu du bureau de Walter

Puis une variation *solo* de la phrase originelle est jouée une octave au-dessus, en partant du deuxième *do* le plus aigu du clavier. Cette note arrive piano-pianissimo sans tempo défini et monte crescendo pour reproduire aussitôt les tremolos à la seconde *do*-*si* ne donnant plus l'impression d'écho, ni de ricochets sur l'eau ni d'une tension, mais d'une suspension du temps, d'un suspens latent. Le temps est ralenti, les images s'attardant davantage sur les actions présentées dans leur intégralité. Par exemple, quand Walter referme la trappe, nous le voyons replacer le carré de moquette proprement par-dessus, sortir le flacon d'éther et le chiffon puis sortir du cadre. Ce plan est d'ailleurs coupé en deux par un insert de la main du convoyeur en gros plan qui sort un petit pistolet situé au niveau de sa cheville et le pointe devant lui. Alors que le tremolo *do*-*si* introduit quelques micro-silences dans son exécution et ralentit le tempo, la caméra suit le mouvement du bras et le cadre se termine sur le canon de l'arme en très gros plan, ¾ face. L'espace de netteté passe du canon du pistolet au visage de l'homme en gros plan, de face, en train de viser le bouton d'alarme situé en hauteur à côté de la porte, filmé en raccord regard, avec un léger zoom avant. La phrase mélodique se développe alors en ajoutant la note de *la*, suite au tremolo. Le tremolo *do*-*si* suivi du *la* se répète en intégrant de nouvelles légères interruptions dans son exécution. Ensuite, la note de *mi* est ajoutée de sorte que le tremolo suivi du *la*, puis du *mi*, soit répété toujours en créant de micros-attentes successives dans le jeu. Ainsi de suite, la note de *sol* est ajoutée entre *la* et *mi*, répétant la phrase devenue [*do* suivi du tremolo avec *si*, *la*, *sol*, *mi*] dans un temps suspendu, tant à travers le montage image que dans l'exécution musicale. Puis la note de *fa* est ajoutée après le *sol*, quand Walter s'introduit dans la salle des coffres, tête baissée sur les éléments d'éther qu'il tient en main, la phrase mélodique passant à [*do* suivi du tremolo avec *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*], jouée et répétée suivant le

même procédé. Walter marche d'un pas vif et fait reculer le cadre qui le filme de face en plan rapproché, jusqu'à ce qu'il s'arrête lorsqu'il aperçoit le convoyeur l'arme au poing. Ce dernier qui visait l'alarme, pointe aussitôt son pistolet sur Walter.

A ce moment, nous atteignons un moment d'inertie et de silence : gros plan de Walter immobile, de face, dans une profondeur de champ minimale (même ses oreilles sont floues), qui, tant surpris que paralysé, regarde le convoyeur armé. Quand la caméra se resserre lentement sur Walter, par un travelling avant, la montée diatonique de *mi* à *mi* une octave plus haut, est jouée trois fois et ralentit en fin d'exécution, nous plaçant au cœur de cette méthode de l'immobilité et du silence que nous avons étudiée. Suit un gros plan fixe du convoyeur de face qui change à nouveau son pistolet d'axe, vise la sonnette d'alarme et



tire. Walter tressaille au son du coup de feu. L'alarme se déclenche.

La série de plans accompagnant la sonnerie de l'alarme s'ouvre sur les notes graves *sol*-*mi* pianotées doucement et lentement, donnant le sentiment d'un retour à une sorte de fatalité, suivies de l'accompagnement sous forme d'arpège *ostinato* sur les notes de l'accord de *mi mineur*, comme relevé précédemment, se terminant sur la note de *si* pianissimo, qui se fond dans le bruit ambiant. Filmé en plongée totale et en travelling avant, Bodo en bas de l'échelle, valises à la main, lève la tête vers la caméra située à la place de la trappe.

Dans le hall filmé en hauteur, les clients et le personnel demeurent d'abord inertes. La caméra descend au niveau de Sissi, statique également derrière les armoires à casiers. Tandis que divers plans nous montrent que le bâtiment se vide de ses clients et de son personnel, que le gardien, manifestement inquiet, détache un bouton de sa veste et se dirige vers l'escalier menant à la salle des coffres, et que Sissi reste cachée derrière les armoires à coffres métalliques, la musique se termine et s'estompe doucement.

IV.B.2.b La même musique sur une situation inversée

La confrontation entre Bodo et le convoyeur

La même séquence musicale reprend sur l'insert du très gros plan, léger travelling avant et profondeur de champ minimale, de Bodo inquiet qui ouvre la trappe, pistolet en main et pupille des yeux particulièrement dilatée, à 1h 14mn 52s du film, sur les premières notes de la musique : le *do* répété huit fois, joué pianissimo dans un tempo *andante*, donnant l'impression d'un écho ou de ricochets sur l'eau, phrase mélodique exécutée une deuxième fois, puis une troisième, et se développant en témoignant de la même douceur et de la même aération, mais sur des images et une situation dramatique bien différentes puisqu'elle s'appuie sur un retournement de situation forgeant la deuxième partie du casse aboutissant à la rencontre entre Sissi et Bodo.

L'action située en salle des coffres commence par un plan du convoyeur qui tient Walter en joue. La scène est divisée en trois espaces. Le convoyeur se situe à l'avant-plan, en amorce. Son bras armé est tendu en direction de Walter figé au second plan au milieu de la salle, pris en plan moyen face caméra dans l'espace de netteté. A l'arrière-plan, se trouve la porte blindée ouverte, par laquelle Bodo entre soudainement. Ce dernier pointe le convoyeur avec son arme. A ce moment, le *do* se répète sous forme de tremolo sur l'intervalle *do-si*, comme un ricochet sonore. Le raccord dans l'axe sur Bodo nous amène à un champ contre-champ avec le convoyeur, chacun en plan rapproché poitrine face caméra, se visant

mutuellement avec leur arme. La phrase mélodique se développe en ajoutant la note de *la*, suite au tremolo. Le tremolo *do-si* suivi du *la* se répète toujours comme un ricochet sonore.

Alors que Walter demeure immuable au milieu de la salle, la note de *mi* est ajoutée quand Bodo baisse sa main et pose son arme au sol. Ainsi, le tremolo suivi du *la*, puis du *mi* sont répétés toujours avec le même effet d'écho, donnant l'impression très paradoxale de se trouver dans un lieu ample, caractérisé par une forme de pureté qui nous permet de saisir les reflets du son contre des parois lointaines dans un vaste silence, alors que nous

partageons un moment de tension extrême, les protagonistes cambrioleurs Bodo et Walter tous deux désarmés et menacés de mort par le convoyeur de fond.

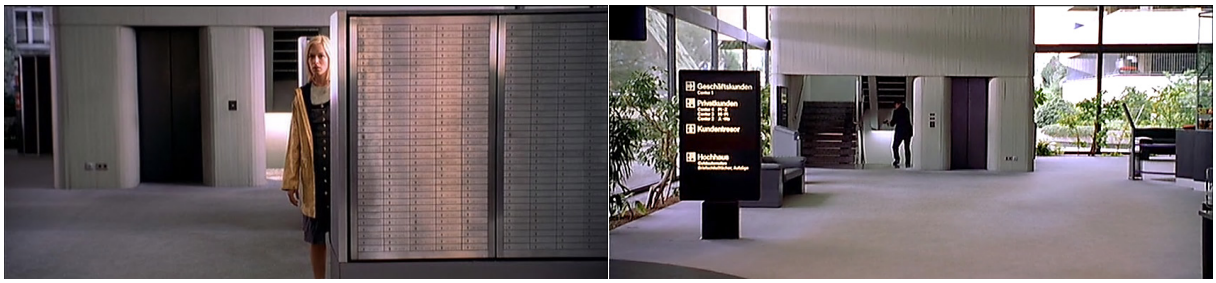
Comme nous l'avons déjà vu, la musique à la phrase mélodique [*do* suivi du tremolo avec *si*, *la*, *sol*, *mi*] est répétée par decrescendo, sous forme d'écho, puis [*do* suivi du tremolo avec *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*]. Cette question du danger auquel les personnages sont confrontés, associée à cette musique particulièrement douce, fonctionnant par ricochets sonores, accroit cette sensation très particulière de flottement déjà observée, mais ayant cours dorénavant dans une situation de péril des protagonistes confrontés à une menace. La relation entre ce drame visualisé et son expression musicale, inédite d'après notre exploration des scènes de braquage en général, est totalement bouleversée. La séquence captive grâce à un rapport entre la musique et les images qui semble antinomique au premier abord, mais qui en réalité nous introduit dans une autre dimension, moins immédiate et moins matérielle, plus profonde et plus spirituelle, nous transportant vers la vie intérieure des personnages, ce qui d'ailleurs se vérifie simplement par la douceur et la persuasion dont use Bodo pour récupérer le pistolet des mains du convoyeur.

Il suffit d'imaginer la sécheresse des cordes staccato de Bernard Herrmann à travers une composition se déployant sur une gamme altérée, à la place de cette musique, pour voir disparaître ce voile d'onirisme au profit d'une tension pulsative immédiate, l'attente due à l'immobilité et prenant la forme d'un processus léthargique se rapportant à l'état psychologique des personnages, se transformant en un suspense insoutenable. La lumière diffuse et blafarde par endroits, donnant un côté hallucinatoire à l'image argentée de la salle des coffres, n'y aurait rien changé. Sans aller jusqu'à Herrmann, nous vous invitons à simplement couper le son de cette séquence ou à imaginer n'importe quelle autre musique ponctuant les faits et gestes de personnages, pour vous rendre compte de l'impact de ce mélange si particulier orchestré par Tykwer.

Après avoir déposé son pistolet, Bodo, face caméra, s'adresse au convoyeur. En réalité, son regard fixe l'objectif et par conséquent le spectateur. Il chuchote calmement : « Ça t'apportera quoi ? Tu veux être un héros ? », ceci sans cligner des yeux, sur les montées diatoniques de *mi* à *mi*, une octave plus haut, suivant le mode phrygien, la quatrième jouée jusqu'au *la* de l'octave supérieure. L'accompagnement reprend en *mi mineur* lorsque Bodo, dominant à nouveau l'espace scénique, poursuit en continuant à diriger le cadre : « Si t'en es

un, alors tire. Tue-moi ». Alors qu'il avance en persistant à fixer l'objectif, la caméra, manifestement impressionnée, recule. C'est à ce moment que débute l'accompagnement *ostinato* sous forme d'arpège, au tempo *allegro*, sur les notes pianissimo de l'accord de *mi mineur*. Sur le plan large, Bodo marche jusqu'à son frère toujours tétanisé, et s'arrête à côté de lui au moment où le *do* est joué à seize reprises, avant de passer au tremolo à la seconde *do-si*.

Tykwer nous renvoie du côté de Sissi alors que les tremolos se répètent aussitôt joués et évoluent sans pause, se renouvelant avec les notes ajoutées successivement, dans une même continuité. Sissi, dissimulée derrière les armoires métalliques à casiers, observe le gardien sortir son pistolet et descendre prudemment l'escalier menant à la salle des coffres.



Bien que nous ciblions le gardien, nous restons dans l'espace de Sissi puisque nous le voyons à distance et à travers l'axe regard de cette dernière.

De retour dans la salle des coffres, les axes ont évolué et, dans le contre-champ, les cadres se resserrent, passant de plan moyen à plan américain, puis à plan rapproché poitrine sur Bodo et Walter, comme sur le convoyeur. Au moment où la montée diatonique des notes correspondant au mode phrygien atterrit sur le *la#* le plus aigu et conduit à une modulation un ton en dessous, Bodo sort de l'espace de son frère paralysé et reprend sa marche lente et assurée sans vaciller. Les notes de l'accord de *mi mineur* sous forme d'arpège joué *ostinato* sont alors remplacées par celles de l'accord de *ré mineur* et la tonalité correspondante, équivalente au mode éolien (mode de *la*).

Cette modulation à *ré mineur*, à 1h 16mn 39s du film, coïncide avec l'instant où Bodo pénètre l'espace du convoyeur en entrant dans le champ de celui-ci, toujours en plan rapproché poitrine mais cette fois en plongée. A l'inverse, dans le contre-champ, notre cambrioleur est filmé en forte contreplongée, face à la main armée et tremblante qui le vise en amorce de bas du cadre. Le champ contre-champ accroît le rapport de domination tranquille de Bodo envers son antagoniste de l'instant, auquel il dit, sûr de lui : « Mais ce n'est pas ce que tu veux. Et nous, on ne veut pas te tuer non plus », ceci alors même que son frère et lui sont désarmés. La suite de phrases mélodiques basées sur la note de *si*♭, se

répète plus vite. Le *si*♭ de l'octave du dessus est joué avec insistance avant de passer au tremolo de la seconde *si*♭-*la* qui se répète aussitôt joué, puis ricoche à l'octave inférieure tout en faisant rebondir la note de *si*♭ à l'octave supérieure. Ces phrases se renouvellent avec les notes ajoutées successivement, et continuent à ricocher dans une même continuité.

Quand Bodo récupère l'arme des mains du convoyeur, il est d'abord filmé dans la

même contreplongée mais cette fois en gros plan, et il répète à son antagoniste, à voix basse : « Tu ne le feras pas. Tu ne le feras pas… ». Ensuite, par raccord mouvement, la main de Bodo prend doucement le pistolet de celle du convoyeur quasi-hypnotisé, dans le contre-champ en plongée sur ce dernier qui finit par relâcher le bras.

A ce moment, se répète la montée diatonique de *ré* à *mi* de l'octave supérieure, suivant la gamme de *ré mineur*, et nous passons de cet espace à celui du gardien qui continue à descendre l'escalier en tapinois, marche après marche, au moment où cette montée diatonique se joue jusqu'au *si* le plus aigu du clavier et module désormais au mode phrygien.

Deux interventions successives

Le retour au mode de *mi* à 1h 17mn 22s du film, souligné par l'exécution *mezzo-forte* des notes graves *sol* suivi de *mi* joués lentement, donnant le sentiment d'une forme de danger, intervient au moment où le vigile, précédé par son ombre, apparaît dans le champ derrière l'angle du mur, le regard tourné vers la salle des coffres, d'où sortent Walter et Bodo, sur l'accompagnement sous forme d'arpèges *ostinato* qui reprend sur les notes de l'accord de *mi mineur*. Le principe de ricochet des notes se réitère *forte* sur de nouvelles phrases, et les deux notes massues jouées à chaque reprise un peu plus rapidement entre les cinq arpèges, relance l'*ostinato* et la répétition du *do* aigu tout en impulsant le tempo de plus en plus pressant, avant la rencontre entre les protagonistes et ce nouvel antagoniste.

La confrontation entre les antagonismes s'opère dans deux espaces distincts séparés par un mur dans le premier plan de leur rencontre, le gardien à l'avant-plan, en

amorce du cadre, Walter et Bodo en arrière plan, se dirigeant vers la trappe se trouvant derrière le comptoir. Un travelling accompagne le déplacement latéral du vigile que nous retrouvons en ¾ face, plan rapproché poitrine, l'arme au point. Par un raccord regard, nous voyons Bodo s'introduire dans la trappe, suivi de Walter dans un plan à longue focale, du point de vue du gardien. Dans un plan plus serré, alors que se répète la phrase [*fa sol la si do mi*], le gardien crie : « Halte ! Les mains en l'air ! ». Dès lors, le montage en champ contre-champ sans amorce, séparant distinctement les deux espaces, s'exécute très rapidement. Walter en plan rapproché taille, se relève aussitôt en pointant machinalement son arme devant lui. Le gardien surpris, en contre-champ et à même échelle de plan, tire. Walter de face, est touché, repoussé contre le mur et s'écroule. Bodo en plan serré, la tête hors de la trappe, voit son frère tomber, sur la tirade mélodique impromptue à l'intérieur de laquelle le *mi* le plus aigu du clavier reste l'aboutissement récurrent des phrases improvisées, jusqu'à la

répétition à six reprises des notes aiguës *do-mi*. C'est à cet instant que le volume du piano monte crescendo sur la répétition des notes *do-mi*, ajoutant les notes les plus aiguës du clavier, *do* puis *si*, et que les notes graves *sol-mi* qui, jouées plus lentement, renforcent l'impression d'écrasement. A partir de ce moment, les notes graves sont suspendues jusqu'à la prochaine modulation du mode phrygien au mode éolien.

Nous retrouvons l'amorce du gardien au premier plan, visant l'arrière-plan dans lequel Bodo se relève doucement et tente de secourir son frère. Ce plan est entrecoupé de contre-champs sur le gardien seul dans le cadre, alors que pianiste répète rapidement la descente diatonique de *fa* à *fa*, toujours sur le même accompagnement *ostinato*, remonte diatoniquement jusqu'au *do* de l'octave le plus aigu, puis effectue le jeu avec la seconde *si-do* qui coïncide avec le moment où nous retrouvons Sissi qui descend l'escalier lentement. Lors de la répétition rapide des arpèges successifs finissant jusqu'au *do* de l'octave la plus aiguë, un plan « subjectif » de Sissi nous montre le policier de profil visant devant lui, suivi d'un rapide panoramique qui nous indique sa cible : Bodo et Walter derrière le comptoir.

La reprise des éléments de la mélodie de base, une octave au-dessus et jouée encore plus rapidement en passant directement sur le tremolo à la seconde *do-si*, coïncide avec le moment où Sissi regarde de nouveau le gardien et avance vers celui-ci qui enjoint

l'infirmière à s'en aller. La jeune femme se positionne alors face caméra, au milieu de l'axe instauré entre les protagonistes masculins et le vigile, plus exactement entre l'amorce du

gardien au premier plan et les protagonistes en arrière-plan. Un raccord dans l'axe nous conduit à l'espace de Walter et Bodo et nous montre ce dernier découvrir Sissi.

L'*ostinato* remplaçant les notes de l'accord de *mi mineur* par celles de l'accord de *ré mineur* souligné par les notes graves ne jouant plus *sol-mi* mais *fa-ré*, se fait entendre cette fois au début du champ contre-champ entre Sissi et le vigile, qui commence par un plan américain de l'homme armé, ¾ face, et continue par des plans rapprochés poitrine avec amorces respectives. Les phrases mélodiques se basant sur la note de *si*♭ se répétant sur un tempo presto, et les tremolos sur *si*♭*-la* suivis du renouvellement des tirades jouées avec les notes ajoutées successivement, ne respirent plus. Sissi se rapproche du gardien estomaqué, sur la montée diatonique en mode éolien débutant par la note de *ré*, qui se reproduit en s'arrêtant sur la note la plus aiguë du clavier, un *do*, conduisant à jouer les notes graves *mi-do* tout en repassant de *ré mineur* à *mi mineur*, revenant ainsi au mode phrygien.

La confrontation entre Sissi et le gardien

La main de Sissi en amorce entre dans le champ du plan rapproché poitrine du gardien à 1h 18mn 51s du film, et vient se poser sur le canon du pistolet, en écho à la scène durant laquelle Bodo récupère le pistolet des mains du convoyeur de fond, alors que l'*ostinato* n'est plus joué par les notes de l'accord de *ré mineur* mais par celles de l'accord de *mi mineur* et que la suite de phrases mélodiques ne se base plus sur la note de *si*♭ mais sur la note de *do*. Le moment où Sissi prend le pistolet des mains du gardien est entrecoupé par le plan rapproché et zoom avant sur Walter et Bodo, ce dernier observant toujours fixement Sissi. Le tremolo *do-si* et les phrases qui suivent sont joués et répétés à l'octave inférieure tout en faisant rebondir le *do* à l'octave supérieure, note la plus aiguë du clavier.

Nous retrouvons l'axe central fixé par le vigile en amorce et les protagonistes masculins en arrière-plan, au milieu duquel se situe Sissi qui récupère lentement le pistolet des mains du gardien, ce qui coïncide avec le ralentissement du tempo de l'exécution pianistique. Ce relâchement correspond précisément au moment où le danger immédiat est

écarté et où les protagonistes peuvent enfin souffler, ce qui donne la possibilité à Bodo de sortir précipitamment de son espace en l'arrière-plan, monter sur le comptoir, courir vers le vigile, l'empoigner et le plaquer furieusement contre le mur métallique.

Cette partie est captée en trois axes caméra. Dans le premier, les deux hommes sont filmés de profil, en plan rapproché poitrine, Bodo pointant son pistolet entre les deux yeux du gardien suppliant. Dans le deuxième, Sissi est filmée de face, en plan rapproché poitrine, le regard dirigé vers Bodo en amorce. Quand Sissi lui demande se calmer, la suite de montées diatoniques s'amorce, se répétant un ton en dessous à chaque reprise tout en ajoutant une note supplémentaire à chaque fois, augmentant ainsi chaque nouvelle série de deux notes tout en continuant à ralentir progressivement la vitesse d'exécution. Ce ralentissement musical s'accorde donc avec une forme de soulagement et la reprise en main des opérations par les protagonistes, au même titre que lorsqu'elle accompagne la fin de la première partie, en l'occurrence le moment où Bodo et Walter sortent de la salle des coffres avec les valises pleines d'argent, après avoir endormi les convoyeurs de fond. Cette partie de la musique est donc consacrée à un même type d'évolution dramatique, dans les deux cas. Le troisième axe se révèle au moment où Bodo se retourne lentement vers Sissi par raccord mouvement, dans la perspective du regard de son amoureuse : l'infirmière en amorce, le « guerrier » en second plan, net, et le vigile en arrière-plan, plaqué contre le mur, hors profondeur de champ.

Bodo frappe le gardien avec la crosse du pistolet et, alerté par Walter qui s'écroule davantage au sol, il court en direction de son frère en passant devant Sissi, ce qui rétablit la séparation que nous avons observée entre les deux espaces distincts. D'un côté, la « princesse », dans son espace et le regard fermé par le cadre, observe le « guerrier » secourir son frère. De l'autre côté, les deux hommes agissent hors de l'axe du regard de l'infirmière, jusqu'au déclic.

Alors que la musique se termine, la série de montées diatoniques, de plus en plus étendues et lentes, prenant fin, Bodo qui, n'arrivant pas à porter son frère seul, regarde Sissi et requiert son aide. A cet instant, la jeune femme sort de son espace pour accourir vers

celui de l'homme qu'elle aime. Dès lors, elle aura réussi à se faire accepter par Bodo qui, l'ayant appelé au secours, lui aura permis de s'introduire dans son environnement. En conséquence, à partir de ce moment du film, Bodo et Sissi ne seront plus séparés dans le cadre de façon nette. Au contraire et comme nous l'avons déjà étudié, Tykwer utilisera diverses stratégies de mise en scène pour les « marier », notamment dans la chambre d'hôpital via ce découpage très particulier dans lequel l'homme et la femme se juxtaposent en occupant tout le cadre, escorté par le tic-tac de l'évasion du temps, où encore, dans la cellule d'isolement, par le travelling circulaire et la nappe sonore unificatrice.

Conclusion de partie

Nous avons abordé les questions d'indépendance, de fonctionnalité et de commutabilité de la musique sur l'image à l'aide d'une étude comparative des trois scénarii développés dans *Cours, Lola, cours*. Basés sur la même intrigue, la même diégèse [815] et partant du même incident déclencheur, ils évoluent chacun sensiblement différemment sous trois séquences musicales distinctes, progressant par patterns [816] de pistes mélodiques et rythmiques répétées en boucle, transportant l'idée de renouvellement perpétuel suppléant la dimension « temps ». Ces séquences musicales, intitulées *Running One*, *Running Two* et *Running Three*, nous ont révélé que, même dans les cas d'attachement les plus mécaniques au montage des images, la musique de Tykwer garde toujours une forme d'indépendance inaliénable par rapport à celles-ci. Elle se rattache à l'histoire originelle, dépend de sa source comme le découpage dépend de son scénario, mais elle ne découle pas de la mise en scène ou des images. Elle délivre des informations appartenant à l'ordre du sensible, ceci dans une dimension parallèle à ce que nous voyons à l'écran, basée sur des outils propres à la musique.

---

[815] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « tout ce qui appartient, "dans l'intelligibilité" (comme dit M. Cohen-Seat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film », SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 7.

[816] En musique : patron de pistes musicales. « Modèle simplifié d'une structure de comportement individuel ou collectif (d'ordre psychologique, sociologique, linguistique), établi à partir des réponses à une série homogène d'épreuves et se présentant sous forme schématique », dans: *PATTERN : Définition de PATTERN* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.].

Il nous faut néanmoins admettre que, dans ce cas de figure où le réalisateur est également le compositeur, même une musique électronique préexistante au tempo constant et à la quantification marquée, qui astreint naturellement le montage images à se soumettre au rythme musical, n'implique pas qu'elle s'affranchisse totalement de toute sujétion filmique mise en œuvre par le cinéaste. Même si la « diégèse musicale » est prédéfinie, de nature à former un bloc unitaire autonome vis-à-vis des images et qu'elle préexiste au montage, le réalisateur-compositeur peut encore décider que l'emplacement des patterns dans le film, leur enchaînement et la sélection des pistes qui les constituent, s'assujettissent à l'agencement des séquences sur le banc de montage. Cette subordination est rendue possible spécifiquement parce que le réalisateur a la main mise sur les patterns, les pistes, et tout ce qui constitue la musique de son film.

Nous avons poursuivi notre parcours de l'attachement de la musique aux autres entités filmiques, par l'étude de la séquence du braquage de la banque dans *La princesse et le guerrier*, dont le traitement nous paraît inusité au regard de cette scène archétypale du septième art. De nouveau, Tykwer nous place dans une dimension parallèle au déroulement des événements, ici à l'aide d'une partition pour piano « hypnotisante », aux accents d'improvisation sur des cellules minimalistes répétées *ostinato*. Cette musique met en relation le matériel et le spirituel, servant de passerelle entre la suite logique des actions développées à l'écran, dont la scène du braquage tient simplement de la conjecture, et le domaine du sensible, de l'émotion par essence, amenant le spectateur à toucher à la vie intérieure à la fois romantique et tourmentée qui émane des protagonistes. Dès lors, le spectateur demeure bien plus attaché au parcours intérieur de Bodo, Walter et Sissi, qui partagent cette expérience de vie, qu'aux enjeux du hold-up en lui-même, au point que nous poser la question de la somme qui se trouve dans les valises des convoyeurs de fonds devient très secondaire. D'ailleurs, nous ne savons pas s'il s'agit réellement d'argent, ce qui, en définitive, n'est pas très important au regard du parcours émotionnel et vibratoire des protagonistes. Notre appréciation des processus par lesquels Tykwer transcende le matériau profilmique et globalement diégétique en le spiritualisant, le magnifiant, l'élevant sur un plan supra-diégétique, nous donne le sentiment d'une application au cinéma de la pensée

d'Henri Bergson selon lequel « la conscience nous apparaît comme une force qui s'insérerait dans la matière pour s'emparer d'elle et la tourner à son profit »[817].

Il nous semble qu'une telle approche ne peut être issue d'une coopération entre réalisateur et compositeur, sauf à ce que le cinéaste dispose d'une connaissance suffisamment accrue de la musique et du son en général, ainsi que d'un affranchissement de tout concept musical préconçu. Autrement, quel autre réalisateur de longs métrages de fiction, dans le cadre du cinéma commercial, aurait pu se laisser aller à un tel mécanisme pour une scène de braquage, sans se laisser dominer par la crainte du fiasco ?

D'après nos recherches, cette séquence n'est pas répertoriée parmi les scènes de braquages du cinéma[818]. En revanche, nous la retrouvons à la première place du Top 25 des films de hold-up les plus sous-estimés, établie par le critique cinématographique Mark Trammell, selon lequel « il est rare que les films de hold-up puissent être dits lyriques et poétiques […]. Pour moi, seul ce film [de braquage] montre que l'on peut apporter une nouvelle approche pour remettre à niveau le genre le plus usé par le temps »[819].

Pourtant, l'impertinence musico-cinématographique de ce cinéaste hors normes trouve son apogée, non pas dans *La princesse et le guerrier* et cette scène de hold-up, mais dans le film *Le parfum : histoire d'un meurtrier*, par lequel il atteint ce qui nous semble être le comble de la transcendance du rôle attribué à la musique au cinéma puisque, dans ce film, Tykwer utilise sa partition musicale pour transcrire l'émotion ressentie par le protagoniste dans l'inhalation des odeurs. Ce glissement de sens, de l'odorat vers l'ouïe, unique à ce niveau de complexité dans l'Histoire du septième art, demande une habileté et une subtilité rares dans la suggestion des émotions, dont l'analyse constitue le sommet de notre révision des relations entre images et son au cinéma, avec Tom Tykwer.

---

[817] BERGSON, Henri. *op. cit.*, p. 15.

[818] Dans aucune de celles trouvables sur internet, en anglais et en français, par le biais du moteur de recherche de Google, à l'heure où nous écrivons.

[819] TRAMMELL, Mark. The Top 25 Most Underrated Heist Films. Dans : *Film Equals* [en ligne]. 28 novembre 2012. [Consulté le 30 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.filmequals.com/2012/11/28/the-top-25-most-underrated-heist-films/.

V Sur la suggestion et la substitution de sens au cinéma

Introduction de partie

Le dernier volet de notre parcours porte sur la transcendance des sens au cinéma, exercice auquel Tom Tykwer se livre pour son film *Le parfum : histoire d'un meurtrier*, en tentant de transcrire avec la musique, l'émotion générée par les odeurs. Avant de se pencher sur les modalités opérées par le cinéaste pour parvenir à cette translation de sens si particulière, il convient de parcourir cette question de la transcendance sur un plan général car, si Tykwer semble être le seul à s'être appuyé sur la musique pour suggérer l'émotion ressentie par l'inhalation des odeurs au cinéma, à l'échelle d'un long métrage, il est loin d'être le premier à y avoir imaginé des substitutions de sens.

Pour exemple de translation lexicale suggérée par des enseignants en cinéma, Frédéric Sojcher se souvient d'un exercice « à l'examen d'entrée à l'INSAS (école de cinéma belge) » :

> « Il fallait construire une narration avec trois plans sonores : un gros plan, un plan moyen et un plan large. […] Grâce à cet exercice, j'ai compris qu'il pouvait y avoir une différence entre la grosseur de plan à l'image et au son […]. Tati, dans *Les vacances de M. Hulot*, s'amuse à nous faire entendre en gros plan sonore la balle de ping-pong, alors que les vacanciers qui jouent à se la renvoyer, sont à l'arrière-plan de l'image. Hiatus comique » [820].

L'une des particularités du cinéma de Jacques Tati consiste, en effet, à diriger le regard et l'attention du spectateur en fonction du son, rappelant un peu la position de Pierre Schaeffer sur « l'effet du microphone » :

> « De mémoire d'humanité, on n'avait jamais eu coutume d'entendre sans voir. Depuis vingt ans, les hommes entendent quotidiennement des voix sans visage, des musiques sans orchestre, des pas sans corps, des grondements sans foule. […] Le microphone, comme son nom l'indique, a un pouvoir grossissant. […] Le micro peut conférer la même importance puis, s'il pousse plus loin le grossissement, la même dimension d'étrangeté à un chuchotement, au battement d'un cœur, au tic-tac d'une montre. Entre plusieurs

[820] SOJCHER, Frédéric. *Manifeste du cinéaste*. [S. l.] : Klincksieck, 22 novembre 2011, p. 102.

> plans, sonores et visuels, il devient possible d'aménager des rapports arbitraires, de renverser les proportions, de contredire l'expérience quotidienne » [821].

Reste à saisir l'intérêt de remplacer des termes sonores et musicaux spécifiquement appropriés à notre perception auditive, par un lexique se référant à l'image, en l'occurrence des échelles de plan pour évoquer le volume d'un son. Bien que ce type de translations lexicales éludant les facultés perceptives de nos organes récepteurs nous semblent de nature à générer des erreurs sémantiques, nous notons que ces analogies impliquent toujours une relation entre un son et sa représentation visuelle, sauf à considérer qu'indépendamment de *2001, l'odyssée de l'espace* par exemple, les trois premières notes de la mélodie d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (*do3 sol3 do4*) sont naturellement jouées « en plan large » plutôt que *piano*, que, par un raccord dans l'axe, les deux suivantes surgissent « en gros plan » au lieu *forte*, et qu'à la place d'un crescendo, c'est un « zoom avant » (ou « travelling avant » ?) qui s'opère sur l'*ostinato* de timbales qui suit.

Cette expérience de substitution lexicale nous renvoie à la pensée de Michel Chion qui trouve « facile de jouer l'analogie et d'appliquer systématiquement au cinéma les termes musicaux dans un contexte où ils prennent forcément un sens différent, plus poétique que précis et quelque peu arbitraire » [822]. Par ces propos, le théoricien fait référence non plus au vocabulaire du découpage technique appliqué au son mais à la sémantique musicale affectée à l'image en mouvement, en particulier à la pensée de l'avant-garde cinématographique française des années 1920. Cette théorie institue qu'en étant enfin devenue animée, l'image récupère logiquement les préceptes de la musique, art inhérent au mouvement, et que dorénavant, adjoindre une composition à un film devient une superfluité. Troquer l'ouïe par la vue, les sons par les images en mouvement, en prenant comme modèle cet art beaucoup plus ancien qu'est la musique, est la plus évidente des substitutions de sens au cinéma. Elle prend sa pleine mesure en France, parallèlement et en contraste avec les recherches de synchronisation du son sur un même support, menées par Lee De Forest à New York avec son Phonofilm employant la cellule photo-électrique Thalofide et l'ampoule AEO (Alkaline Earth Oxide) de Théodore Case, et présenté pour la première fois à la presse le 12 mars 1923.

---

[821] Pierre SCHAEFFER, « Notes sur l'expression radiophonique » (1946) in SCHAEFFER, Pierre. *De la musique concrète à la musique même*. Paris : Memoire du livre, 20 décembre 2001, p. 83-84.
[822] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 287.

Cette analogie suprême entre musique et image en mouvement, que nous appelons « musicaliste », fera l'objet d'un premier tableau constitué des points de vue des avant-gardistes Emile Vuillermoz, Paul Ramain, du critique littéraire Léon Pierre-Quint (1895 – 1958), du compositeur et musicologue Jean Udine (1870 – 1938), de l'historien français de l'art Elie Faure (1873 – 1937), de l'historien, journaliste et critique de cinéma Léon Moussinac (1890 –1964), ainsi que des cinéastes Albert Guyot (1903 – 1985), Germaine Dulac, Jean Epstein (1897 – 1953), Abel Gance (1889 – 1981) et Dimitri Kirsanoff (1899 – 1957). Nous évoquerons quelques opinions qui divergent au sein même du mouvement avant-gardiste sur ce point, en nous appuyant sur la position du dramaturge Lionel Landry (1875 – 1935), celle du réalisateur Henri Fescourt (1880 – 1966), celle du scénariste Jean-Louis Bouquet (1898 – 1978) et celle du journaliste franco-russe André Levinson (1887 – 1933).

Nous traiterons des analogies et substitutions sémantiques formelles, nous examinerons le processus de récupération du lexique musical pour l'attribuer à l'image en mouvement et nous porterons un regard sur l'analogie des outils, en particulier sur les facsimilés d'écritures musicales appliquées en cinéma. Ensuite, nous considérerons le cœur de cette substitution qu'est le mouvement, qui induit les notions de rythme, de cadence et de symétrie dans le temps. Puis nous constaterons que la logique musicaliste tend naturellement vers l'abstraction du visuel. Dès lors, cette conception implique plusieurs tendances allant de ceux qui considèrent que le sentiment, généré par la narration et le principe d'identification à un personnage, est indispensable, à ceux qui envisagent un cinéma « pur », touchant uniquement au domaine du sensible, dont les images, constituées de graphiques abstraits et en mouvement, généreraient des émotions en impactant notre sens de la vue, à l'instar de la musique pour l'ouïe. Bien que les tendances musicalistes ne se jaugent pas simplement au positionnement du curseur de l'abstraction dans les films[823], nous trouverons matière à les séparer en deux camps : les « anti-abstraction » et les « pro-abstraction ».

Dans un deuxième temps, nous aborderons les autres formes de correspondance. Tout d'abord, nous constaterons que l'approche synesthésique entre images et musique prend sa forme la plus absolue dans les figures abstraites précédant le parlant. Nous évoquerons brièvement les dernières tentatives d'art pictural à reproduire le mouve-

[823] Pour un parcours complet des théories avant-gardistes sur ce thème, nous vous renvoyons à la thèse de Laurent Guido publiée sous : GUIDO, Laurent. *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Payot Lausanne - Nadir, 6 décembre 2007.

ment, à travers le courant futuriste de la première décennie du XX^{e} siècle. Ensuite, nous aborderons trois cas significatifs : la pensée du synesthète Kandinsky qui imagine peindre comme s'il composait, le projet de « rythme coloré » se mouvant à nos yeux comme une musique atteint nos oreilles de Léopold Survage, et la tentative de du plasticien et cinéaste Hans Richter de reproduire le contrepoint de la fugue musicale à l'écran, en concomitance avec le *Generalbass der Malerei* de son confrère Viking Eggeling (1880 – 1925).

Après, nous traiterons de la question de la correspondance naturelle de l'audio et du visuel, la vibration d'un son étant de nature à produire un graphique. A cet effet, nous évoquerons le Phonautographe qui indique d'ores et déjà qu'enregistrer un son revient à le dessiner et qui présage d'un lien technique entre visuel et audio cristallisé par la suite avec le Paléophone, lequel prévoit de reproduire le son à partir de sa représentation graphique. Nous mentionnerons le rêve l'artiste protéiforme Nadar (1820 – 1910) qui imagine en 1856 un *Daguerréotype Acoustique*, sorte d' « audiographie » qui fait écho à l'aspiration d'Edison à faire du futur cinéma un « grand opéra », ainsi qu'à l'expérience du *Dickson Expérimental Sound Film*. Notre regard porté sur cette conjonction inhérente aux deux sens nous renverra à l'Histoire des sciences et techniques peuplée de scientifiques dont les travaux en acoustique sont intrinsèquement liés à leurs recherches en optique, comme si l'un et l'autre ont vocation à s'entremêler en un tout commun, syncrétisé par la suite avec le cinéma.

Cette relation physique innée entre audio et visuel, poussant à imaginer qu'ils puissent être substituables, nous conduira sur le terrain des rapprochements artistiques les plus naturels entre images et son. Nous considérerons en particulier la figure du kaléidoscope, prônée, d'une part, par Hanslick au courant du XIX^{e} siècle, comme expression visuelle la plus appropriée pour représenter la musique et, d'autre part, par les musicalistes, comme moyen de rendre l'image musicale. De plus, nous mentionnerons succintement les artistes du cinéma abstrait qui, dans une approche synesthésique, basent leurs œuvres sur des transcriptions directes entre images et musique au cours du XX^{e} siècle, suite aux travaux de Richter, de Ruttman et d'Eggeling. Nous évoquerons également les algorithmes d'automatisation de ses correspondances entre audio et représentations visuelles virtuelles, voyant le jour au milieu des années 2000, grâce à l'informatique.

Enfin, nous verrons que la musique peut se substituer à la voix ou, disons, au langage comme moyen de communication de la vie intérieure d'un être et que, lorsqu'elle

met en exergue la psychologie d'un personnage tout en ignorant celle d'un autre, elle tend à provoquer une anxiété afférente à ce dernier tout à fait significative.

Dans un troisième temps, nous porterons un regard sur le cinéma olfactif, des premiers essais d'ajouts de parfums dans les salles et, en particulier, du premier procédé de synchronisation entre l'image en mouvement et les odeurs, au retour progressif des recherches en la matière, en évoquant l'Odoravision et la scentographie, deux concepts voyant le jour autour des années 2010, en passant par « l'âge d'or du cinéma olfactif » à travers les expériences traumatisantes de l'Aromarama et du Smell-O-Vision. Nous remarquerons que les questions de synchronisation entre images et odeurs sont calquées sur celles de l'image et de la musique. Au même titre que pour les images, la musique sert de modèle au déploiement des odeurs dans le film. Nous terminerons sur la question de l'apport des odeurs en termes de langage cinématographique, ce qui nous permettra d'enchaîner sur l'analyse précise des choix esthétiques radicalement différents opérés par Tykwer pour son *Parfum*.

V.A Entre transcendance des sens et utopie

V.A.1 Sur la substitution de la musique par l'image

V.A.1.a Du musicalisme [824] chez les avant-gardistes français

Sur les analogies musicalistes

Une analogie formelle

La seule « image d'un sous-bois procurera dans l'âme des spectateurs des sentiments de tendresse, de mélancolie, d'espoir, d'amour, de découragement ou de nostalgie

[824] A ne pas confondre avec le courant artistique éponyme, « imaginé par le peintre Henry Valensi [1883 – 1960] à la fin des années 20, puis transformé en mouvement collectif en 1932 avec Charles Blanc-Gatti, Gustave Bourgogne et Vittorio Straquadaini qui se constituent en une association des artistes musicalistes et publient leur Manifeste » : VALENSI, Henry. musicalisme.fr. Dans : *musicalisme.fr* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 11 mai 2017]. Disponible à l'adresse : http://musicalisme.fr/. Basé sur des principes similaires au musicalisme avant-gardiste, mais cette fois entre musique et peinture, il renvoie plutôt au concept de correspondances synesthésiques de Kandinsky que nous étudions plus loin.

selon les associations d'idées que le mécanisme de notre mémoire saura mettre en marche » [825], comme la musique. Cet espoir manifesté par Emile Vuillermoz se base sur l'idée que le cinéma est aux yeux ce que la musique est aux oreilles. Dès lors que l'image sort de son éternelle fixité, qu'elle se met enfin en mouvement et se déploie dans la durée, elle a, pour le regard et selon cet axiome, des particularités analogues à celles de la musique pour l'écoute. Par conséquent, l'image en mouvement a vocation à être autonome et, en particulier, indépendante de la musique. En effet, pourquoi l'image en mouvement aurait-elle besoin de la musique pour s'exprimer alors que cette dernière n'a pas besoin de visuel pour transmettre des émotions ? La musique ne peut donc servir au mouvement visuel que si elle offre un autre discours que ce dernier, sauf à demeurer inutilement redondante. Dès lors, la plupart des avant-gardistes qui rejettent en bloc les rapprochements du cinéma avec le théâtre ou la littérature, appréhendent le septième art comme émanant intrinsèquement de la musique. Pour exemple, d'après Albert Guyot, « comme on lui a trouvé des points de ressemblance avec le théâtre, il est compréhensible qu'on se soit écrié : c'est son frère. Le cinéma n'a pas de frère. Il a une sœur : la musique » [826].

Le musicaliste Paul Ramain, tente de montrer « comment un film imaginé par un compositeur musicien peut devenir un vrai poème » [827]. Il affirme que l'image en mouvement peut « arriver à faire vibrer en nous, par le seul moyen des yeux ouverts, des sentiments analogues aussi profonds et aussi complexes que ceux mis en vibrations par l'intermédiaire des oreilles dans la musique » [828]. Selon lui, ces deux arts se rejoignent dans leur méthode de construction d'un voyage onirique, dans lequel le cinéma, instrument du rêve, est « laconique par rapport aux éléments qui lui ont donné naissance […] exactement comme un motif musical important dépouillé de tout vêtement harmonique » [829]. Il compare la composition visuelle de ce rêve à une fugue en musique. Cette équivalence du songe naîtrait d'une « parenté psychique, physiologique, psychanalytique et mécanique qui unit la

[825] MAUROIS, André, VUILLERMOZ, Emile, LANG, André, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 3. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 58.
[826] GUYOT, Albert. Réflexions sur le cinéma pur. *Cinégraphie*. Novembre 1927, n° 3, p. 41.
[827] RAMAIN, Paul. Musique, Art et Cinéma. *Le Courrier musical et théâtral*. Février 1925, n° 3 et 4, p. 100.
[828] RAMAIN, Paul. Sur le rôle exact de la Musique au Cinéma. La musique est-elle utile? adaptations? Improvisations, partitions cinégraphiques, Musique ou silence? PASCAL, Jean (dir.), *Cinémagazine*. Septembre 1925, n° 39, p. 515-516.
[829] RAMAIN, Paul. Le Film peut traduire et créer le rêve. TEDESCO, Jean et HENRY, Pierre (dir.), *Cinéa-Ciné pour tous*. Août 1926, n° 67, p. 13.

Musique, le Cinéma et la Poésie, arts rythmiques issus du rêve et créant le rêve et se rejoignant dans le rêve ! » [830]. Il attribue au cinéma une puissance onirique si extraordinaire qu'elle ne permettrait plus de distinguer le film de la musique, rêvant du jour où cette dernière, « art du rêve auditif à l'état de veille » [831], sera rejointe par « le cinéma-pur, le cinéma-art, basé sur un complexe onirique et dynamique, éliminant la couleur, la voix et la musique, pour n'employer que les ressources de la lumière blanche avec ses rythmes captés » [832]. Cet art neuf créera spontanément en chacun « une sorte de musique optique aussi intéressante que la musique acoustique » [833].

Qualifiant « le cinéma, art de la vision, comme la musique est art de l'ouïe » [834], Germaine Dulac doute « que l'art cinégraphique soit un art narratif » [835] : « Ne serait-il pas, comme je l'ai dit déjà, la musique des yeux, et ne devrait-on pas envisager le thème qui lui sert de prétexte comme semblable au thème sensitif qui inspire le musicien ? » [836]. Dès lors, les exemples de Dulac pour expliquer son cinéma absolu basé sur la pureté de la sensation visuelle, sont des musiques :

> « *Le Jardin sous la Pluie* de Debussy ou *Le Prélude de la Goutte d'eau* de Chopin par exemple, sont des expressions d'une âme qui s'épanche et réagit parmi les choses. Il n'y a pas là d'histoire, sauf celle de l'âme qui ressent et pense, et cependant notre sensibilité est atteinte. Le cœur du musicien chante dans les notes, qui, perçues à leur tour par des auditeurs, feront naître en eux l'émotion. De même, la sensibilité du cinéaste peut s'exprimer par une superposition de lumière et de mouvement dont la vision émouvra l'âme du spectateur » [837].

---

[830] *Ibid.*, p. 11.
[831] *Ibid.*
[832] RAMAIN, Paul. Quelques considérations sur la musique au cinéma. *Le Courrier musical*. Avril 1927, n° 8, p. 242 ; Dans: RAMAIN, Paul. Un peu de musique pour accompagner discrètement les films... en attendant le Cinéma « pur ». PASCAL, Jean (dir.), *Cinémagazine*. Mai 1928, n° 20, p. 268.
[833] RAMAIN, Paul. *op. cit.*, p. 242 ; Dans: RAMAIN, Paul. *op. cit.*, p. 267-268.
[834] DULAC, Germaine. L'Essence du cinéma. L'Idée visuelle. EDITIONS EMILE-PAUL FRÈRES (dir.), *Les Cahiers du mois* [en ligne]. 1925, n° 17-18. Disponible à l'adresse : http://suspendu.free.fr/site/index.php?option=com_content&task=view&id=61&Itemid=89 ; DULAC, Germaine. *Ecrits sur le cinéma (1919-1937)*. Paris : Paris expérimental, 1 décembre 1994, p. 66.
[835] PIERRE-QUINT, Léon, DULAC, Germaine, LANDRY, Lionel, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 2. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 46.
[836] *Ibid.*
[837] EDITIONS EMILE-PAUL FRÈRES (dir.). Les Cahiers du Mois et scénarios. EDITIONS EMILE-PAUL FRÈRES (dir.), *Les Cahiers du Mois*. 1925, n° 12-17, p. 65.

Plus modéré, Jean Epstein justifie l'analogie avec la musique en établissant que la création des sentiments chez le spectateur des images en mouvement, procède d'une construction mentale : « Tandis que l'œil du spectateur compose un mouvement "qui n'existe pas", l'âme du spectateur compose une émotion, c'est-à-dire un mouvement de sentiments, "qui n'existe pas non plus" [...] mathématique inconsciente, comparable à celle que nécessite la compréhension musicale » [838]. Toutefois, ce sont ceux qui ne jurent en théorie que par la stricte sensation visuelle, Dulac et Vuillermoz en autres, qui se rapprochent le plus spontanément de la forme musicale. Si l'analogie entre musique et image en mouvement ne peut se faire que sur la base des sensations et non des sentiments, autrement dit du rapport direct du spectateur à l'image et non à la narration cinématographique, la correspondance musicale la plus pertinente semble se trouver soit dans le cinéma basé sur des images documentaires, naturelles, telles que celles prêchées par Ramain et pratiquées par Dulac, soit dans le cinéma abstrait.

Une analogie lexicale

« L'action du beau sur l'intelligence seule est du ressort de la logique, non de l'esthétique » [839]. Cette déclaration d'Eduard Hanslick nous renvoie à Charles Lalo considérant que le travers des modèles académiques qui adoptent des principes « d'idéalisation banale et mécanique, c'est, outre le choix souvent contestable de ses modèles, de poser le précepte avant les œuvres, comme s'il leur préexistait, à la façon des entités scolastiques, ces abstractions faussement scientifiques, qui semblent commander a priori aux faits, plutôt que leur obéir et les suivre » [840]. C'est pourtant ce modèle que Paul Ramain emploie en évaluant le beau au cinéma, dans la capacité des films à « puiser leurs rythmes dans un ou plusieurs motifs visuels correspondant aux thèmes musicaux » [841] et à « subir et souffrir des développements aussi intelligents que ceux d'une symphonie » [842]. Pour être belle, une œuvre cinématographique doit obéir à des prérequis : « Un motif

[838] EPSTEIN, Jean. La Vue chancelle sur des ressemblances. *Photo-Ciné*. Mars 1928, n° 11, p. 20.
[839] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 16.
[840] LALO, Charles. *Introduction à l'esthétique; les méthodes de l'esthétique, beauté naturelle et beauté artistique, l'impressionnisme et le dogmatisme*. [S. l.] : Paris : A. Colin, 1912, p. 9. [Consulté le 27 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/introductionlest00lalo.
[841] RAMAIN, Paul. Sur la musique visuelle engendrée par certains films. *Cinéa-Ciné pour tous*. Mai 1925, n° 37, p. 12.
[842] *Ibid.*

principal d'ordre rythmique […], un ou plusieurs autres motifs ou idées d'ordre mélodique servant à exprimer les nuances de sentiments humains divers et souvent profonds » [843]. Pour être beau, le film doit être moulu dans une « pâte sonore qui réside en partie dans l'harmonie des surimpressions, des fondus, des flous et des juxtapositions rapides, qui sont de véritables accords visuels correspondant aux accords musicaux », contribuant « à affirmer les tonalités qui existent dans un beau film intellectuel, tonalités optiques plus en relations avec celles de la musique qu'avec les jeux de lumières d'un tableau. […] tonalités claires ou des tonalités sombres, […] tonalités dans la déformation, la succession brusque, ou la simultanéité cinégraphique de plusieurs images » [844]. Cette conception se situe loin de la pensée de Lalo qui soutient que « si une méthode devait donner du génie, ou même simplement du goût à ceux qui n'en ont pas, […] il faudrait supprimer toute méthode : nul artifice ne fut jamais si pernicieux que les préceptes bons pour des enfants et des copistes […] transportés tels quels aux personnalités mûries et aux imaginations vraiment créatrices » [845].

Pour Germaine Dulac, « le mouvement cinégraphique, les rythmes visuels correspondant aux rythmes musicaux, […] faits de valeurs analogues aux valeurs de durée harmoniques, devaient se parfaire, si j'ose dire, des sonorités constituées par l'émotion contenue dans l'image elle-même » [846]. Dès lors, *La roue* (1923) d'Abel Gance devient une « symphonie visuelle, rythme de mouvements combinés exempt de personnages où le déplacement d'une ligne d'un volume dans une cadence changeante crée l'émotion avec ou sans cristallisation d'idées » [847]. Gance emploie « le jeu des rythmes variés dans lesquels, parfois, la rapidité d'une seule image, passant vive comme l'éclair, avait une valeur de cadence, j'allais dire de triple croche, rythmes d'analyse dans la synthèse du mouvement » [848]. A l'instar de « cadence », « accord », « composé », « mouvements », « art du mouvement », « poème symphonique », « symphonie », « son », « rythme » et « triple croche » pour définir *La roue*, Dulac emploie les le termes « accord », « symphonie fantas-

[843] *Ibid.*
[844] *Ibid.*
[845] LALO, Charles. *op. cit.*, p. 10.
[846] PIERRE-QUINT, Léon, DULAC, Germaine, LANDRY, Lionel, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 2. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 44.
[847] *Ibid.*, p. 43.
[848] *Ibid.*, p. 43-44.

tique » [849], « mouvement » [850], « sensible » [851], « baroque » [852] et « dissonant » pour qualifier *Le cabinet du docteur Caligari* (1920) de Robert Wiene, comme autre référence de « cinéma véritable », dans lequel chacun des plans lui semble « être un accord jeté au cours du mouvement d'une symphonie fantastique et burlesque. Accord sensible, accord baroque, accord dissonant dans le mouvement supérieur de la succession des images » [853]. Enfin, Dulac décrit ses intentions dans son « poème cinématographique » *La folie des vaillants* (1926), qu'elle « composa » en évitant, dit-elle, « la scène jouée pour ne m'attacher qu'à la puissance du seul chant des images, au seul chant des sentiments » [854].

Selon Vuillermoz, « trente ans ne seront pas nécessaires pour qu'à l'instrument mécanique […], des artistes inspirés arrachent sa manivelle pour le doter d'un clavier et jouer enfin, librement, à la façon du grand Sébastien Bach, des improvisations, des toccatas, des préludes et des fugues sur les Grandes Orgues de la Lumière » [855]. Ainsi, l'outil cinématographique a vocation à se calquer sur l'instrument musical : « Un cinégraphiste doit savoir écrire sur l'écran des mélodies pour l'œil, exposées dans un mouvement juste avec les ponctuations convenables et les cadences nécessaires. Il devra […] savoir quelle longueur il peut donner à son arabesque sans risquer de faire perdre aux spectateurs ce que l'on pourrait appeler le sentiment tonal de sa composition » [856]. Vuillermoz calque une série de procédés musicaux qu'il pose sur le cinéma :

> « Le cinématographiste frappe des accords larges ou serrés. Il a à sa disposition le rappel de thèmes et le leitmotiv. Il peut moduler insensiblement aux tons voisins ou, brusquement, aux tonalités éloignées ; son mérite, comme celui du musicien, sera de calculer et de balancer avec adresse ces diverses oppositions. Les virages et les teintures sont ses dièses et ses bémols. De même que le compositeur passe d'une clarté solaire à un éclairage lunaire en remplaçant à la clef quatre dièses par cinq bémols, de même le monteur d'un film exécute une modulation analogue à celle qui sépare une phrase en *mi majeur*

[849] Titre de la symphonie de 1830, composée par le Hector Berlioz (1803 – 1869) pour Nicolas 1er de Russie.
[850] En musique classique, partie d'une symphonie, désignée par son tempo.
[851] En musique tonale, la sensible ou « note sensible » désigne le septième degré d'une gamme, lorsqu'il se trouve à un demi-ton diatonique en dessous de l'octave.
[852] En musique, le baroque est un courant musical qui s'étend du début du XVIIe siècle au milieu du XVIIIe siècle, caractérisé par le contrepoint et un enrichissement harmonique progressif, entre autres.
[853] PIERRE-QUINT, Léon, DULAC, Germaine, LANDRY, Lionel, et al. *op. cit.*, p. 44-45.
[854] *Ibid.*, p. 46.
[855] MAUROIS, André, VUILLERMOZ, Emile, LANG, André, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 3. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 66.
[856] *Ibid.*, p. 60.

d'une phrase en *ré bémol*, en faisant succéder à un intérieur illuminé un paysage baigné de lune » [857].

C'est dans cette perspective de toutes les analogies possibles et imaginables entre musique et cinéma que les termes de fugue et de contrepoint apparaissent, notamment à travers son regard porté pour *Intolérance* (1916) de Griffith :

> « Dans *Intolérance*, il semble avoir exécuté le montage de son film sous la dictée d'un professeur de fugue. Il a exposé l'un après l'autre ses quatre thèmes, les a développés, fragmentés, travaillés de mille manières, a usé du contrepoint d'images le plus rigoureux, puis, accélérant à la fois son mouvement et la fréquence du rappel des thèmes, il resserre peu à peu ses entrées jusqu'au moment où il réalise une strette finale conforme aux exigences les plus sévères de la fugue d'école. On pourrait citer bien d'autres exemples frappants de films dont les cellules paraissent avoir été assemblées dans une classe de composition du Conservatoire » [858].

De toute sa démonstration, Vuillermoz conclut que la cinématographie relève incontestablement de la « musique d'images » et qu'il est naturel que cette musique adopte de « son aînée les principes essentiels de sa syntaxe » pour constituer progressivement « une technique personnelle » [859], dans lequel « tout un répertoire de cinégraphie pure correspondant à la musique de chambre, au quatuor, au trio, ou à la sonate » [860].

Une analogie des outils

« J'ai toujours pour règle, chaque fois que je ne suis pas gêné par la parole, ou par une action à l'intérieur d'un plan, de ne monter que des longueurs de plans qui ont entre elles un rapport simple exactement comme en musique. Et c'est d'autant plus sensible que les plans que nous employons sont plus courts » [861]. Par cette conception et sa définition des « passages rythmés » qu'il dévoile quelques temps après le passage au parlant, Jean Epstein adopte un principe de notation pour l'image en proposant, comme équivalents des temps et des mesures d'une partition musicale, des fragments de plans ou de séquences basés sur un même coefficient : « Des passages composés de tableaux dont les longueurs sont stricte-

[857] *Ibid.*, p. 60-61.
[858] *Ibid.*, p. 62.
[859] *Ibid.*
[860] *Ibid.*, p. 63.
[861] EPSTEIN, Jean. *Esprit de cinéma*. Genève, Paris : éditions Jeheber, 1955, p. 54 ; Repris dans: CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 326.

ment déterminées les unes par rapport aux autres. […] C'est surtout nécessaire pour un montage rapide où des bouts de 2-4-8 images créent un rythme qui sera forcément détruit par l'introduction d'une coupe de 5 ou 7 images » [862].

Pour illustrer le sommet de ce type de conception par analogie, nous pensons à Léon Moussinac qui imagine « une représentation graphique basée, comme la mesure musicale, sur l'unité de temps, la valeur de durée des images » [863], autrement dit une partition cinématographique à l'instar de la partition musicale. Il prévoit l'inscription de la durée des plans sur une ligne de temps et la valeur de l'intensité désignée « par le schéma grossier d'un crescendo suivi d'un decrescendo » [864]. D'après Laurent Guido, le mouvement induit dans la partition cinématographique de Moussinac représente « une succession d'instants […] définis uniquement en fonction de la mesure du temps dans lequel il se déploie. Sa durée totale peut être ainsi divisée en secondes, puis en unités inférieures, qui délimitent à chaque fois une coupe, un arrêt du mouvement » [865]. Dans son « étude de mesures cinégraphiques » [866], Moussinac dessine différents schémas censés représenter le rythme visuel du film à travers des mesures de trois ou quatre temps. L'assemblage de « deux rythmes très différents » donne au film son rythme d'ensemble : « 1° le rythme intérieur des images, obtenu par la représentation (décors, costumes, éclairages, objectifs, angles de prise de vues) et l'interprétation ; 2° le rythme extérieur des images, obtenu par le découpage, autrement dit par la valeur en durée, mathématique ou sentimentale » [867].

Il évoque les « essais de mesure » rythmiques d'Abel Gance pour *La roue* et d'Epstein pour *L'auberge rouge* (1923) et *Cœur fidèle* (1923), auxquels nous pourrions ajouter ceux de Germaine Dulac, qui inscrivent le minutage préalable de chaque plan à l'image près, dans leurs carnets de travail. Pour autant, bien que ces textes témoignent d'une volonté de musicalité rythmique du film, rappelant les travaux d'Eisenstein et Prokofiev, ils ne certifient pas plus l'efficience des ambitions affichées qu'un story-board, un

[862] EPSTEIN, Jean. *Pour une avant-garde nouvelle*. 14 décembre 1924 ; Dans: EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma, 1921-1953: édition chronologique en deux volumes*. Vol. 1. Cinéma club. Paris : Seghers, 1974, p. 121.
[863] MOUSSINAC, Léon. *Naissance du cinéma*. [S. l.] : J. Povolozky, 1925, p. 79.
[864] *Ibid.*, p. 83.
[865] GUIDO, Laurent. *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Payot Lausanne - Nadir, 6 décembre 2007, p. 30.
[866] MOUSSINAC, Léon. *op. cit.*, p. 84.
[867] MOUSSINAC, Léon. Le Cinéma au Salon d'Automne. *Gazette des sept arts* [en ligne]. Novembre 1923, n° 9, p. 11. Disponible à l'adresse : http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/531.pdf.

découpage par plans, voire un découpage technique classique, les impondérables du tournage, entre autres, étant de nature à offrir un résultat final souvent très différent des prévisions.

Le comble de cette analogie entre musique et cinéma trouve probablement son apogée dans l'article « De la construction thématique des films » rédigé par Ramain en 1925, qui établit une structure théorique du film en tenant compte de trois substrats musicaux, le rythme, la mélodie et l'harmonie :

> « 1° Un motif principal d'ordre *rythmique* qui résumera le sens général de l'œuvre et planera sur elle ; 2° Une – ou plusieurs – secondes idées d'ordre *mélodique* servant à exprimer des sentiments répétés, physiques ou psychologiques ; 3° Enfin des thèmes secondaires de structure *harmonique* qui serviront non seulement à la *tonalité* de l'œuvre mais encore de fil d'Ariane dans le développement d'un film à plusieurs actions parallèles évoluant autour d'une même idée initiale » [868].

Cette structure imaginée par Ramain fait écho à celle d'Etienne Souriau qui propose, à l'inverse, de représenter graphiquement la musique, comme on le ferait pour la lumière. Partant du même postulat que les perceptions visuelles et auditives possèdent de « grandes affinités architectoniques et structurales » [869], Souriau prévoit de « prendre pour abscisse les temps, pour ordonnée les fréquences physiques des vibrations ; et réunir […] les notes qui appartiennent à la même voix mélodique » [870], en attribuant des valeurs chiffrées aux notes, en fonction de leur volume et de leur hauteur.

Cette vision rappelle l'évolution des procédés de reproduction mécanique de la musique tels que l'orgue de barbarie, instrument à vent jouant une mélodie gravée sur bobine, disque ou carton percé, ou le piano mécanique du nom de la marque déposée par The Æolian Company : « Pianola », qui interprète mécaniquement la partition transcrite sur rouleau perforé, ou encore la boite à musique dont le premier modèle est présenté par Antoine Fabre au Comité de Mécanique de Genève le 15 février 1796, qui est constituée de lames d'acier correspondant chacune à une note de musique, fixées devant un cylindre ou un cercle garni de picots suivant une notation.

---

[868] RAMAIN, Paul. De la construction thématique des films. *Cinéa-Ciné pour tous*. Septembre 1925, n° 44, p. 9-11.
[869] SOURIAU, Etienne. Problèmes d'Esthétique et d'Acoustique. *Le Monde*. Avril 1947 ; Dans: SOURIAU, Etienne. *La Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*. [S. l.] : Flammarion, 1969, p. 228.
[870] SOURIAU, Etienne. *op. cit.* ; Dans: SOURIAU, Etienne. *op. cit.*, p. 228.

Ce principe de transcription mécanique de la musique renvoie au protocole de communication *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI), emblème de la Musique Assistée par Ordinateur (MAO) des années 1980 à 2000, qui émerge lors du National Association of Music Merchants Show (NAMM) de 1983. Son principe est analogue à celui des instruments mécaniques, à l'évolution près que les données relatives aux notes à jouer sont dématérialisées, que le MIDI autorise le transport de seize messages simultanément (volume, vélocité, pitch-bend, vibrato etc.) et que le numérique offre des possibilités de commandes infiniment plus élargies.

La notion de mouvement au cœur de cette substitution

Un passage de relais entre musique et images en mouvement

Pour Germaine Dulac, « l'essence même du cinéma porte l'éternité en elle puisqu'elle ressort de l'essence même de l'univers : le mouvement » [871]. Le cinéma n'est avant tout « qu'un moyen photographique de reproduire le mouvement mécanique de la vie », à savoir la représentation ordinaire d'événements « alors qu'il eût fallu considérer le mouvement dans son essence mathématique et philosophique » [872], pierre angulaire de l'analogie entre musique et cinéma chez ces avant-gardistes tels que Faure selon lequel « la cinéplastique, en effet, offre une particularité singulière que la musique seule, et à un degré bien moindre, a présentée jusqu'ici » [873]. C'est ainsi que le champ lexical de la musique, art du mouvement par excellence, est récupéré pour servir de référence à la définition du cinéma, à commencer par l'analogie simple entre « musique des oreilles » et « musique des yeux », établie notamment par Abel Gance pour qui le mouvement, d'abord destiné aux oreilles, est maintenant dévolu aussi aux yeux.

[871] PIERRE-QUINT, Léon, DULAC, Germaine, LANDRY, Lionel, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 2. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 50.
[872] *Ibid.*, p. 32.
[873] FAURE, Elie. « De la cinéplastique » (1922). Dans : *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)* [en ligne]. Librairie Plon. Paris - Québec : Éditions d'Histoire et d'Art, 1953, p. 12. Les Classiques des sciences sociales. Disponible à l'adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure_Elie/fonction_cinema/cinemaplastique/Faure_cineplastique.pdf.

Pour sa part, Germaine Dulac inscrit le cinéma dans la lignée des arts plastiques tout en proclamant la supériorité de cette « découverte mécanique faite pour capter la vie dans son mouvement exact, continu » [874] :

> « Le but extérieur du cinéma est de reproduire visuellement un mouvement dans toute sa phase : il ne reproduit pas, comme la sculpture ou la peinture, l'instant d'un geste, il l'achève et le suit dans son évolution. Sculpture, peinture, décoration, architecture, figées dans leur immobilité, ne lui sont rien, je dirais même que la photographie n'est pour lui qu'un moyen d'expression, sa plume, son encre, non sa pensée » [875].

La cinéaste estime « que la littérature dans ses diverses formes, que l'art dramatique, que la musique sont des arts du mouvement comme le cinéma » [876]. Cependant, elle attribue exclusivement à la musique un caractère particulier « qui donne cette sorte d'au-delà au sentiment humain, qui enregistre la multiplicité des états d'âme » qu'elle raccorde directement au mouvement visuel : le musicien « joue avec les sons en mouvement comme nous, nous jouons avec les images en mouvement » [877].

Quand à Jean Epstein, il prône la « photogénie du mouvement » visuel, traitée comme une symphonie à travers le montage. Il se souviendra d'ailleurs, avec nostalgie, qu' « au temps du muet, où la parole ne soumettait pas le rythme du montage à son rythme propre, on pouvait vraiment donner au montage le rythme qui paraissait cinématographique » [878]. Il est vrai, en particulier au début du cinéma parlant aux Etats-Unis, que l'articulation du montage en fonction des répliques des personnages impactait la durée et l'enchaînement des plans, donc le rythme général du film.

Du rythme et de la cadence

Dominique Chateau explique que nombreux sont les artistes qui instaurent le rythme « comme dénominateur commun de la musique et du cinéma, et comme fondement de la spécificité de ce dernier. Le film dépasse le stade de la pure et simple reproduction de

---

[874] PIERRE-QUINT, Léon, DULAC, Germaine, LANDRY, Lionel, et al. *op. cit.*, p. 31.
[875] DULAC, Germaine. L'Essence du cinéma. L'Idée visuelle. EDITIONS EMILE-PAUL FRÈRES (dir.), *Les Cahiers du mois* [en ligne]. 1925, n° 17-18 ; Repris dans: DULAC, Germaine. *Ecrits sur le cinéma (1919-1937)*. Paris : Paris expérimental, 1 décembre 1994, p. 63.
[876] DULAC, Germaine. *op. cit.* ; Repris dans: DULAC, Germaine. *op. cit.*, p. 63.
[877] DULAC, Germaine. *op. cit.* ; Repris dans: DULAC, Germaine. *op. cit.*, p. 63.
[878] EPSTEIN, Jean. *Esprit de cinéma*. Genève, Paris : éditions Jeheber, 1955, p. 53 ; Repris dans: CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 325.

la réalité en imposant aux images elles-mêmes et à leurs combinaisons le rythme, c'est-à-dire une organisation particulière de la temporalité » [879]. Pour Albert Guyot :

> « Le rythme est assimilable à la mesure et toutes les règles de la composition cinégraphique, l'ouverture à l'iris, la surimpression, le renchaîné, le fondu, etc., ont leurs correspondantes musicales. "Ouvrez en quatre ; fondez en huit ; six tours de réserve... », le réalisateur est un monsieur qui compte. Quand il ne compte pas, il mesure. La précision mathématique est à la base du cinéma comme elle est à la base de la musique » [880].

André Levinson établit une distinction entre la forme, « cette notion quasi ésotérique qu'est le rythme d'un film, ensemble des rapports de tous les cadres formant la bande entre eux et avec le tout » [881], et le contenu de l'image. En substance, « la composition du cadre lui-même, l'agencement du décor ou le choix de l'angle visuel, l'éclairage, le jeu des comédiens réglé en fonction de l'ensemble, forment une première étape d'une incalculable importance. Le travail de mise en scène et de prise de vue fournit au montage sa matière » [882].

Germaine Dulac détache ces deux notions en distinguant la symphonie visuelle, qui se rapporte à un déroulement dans le temps, du poème symphonique, qui renvoie plutôt au timbre, à la couleur sonore ou visuelle. A l'instar de Léon Pierre-Quint qui conçoit que, « comme un musicien travaille le rythme et les sonorités d'une phrase musicale, le cinéaste [travaille] le rythme des images et leur sonorité » [883], ou de Jean Udine qui fait concorder les timbres et le rythme musical respectivement aux couleurs et au rythme visuel [884], développant, selon Guido, « une analyse approfondie des relations entre couleurs et sonorités musicales, à partir de longues observations empiriques sur le mélange des

---

[879] CHATEAU, Dominique. Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art : à propos de l'avant-garde des années 20. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*. 1992, Vol. 3, n° 1, p. 88.

[880] GUYOT, Albert. Réflexions sur le cinéma pur. *Cinégraphie*. Novembre 1927, n° 3, p. 41.

[881] L'HERBIER, Marcel, MOUSSINAC, Léon, LEVINSON, André, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 4. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 68. Disponible à l'adresse : http://monoskop.org/images/2/2c/L_Art_cinematographique_4_1927.pdf.

[882] *Ibid.*

[883] PIERRE-QUINT, Léon, DULAC, Germaine, LANDRY, Lionel, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 2. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 45.

[884] Cf. UDINE, Jean d'. Vers l'Unité. I Rythmes et Formes. *Le Courrier musical*. Octobre 1911, n° 20, p. 613-619 ; UDINE, Jean d'. Vers l'Unité. II Harmonies et Nuances. *Le Courrier musical*. Novembre 1911, n° 22, p. 669-675.

valeurs chromatiques » [885] au cours des deux décennies suivant la « grande guerre », Germaine Dulac part de cette différenciation entre ces deux aspects essentiels de la musique pour distinguer le contenu du photogramme de l'articulation des plans dans le temps. Le premier est de type spatial et le second, d'ordre temporel.

Elie Faure pose comme postulat irréfragable que la cinéplastique est caractérisée par « un rythme vivant et sa répétition dans la durée » [886], déduisant ainsi qu'elle « tend et tendra chaque jour davantage à se rapprocher de la musique » [887] : « L'interpénétration, le croisement, l'association des mouvements et des cadences nous donnent déjà l'impression que les films les plus médiocres eux-mêmes se déroulent dans un espace musical » [888]. Pour Dimitri Kirsanoff, il est nécessaire que le cinéma ait « une cadence comparable à la cadence musicale. C'est ce rythme donné par le montage qui doit créer la poésie de la vision » [889]. Jean Epstein prend l'exemple des scènes de foules représentées à l'écran qui « produisent un effet rythmé, poétique, photogénique » [890] : « Le cinéma mieux et autrement que notre œil sait dégager cette cadence, inscrire ce rythme, le fondamental avec ses harmoniques » [891].

Pour Paul Ramain, le rythme est le seul moyen, partagé par la musique, la poésie et le cinéma, « de plonger l'homme suffisamment sensible dans un état second qui n'est autre que le Rêve, mais le rêve à l'état de veille » [892]. Sa définition du rythme et de la cadence lui sert à rapprocher le fonctionnement du cinéma de celui de la musique sans tenir compte du matériau concret à l'origine de l'image en mouvement : « Evidemment tout mouvement, visuel ou acoustique, entraîne un enchaînement plus ou moins symétrique avec des passages de douceur et des passages de force. C'est la cadence. C'est le *rythme* » [893]. Pour rappel, le rythme est bien défini comme une « répétition périodique »

---

[885] GUIDO, Laurent. *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Payot Lausanne - Nadir, 6 décembre 2007, p. 147-148.
[886] FAURE, Elie. « De la cinéplastique » (1922). Dans : *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)* [en ligne]. Librairie Plon. Paris - Québec : Éditions d'Histoire et d'Art, 1953, p. 9.
[887] *Ibid.*
[888] *Ibid.*
[889] KIRSANOFF, Dimitri. Entretien avec Marcel Lapierre. *Bordeaux-Ciné*. Janvier 1929, n° 18, p. 1.
[890] EPSTEIN, Jean. *Bonjour cinéma*. Paris : Editions de la Sirène, 1921, p. 41. Collection des tracts. Disponible à l'adresse : https://archive.org/details/cinemaparis00epstuoft. Bobarts - University of Toronto.
[891] *Ibid.*
[892] RAMAIN, Paul. Le Film peut traduire et créer le rêve. TEDESCO, Jean et HENRY, Pierre (dir.), *Cinéa-Ciné pour tous*. Août 1926, n° 67, p. 11.
[893] RAMAIN, Paul. Des rythmes visuels aux rythmes cinématographiques. *Ciné*. Janvier 1926, n° 16, p. 196.

dans la majorité des cas [894], et la cadence lui est synonyme en musique car elle indique un mouvement rythmique régulier et cyclique, la ponctuation d'une phrase ou une « succession d'accords selon certaines règles harmoniques, terminant une phrase musicale » [895]. En revanche, au cinéma, la cadence n'a pas de rapport avec sa définition musicale puisqu'elle désigne le nombre d'images qui défilent en une seconde. Elle est synonyme de « débit », pas de « rythme ».

De la symétrie

A contrario d'un Levinson qui rêve du « miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » [896], certains musicalistes comme Ramain accordent une importance à la question de la symétrie dans le rythme cinématographique, faisant écho aux interrogations analogues posées en musique au cours du XIX[e]. En l'occurrence, Hanslick rappelle que :

> « Beaucoup d'esthéticiens tiennent le plaisir musical pour suffisamment défini par la satisfaction que fait éprouver à notre esprit ce qui est régulier et symétrique ; tandis que jamais figure géométrique ne contint, de par sa régularité seule, une parcelle de beau, et surtout de beau musical. Un thème de la plus insipide vulgarité peut être construit avec une symétrie parfaite […]. C'est dans les plus mauvaises compositions que se trouvent les arrangements les plus réguliers de traits sans originalité ni intérêt, de dessins usés depuis longtemps » [897].

Le musicologue explique que si « les mathématiques sont indispensables à la connaissance de la partie physique de la musique [,] le terrain de l'esthétique ne commence que là où finit celui des rapports élémentaires » : « Rien n'est calculé mathématiquement dans une composition musicale bonne ou mauvaise. On ne réduit point en chiffres les créations de l'imagination » [898]. Pour s'en rendre compte, il suffit d'écouter plusieurs inter-

---

[894] *RYTHME : Définition de RYTHME* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/rythme.
[895] *CADENCE : Définition de CADENCE* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/cadence.
[896] L'HERBIER, Marcel, MOUSSINAC, Léon, LEVINSON, André, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 4. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 66.
[897] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 65.
[898] *Ibid.*, p. 66.

prétations d'une même œuvre symphonique. Pour exemple parmi une multitude de possibilités, la comparaison de la version de *La Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak interprétée par l'orchestre de Kurt Masur (1927 – 2015), directeur allemand du philarmonique de New York, à celle de l'ensemble réduit du chef d'orchestre anglais Adrian Leaper, nous permet de constater que la formation orchestrale et la sensibilité du chef influe grandement sur la perception que nous pouvons avoir de la partition du compositeur tchèque, et dépasse toute possibilité de calcul mathématique à l'échelle humaine. Elle rend ainsi l'argumentaire de la science fondamentale éminemment pauvre pour qualifier une œuvre : « Ce qui, d'une série d'éléments musicaux, fait une œuvre musicale, ce qui élève cette œuvre au-dessus des expériences de physique, c'est quelque chose de libre, de spiritualisé, qui ne saurait par conséquent s'évaluer en chiffres » [899].

Cette erreur de la symétrie comme qualificatif d'une œuvre semble paradoxalement provenir du fait que, outre la définition originelle de la musique occidentale basée sur la notion de ton, les mathématiques se retrouvent profondément imbriquées dans les actes de création en arts visuels, tel que le remarquait Hanslick puisqu' « il faut bien que ce soient elles qui conduisent la main du peintre et du sculpteur ; il faut bien qu'elles interviennent dans la métrique des vers, dans la dimension des strophes, dans les combinaisons de l'architecte, dans les figures du danseur ; leur emploi a sa place, comme opération de la raison, dans toute connaissance exacte » [900], intervenant également dans les opérations liées au découpage technique et au montage dans le cinéma.

Pourtant, selon Ramain entre autres avant-gardistes, un film « bien rythmé » équivaut à « une musique bien rythmée : à savoir une certaine symétrie dans la marche des images et le retour périodique des images fortes et des images faibles, des temps forts et des temps faibles » [901]. En outre, il confond rythme et vitesse en affirmant qu'une image rythmée est une image qui « se développe avec une certaine rapidité » [902]. De même que l'on pourrait se persuader qu'un son dynamique est un son émis à fort volume, Ramain est

[899] *Ibid.*
[900] *Ibid.*
[901] RAMAIN, Paul. Des rythmes visuels aux rythmes cinématographiques. *Ciné*. Janvier 1926, n° 16, p. 196.
[902] *Ibid.*

convaincu que « si les images se succèdent à une cadence rapide – comme les phrases ou comme les notes musicales – il y a automatiquement rythme » [903].

Soulignons toutefois que cette vision demeure assez éloignée de celle d'André Levinson qui soutient que :

> « Le montage d'un bon film ne connaît ni l'alternance rigoureuse du discours versifié, ni les carrures de l'air à reprises. Les thèmes visuels se déroulent en une mélodie infinie, pour parler comme Richard Wagner ; la structure du film le plus harmonieux est forcément asymétrique, rebelle aux équilibres stables. […] La durée réelle d'un cadre, sa valeur métronomique n'est pas une indication décisive ; tout dépend de l'intensité de l'émotion exprimée par les acteurs et imprimée aux spectateurs ; le nombre des images qui épuise une sensation est indéterminé ; l'estimation de la durée est au cinéma subjective et variable »[904].

A l'instar de Lionel Landry qui s'insurge contre cette volonté d'une série de théoriciens du cinéma de transvaser de but en blanc des préceptes rythmiques propres à la musique, au découpage cinématographique, sans penser aux possibilités d'articulations dévolues au septième art, André Levinson considère que le rythme n'est pas « une mesure mécaniquement battue, mais une succession de cadres de longueur variée faite pour tenir notre attention, notre sensibilité, notre imagination et notre mémoire constamment en éveil, sans longueurs, vides, ni lacunes. Jauger la valeur juste et utile de chaque tronçon, c'est le génie même du cinéaste » [905].

Du post-musicalisme ?

La considération du cinéma comme mouvement musical dépassera cette période spécifique du cinéma muet et ce retrouvera par la suite dans l'imaginaire de divers réalisateurs qui évaluent leurs travaux sous l'égide de préceptes musicaux, ou de théoriciens comme Michel Chion pour qui *L'aurore* (1927) de Murnau est « la symphonie comme composition de simultanéité, comme combinaison et coordination de rythmes différents », qu'il compare à la scène de fin des *Lumières de la ville* (1931) de Charlie Chaplin : « Echange

---

[903] *Ibid.*
[904] L'HERBIER, Marcel, MOUSSINAC, Léon, LEVINSON, André, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 4. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 66-67.
[905] *Ibid.*, p. 68.

de regards entre l'ancienne aveugle et son sauveur déchu, pendant que derrière le vagabond la foule des figurants s'écoule inexorable, avec un rythme exactement pensé – est aussi une des grandes réussites de symphonie cinématographique urbaine – rêve qui poursuivra toujours le cinéma, jusqu'à *Blade Runner* »[906].

Comme nous essayons de le démontrer, tant dans la deuxième partie de la thèse, à propos des recherches de correspondances entre musique et images, qu'au début de ce cinquième volet, au sujet des tentatives de substitution de la première par la seconde, l'analogie des préceptes ne conduit pas à une analogie des sentiments. Autrement dit, et avec un peu d'impertinence, *L'aurore*, *Les lumières de la ville* ou *Blade Runner* sont autant de « grandes réussites de symphonies cinématographiques » qu'une pizza *Quatre saisons* serait une grande réussite de symphonie gustative, au motif que le coulis de tomate esquisserait des notes de musique, que les morceaux de jambon seraient disposés, et à manger, deux par deux afin de respecter un rythme binaire, et que les champignons dessineraient des violons. Or, même avec des champignons dessinés par un chef, la *Quatre saisons* n'aura pas plus le goût de la musique éponyme de Vivaldi jouée par des violons… même en l'imaginant interprétée sur un rythme binaire.

Cette substitution de la musique par des éléments filmiques se retrouve chez le cinéaste suédois Ingmar Bergman (1918 – 2007) qui posera la question du rythme musical dans l'image cinématographique progressivement au cours de sa carrière et surtout à partir de *A travers le miroir* (1961) au sujet duquel il déclare : « A travers Kabi [sa femme pianiste], j'ai appris beaucoup de choses en musique. Cela m'a aidé à trouver la forme de la "pièce de chambre". Entre la pièce de chambre et la musique de chambre, la frontière n'existe pas, de même qu'entre l'expression cinématographique et l'expression musicale »[907]. La question du rythme à elle seule chez Bergman, dans son approche du montage, de la gestion des personnages dans l'espace, de ses références et inspirations (Carl Orff, Bartók…), du son (… et du silence), du texte, de l'intonation de la voix (etc.), mériterait probablement une thèse entière. S'il fallait trouver une phrase qui traduirait de la façon la plus succincte qui soit, sachant qu'elle sera forcément plus que limitative, les intentions louables du cinéaste en la matière, nous retiendrions celle de Michel Chion : « moins il y a de musique au sens propre

[906] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 363.
[907] BERGMAN, Ingmar. *Images*. Trad. par Lucie ALBERTINI et Carl Gustaf BJURSTROM. Paris : Gallimard, 23 janvier 1992, p. 237 ; Repris dans: CHION, Michel. *op. cit.*, p. 306.

dans ses films, plus ceux-ci sont par essence musicaux dans leur construction et leurs variations de rythme »[908].

Autre exemple, le cinéma du réalisateur américain Jim Jarmusch dont certains films sont divisés en actes, comme des opéras, et en scènes construites à l'aide de cadres détachés du mouvement interne, à la différence d'une caméra qui serait en interaction avec ce qui se produit dans le champ. Dans *Stranger than Paradise* (1984), par exemple, beaucoup de longs plans fixes agissent comme des tableaux animés circonscrivant des moments de vie. A propos de ce type de mise en scène, Jarmusch déclare : « Je conçois un peu la musique et le cinéma comme une même chose. Tous deux nous enveloppent d'une traite comme une symphonie, en acquérant une certaine dimension dans le temps. On les reçoit d'un coup, on ne peut pas arrêter le projecteur ou le musicien sans briser le rythme de l'œuvre »[909].

Nous pensons également au réalisateur français Claude Lelouch qui semble souvent concevoir ses films comme un assemblage de scènes musicales. Nous observons, par exemple, un schéma scénaristique fondé sur la concomitance des événements et les coïncidences entre quatre destinées familiales (respectivement russe, française, allemande et américaine), évoluant en parallèle sur trois générations, entre 1936 et 1980, dans *Les uns et les autres* (1981). Unis par la musique, ils se retrouvent à l'occasion d'un concert à Paris, dans l'acte final du film. Pour Michel Chion, évoquant le cinéma de Lelouch :

> « Pratiquement tous les films ont une conception dramatique de nature opératique et musicale, fondée sur le passage du particulier au collectif, de l'anecdotique à l'historique, et sur le phénomène d'échos entre les générations, les pays et les destins, de sorte que, de la même façon qu'au sein de l'opéra wagnérien l'orchestre tisse une continuité globale entre tous les éléments même les plus ponctuels et les plus fugitifs, chez Lelouch tout est toujours relié par-delà le temps et l'espace »[910].

De même, Michel Chion relève que les personnages du film *L'Etoffe des héros* (1983) du réalisateur américain Philip Kaufman, sont présentés par :

---

[908] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 305.
[909] Cf. La revue du cinéma. *Jim Jarmuch, Jean-Claude Guiguet, Bill Sherwood, Jean-François Stevenin, Keisuke Kinoshita, Hollywood brule-t-il, Actualité du cinéma soviétique, Les teams comiques oubliés*. Novembre 1986, n° 421 ; Repris dans: CHION, Michel. *op. cit.*, p. 341.
[910] CHION, Michel. *op. cit.*, p. 353.

> « ensembles choraux, isolés par le cadrage et le montage, confrontés en dialogue ou en opposition : les scientifiques obtus en blouse blanche (qui considèrent les pilotes comme des cobayes), les femmes des pilotes qui se réunissent entre elles et parlent de la hantise où elles vivent d'apprendre la mort de leur époux, le personnel au sol qui attend le retour d'un avion – ces "groupes" sont traités comme dans des opéras »[911].

Nous pourrions citer bien d'autres réalisateurs qui contribuent à faire perdurer cette mythologie qu'un film puisse être musical sous prétexte que la structure du scénario, la mise en scène, le découpage, le montage, ou simplement la plastique des cadrages, s'appuient sur les lois de la musique. C'est le cas pour le cinéaste français Alain Resnais (1922 – 2014) qui considère que dans « *L'année dernière à Marienbad*, ce sont deux ou trois thèmes qui reviennent, qui se développent, qui sont repris. Si on regarde l'image, c'est entièrement musical »[912], et même pour un Sergio Leone qui, indépendamment de la musique de Morricone, compare *Le bon, la brute et le truand* à un « concerto » :

> « Chaque personnage a son thème musical. Et il est aussi un instrument de musique qui sert mon écriture. Dans ce sens, je joue beaucoup sur les harmonies et les contrepoints. J'opère une musicalité qui doit renforcer autant la fable que la réalité. C'était nécessaire à cause des difficultés attachées aux films décrivant un voyage. Je représente le parcours de trois entités qui sont des amalgames de tous les défauts humains. Je dois épurer ce voyage. Et il me faut des crescendos et des "clous spectaculaires" qui restent cohérents avec l'esprit général de l'œuvre »[913].

Comme nous avons déjà essayé de le démontrer, l'adoption de but en blanc des préceptes musicaux par l'image ne donne pas à cette dernière l'équivalent émotionnel d'une musique. Reconnaissons toutefois qu'estimer « la musique et le cinéma comme une même chose » (dixit Jarmusch), qu'il n'y a pas de frontière entre « l'expression cinématographique et l'expression musicale » (dixit Bergman), que « si on regarde l'image, c'est entièrement musical » (dixit Resnais), qu'un personnage « est aussi un instrument de musique » (dixit Leone) etc., est parfaitement honorable comme intention artistique. De même, un chef en cuisine italienne peut considérer son plat de spaghettis à la carbonara comme musical, dans

---

[911] *Ibid.*, p. 345.
[912] Cf. RESNAIS, Alain. Interview avec Resnais. *Positif*. Octobre 1984, n° 284 ; Repris dans: CHION, Michel. *op. cit.*, p. 377.
[913] SIMSOLO, Noël et LEONE, Sergio. *Conversations avec Sergio Leone*. Paris : Cahiers du Cinema, 8 avril 1999, p. 129 ; Repris dans: CHION, Michel. *op. cit.*, p. 355.

la mesure où les pâtes dessinent des courbes sinusoïdales régulières dans l'assiette, par analogie avec le son périodique, où il prévoit un dosage « musical » de la quantité de lardons, de mozzarella et de crème fraiche à chaque bouchée, autrement dit selon un ordre précis, où que l'on doive ingurgiter le tout en suivant un rythme rigoureux en trois temps, quitte à avaler de travers… mais en cadence. En le dégustant, ce plat ne nous donnera pas plus d'émotion musicale que l'image cinématographique s'appuyant sur « une conception dramatique de nature opératique et musicale » (dixit Michel Chion), mais l'intention artistique du chef cuisinier n'en sera pas moins honorable.

V.A.1.b Entre figuralisme et abstraction

Hormis pour les quelques rares avant-gardistes comme Landry, la correspondance entre la forme cinématographique et celle de la musique est une évidence aux yeux des musicalistes, ceci indépendamment de toute subtilité d'analyse des concordances effectives, tel que l'expliquent Henri Fescourt et Jean-Louis Bouquet qui constatent que :

> « Quand des esprits éclectiques, parlant du cinéma, emploient des termes musicaux, ils donnent à ces termes un sens large, vulgarisé et diffus ; ils disent : rythme ou harmonie comme ils diraient : galbe, équilibre, stylisation. Mais les spécialistes de la musique ne reconnaissent point dans le cinéma LEURS rythmes et LEUR harmonie […]. Quand les musiciens parlent d'harmonie, ils envisagent des règles strictes, des accords de seconde, de tierce, de quinte, etc. Ils savent que telle vibration appelle, pour l'accord, telle et telle autre, et s'ils manquent à ces lois, ils font des *fautes* d'harmonie […]. Si un cinéaste emploie un gris aucune expérience ayant force de loi ne l'obligera à contrepointer par un autre gris plutôt que par un noir ou par un blanc. Sa seule fantaisie le dirigera, au petit bonheur. M. Raymond Berner, l'excellent critique de la Presse, a émis cette observation pénétrante : *Le jour où l'on m'expliquera comment se feront sur l'écran les résolutions exceptionnelles de neuvième, et les pédales de toniques, je commencerai à croire à l'existence de cette musique* […]. Beethoven, *sourd*, pouvait composer, grâce à sa connaissance d'éléments invariables et codifiés. A l'aide de quels éléments analogues, un

aveugle pourrait-il faire un film ? Alignez un chapeau, un livre, un encrier ou même des figures : carrés, cercles, spirales. En tirez-vous des accords spontanés : do sol mi ? » [914].

Ce paradoxe entre cette faculté physique déficiente et la création qui en résulte peut aussi s'observer dans le domaine des sciences et techniques puisqu'Edison [915], sourd également, aura réussi à mettre au point le phonographe. Aveugle, aurait-il été en mesure d'inventer le kinetographe ?

S'ils se rejoignent dans leur rejet du cinéma narratif, en particulier celui issu des arts littéraires et théâtraux et, de surcroit, accompagné de musique, ces points de vue divergents sur l'application des préceptes musicaux sur l'image en mouvement nous semblent pouvoir se diviser en deux camps, les pro-abstraits ou abstractionnistes, et les anti-abstraits ou figuralistes, toutefois à travers des frontières relativement évasives. D'un côté, les musicalistes figuralistes soutiennent que des images réelles de la vie humaine et de la nature sont indispensables pour générer l'équivalent émotionnel de la musique dont les principes ne peuvent être employés tout de go, sans tenir compte des matériaux respectifs. C'est le cas de Lionel Landry, Henri Fescourt et Jean-Louis Bouquet, comme nous l'avons vu. Nous retiendrons également Jean Epstein, Paul Ramain, Jean Mitry, le critique littéraire Léon Pierre-Quint, l'homme de lettre Lucien Boisyvon (1886 – 1967), ainsi que le théoricien de la dramaturgie Antonin Artaud (1896 – 1948). De l'autre côté, les abstractionnistes défendent l'idée que des formes mouvantes sur un écran sont à elles seules de nature à provoquer les mêmes sensations via les yeux que des mouvements musicaux via les oreilles. A ce titre, nous évoquerons brièvement Béla Balazs, Elie Faure, le critique et historien du cinéma Noureddine Ghali (1945 – 1993), le réalisateur français Henri Chomette (1896 – 1941), le critique d'art René Schwob (1895 – 1946) et l'écrivain et scénariste Louis Chavance (1907 – 1979).

[914] FESCOURT, Henri et BOUQUET, J.L. Sensations ou sentiments? *Cinéa-Ciné pour tous*. Juillet 1926, n° 66, p. 13.

[915] Il est assez curieux de constater que, souvent, ceux qui ont fait évoluer la recherche dans le domaine du son, ont paradoxalement un rapport étroit avec la surdité. Edison est sourd, Charles Cros est répétiteur à l'Institution des Sourds-Muets de Paris dans les années 1860-1863, la femme et la mère de Graham Bell sont sourdes, etc.

Des figuralistes

« Les fleuves, les forêts, les neiges, les usines et les armées, les rails et la mer ont révélé à l'écran leurs vies intenses et personnelles, des gestes si grandioses, des âmes si magnétiques que l'ombre cinématographique de l'homme lui-même en a pâli » [916]. Par ces propos, Jean Epstein vante les mérites d'une « photogénie pure », réaliste, basée sur la captation des images de la nature, que ce soit le volcan Etna [917] ou la « surprenante vision de la vie des plantes et des cristaux, mais qui n'ont jamais encore été utilisés dramatiquement » [918] : « anges sous-marins, organes de volupté, les méduses secrètent dansent. Des insectes apparaissent grands comme des cuirassés, cruels comme l'intelligence, et se dévorent entre eux » [919].

Il s'écarte ainsi de « la mobilité des schémas », réprouve les films dits « absolus » exhortés par les plasticiens et cinéastes Walter Ruttmann (1887 – 1941), Hans Richter et Viking Eggeling qui, en décrivant des « mouvements rythmés de formes assez compliquées à définir géométriquement, en blanc, gris ou noir » [920], provoqueraient « sans doute le plus grand plaisir abstrait de notre vieille avant-garde qui ne compte plus d'ailleurs que des écrivains » [921], en essayant de saisir « l'essence du plaisir cinématographique ; ils représentent le mouvement au plus près de son principe ; comme toute abstraction, ils lassent vite » [922]. Cette doctrine de la « forme plastique et abstraite de "symphonie visuelle" créée par l'unique rythme et mouvements, de données strictement visuelles, mathématiques et dynamiques » [923] est, selon lui, dénuée de l' « âme » qu'il considère comme le principal générateur d'émotions : « Un "cinéma-pur" sans images intelligentes et émouvantes par les actes qu'elles décrivent ou par le sens qui s'en dégage, est un cinéma-mort […]. Notre âme ne peut être éveillée émotivement (et à plus forte raison mise à nu) que par ce que Delluc

---

[916] EPSTEIN, Jean. Bilan de fin de muet. *Cinéa-Ciné pour tous*. février 1931 ; Dans: EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma, 1921-1953: édition chronologique en deux volumes*. Vol. 1. Cinéma club. Paris : Seghers, 1974, p. 237.
[917] Cf. EPSTEIN, Jean. *Le cinématographe vu de l'Etna*. Paris : Les Ecrivains Réunis, 1926.
[918] EPSTEIN, Jean, HENRY, Pierre et TEDESCO, Jean. De quelques conditions de la photogénie. *Cinéa-Ciné pour tous*. Août 1924, n° 19, p. 6-8.
[919] EPSTEIN, Jean. *op. cit.* ; Dans: EPSTEIN, Jean. *op. cit.*, p. 133.
[920] EPSTEIN, Jean. *op. cit.* ; Dans: EPSTEIN, Jean. *op. cit.*, p. 236.
[921] EPSTEIN, Jean. L'objectif lui-même. *Cinéa-Ciné pour tous*. 15 janvier 1926 ; Dans: EPSTEIN, Jean. *op. cit.*, p. 127.
[922] EPSTEIN, Jean. *op. cit.* ; Dans: EPSTEIN, Jean. *op. cit.*, p. 236.
[923] RAMAIN, Paul. Le Film peut traduire et créer le rêve. TEDESCO, Jean et HENRY, Pierre (dir.), *Cinéa-Ciné pour tous*. Août 1926, n° 67, p. 11-12.

avait incomplètement senti et ce que Gance a entrevu si bien, c'est-à-dire par "l'âme des images" » [924].

De son côté, Paul Ramain estime que des contingences conceptuelles de figures graphiques sont insuffisantes, tant pour élaborer une « symphonie visuelle » que pour constituer « le songe symphonique cinégraphique » [925] qu'il considère comme le futur d'un cinéma sensationnel « de conséquences intellectuelles, artistiques, philosophiques et psychologiques » [926] :

> « Pour arriver à ce double résultat, il faut avoir recours aux images émouvantes et intelligentes des grandes manifestations de la vie et de l'âme humaine. Et par le choix de ces images reliées harmoniquement, développées sur des rythmes divers comme on le fait pour les sons (images acoustiques), l'on pourra résoudre alors une partie du problème : le film symphonique » [927].

Toutefois, nous avons pu constater que Ramain se montre assez versatile dans ses critiques envers les films abstraits qu'il peut qualifier de « films musico-visuels » [928] ou « harmonies optiques neuves » [929] dans un premier temps, pour ensuite les affubler d' « esthétofumisterie » [930] l'année d'après.

Quant à Léon Pierre-Quint, il met l'accent sur la notion de rythme « selon lequel défilent et alternent les images », estimant qu'il est nécessaire d'établir une distinction entre le rythme « d'une action dramatique, d'un scénario » et celui de la musique, plus directe, « où quelques notes alternées créent immédiatement une impression sur l'auditoire » [931] :

> « Sur l'écran, une succession de blancs et de noirs nous laisse parfaitement indifférents, malgré les efforts si heureux qu'a tentés dans cette voie M. Man-Ray, faisant passer devant nos yeux des carrés pleins et noirs, qui grandissent, rapetissent, se multiplient,

---

[924] *Ibid.*
[925] *Ibid.*, p. 12.
[926] *Ibid.*
[927] *Ibid.*
[928] RAMAIN, Paul. De la construction thématique des films. *Cinéa-Ciné pour tous*. Septembre 1925, nº 37, p. 9-11.
[929] *Ibid.*
[930] RAMAIN, Paul. *op. cit.*, p. 11-12.
[931] PIERRE-QUINT, Léon, DULAC, Germaine, LANDRY, Lionel, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 2. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 9.

s'échelonnent, qui deviennent des lignes, des points, des courbes, puis de nouvelles figures, la faiblesse du cinéma reste ici criante » [932].

Pour sa part, Lucien Boisyvon voit dans la créativité des cinéastes musicalistes, une dérive vers « une pédanterie dénuée d'esprit. A la quête justifiée d'harmonie que revêtait le paradigme rythmique s'est substituée une obsession mondaine » [933]. Il rejoint la position d'Henri Fescourt et Jean-Louis Bouquet jugeant certaines appellations « pompeuses » :

> « On nous propose des recherches de pure forme et on les baptise – ô beauté des mots composés – "musique plastique". Pourquoi tant tenir à ce mot musique quand on pourrait dire "cinéma" ? Sans doute, pensions-nous, parce qu'on trouve dans la vraie musique des enseignements précieux, un fil d'Ariane menant vers un perfectionnement tangible. Point du tout ! […] aucune loi, aucune règle, mais de chatoyantes comparaisons : arabesque mouvante, crescendo de formes, etc. » [934].

Jean Mitry, déjà critique de films dans les années 1920, y voit des « relations temporelles sensiblement marquées » qui « ne signifient rien par elles-mêmes » et qui n'engendrent « aucun sentiment, aucun état psychique particulier. Si nous avons par exemple l'extension d'une spirale pendant deux secondes et la déformation d'un cube ou d'un losange pendant trois secondes, cette relation n'est justifiée par rien » [935]. Alors qu'il ne trouve aucune raison d'être à ces compositions de figures abstraites en mouvement, les sons musicaux lui paraissent « riches d'un contenu émotionnel dû au simple rapport des hauteurs et des tonalités » [936] : « Le rythme visuel est dépourvu de capacité émotionnelle comme de signification dès l'instant que les formes dont il est rythme sont dépourvues de signification objective et de force émotionnelle initiale » [937].

Pour le surréaliste farouchement hostile au cinéma abstrait, coréalisateur avec Germaine Dulac de *La coquille et le clergyman* (1928), Antonin Artaud, « le cinéma pur est

---

[932] *Ibid.*, p. 9-10.
[933] GUIDO, Laurent. *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Payot Lausanne - Nadir, 6 décembre 2007, p. 167.
[934] FESCOURT, Henri et BOUQUET, J.L. Sensations ou sentiments? (suite et fin). *Cinéa-Ciné pour tous*. Septembre 1926, n° 69, p. 16.
[935] MITRY, Jean. *La sémiologie en question : langage et cinéma*. Paris : Éditions du Cerf, 1 février 1987, p. 226 ; Et: MITRY, Jean. *Le Cinéma expérimental : Histoire et perspectives*. [S. l.] : Seghers, 1974, p. 91. Broché.
[936] MITRY, Jean. *op. cit.*, p. 92.
[937] *Ibid.*

une erreur, de même que dans n'importe quel art, tout effort pour atteindre au principe de cet art, au détriment de ses moyens de représentation objectifs » [938].

Enfin, Lionel Landry retient que, contrairement à l'image en mouvement, la sensation donnée par une sonorité ne résulte pas de son déroulement mélodique ou harmonique :

> « La première note, immobile, de *L'Or du Rhin*, celle de l'Ouverture de *Coriolan*, celle d'*Egmont*, nous la donnent d'emblée [la sensation], avant qu'il n'y ait ni rythme, ni sujet. Avons-nous pour l'écran un point de départ analogue, un effet de lumière pure ? Certes non ; que nous dit l'écran éclairé en blanc ? Prenons l'*adagio* de la *IV^e Symphonie* de Beethoven, voyons ce que tire le musicien du simple balancement de deux notes ; essayons d'en faire autant à l'écran, avec des ombres et des lumières ; nous aurons un signal Morse » [939].

Landry défend l'idée qu'il est nécessaire que l'image représente une entité reconnaissable pour qu'elle crée en nous une émotion et que, par conséquent, le cinéma tient moins de la musique que des arts plastiques « peinture, sculpture, ou narratifs : roman, ou plastico-narratifs » [940] : « Une couleur ou une combinaison de couleurs peut être agréable à l'œil sans rien représenter. Pour qu'il y ait émotion il faut qu'il y ait langage, représentation, soit d'un objet extérieur, dans la plupart des cas, soit exceptionnellement d'une disposition intérieure » [941]. Il tire de l'analyse d'Hermann Von Helmholtz, qui constate que l'appréciation d'une œuvre musicale et le sens qu'on lui donne dépendent des individus qui la reçoivent, que la musique atteint inéluctablement le mental contrairement à l'image en mouvement, et prend pour exemple les quatre premières notes de la *Cinquième Symphonie, en ut mineur* de Beethoven :

> « Le mouvement intérieur est immédiat, simultané, unanime, aussi bien chez ceux qui sont informés que ces quatre notes représentent "le destin frappant à la porte", que chez ceux qui se contentent d'y voir une anacrouse martelée précédant une puissante tenue. A l'écran l'effet ne peut être immédiat ; il faut que la perception de l'image ait eu

---

[938] ARTAUD, Antonin. Le Cinéma et l'abstration. *Le Monde illustré*. Octobre 1927 ; Dans: ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*. [S. l.] : Gallimard, 1978, p. 68.
[939] PIERRE-QUINT, Léon, DULAC, Germaine, LANDRY, Lionel, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 2. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 59-60.
[940] *Ibid.*
[941] *Ibid.*, p. 60.

lieu ; elle ne sera pas simultanée ; et l'image ne suscitera pas chez tous les spectateurs le même mouvement intérieur » [942].

En définitive, Landry compare le cinéma abstrait à de simples jeux de lumière ou « spectacles purement lumineux » [943] dont il doute qu'ils puissent retenir l'attention du spectateur si celui-ci n'y reconnaît rien de concret. Aussi, il conteste l'idée que les figures aient « valeur de langage » [944] et puissent « établir communauté de sentiments, émotion collective » [945].

Des abstractionnistes

« Des figures géométriques qui se transforment sur un écran, sous nos yeux, peuvent parfaitement provoquer une émotion intense chez le spectateur » [946]. Tel est l'avis de Noureddine Ghali selon lequel c'est moins le film que la capacité « à s'émouvoir » [947] qui entre en jeu et qui demande « une éducation spécifique de l'œil et de la sensibilité » [948]. Pour Ghali, la transformation progressive des formes abstraites, que l'on peut interpréter à travers de larges récits schématiques de la vie ou de la mort, nous rapproche à nouveau du fonctionnement de la musique : « De même qu'un compositeur utilise des blanches, des noires et des croches, le cinéaste-compositeur fait appel à des proportions visuelles qui, en se transformant selon un schéma choisi, engendrent une rythmique que l'on peut qualifier de pure car détachée de la signification terre à terre des êtres et des choses représentés » [949]. Toutefois, à contrario au *Generalbass der Malerei* sur lequel les œuvres d'Eggeling et de Richter se basent et que nous évoquerons brièvement, Ghali s'écarte de toute forme de codification par des schémas et envisage « autant de significations *à priori* que de spectateurs, chacun de ces derniers rapportant la sienne à une expérience vécue et à une émotion ressentie » [950]. Le mouvement s'accordant au sens et à l'émotion que le cinéaste souhaite communiquer, « le mérite de la théorie musicale du cinéma réside dans l'accent mis sur le

---

[942] *Ibid.*, p. 61.
[943] *Ibid.*, p. 73.
[944] *Ibid.*
[945] *Ibid.*
[946] GHALI, Noureddine et NOGUEZ, Dominique. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt: Idées, conceptions, théories*. [S. l.] : Editions Paris expérimental, 1995, p. 153.
[947] *Ibid.*
[948] *Ibid.*
[949] *Ibid.*, p. 155.
[950] *Ibid.*

rythme des formes cinématographiques qui bougent sur l'écran, que ces formes soient figuratives ou abstraites » [951].

De son côté, Béla Balazs soutient que si l'abstraction provient des images figuratives, elle ne peut avoir d'accointance avec la musique. Il se base sur les possibilités d'abstractions d'images de la réalité, utilisées sous forme de motifs ou textures et qui « ne sont qu'un moyen au service du rythme, ils sont seulement lumière, ombre, forme, mouvement. Il n'y a plus aucun objet. La musique visuelle du montage court dans sa propre sphère à côté du contenu conceptuel » [952]. Seules les figures géométriques en mouvement peuvent être mises en analogie avec la musique : « C'est parce qu'une chose concrète peut être triangulaire qu'il est possible d'en abstraire la forme du triangle. Quant aux mélodies, aux formes musicales, de quoi sont-elles abstraites ? » [953]. Il s'appuie sur *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann qui « travailla d'abord à des films abstraits avant de tourner *Berlin, la symphonie d'une grande ville*, où se manifeste très nettement sa prédilection pour les éléments formels » et qui illustre une sorte de « trait d'union » entre deux tendances qui « ne sont pas nécessairement séparés » [954] en nous faisant vivre une journée dans la capitale allemande, à l'instar de son équivalent soviétique qui sera réalisé deux ans plus tard à Odessa : *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov.

Quant à Louis Chavance, il voit dans la « symphonie visuelle » non pas la conséquence du cinéma issu d'images figuratives mais l'effet du cinéma abstrait caractérisé par « l'évolution de formes géométriques en mouvement » [955], qui prend tout son sens quand elle est dénuée « de tout caractère représentatif » [956]. Elle nous communiquerait une « émotion beaucoup plus directe […] cette émotion véritable et nouvelle qui, comme la musique et à la différence des autres arts, agit directement sur l'âme sans le secours d'aucune représentation ou d'aucune imagination » [957]. Chavance se rapproche de la musique en s'éloignant inévitablement de l'essence même du cinéma basé sur les photogrammes, dont les réalisa-

---

[951] *Ibid.*
[952] BALAZS, Béla, CHAVY, J. M. et PALMIER, Jean-Michel. *L'esprit du cinéma*. [S. l.] : Payot, d. origin. allemande de 1930 1977, p. 166.
[953] *Ibid.*, p. 223.
[954] *Ibid.*, p. 68.
[955] CHAVANCE, Louis. Symphonie visuelle et cinéma pur. *Cinéa-Ciné pour tous*. Juillet 1927, n° 89, p. 13.
[956] *Ibid.*
[957] *Ibid.*

teurs qui tentent de « nous faire saisir quelque fois ces accords visuels » peinent « à produire ces compositions de formes géométriques en mouvement » [958].

Pour terminer, Henri Chomette considère que ce « cinéma intrinsèque » [959] délié de toute image figurative ou dramatique peut se satisfaire d'un rythme visuel qui permet au septième art de « tirer de lui-même une puissance nouvelle qui, délaissant la logique des faits et la réalité des objets, engendre une suite de visions inconnues – inconcevables en dehors de l'union de l'objectif et de la pellicule » [960]. Pour sa part, Elie Faure rêve du cinéaste qui, dans un « avenir lointain », aurait le talent de grands peintres pour réaliser « une tragédie cinéplastique tout entière sortie de lui, une sorte de symphonie visuelle aussi riche, aussi complexe, ouvrant […] des perspectives d'infini et d'absolu à la fois exaltantes par leur mystère et plus émouvantes par leur réalité sensible que les symphonies sonores du plus grand des musiciens » [961]. Enfin, René Schwob imagine un film « dénué de toute expression sentimentale et se développant dans une opposition de lumières dont le miraculeux dosage tiendrait lieu de toute expression » [962], dans lequel les personnages sont « des masses lumineuses, engagées dans des combinaisons pathétiques sans le secours d'un être humain » [963].

V.A.2 D'autres suggestions et correspondances

V.A.2.a Des concepts de correspondances synesthésiques

La dernière tentation du fixe

Le futurisme est vraisemblablement le dernier courant d'art plastique à tenter de suggérer ostensiblement le mouvement dans des représentations statiques au début du XX^{e}

[958] *Ibid.*
[959] CHOMETTE, Henri. Seconde étape. EDITIONS EMILE-PAUL FRÈRES (dir.), *Les Cahiers du mois*. 1925, n^{o} 16-17, p. 87.
[960] *Ibid.*
[961] FAURE, Elie. « De la cinéplastique » (1922). Dans : *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)* [en ligne]. Librairie Plon. Paris - Québec : Éditions d'Histoire et d'Art, 1953, p. 15.
[962] SCHWOB, René. *Une mélodie silencieuse*. Paris : Bernard Grasset, 1929, p. 192.
[963] *Ibid.*

siècle, par une recherche d'une « sensation dynamique » [964], l'une des caractéristiques fondamentales de la peinture futuriste portée par les artistes plasticiens Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla et Gino Severini dans le *Manifeste des peintres futuristes* et *Nous les peintres futuristes*, de 1910, mais aussi dans *Manifeste technique de la Sculpture futuriste* (1912) prônant « *le style du mouvement* » [965], *Sculpture futuriste* (1913) élaborant une « double conception de la forme : *forme en mouvement* (mouvement relatif) et *mouvement de la forme* (mouvement absolu) » [966], et *Peinture et sculpture futuristes* (1914) navigant également entre « mouvement absolu et mouvement relatif » [967], entre autres : « Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un *instant fixé* du dynamisme universel. Ce sera simplement la *sensation dynamique* elle-même. En effet tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement » [968]. Dans leur essai *Art et avenir* (1910), Bruno Corra et Arnaldo Ginna distinguent l'entité visuelle fixe qu'ils nomment « accord chromatique » et qui correspond à la « juxtaposition de couleurs présentées simultanément au regard (spatial) », de celle en mouvement, appelée « motif chromatique », se rapportant à la « juxtaposition de couleurs présentées successivement au regard (temporel) ». Le « drame chromatique » formé de couleurs, par analogie au drame musical formé de sons, est défini comme la :

> « *traduction en couleurs d'un système de passions concrétisées dans un système d'images, dans une action*. […] Durant le déroulement de l'action sur scène, cet orchestre chromatique inonde le théâtre de lumières variées […]. Les couleurs auront été déterminées et notées (avec une notation semblable à la notation musicale) par l'artiste (le peintre). Le chef d'orchestre aura devant lui sa partition » [969].

A l'instar du *Cinéma abstrait – Musique chromatique* (1912) dans lequel Bruno Corra établit un parallèle entre « accord en musique et […] accord chromatique » [970], les futuristes s'appuient sur la nature pour y trouver « et créer artificiellement des milliers d'accords et de motifs chromatiques » dans une vaste forme synesthésique avec la musique :

---

[964] MARINETTI, F.T., CORRA, Bruno, BALLA, G., et al. *Futuristie*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1973, p. 169.
[965] *Ibid.*, p. 175.
[966] *Ibid.*, p. 180.
[967] *Ibid.*, p. 191.
[968] *Ibid.*, p. 163.
[969] *Ibid.*, p. 292.
[970] LISTA, Giovanni. *Le cinéma futuriste*. [S. l.] : Éditions Paris expérimental, 2008, p. 94.

> « Des fleurs blanches et des fleurs jaunes en guise de festons et de guirlandes […] l'art de faire des bouquets et de disposer des jardins. Les fabricants de vêtements féminins devraient aussi étudier l'harmonie des couleurs [pour éviter] des fausses notes terribles entre couleurs et lignes […] le motif avec l'accord est ce qui constitue toute la beauté de la nature ; jetons un coup d'œil et nous aurons un accord, marchons et nous assisterons à une symphonie. Cependant dans la nature, bien souvent, accords et symphonies sont confondus […] par exemple, dans les orages, qui nous offrent des symphonies de nuages puissants […] les vêtements de couleurs variées, les silhouettes des gens, les visages entrevus… constituaient une sorte de symphonie extrêmement complexe »[971].

Kandinsky

Vassily Kandinsky voit le « monde entier » comme « composition cosmique complète, composée elle-même d'un nombre infini de compositions autonomes de plus en plus petites, toutes composées finalement, dans le macrocosme comme dans le microcosme, de points, ce qui rend au point, par ailleurs, son état originaire géométrique » [972]. Le peintre dégage de cette forme de fractale, de nouvelles méthodes de compositions plastiques de la nature dans un rapport synesthésique avec la musique, dans son ouvrage *Point et ligne sur plan* (1926). Pour exemple de correspondance, « le jaune citron vif, après un certain temps, blesse l'œil comme le son aigu d'une trompette déchire les oreilles » [973]. Tout comme il associe la couleur orange à l'alto, le rouge revient au tuba car « le rouge qu'on ne voit pas mais que l'on conçoit de la manière la plus abstraite, éveille, néanmoins, une certaine représentation toute intérieure, à la fois précise et imprécise, d'une sonorité intérieure » [974].

Le titre « Improvisation » donné à sa série de tableaux peints entre 1909 et 1917, oscillant entre figuration et abstraction, semble moins se rapporter à la signification du mot et aux peintures elles-mêmes qu'à un désir d'utiliser la sémantique musicale. Pour rappel, « improvisation » se définit comme l'art ou l'action « de composer et d'exécuter simultanément » [975]. Dans les arts plastiques, ce principe peut être attribué à certaines œuvres de l'art

---

[971] MARINETTI, F.T., CORRA, Bruno, BALLA, G., et al. *op. cit.*, p. 292.
[972] KANDINSKY, Wassily. *Ecrits complets (Tome 2 - La Forme)*. Vol. 2. [S. l.] : Editions Denoel, 1970, p. 75.
[973] KANDINSKY, Vassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Gallimard. Paris : Denoël-Gonthier, 1 janvier 1988, p. 107.
[974] *Ibid.*, p. 94.
[975] *IMPROVISATION : Définition de IMPROVISATION* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/improvisation.

éphémère comme les *Gravity Glue* [976] de Michael Grab, les dessins en perspective sur les plages de Nouvelle Zélande par Harkins, ou encore les monumentales sculptures sur glace d'Harbin, mais pas à cette série de peintures de Kandinsky puisqu'elles s'inscrivent dans le temps. Il en va de même pour le titre « Composition » suivi du numéro respectif donné aux tableaux de la série suivante, cette fois totalement abstraite et peinte entre 1911 et 1939, qui semble confirmer la recherche d'une relation profonde entre la musique et son art : « La correspondance des tons de la couleur et de la musique n'est, bien entendu, que relative. De même qu'un violon peut rendre des sonorités variées qui peuvent répondre à des couleurs différentes, de même le jaune peut être exprimé en nuances différentes, au moyen d'instruments différents » [977]. Sa série de « compositions » pour la scène, ouvrages aux titres tout autant évocateurs de synesthésie, *Sonorité jaune* (1909), *Sonorité verte* (1909), *Noir et blanc* (1909) et *Sonorité violette* (1913) développent une conception de l'œuvre totale incluant musique, ballet, jeu et peinture, sous une forme moderne, tout en étant très différente de celle du *Gesamtkunstwerk* [978] de Wagner.

Admiratif de *Sonorité jaune*, Arnold Schönberg déclare, avant de terminer la composition de son drame musical *La main heureuse* (1913) : « C'est exactement ce que j'ai cherché à réaliser dans ma *Main heureuse* [...]. Il est important que nous employions notre faculté créatrice à imaginer des énigmes analogues à celles qui nous entourent » [979]. *Sonorité jaune* se trouve en effet dans la droite ligne des intentions du compositeur qui souhaite que l'ensemble visuel, scénique, fasse « l'effet (non pas d'un rêve) mais d'accords. Comme la musique. Ce ne devrait jamais être comme un symbole, une signification, une pensée, mais simplement un jeu avec des apparences de couleurs et de formes » [980].

Survage

« J'anime ma peinture, je lui donne le mouvement, j'introduis le rythme dans l'action réelle de ma peinture abstraite, éclose de ma vie intérieure, mon instrument […] exécutera les partitions de mes visions, correspondantes à mon état d'âme dans ses phases

[976] https://mrmondialisation.org/gravity-glue/
[977] KANDINSKY, Vassily. *op. cit.*, p. 122.
[978] Œuvre d'art totale.
[979] Le 19 août 1912, cité dans: *Bulletin de la Classe des beaux-arts*. [S. l.] : Académie royale de Belgique, 1987, p. 126.
[980] Cf. SCHOENBERG, Arnold. *Lettre à Emil Hertzka*. Automne 1913.

successives » [981]. C'est ainsi qu'entre 1912 et 1914, Léopold Survage imagine ce concept du « rythme coloré » consistant à animer et projeter « une simple notation graphique » à l'aide un appareil cinématographique, correspondant à une série de figures géométriques abstraites et teintées qui se métamorphosent progressivement dans un mouvement permanent et qui, « en se transformant et en rencontrant d'autres formes, […] devient capable d'évoquer un *sentiment* » [982]. Les formes « se combinent ensemble, tantôt cheminent côte à côte, tantôt bataillent entre elles ou dansent à la mesure du rythme cadencé, qui le dirige : c'est l'âme de l'auteur, […] et c'est par cela que le rythme visuel devient analogue au rythme sonore de la musique » [983]. Faute de moyens, alors que, « pour une séquence de trois minutes, il est nécessaire d'enregistrer de 1 000 à 2 000 images » [984], ce projet théorisé ne sera jamais exécuté. Il fait écho à la pensée du compositeur français Olivier Messiaen (1908 – 1992), selon lequel :

> « Comme la musique use de milliers, de millions de complexes de sons, comme ces complexes de sons sont toujours en mouvement, se faisant et se défaisant sans cesse, ainsi les couleurs qui lui correspondent donnent des arcs-en-ciel entremêlés, des spirales bleues, rouges, violettes, oranges, vertes, qui bougent et tournent avec les sons, à la même vitesse que les sons, avec les mêmes oppositions d'intensités, les mêmes conflits de durées, les mêmes enroulements contrapunctiques que les sons » [985].

Dans son manifeste *Le Rythme coloré* (1914), paru dans la revue *Les Soirées de Paris* éditée par Guillaume Apollinaire, Survage se distingue des futuristes dont il considère la musique chromatique comme se rapprochant davantage du *Clavecin pour les yeux* inventé par le Père Louis-Bertrand Castel (1688 – 1757), savant et jésuite français imaginant une synesthésie entre les sons et les couleurs à partir des notes jouées au clavier, faisant écho au poème symphonique *Prométhée ou le poème du feu* opus 60 (1908-1910) d'Alexandre Scriabine. Ce compositeur russe intègre à son grand orchestre un « orgue de lumière » qu'il

---

[981] SURVAGE, Léopold. *Ecrits sur la peinture*. Paris : l'Archipel, 1 janvier 1992, p. 25.
[982] *Ibid.*, p. 22.
[983] *Ibid.*, p. 23.
[984] Rythme coloré. Dans : *Survage. Les années héroïques* [en ligne]. Troyes, musée d'Art moderne ; Le Cateau-Cambrésis, musée Matisse : Centre Pompidou, 1993. [Consulté le 17 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : https://www.centrepompidou.fr/id/cnyXrjq/rk8Lee/fr.
[985] MESSIAEN, Olivier. La couleur des ondes: Olivier Messiaen, conférence de Notre Dame, 1977. Dans : *La couleur des ondes* [en ligne]. 28 mars 2010. [Consulté le 10 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://couleurdesondes.blogspot.com/2010/03/olivier-messiaen-conference-de-notre.html.

nomme « Luce » [986], dont il inscrit la portée sur la partition au même titre que pour les autres instruments. Le clavier lumineux a pour objet la projection de faisceaux colorés suivant une mélodie rattachée au rythme et à l'évolution de la musique, dont la couleur correspond à des notes tout en portant une signification : *la*♭ = violet ou lilas pour le mouvement de l'esprit dans la matière, *mi*♭ = couleur chair ou acier éclatant pour l'humanité, *si*♭ = rose ou acier pour la luxure ou la passion, *fa* = rouge profond pour la diversification de la volonté, *do* = rouge (intense) pour la volonté, *sol* = orange pour le jeu créatif, *ré* = jaune pour la joie, *la* = vert pour la matière, *mi* = bleu ciel pour les rêves, *do*♭/*si* = bleu nacré pour la contemplation, *sol*♭/*fa#* = bleu brillant ou violet pour la créativité, *ré*♭/*do#* = violet ou pourpre pour la volonté de l'esprit créatif [987].

Survage semble se rapprocher davantage de la position de Messiaen qui considère qu' « il est puéril d'attribuer une couleur à chaque note » :

> « Ce ne sont pas les sons isolés qui engendrent des couleurs, ce sont les accords ou mieux les complexes de sons. Chaque complexe de sons a une couleur bien définie. Cette couleur va se reproduire à tous les octaves, mais elle sera normale dans le médium, dégradée vers le blanc (c'est-à-dire plus claire) en montant vers l'aigu, rabattue par le noir (c'est-à-dire plus sombre) en descendant vers le grave. Au contraire, si nous transposons notre accord de demi-ton en demi-ton, à chaque demi-ton il va changer de couleur » [988].

A la déclaration d'Apollinaire dans un article du *Paris-Journal* du 16 juillet 1914, selon lequel le « rythme coloré » est « un art autonome ayant des ressources infiniment variées qui lui sont propres » [989], Survage ajoute « quoique basé sur les mêmes données psychologiques que la musique » :

> « C'est le mode de succession dans le temps des éléments, qui établit l'analogie entre la musique, rythme sonore, et le rythme coloré […]. L'élément fondamental de mon art dynamique est la forme visuelle colorée, analogue au son de la musique par son rôle. Cet élément est déterminé par trois facteurs : la forme visuelle proprement dite (abs-

[986] Voir un extrait de sa partition dans: SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 269.
[987] Voir le schéma de correspondance entre les portées et leurs altérations, la tonalité, la couleur et la signification, dans: *Ibid.*, p. 270.
[988] MESSIAEN, Olivier. *op. cit.*
[989] APOLLINAIRE, Guillaume. *Chroniques d'art (1902-1918): Textes réunis avec préf. et notes*. [S. l.] : Gallimard, 1960, p. 413.

traite) ; le rythme, c'est-à-dire le mouvement ; et les transformations de cette forme : la couleur » [990].

Richter et compagnie

Après sa révélation, « frappé [par] une sorte de rythme musical » [991] en regardant le tableau *Les Grandes baigneuses* de Cézanne en 1912, suite à sa découverte des dessins au pastel d'Edouard Manet en 1904 à Berlin, lui donnant l'impression d'une « musique absolument céleste » [992], son attrait pour les mouvements de la vie, « mouvement rythmique des musiciens […], mouvements du corps répétitifs des équipages […] mouvement des foules lors des manifestations » [993], son goût pour le « potentiel musical de l'art, dans ses qualités de non-représentation et d'autonomie » [994] et son admiration des formes abstraites et autonomes du cubisme aux « formes qui peuvent être composées d'une façon analogue à la musique » [995], le conduisent à explorer les correspondances entre une plasticité en noir et blanc et la forme musicale du contrepoint. Afin « de réaliser un équilibre et un contre-équilibre entre du papier blanc et des taches de l'encre noir » [996], il étudie « les mouvements et les contremouvements menant à une unité définie » [997] du *Petit livre de notes d'Anna Magdalena* (1725) de Jean Sébastien Bach que lui aura suggéré le compositeur Ferruccio Busoni en 1918. Suite à cet essai, Richter renonce « complètement aux objets (sujets) et articule des parties abstraites libres sur un plan donné contre ou avec chacun » [998].

Selon Richter, Eggeling « s'investissait aussi dans la recherche d'une base générale pour administrer de manière créative la richesse des formes abstraites » [999]. Suite à leur rencontre en Suisse en 1918, les deux artistes imaginent un « langage universel » basé sur un alphabet de formes abstraites qui rappelle les trente signes de *Trente* (1937), tableau en forme de damier de Kandinsky, et qui s'inspire d'idéogrammes japonais. Ils partent du

[990] SURVAGE, Léopold. *Survage: rythmes colorés, 1912-1913*. [S. l.] : Musée d'art et d'industrie, 1973, p. 21-22.
[991] RICHTER, Hans. *Hans Richter by Hans Richter.* New York : Holt, Rinehart and Winston, 1971, p. 22.
[992] *Ibid.*, p. 21.
[993] FOSTER, Stephen C. (dir.). *Hans Richter - Activism, Modernism, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.; London : The MIT Press, 28 février 2000, p. 241.
[994] *Ibid.*, p. 23.
[995] *Ibid.*, p. 25.
[996] RICHTER, Hans. *op. cit.*, p. 37.
[997] *Ibid.*
[998] *Ibid.*, p. 68.
[999] RICHTER, Hans. *Tête et le dos de têtes*. [S. l.] : Verl. The Ark, 1967, p. 12.

Generalbass der Malerei [1000] articulé par Eggeling, qui repose, selon Richter, sur « un principe de relations dynamiques, comme un contrepoint, comprenant toute relation possible entre les formes » [1001], et qui sert de base à leur conception artistique « soumise à cette loi mécanique du jeu de contraste et d'analogie » [1002]. Richter explique qu'Eggeling a tenté de comprendre :

> « ce que l'expression d'une forme prendrait sous l'influence de différents types de "contraires" : petite contre grande, lumineux contre sombre, seul contre nombreux, dessus contre dessous, etc. De cette façon, il a intimement combiné les contrastes externes avec des relations analogues aux formes, qu'il nommait "analogies", il pouvait produire une variété infinie de relations entre les formes » [1003].

Laurent Guido soutient que c'est sous l'influence de *L'Evolution créatrice* (1907) d'Henri Bergson qu'Eggeling a élaboré cette « sorte de lexique universel ou *Generalbass der Malerei* […] une idée qu'on trouve déjà dans les réflexions théoriques de Goethe sur les relations entre structure musicale et système des couleurs picturales » [1004], mais dont nous remarquons qu'elle est sévèrement remise en cause par Hanslick, tant sur le plan musical que pictural :

> « Nous avons une véritable école d'exégèse fort occupée à la recherche de leur signification. La *Symbolique des tonalités* de Schubart est le pendant de l'*Interprétation des couleurs* de Goethe. Cependant […] tout ce qui est rouge ne signifie pas la joie, et tout ce qui est blanc l'innocence ; dans une symphonie, tout ce qui est en *la bémol* ne représentera pas davantage une disposition romanesque, ni tout ce qui est en *si mineur* quelque chose d'hostile à l'homme, ni tout accord parfait la satisfaction, ni tout accord de septième diminuée le désespoir. […] Il est certain que des phénomènes de ce genre, à l'état de nature, sont loin de pouvoir exprimer quoi que ce soit » [1005].

Richter aboutit au *Rhythmus 21* en 1921, travaillant avec des formes géométriques basiques qu'il met en mouvement dans la surface et la profondeur de l'image.

[1000] Ensemble d'éléments.
[1001] RICHTER, Hans. *op. cit.*, p. 11-12.
[1002] *Ibid.*, p. 95.
[1003] *Ibid.*, p. 11-12.
[1004] GUIDO, Laurent. *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Payot Lausanne - Nadir, 6 décembre 2007, p. 153.
[1005] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 28-29.

Eggeling parvient à la *Symphonie diagonale* en 1924, se référant davantage que son acolyte au vocabulaire de formes abstraites définies par le *Generalbass*. Louis Chavance qui, en évoquant Richter et d'ailleurs le cinéma abstrait en général porté à son apogée, explique qu'avec cette conception, la réalisation des films serait mieux maîtrisée et « tendrait à former une sorte de code avec des figures géométriques simples qui constituerait la gamme de cette nouvelle musique visuelle. Une fois cette gamme établie, à quoi bon se soumettre à la complication d'une réalisation cinématographique, aux multiples démarches de la prise de vue, du développement, du montage, de la projection ? » [1006].

V.A.2.b Du lien inné entre l'audio et le visuel

Dans les sciences et techniques

Une correspondance naturelle

Si nous considérons l'étymologie du mot « phonographie », nous pensons au tracé graphique d'un son qui évolue dans le temps, dans la forme, mais aussi au cours des décennies, d'abord sur cylindre, ensuite sur disque, puis en optique sur pellicule, jusqu'à tous les types d'affichages numériques animés en fonction de l'amplitude et de la bande passante du spectre sonore, en passant par les vumètres analogiques. Cette courbe du son en deux dimensions, à savoir la verticalité pour l'intensité, correspondant à la profondeur du sillon dans le cas des premiers supports, et l'horizontalité pour la fréquence de la vibration et son développement dans le temps, reste une constante. D'après François Baskevitch :

> « Cette courbe temps/amplitude devient la représentation dominante du son, au détriment d'autres représentations comme les courbes de Lissajous ou des flammes de Koenig, qui sont plutôt réservées aux recherches. Tous les physiciens, dès lors, sont imprégnés de ce modèle qui sera à la base du système technique de l'enregistrement/reproduction des sons, de la téléphonie, puis, au XXème siècle, plus généralement de l'électroacoustique » [1007].

[1006] CHAVANCE, Louis. Symphonie visuelle et cinéma pur. *Cinéa-Ciné pour tous*. Juillet 1927, n° 89, p. 13.
[1007] BASKEVITCH, François. La mémoire des sons : la curieuse histoire d'un procédé technique. *Centre François Viète – Université de Nantes* [en ligne]. Avril 2009, p. 14.

Par conséquent, cette possibilité de graver un son sur un cylindre et de reproduire ce graphique implique une correspondance naturelle et inaliénable entre audio et visuel, oserons-nous dire : « synesthésique ».

Depuis le Phonautographe inventé par l'ouvrier typographe et sténographe français Léon Scott de Martinville (1817 – 1879), dont le principe consiste à « photographier la parole » en lui appliquant « les moyens acoustiques que la nature a réalisés dans l'oreille humaine à la fixation graphique des sons de la voix du chant et des instruments » [1008], à un son précis correspond un visuel unique. Le procédé est déposé à l'Académie des Sciences de Paris le 26 janvier 1857 par l'intermédiaire du Président de cette institution Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, hilare à la lecture de « cette communication du pauvre typographe » [1009] qui indique : « On parle au voisinage du pavillon : les membranes vibrent, le style décrit des mouvements de pendule, il trace des figures, larges si le son est intense, petites s'il est faible, séparées quand il est grave, rapprochées s'il est aigu, tremblées et inégales si le timbre est voilé, égales et nettes s'il est pur » [1010]. Il s'agit bien d'une transformation du son en un visuel et Scott « tire des épreuves positives ou négatives de cette nouvelle graphie » [1011].

Notons que cinquante ans auparavant, en 1807, Thomas Young présente le premier appareil de mesure et d'inscription du mouvement vibratoire sur un corps solide :

> « Si l'on fait vibrer un corps dont les vibrations ont une certaine fréquence pendant que le cylindre tourne, et qu'on fasse marquer ces vibrations sur le cylindre, ces traces constitueront un index correct du temps occupé par une partie de la révolution et le mouvement d'un corps quelconque peut être comparé avec le nombre des alternations marquées pendant le même temps par le corps vibrant » [1012].

[1008] La phonographie: Les précurseurs du phonographe, E. Léon Scott de Martinville. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 4 août 1899, p. 21-22. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date.

[1009] FIGUIER, Louis. *Les merveilles de la science, ou Description populaire des inventions modernes. 5-6, Suppléments. 6 / par Louis Figuier...* Paris : Furne, Jouvet et Cie, 1891 1867, p. 634. [Consulté le 7 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k246798.

[1010] *Op. cit.*, p. 33.

[1011] *Ibid.*

[1012] YOUNG, Thomas. *A course of lectures on natural philosophy and the mechanical arts*. [S. l.] : London : Printed for J. Johnson, 1807, p. 191.

La trouvaille de Young sera reprise pour la première fois dans un cadre médical par le physiologiste allemand Carl Ludwig, en 1847 [1013], à travers un système nommé « Kymographion », permettant d'enregistrer sur cylindre les variations pulsatives du sang et la pression sanguine dans les artères, mesurées par un manomètre [1014]. Peu avant, en 1840, le mathématicien et physicien français de l'Académie des sciences à Paris, Jean-Marie Constant Duhamel (1797 – 1872), élabore le Vitographe, procédé amélioré de la trouvaille de Young, équipé d'un système d'horlogerie et de noir de fumée sur le cylindre, qui :

> « Inscrit les vibrations d'une corde dont on diminue successivement la longueur en lui adoptant une pointe qui laisse une trace sur un plan mobile. Il compare ce tracé avec celui d'une corde ébranlée à laquelle on ne fait subir aucune variation de longueur. Duhamel ajoute que son procédé repose sur une idée analogue à celle d'un appareil employé par Watt et plus tard par Eytelwein » [1015].

En 1844, le physicien allemand Guillaume Wertheim (1815 – 1861) remplace la corde par un diapason [1016]. Ce dernier est alimenté électriquement à partir de 1857 par Jules-Antoine Lissajous [1017] « en se servant de l'interrupteur à mercure inventé par Léon Foucault » [1018], perfectionné ensuite par Helmholtz, puis par le chimiste et physicien français, Henri Victor Regnault (1810 – 1878) et enfin par l'ingénieur français en électricité, Ernest Mercadier (1836 – 1911). Ainsi, ces appareils basés sur la représentation graphique d'une vibration sonore, deviennent coutumiers des équipements de laboratoires, employés par les

---

[1013] « Premier instrument enregistreur appliqué à la physiologie » par RIVE, Wilhelm. *De sphygmograaf en de Sphygmographische Curve. [Le sphygmographe et les tracés sphygmographiques, thèse inaugurale du Dr Wilhelm Rive]*. [S. l.] : Utrecht, 1866 ; cité par LORAIN, Paul. *Études de Médecine clinique faites avec l'aide de la méthode graphique et des appareils enregistreurs*. J.-B. Baillière. Paris : [s. n.], 1870, p. 60. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5664928h ; repris par PISANO, Giusy. Chapitre X. La voie physiologique d'Étienne-Jules Marey. Dans : *Une archéologie du cinéma sonore* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 21 juin 2013, p. 113-120. [Consulté le 24 juillet 2015]. Cinéma et audiovisuel. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/2744.

[1014] Appareil servant à mesurer la pression d'un fluide.

[1015] Résumé du compte rendu de Duhamel à l'Académie des sciences, 1840, pages 15-17, Tome II. *La Science française : revue populaire illustrée*. [S.n.]. Paris, 4 août 1899, p. 9.

[1016] Recherches sur l'élasticité, Annales de chimie et de physique, 3e série, tome XII, 1844, page 383. Bibl. Nat., R 17.426. *La Science française : revue populaire illustrée*. [S.n.]. Paris, 4 août 1899, p. 9.

[1017] Comptes rendus de l'Académie des sciences, 1857, tome I, page 727. *La Science française : revue populaire illustrée*. [S.n.]. Paris, 4 août 1899, p. 9.

[1018] *Ibid.*

chercheurs en acoustique, en milieu scolaire ou universitaire où, selon François Baskevitch, « les professeurs de physique utilisent le phonautographe dès 1860 » [1019].

Ces études portant sur le thème de la représentation graphique d'une vibration sonore, dont les perfectionnements successifs entre scientifiques représentent pour le médecin, épistémologue et philosophe français Georges Canguilhem (1904 – 1995) « un échange manifeste de bons procédés d'emprunt dans l'évolution des techniques instrumentales » [1020], font écho au rêve du photographe, artiste et homme de lettres français, Nadar qui, en 1856, soit vingt-et-un ans avant le Phonographe d'Edison, « ne doute pas le moins du monde qu'un inventeur ne présente par exemple demain à l'Académie des sciences quelque chose comme un *Daguerréotype Acoustique*, reproduisant fidèlement à volonté tous les sons » [1021]. Le rêve de cet « instrument » se précise quelques années plus tard, en 1864 :

> « Je m'amusais, dormant éveillé il y a quelque quinze ans, à écrire dans un coin ignoré, […] qu'il se trouverait un de ces matins quelqu'un pour nous apporter le Daguerréotype du son : le *phonographe*, quelque chose comme une boite dans laquelle se fixeraient et se retiendraient les mélodies, ainsi que la chambre noire surprend et fixe les images. Si bien qu'une famille, je suppose, se trouvant dans l'impossibilité d'assister à la première représentation d'une *Forza del Destino* […] n'aurait qu'à députer l'un de ses membres, muni du phonographe en question » [1022].

Ce songe renvoie à la vision d'un futur spectacle cinématographique par Edison qui imagine, en 1887 :

> « Un instrument qui ferait pour les yeux ce que le phonographe fait pour les oreilles et, par une combinaison des deux, l'image en mouvement et le son pourraient être enregistrés et reproduits simultanément […]. Je pense que dans les années à venir, un grand opéra pourra être joué au Metropolitan Opera House à New York sans que l'on y ap-

---

[1019] BASKEVITCH, François. La mémoire des sons : la curieuse histoire d'un procédé technique. *Centre François Viète – Université de Nantes* [en ligne]. Avril 2009, p. 13-14.

[1020] CANGUILHEM, Georges. *Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Septième édition augmentée. Paris : Librairie Philosophique, J. Vrin, 2002, p. 232 ; Repris par: PISANO, Giusy. Introduction. Dans : *Une archéologie du cinéma sonore* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 21 juin 2013, p. 1-8. [Consulté le 21 juillet 2015]. Cinéma et audiovisuel. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/2729.

[1021] NADAR, Félix. Daguerréotype acoustique. *Le Musée franco-anglais*. 1856 ; Dans: PERRIAULT, Jacques. *Mémoires de l'ombre et du son, une archéologie de l'audio-visuel*. Paris : Flammarion, 1981, p. 133.

[1022] NADAR, Félix. *A terre et en l'air : mémoires du géant*. 2e éd. Paris : E. Dentu, Libraire-Editeur, 1865, p. 271-272. [Consulté le 12 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110516k.

porte le moindre changement matériel et avec des artistes et musiciens morts depuis longtemps » [1023].

Cette conception aboutit à la première expérience de combinaison du son et de l'image en mouvement avec le *Dickson Experimental Sound Film* (1894) par William Dickson, assistant d'Edison, à cette occasion réalisateur et violoniste, pour tester le kinetophone, appareil décrit par *La Science française* à sa sortie en 1894, comme « une combinaison nouvelle du phonographe avec les procédés de la photographie instantanée, imaginés pour l'étude des mouvements animaux par M. Marey » [1024], ou plus exactement avec un kinetoscope, invention d'Edison permettant de visualiser un film individuellement par le biais d'un orifice, à 18 images par seconde [1025].

Malgré les éloges, décrit comme pouvant « recueillir une scène, un acte entier de drame ou d'opéra, avec ses décors, ses acteurs, sa musique, et reproduire le tout à volonté [et qui] non seulement, vous montre un assaut de boxe, avec les mouvements des combattants et leurs jeux de physionomie, mais il vous fait entendre les coups » [1026], le kinetophone est un échec commercial, tel que l'ingénieur du son américain Mark Ulano l'affirme : « Bien que plus de mille kinetoscopes aient été construits, seuls quarante-cinq kinetophones furent fabriqués » [1027].

C'est aussi un revers technique puisque, selon monteur et ingénieur du son américain Walter Murch, ayant travaillé sur la synchronisation des images et du son lors de la restauration du *Dickson Experimental Sound Film* prise en charge par le Thomas Edison National Historical Park alors dirigée par Leonard DeGraaf, à la demande du conservateur du

---

[1023] DICKSON, W. K.-L. et DICKSON, Antonia. *History of the kinetograph, kinetoscope, and kineto-phonograph*. Facsimile ed. New York : Museum of Modern Art, 2000. TR885 .D5 2000 Préface.

[1024] Une nouvelle invention scientifique: le kinétographe. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 8 mars 1894, p. 320. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163725.

[1025] Le kinetoscope se présente sous la forme d'un coffre en bois à l'intérieur duquel les photogrammes, grossis par un jeu de loupes, sont vus à travers un œilleton. Elle s'inspire de la méthode de compensation optique du Zoopraxiscope, puisque la bande est déroulée en continu devant un obturateur rotatif, au sein duquel se trouve un orifice laissant passer la lumière provenant d'une lampe. La rotation de l'obturateur et le défilement de la pellicule perforée sont synchronisés de façon à ce que le faisceau lumineux qui sort de l'orifice, éclaire brièvement chaque photogramme passant devant l'œilleton par lequel le spectateur regarde.

[1026] LEMAIRE, M. Le Kinétographe de M. Edison. *La Science française et la science pour tous: revue populaire de vulgarisation scientifique* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 8 mars 1891, p. 326. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163683.item.

[1027] ULANO, Mark. The Movies are Born a Child of the Phonograph. Dans : *Filmsound* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 juillet 2015]. Disponible à l'adresse : http://www.filmsound.org/ulano/talkies2.htm.

cinéma et de la télévision de la Library of Congress, Patrick Loughney, pour la conférence portant sur les relations entre l'image en mouvement et le son d'avant 1910, organisée en 1998 par la DOMITOR [1028], association pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps : « Il n'y avait pas ce que nous appellerions aujourd'hui synchronisation. Le son et l'image bougeaient en même temps, mais la question d'une liaison mécanique réelle au moment de l'enregistrement ou de la reproduction, reste encore à résoudre » [1029]. Tel que le précise l'Historien du cinéma Paul Spehr, Edison « n'avait pas de système synchronisé entre ses films et son phonographe avant 1912 » [1030].

Cette aspiration d'Edison à faire du cinéma « un grand opéra » [1031] et la trouvaille de Scott nous montrent que la visualisation du son est intrinsèquement liée à sa compréhension avant sa reproduction. Le son est vu avant d'être restitué auditivement. Même lorsqu'il sera possible de le reproduire, il sera avant tout observé et comparé à la photographie. Le « procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe » [1032] du poète et inventeur français Charles Cros (1842 – 1888), qu'il nomme « Paléophone », dont il remet les notes à l'Académie des sciences de Paris le 30 avril 1877, sera rebaptisé « Phonographe » par un certain Abbé Lenoir préférant se faire appeler « Abbé Le Blanc » [1033], ceci avant qu'Edison ne prenne cette appellation à son compte. Selon l'ecclésiastique Le Blanc, tenant la rubrique « Le monde des sciences et des arts » de la revue catholique hebdomadaire *La Semaine du Clergé* : « Par cet instrument […], on obtiendra des

---

[1028] DOMITOR. Dans : *Domitor* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 15 juillet 2015]. Disponible à l'adresse : http://www.domitor.org/fr/.

[1029] MURCH, Walter. Dickson Experimental Sound Film. Dans : *Filmsound* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 juillet 2015]. Disponible à l'adresse : http://filmsound.org/murch/dickson.htm.

[1030] DONNELLY, Cormac. The Dickson Experimental Sound Film | Designing Sound. Dans : *Designing Sound* [en ligne]. 5 juillet 2014. [Consulté le 15 juillet 2015]. Disponible à l'adresse : http://designingsound.org/2014/05/the-dickson-experimental-sound-film/.

[1031] Cf. préface DICKSON, W. K.-L. et DICKSON, Antonia. *History of the kinetograph, kinetoscope, and kinetophonograph*. Facsimile ed. New York : Museum of Modern Art, 2000.

[1032] « Paléophone » de Charles Cros et premier enregistrement de la voix humaine par Edison. Dans : *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 15 juillet 2015]. Disponible à l'adresse : http://www.universalis.fr/encyclopedie/paleophone-de-charles-cros-et-premier-enregistrement-de-la-voix-humaine-par-edison/.

[1033] D'après: *ibid.* ; PISANO, Giusy. Introduction à la quatrième partie. A la recherche d'un « appareil permettant de faire pour la vue ce que le phonographe devait faire pour l'ouie ». Dans : *Une archéologie du cinéma sonore* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 21 juin 2013, p. 171-176. [Consulté le 25 juillet 2015]. Cinéma et audiovisuel. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/2750.

phonographies de la voix comme on en obtient des traits du visage, et ces photographies, qui devront prendre le nom de phonographies » [1034].

Cros ajoute donc à la trouvaille de Scott, qu'à un graphique sinusoïdal correspond une sonorité propre. Dès lors, Scott et Cros, par leurs dépôts respectifs, établissent que le son est matériellement consubstantiel de sa représentation visuelle. Cette image du son fera d'ailleurs l'objet d'expériences dans des domaines connexes, notamment celui de l'optique, que la professeure à l'ENS Louis-Lumière, Giusy Pisano, relève :

> « L'obsession du son photographié stimulera les expérimentations du physiologiste allemand Ludimar Hermann avec son « phonophotographische », celles de Georges Demenÿ (collaborateur de Marey) sur la chronophotographie de la parole, ou encore celles d'August Toepler et d'Ernest Rhumer, recherches qui aboutiront au cours du XX^{e} siècle à l'inscription optique du son sur le même support sensible que l'image animée » [1035].

Sur l'imbrication de l'optique et de l'acoustique

Indépendamment des tribulations de Scott et de Cros à tenter respectivement de faire reconnaître leurs trouvailles auprès de l'Académie des Sciences en France et en vain, ce qui donne toute latitude aux travaux d'Edison outre-Atlantique, souvent les savants qui explorent l'optique se consacrent également à l'acoustique, comme si le monde du visible et l'univers du sonore s'incorporent dans une relation d'évidence et que l'on ne peut travailler sur l'un sans considérer l'autre.

C'est ainsi que Thomas Young présente, en 1807, son premier instrument permettant d'enregistrer et de « mesurer sans difficulté le nombre des vibrations des corps sonores, en leur appliquant un style qui décrive une trace ondulée, sur le cylindre » [1036], dans sa série de *Lectures on Natural Philosophy and the Mechanical Arts* au sein de laquelle il traite de la propagation du son, de ses origines et de ses effets, ainsi que des harmoniques et des instruments de musique, dans la même partie où il aborde la vision, les théories, instruments, physique et histoire de l'optique en passant par la décomposition de la lumière et les interférences des ondes lumineuses [1037].

[1034] Cf. LE BLANC, Abbé. Le téléphone et le phonographe. *La Semaine du clergé*. 10 octobre 1877, n^{o} 51.
[1035] PISANO, Giusy. *op. cit.*
[1036] YOUNG, Thomas. *A course of lectures on natural philosophy and the mechanical arts*. [S. l.] : London : Printed for J. Johnson, 1807, p. 191.
[1037] *Ibid.*, p. 367-483.

Un siècle plus tôt, dans son *Traité d'optique* datant de 1704, Newton s'interroge : « L'harmonie et la discordance des couleurs ne pourraient-elles pas venir des proportions des vibrations continuées jusqu'au cerveau […] comme l'harmonie et la dissonance des sons viennent des proportions des vibrations de l'air ? »[1038]. Il imagine un cercle divisé en sept parties colorées des « couleurs primitives ou primaires [que] sont le rouge, le jaune, le vert, le bleu, un violet pourpre, avec aussi l'orange, l'indigo »[1039] qu'il aura préalablement décomposées, « proportionnelles aux sept tons de musique, ou aux intervalles des huit sons contenus dans une octave »[1040]. Il entreprend de « déterminer la réfrangibilité des différentes espèces de lumière homogène, qui répond aux différentes couleurs »[1041], en divisant le spectre « de la même manière qu'est divisée la corde d'un instrument de musique »[1042]. Le professeur en sciences physiques Dorothée Devaux et l'historien des sciences Bernard Maitte relèvent que préalablement à son *Traité d'optique* :

> « Entre 1664 et 1666, Newton avait produit plusieurs brouillons et un texte "Of Musick", dans lesquels il compile des renseignements sur les intervalles musicaux selon l'échelle de Zarlino, utilisée alors. Dans la lettre à Oldenburg de 1672, il discute les intervalles musicaux. En 1675, Newton écrit une autre lettre, à Oldenburg. Il revient sur les sept couleurs "simples" : il indique que la lumière produit dans l'œil des vibrations qui excitent le nerf optique et produisent les mêmes harmonies et discordances que celles engendrées par les sons. Il répartit donc les couleurs selon des proportions précises, ordonnées conformément, dit-il, aux règles de l'harmonie musicale »[1043].

En 1868, Au sein de ses recherches en mécanique et sensations physiologiques, Helmholtz publie sa *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*[1044] à travers laquelle notamment il décompose le son en fréquences et contribue à

[1038] NEWTON, Isaac. *Traité d'optique sur les réflexions, réfractions, inflexions, et les couleurs, de la lumière*. [S. l.] : chez Montalant, 1722, p. 514.
[1039] NEWTON, Isaac. A Letter of Mr. Isaac Newton, Professor of the Mathematicks in the University of Cambridge; Containing His New Theory about Light and Colors: Sent by the Author to the Publisher from Cambridge, Febr. 6. 1671/72; In Order to be Communicated to the R. Society. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*. Janvier 1671, Vol. 6, n° 69-80, p. 3082.
[1040] NEWTON, Isaac. *op. cit.*, p. 173.
[1041] *Ibid.*, p. 141.
[1042] *Ibid.*, p. 142-143.
[1043] DEVAUX, Dorothée et MAITTE, Bernard. Newton, les couleurs et la musique. *Alliage - http://revel.unice.fr/alliage/?id=3530*. Décembre 2006, n° 59, p. 126-138. Méditation et culture scientifique - couleurs.
[1044] Cf. HELMHOLTZ, Hermann von. *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*. [S. l.] : Paris, V. Masson et fils, 1868.

l'identification des harmoniques d'un son mélodique à l'aide de résonateurs, ceci corrélativement à ses études sur la vision des couleurs, la perception de la profondeur et du mouvement, dans son traité d'*Optique physiologique* [1045].

En outre, il paraît compréhensible qu'un scientifique, tel que le phonéticien et dialectologue français Pierre-Jean Rousselot (1846 – 1924), étudie pour exemple le timbre des voyelles à travers leur représentation visuelle, en observant les phonogrammes au microscope « dans l'espoir d'y trouver à la simple vue la caractéristique des sons » [1046], et, par une analyse physiologique, en classant la représentation graphique des sons prononcés et enregistrés en fonction de leur intensité, timbre et hauteur, suivant la gamme tempérée sur plusieurs octaves [1047].

Nous pourrions remonter jusqu'aux propositions du philosophe grec Aristote (384 av. J.-C. – 322 av. J.-C.) qui, dans le début de son *Petit traité d'histoire naturelle* portant sur les rêves, constate que « quand on dirige notre regard du soleil vers l'obscurité, il arrive en effet que l'on ne voit rien, parce que le mouvement causé dans les yeux par la lumière subsiste encore » [1048], et qui s'interroge, dans ses problèmes musicaux 27 et 29 : « Pourquoi les rythmes et les chants, qui sont (après tout) une émission de la voix, sont-ils assimilés à des caractères moraux, mais non pas les saveurs, non plus que les couleurs ni les odeurs ? N'est-ce pas parce que ce sont des mouvements, comme les actes ? » [1049].

Nous pouvons également relater les études du médecin physiologiste français Etienne-Jules Marey (1830 – 1904) portant sur le fonctionnement de la machine humaine et animale, dont les premières expériences sur l'observation de la locomotion et les rythmes

---

[1045] Cf. HELMHOLTZ, Hermann von (1821-1894). *Optique physiologique, par H. Helmholtz,... traduite par Émile Javal et N.-Th. Klein...* [S. l.] : [s. n.], 1867.

[1046] Par M. Persifor Frazer (1878), M. Bocke (1891) et le Professeur à l'Institut des jeunes sourds de Paris, directeur du laboratoire de la parole et disciple de Marey, M. Marichelle dans : ROUSSELOT, Pierre-Jean. *Principes de phonétique expérimentale. Tome 1*. Vol. 1. H. Welter. Paris : [s. n.], 1908 1897, 2 vol., p. 118. Disponible à l'adresse : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb312591517.

[1047] *Ibid.*, p. 318-638.

[1048] ARISTOTE et BARNES, Jonathan. *Complete Works of Aristotle*. Vol. 3. Princeton : Princeton University Press, 1 janvier 1991, 3 vol., p. 4. [Consulté le 16 novembre 2015]. open source media. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/AristotleCompleteWorksVol1 vol. 3, « On Dream », 459b1-459b23.

[1049] ARISTOTE. Problèmes d'Aristote: section XIX - Problèmes relatifs à la musique. Dans : ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES EN FRANCE, *Revue des études grecques*. IV [en ligne]. Trad. par Charles-Emile RUELLE. [S. l.] : Ernest Leroux, 1887, p. 251. [Consulté le 10 décembre 2015]. Robarts - University of Toronto. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/revuedestudesg04assouoft. AAM-1241 ; Et dans: REMACLE, Philippe. Remacle. Dans : *Remacle.org* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 17 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/problemesmusicaux.htm.

musculaires sont faites à travers sa « méthode graphique » [1050] et son « chronographe » [1051] qui traduit fidèlement, selon lui, « les rythmes des allures de l'homme et des animaux, c'est-à-dire l'instant et la durée des appuis de chaque membre sur le sol » [1052], et qui a « pour but d'imprimer à un style traceur des vibrations isochrones d'une fréquence connue, de façon que le nombre de vibrations inscrites entre deux signaux exprime le temps qui les sépare » [1053]. Se référant à Wheatstone, Young et Duhamel, l'une de ses expériences consiste à « savoir avec une exactitude extrême le nombre de vibrations qu'un diapason exécute en une seconde : cela tient à la précision avec laquelle on compare entre eux et on règle ces instruments, soit par la méthode optique de Lissajous, soit par la méthode acoustique (méthode des sons résultants) de Kœnig » [1054]. Une autre expérience consiste à inscrire « directement les vibrations du larynx, au moyen de signaux électriques. On peut évaluer, d'après les tracés, la tonalité de la note chantée et apprécier la justesse du son émis » [1055].

Après sa rencontre avec le photographe et inventeur britannique, Eadweard Muybridge (1830 – 1904), en aout [1056] ou septembre [1057] 1881, Marey passe de l'observation des phénomènes vibratoires à la captation de la lumière, en exposant l'idée du Fusil Photographique le 22 avril 1882 [1058], qu'il concrétise en 1889, ce qui donne lieu à « la chronophotographie, nouvelle méthode pour analyser le mouvement dans les sciences physiques et

[1050] Cf. MAREY, Étienne-Jules. *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*. G. Masson. Paris : [s. n.], 1878. [Consulté le 7 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211376f.

[1051] Cf. MAREY, Étienne-Jules. Chapitre II: Chronographie. Dans : *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine / par É.-J. Marey,...* [en ligne]. G. Masson. Paris : [s. n.], 1878, p. 133-166. [Consulté le 7 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211376f.

[1052] MAREY, Etienne-Jules. Le Fusil photographique. *La Nature : Revue des sciences*. Avril 1882, Vol. 18, n° 464, p. 326-330.

[1053] MAREY, Étienne-Jules. *op. cit.*, p. 136.

[1054] *Ibid.*, p. 137.

[1055] *Ibid.*, p. 162.

[1056] D'après l'historien Maurice Noverre, dans : NOVERRE, Maurice. La Vérité sur l'origine des travaux chronophotographiques d'Etienne-Jules Marey. *Le Nouvel art cinématographique*. Octobre 1929, Vol. 2e série, n° 4, p. 37.

[1057] D'après Marey, dans : MAREY, Etienne-Jules. *op. cit.*

[1058] Le Fusil Photographique est inspiré par le Revolver Astronomique (1874) que l'astronome français Jules Janssen (1824 – 1907) construit pour photographier le passage de la planète Vénus devant le Soleil.

naturelles » [1059] en 1891, dont le principe de départ consiste à prendre douze photos en rafale d'un sujet sur fond noir afin de décomposer son mouvement en douze étapes.

A titre d'exception, Muybridge, qui brevette le Zoopraxiscope [1060] en 1879, après sa tentative réussie de décomposer le mouvement du cheval au galop, le 18 juin 1878, semble ne s'être consacré qu'au monde du visible, pas à celui de l'acoustique.

Dans l'art

Sur l'allégorie du kaléidoscope et de l'arabesque

> « Voici les lignes de toute grosseur qui se poursuivent, qui prennent leur élan par une courbe gracieuse et montent d'un bond à des hauteurs – orgueilleuses, puis retombent, quittent brusquement leurs voisines, et les rejoignent enfin pour former avec elles un faisceau, réjouissant la vue par de charmantes alternatives de repos et d'activité, par des surprises toujours nouvelles » [1061].

Non, il ne s'agit pas de la description d'une œuvre de Ruttman, de Richter, ou d'Eggeling suivant la méthode du *Generalbass*, mais de l'illustration par Hanslick, un demi-siècle plus tôt, de cette branche de la sculpture qu'est l'arabesque : « Représentons-nous l'arabesque vivante comme le rayonnement actif d'un esprit d'artiste, dont l'imagination tout entière passe, par un travail incessant, à travers ces mille fibres sensibilisées : l'impression ressentie ne sera-t-elle pas bien voisine de celle de la musique ? » [1062]. En effet, Hanslick imagine que le mouvement et l'animation de l'arabesque « devant nos yeux dans une sorte d'autogénésie continuelle » [1063], représente visuellement naturellement le mouvement musical, ceci plus de vingt ans avant les Pantomimes Lumineuses d'Emile Reynaud : « Puisqu'il existe une analogie bien définie entre le mouvement dans l'espace et le mouvement dans le temps, entre la couleur, la finesse ou la grosseur d'un objet et la hau-

[1059] MAREY, Etienne-Jules. La chronophotographie: nouvelle méthode pour analyser le mouvement dans les sciences pures et naturelles. *Revue générale des sciences pures et appliquées*. Novembre 1891, Vol. 2, n° 21, p. 689-719. Conférences faites par M. Marey au Collège de France en juillet 1891.
[1060] Basé sur le principe phénakistiscope breveté en 1832 par le physicien et mathématicien belge, Joseph Antoine Ferdinand Plateau (1801 – 1883), qui consiste à associer chaque orifice percé sur la surface opaque d'un support circulaire, à une image représentant une étape d'une action de façon à ce que chacune soit vue séparément des autres, afin de reconstituer le mouvement.
[1061] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 48.
[1062] *Ibid.*
[1063] *Ibid.*

teur, le timbre ou la force d'un son, il y a donc possibilité de peindre certaines choses au moyen de la musique » [1064], ce qui fait écho au « son organisé » à partir de graphiques chez compositeur et architecte grec Iannis Xenakis durant les années 1950-1970, comme Makis Solomos le révèle :

> « De nombreuses sonorités qu'il est le premier à expérimenter et qui lui accordent une si franche originalité, ont été imaginées grâce à des schémas tracés sur du papier millimétré. […] Nous avons pour *Syrmos* (1959), qui constitue en quelque sorte une étude sur les glissandos, plusieurs schémas […] ; ils témoignent de l'imagination graphique (et donc sonore, pour ce cas précis !) de Xenakis, qui définit plusieurs catégories de glissandos […] et les matérialise de manières diverses. […] Par ailleurs, on peut, en retour, schématiser visuellement les sonorités xenakiennes. Plusieurs commentateurs se sont servis du graphique comme outil d'analyse » [1065].

Pour bien saisir la correspondance évidente et naturelle entre arabesque et musique, telle qu'imaginée par Hanslick au XIX[e] siècle, il suffit de se figurer le déroulement de la représentation graphique d'un son ou d'une musique sur écran, dans les logiciels professionnels d'édition audio tels que Wavelab de Steinberg, Audition d'Adobe, Sound Forge de Magix ou l'AudioSculpt de l'IRCAM [1066], dont les fonctions de modification directe apparaissent progressivement durant les années 1990 et au tournant du XXI[e] siècle. D'ailleurs, certains d'entre eux proposent comme fonction de redessiner cette « arabesque linéaire » à l'aide de la souris de l'ordinateur, ce qui est peu praticable mais qui témoigne bien du lien le plus immédiat entre audio et visuel, plus d'un siècle après qu'Hanslick en eut conjecturé ce rapprochement. Estimant que la représentation, par la musique, de « ce que nous ressentons en présence de la neige qui tombe, du coq qui chante, de l'éclair qui brille, est tout simplement ridicule » [1067], Hanslick présume que la proximité entre musique et arabesque est établie directement, « sans avoir pour sujet un sentiment déterminé » [1068] :

> « Là, on voit des lignes qui paraissent vibrer, tantôt se rapprochant insensiblement, tantôt s'éloignant et se relevant d'un bond hardi, se quittant, se retrouvant, se correspon-

---

[1064] *Ibid.*, p. 39.
[1065] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 359-360.
[1066] Institut de recherche de coordination acoustique/musique, *Accueil | IRCAM* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 31 mai 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.ircam.fr/.
[1067] HANSLICK, Eduard. *op. cit.*, p. 39.
[1068] *Ibid.*, p. 48.

dant dans de grands et de petits arcs, infinies à ce qu'il semble, mais toujours parfaitement coordonnées, saluant partout un contraste ou un pendant, réunion de petites individualités, et cependant formant un tout » [1069].

Il compare ainsi la musique à un kaléidoscope « placé à une hauteur incomparablement plus élevée sur l'échelle des phénomènes » [1070], qui occasionne devant nos yeux toute une variété de figures et de nuances agréables « qui passent doucement ou contrastent violemment entre elles, tout en restant symétriques et proportionnées. La principale différence est que le kaléidoscope sonore apparaît comme l'émanation immédiate d'un esprit qui crée, tandis que celui qui n'est fait que pour l'œil se borne au rôle de jouet ingénieux » [1071].

Ce « jouet » auquel Hanslick fait référence, renvoie typiquement à l'idée du kaléidoscope imaginé par les avant-gardistes du cinéma français, qu'ils soient pro-abstraction de l'image comme Henri Chomette, ou anti-abstraction comme Jean Epstein, Paul Ramain ou Lionel Landry. Le premier souhaite que l'on reconnaisse à l'image en mouvement sa capacité à simplement ravir le public comme le ferait un orchestre : « Kaléidoscope universel, générateur de toutes les visions mouvantes, des moins étranges aux plus immatérielles, pourquoi le Cinéma ne créerait-il pas à côté du royaume des sons, celui de la lumière, des rythmes et des formes ? » [1072]. Le deuxième, Epstein, estimant que le cinéma abstrait est dépassé, invite ceux qui se fascinent pour l'abstraction des images, à lui préférer encore un kaléidoscope, « jouet du second âge de l'enfance, auquel un dispositif fort simple pourrait imprimer une vitesse de rotation régulière et variable à volonté. Pour moi, je crois que l'âge du cinéma-kaléidoscope est passé » [1073]. Quant au troisième, Ramain, il ne croit pas non plus en cette « conception idéographique et cérébrale d'un cinéma-kaléidoscope » [1074] qu'il qualifie d' « erreur mi-scientifique mi-psychophysique » [1075]. Enfin, Lionel Landry s'interroge sur la valeur esthétique des « mouvements imprévus de couleurs et de lumières offerts par les

[1069] *Ibid.*
[1070] *Ibid.*, p. 49.
[1071] *Ibid.*
[1072] CHOMETTE, Henri. Seconde étape. EDITIONS EMILE-PAUL FRÈRES (dir.), *Les Cahiers du mois*. 1925, nº 16-17, p. 87-88.
[1073] ARROY, Juan. Jean Epstein. *Photo Ciné*. Octobre 1927, nº 8, p. 159 ; EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma, 1921-1953: édition chronologique en deux volumes*. Vol. 1. Cinéma club. Paris : Seghers, 1974, p. 128.
[1074] RAMAIN, Paul. Le Film peut traduire et créer le rêve. TEDESCO, Jean et HENRY, Pierre (dir.), *Cinéa-Ciné pour tous*. Août 1926, nº 67, p. 11-12.
[1075] *Ibid.*

feux d'artifice, les fontaines lumineuses, les kaléidoscopes »[1076], dont il estime que « le chatoiement […] amuse les yeux, mais en soi n'exerce pas d'action immédiate sur la vie intérieure »[1077], avis contraire à celui de Vuillermoz qui compare « cinéma pur » et « feux d'artifices » :

> « Les marchands qui nous avaient déclaré cent fois que le public était incapable de s'intéresser, devant l'écran, à autre chose qu'une petite narration, vont être pris, une fois de plus, en flagrant délit d'inexpérience. Ne savent-ils pas qu'une foule est parfaitement capable de se passionner pour l'indéchiffrable écriture dont usent les artificiers pour tracer sur le tableau noir de la nuit des poèmes pyrotechniques »[1078].

Par l'image du kaléidoscope, Hanslick désigne également l'intermédiaire matériel toujours nécessaire pour reproduire le mouvement visuel et son développement dans le temps, contrairement à la musique. Par conséquent, d'une part, l'analogie qu'Hanslick fait avec l'image en partant de la musique est similaire à celle que les avant-gardistes feront environ cinquante ans plus tard en partant, eux, de l'image et, d'autre part, c'est son regard sur la musique qui l'amène à imaginer le mouvement visuel abstrait, ceci bien avant les recherches des frères Corra sur les correspondances picturales avec la musique, exposées dans *Cinéma abstrait – Musique chromatique* (1912), et le premier essai de « rythme coloré » par Léopold Survage, qui adopteront une démarche d'équivalences plastiques et chromatiques mais, cette fois, en partant du visuel.

Sur la corrélation images-son dans le cinéma abstrait

Les *Lichtspiel Opus 1*, *2*, *3* et *4* (1921 – 1925) de Walter Ruttman, les *Rhythmus 21*, *23* et *25* (1921 – 1925) de Hans Richter et *Symphonie diagonale* de Viking Eggeling dont nous pouvons constater que la musique est la source des noms qu'ils donnent à leurs œuvres visuelles, sont des figures emblématiques du cinéma abstrait. Ces artistes qui, comme le souligne Laurent Guido, « considèrent le cinéma comme un moyen de prolonger leurs expérimentations sur la mise en mouvement de la peinture »[1079], et qui adoptent des

---

[1076] PIERRE-QUINT, Léon, DULAC, Germaine, LANDRY, Lionel, et al. *L'art cinématographique*. Vol. 2. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol., p. 73.
[1077] *Ibid.*
[1078] «Une expérience», Le Temps, 5 juin 1928. Dans: GUIDO, Laurent. *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Payot Lausanne - Nadir, 6 décembre 2007, p. 158.
[1079] *Ibid.*, p. 153.

principes liés aux sensations visuelles provoquées par la progression de formes géométriques en excluant toute logique narrative, figurative ou dramatique, présentent certainement la forme visuelle qui se rapproche le plus de la syntaxe musicale. Cependant, la musique en soi n'est pas totalement exclue, chez Ruttmann notamment, comme en témoigne *Lichtspiel Opus 1* (1921) qui, certes, selon Guido, « offre d'emblée un spectacle abouti et complexe de formes géométriques aux couleurs subtiles (recourant autant aux virages et teintages qu'à l'application manuelle sur la pellicule) » [1080], mais qui recoure pourtant à la composition originale de Max Butting. De même, l'*Opus 3*, bénéficiera de la partition d'Hanns Eisler, au même titre que *Vormittagspuk* (*Fantômes du matin*, 1928) de Richter avec la musique de Paul Hindemith. Par la suite, les artistes du cinéma abstrait qui suivront au cours du XX^{e} siècle, comme Oskar Fischinger (1900 – 1967), Len Lye (1901 – 1980), Harry Everett Smith (1923 – 1991), Norman McLaren (1914 – 1987) et autre James Whitney (1921 – 1982), s'inscriront couramment dans l'idée d'une correspondance directe entre leurs créations visuelles et le son.

Passé ses premières expérimentations, le réalisateur d'animations abstraites germano-américain, Oskar Fischinger, cherche à synchroniser les mouvements des formes visuelles qu'il créé avec le rythme musical de musiques préexistantes dans sa série *Studies*, hormis le premier opus de 1929. Pour exemples, *Studie n° 7* (1930) est synchrone avec la *Dance Hongroise n° 5* (1869) de Johannes Brahms, et *Studie n° 8* (1931) avec *L'Apprenti sorcier* (1897) de Paul Dukas, tout comme *Composition en bleu* (*Komposition in Blau*, 1935) l'est sur l'ouverture de *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849) de Otto Nicolai, ou encore *Allegretto* (1936) sur une musique de Ralph Rainger.

Cette recherche d'une synesthésie entre mouvements visuels et musique est tout aussi présente chez l'artiste néo-zélandais Len Lye dans *Kaleidoscope* (1935), *A Colour Box* (1935), *Colour Flight* (1937) pour exemples, dans lesquels il travaille directement sur la pellicule, à l'instar des déjantées *Early Abstractions* (1939 – 1956), créations visuelles ultérieures de l'américain Harry Smith, dont les liaisons établies par ce réalisateur expérimental hippie, avec les sonorités ethniques, sont des plus planantes. Len Lye va jusqu'à gratter la pellicule et faire correspondre le résultat avec des éléments de bruitage dans *Free Radicals* (1958), à l'image des travaux du réalisateur d'animation canadien Norman McLaren

[1080] *Ibid.*

qui dessine les formes abstraites directement sur les photogrammes dans *Boogie Doodle* (1940), *Fiddle De Dee* (1947) ou *A Phantasy in Colors* (1949), entre autres. McLaren pousse même à son comble la recherche systématique de synchronisation entre images et matière sonore, en dessinant le son directement sur la piste optique de la pellicule, en dessous des photogrammes correspondants, pour *Dots* (1940), *Rythmetic* (1956) ou encore *Synchromie* (1971).

Dans la même veine que ces artistes, James Whitney élaborera des surfaces géométriques simples se déplaçant dans la profondeur de l'image, sous différents effets colorés en synchronisation avec des sonorités électroniques dans *Five Film Exercices* (1944). Les flashs lumineux de différentes couleurs et les feux d'artifices de points grouilleront sous divers aspects, formant des figures de toutes sortes à l'écran, sur une suite d'effets sonores, dans *Yantra* (1957). Des formes pures, de l'hexagone ou du triangle, se démultiplieront et mouvront pour former d'autres figures plus complexes dans *Matrix 3* (1972), toujours dans un esprit d'envoutement par l'ambiance musicale. Des formes kaléidoscopiques circulaires tourneront en ronde, de façon hypnotique, autour du centre de l'écran ou sous diverses autres figures, accompagnées d'une musique envoutante dans *Lapis* (1966) ou *Permutations* (1966).

Sous certains aspects, les illustrations de *Lapis* font écho aux figures acoustiques d'Ernst Chladni (1756 – 1827) qui représentent certainement la forme de synesthésie entre l'audio et le visuel la plus naturelle qui soit [1081]. Ce physicien allemand fut le premier à observer les diverses formes géométriques tracées par le sable étendu sur une plaque en cuivre ou en verre fixée en son centre, frottée au bord avec un archet en variant de vitesse et d'intensité. Ces expériences seront réitérées et les différentes figures étudiées par la physicienne Mary Desiree Waller (1886 – 1959) employant de nouvelles méthodes publiées en 1961 [1082], puis par le médecin, artiste peintre et musicien, Hans Jenny (1904 – 1972). Ce dernier fait vibrer les supports à l'aide d'un cristal piézoélectrique qu'il peut placer à différents endroits sous le support et qui lui permet de varier la fréquence, l'intensité et la durée d'émission de l'onde sonore. Il observe les paysages ainsi générés avec différences subs-

[1081] Cf. CHLADNI, Ernst Florens Friedrich. *Traité d'acoustique*. Paris : Courcier, 1809.
[1082] Cf. WALLER, Mary Desiree. *Chladni figures: a study in symetry*. [S. l.] : G. Bell, 1961.

tances de poudres ou de liquides, phénomène qu'il nomme « cymatique » en 1967 [1083], et constate des analogies avec des figures déjà « biologiquement » existantes dans la nature.

Depuis, les expériences de Chladni se pratiquent à l'aide d'un haut-parleur, ou éventuellement un vibreur électromagnétique, placé au milieu et sous la plaque métallique sur laquelle repose le sable, ou sous toute autre matière facilement malléable comme de l'eau dans un petit récipient par exemple. L'onde sonore émise par le haut-parleur fait vibrer le support et génère des nœuds de résonances sur le matériau en vibration, en fonction de la hauteur du son produit. En conséquence, les particules en mouvement se déplacent des zones à fortes vibrations vers les régions de moindre agitation et esquissent ainsi des formes graphiques en correspondance directe avec le son émis. Plus la fréquence de la vibration est élevée, plus les figures géométriques sont complexes. Si cette plaque est en forme de disque, qu'elle est fixée sur un support central et que le son produit est aigu ou plus riche, les figures dessinées par la méthode Chladni rappellent fortement celles de *Lapis* élaborées par Whitney.

A partir de 1984, Le chercheur et photographe allemand Alexander Lauterwasser se consacre davantage à la cymatique de l'eau sous l'influence des modulations sonores et de la musique [1084], et établi les correspondances avec les processus de vibration et de constitution des organismes de la nature [1085]. De même, avec son CymaScope, l'ingénieur américain en acoustique John Stuart Reid, accompagné de son équipe, visualise les vibrations sonores produites sur l'eau, tant par la musique que par langage des animaux par exemple, et en déduit des principes de fonctionnement des phénomène naturels et du « cosmos » [1086], faisant écho à la « musique des sphères » prônée par les pythagoriciens de l'antiquité et du haut Moyen Age. Son concept « MusicMadeVisible » consiste à visualiser les vibrations sonores émises par la musique : « Si nos yeux pouvaient voir la musique nous ne verrions pas les vagues, comme on le croit communément, mais de belles bulles holographiques,

[1083] Cf. JENNY, Hans. *Cymatics*. Basel : Basilius Presse AG, 1967.
[1084] Cf. LAUTERWASSER, Alexander et GAREL, Pierre-Jean. *Images sonores d'Eau : La musique créatrice de l'univers*. Paris : Médicis, 17 octobre 2005.
[1085] LAUTERWASSER, Alexander. *Résonance & création « Image sonore d eau »* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 27 février 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=xr7lcLJIkFU.
[1086] STUART REID, John. *Musicology :: Cymascope Research* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 27 février 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.cymascope.com/cyma_research/musicology.html.

avec des motifs kaléidoscopiques chatoyants sur leur surface. Le CymaScope nous permet de voir ce royaume de la beauté, caché jusqu'alors »[1087].

Inversement, le « chercheur de sons »[1088] et compositeur expérimental Jacques Dudon façonne sa musique à partir de synthèse sonore élaborée à l'aide de disques dits « photosoniques », disques transparents sur lesquels sont peints en noir des figures kaléidoscopiques, qu'il conçoit dès 1972. Une lumière passe à travers des interstices sous formes géométriques du disque en rotation, pour éclairer une cellule photovoltaïque transformant les impulsions lumineuses qu'elle reçoit en courant qui alimente un amplificateur. La lumière est ainsi traduite en son continu. La hauteur du son varie en fonction de la vitesse de rotation du disque. Le timbre dépend, d'une part, de la figure peinte sur le disque et, d'autre part, de la partie du disque qui est éclairée, le dessin variant entre le bord et le centre. Il dépend également de l'éventuelle introduction d'un filtre, soit un autre disque en mouvement devant le premier, soit une plaque transparente composée également d'une forme géométrique, que le compositeur fait bouger devant le support existant, interférant ainsi avec la périodicité des impulsions lumineuses avant qu'elles ne deviennent sonores.

Sur l'automatisation de la correspondance

Depuis l'avènement du protocole GLSL[1089] en avril 2004 pour sa première version, fleurissent des fragments d'animations figuratives ou abstraites de tous types, dont l'ampleur du catalogue d'échantillons modifiables du GLSL Sandbox[1090] nous donne une idée du caractère incommensurable des possibilités de visuels animés qui trouvent leur origine dans les basiques vumètres numériques du son. C'est ainsi que Magic Music Visuals, par exemple, se présente comme un « visualisateur de musique, un logiciel de VJ[1091] et au-delà. Visuels entièrement personnalisables et très réactifs pour la musique »[1092]. Destiné au

---

[1087] *Ibid.*

[1088] DUDON, Jacques. *Jacques Dudon - Chercheurs de sons* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 27 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.chercheursdesons.com/tag/Jacques+Dudon.

[1089] L'OpenGL Shading Language (GLSL) est un langage de programmation de nuances graphiques utilisant le processeur OpenGL de la carte vidéo de l'ordinateur. Il permet de réaliser toutes sortes d'animations visuelles, gérer la lumière, manipuler les textures, les formes, etc.

[1090] *GLSL Sandbox Gallery* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://glslsandbox.com/.

[1091] Video jockey, qui est à l'image ce que le disc-jockey (DJ) est à la musique.

[1092] Music Visualizer, VJ Software & Beyond: Magic Music Visuals. Dans : *Magic Music Visuals* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://magicmusicvisuals.com/.

« musicien, compositeur, DJ, VJ, éditeur vidéo, graphiste, animateur ou tout autre créateur de contenu multimédia », il est basé sur une « interface intuitive et modulaire pour créer des effets interactifs d'animation et de vidéo pour les concerts, les clubs, le théâtre, les films, les installations d'art, la publicité, l'éducation, la recherche, la relaxation [etc.] » :

> « Magic vous permet de concevoir une variété de visuels dynamiques à partir de zéro, en utilisant de nombreux effets colorés et passionnants : Dessiner des motifs géométriques abstraits qui dansent et tournent en fonction du volume audio et de la fréquence, afficher des images et des modèles 3D qui se déplacent, tournent et pulsent avec des *beats*, […] rendre de superbes shaders GLSL et des graphismes accélérés par GPU synchronisés à la musique [etc.] » [1093].

De même, proposant d' « expérimenter votre musique d'une toute nouvelle façon avec nos visuels de musique artistique », SoundSpectrum « offre un logiciel de visualisation de musique riche et facile à utiliser » [1094]. Il propose de voir « à quoi ressemble votre musique préférée […] grâce à l'un de nos visualiseurs en temps réel, vous donnant une vidéo sans fin et unique pour n'importe quel environnement ! » [1095], à travers ses cinq modules (Aeon, G-force, SoftSkies, WhiteCap et Winter Wonders) qui reposent chacun sur leurs propres algorithmes et un grand répertoire de structures graphiques et d'options, présentant jusqu'à des parcours dans des décors virtuels ou sous forme de fractales, dont les mouvements et la métamorphose des figures qui les composent dépendent des vibrations sonores qu'ils reçoivent.

Autre exemple d' « environnement de programmation modulaire », VSXu de Vovoid Media Technologies permet de « visualiser la musique et de créer des effets graphiques en temps réel » [1096] en partant d'un panel de toutes sortes de visuels, allant des courtes animations photographiques ou vidéographiques aux cellules kaléidoscopiques ou vectorielles plus complexes. Ce procédé renvoie directement au *Generalbass der Malerei* de Viking Eggeling que nous avons évoqué précédemment, à l'évolution près que les variables sont programmables afin d'automatiser la réponse du visuel à la musique émise.

[1093] *Ibid.*

[1094] Artistic music visuals for your media player. Dans : *SoundSpectrum* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.soundspectrum.com/.

[1095] *Ibid.*

[1096] VSXu - audio visualizer, music visualizer, visual programming language (VPL), realtime graphics design platform. Dans : *Vovoid Media Technologies* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.vsxu.com/for-artists.

Pour VDMX de Vidvox, « la synchronisation de vos effets vidéo avec l'audio en direct se fait en un clic. Un analyseur audio intégré transforme tout son en lumière et en mouvement avec une sélectivité intelligente pour le volume, la fréquence, l'instrument de musique et plus encore »[1097]. Il emploie des Interactive Shader Format (ISF), protocole intégrant des échantillons GLSL et permettant de les faire interagir avec d'autres types de formats vidéo.

L'usage de cellules graphiques animées rappelle les logiciels de MAO de type *tracker*, très en vogue dans les années 1990 sur les ordinateurs Atari notamment et depuis le Ultimate Soundtracker sur l'Amiga de Commodore en 1987, consistant à placer pas à pas des notes reproduisant de la synthèse sonore ou des échantillons sur chaque piste monophonique des différents patterns, et construire ainsi progressivement ses modules musicaux, au format *mod*. Il nous renvoie également au principe consistant à créer une œuvre à partir d'échantillons, qu'ils soient sonores ou musicaux dans le cas des *mod*, ou visuels dans le cas des *shaders*. Il fait aussi écho à ces instruments de musique virtuels que nous avons évoqués ainsi que ces répertoires d'échantillons de *riffs* préexistants, tirés du classique-romantique ou de la musique contemporaine, à assembler pour constituer un morceau original. En somme, il nous situe au plus près de ce qui constitue une corrélation artistique ou une correspondance pratique entre musique et image en mouvement.

V.A.2.c D'autres possibilités de substitutions au cinéma

La musique comme substitut de la voix

Michel Poizat distingue la parole qui représente « l'énonciation discursive », de la voix qui en est le « support » et qui disparaît « littéralement derrière le sens du discours qu'elle énonce »[1098] :

> « A l'inverse, si quelque phénomène vient affecter l'énoncé signifiant, […] la voix cesse d'être transparente sous le sens et se réintroduit comme telle. Le chant, la musique, ce que je nomme ici d'un mot, le lyrisme, ne sont jamais que de tels "parasitages" de

[1097] *VDMX5 · VIDVOX* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://vidvox.net/.
[1098] POIZAT, Michel. Le silence sourd. BELLE-ISLE, Francine (dir.), *Protée: théories et pratiques sémiotiques*. 2000, Vol. 28, n° 2, p. 8.

> l'énonciation langagière, ayant pour effet d'opacifier, si l'on peut dire, la voix afin de la rendre perceptible, le plus souvent dans un but esthétique, pour jouir de la voix »[1099].

Se substituant à la parole, l'écriture où « l'énonciation langagière gestuelle »[1100] chez les sourds, la musique peut combler les défauts de compréhension de deux personnages d'un film. Par exemple, le banjo sert d'intermédiaire au dialogue dans *Delivrance* (1972) de John Boorman qui raconte l'histoire de quatre amis partis faire du canoë dans la forêt sans soupçonner les dangers qui les attendent. S'arrêtant à un village, l'un des personnages armé d'une guitare se met à jouer un début de mélodie, et un enfant manifestement autiste lui répond en grattant succinctement les cordes de son banjo. Progressivement, ce qui ressemble, au premier abord, à une prise de contact timide et méfiante entre les deux individus, se termine par une flamboyante harmonie musicale entre eux. Six ans plus tard, ce rêve d'une communication universelle transgressant la barrière de la langue se manifeste de nouveau avec la musique, cette fois entre humains et extraterrestres, à l'aide du thème mélodique [*do4*, *mi4*, *do4*, *do3*, *sol3*] joué au synthétiseur dans *Rencontres du troisième type* (1978) de Steven Spielberg.

Plus que de s'insérer comme le maillon manquant à la communication entre les personnages, la musique peut être utilisée pour rapporter et combler les problèmes psychologiques. C'est ainsi qu'Ada McGrath dissimule sa voix et s'exprime en jouant au piano *The Heart asks pleasure first* de Michael Nyman pour *La leçon de piano* (1993) de Jane Campion. Cet instrument de musique est, selon Michel Chion, un « substitut de la voix que l'héroïne ne fait jamais entendre, en la cachant comme un trésor, et sous cet aspect il nous renvoie à un mythe maintes fois traité à l'écran, celui du vol de voix, ou de la volonté de maîtrise sur celle-ci : une voix ne s'achète pas » :

> « Un mythe qui est au cœur de *Citizen Kane* – avec la tentative désespérée de Kane de faire de sa maîtresse, par l'argent et les leçons, une "chanteuse", mais aussi de films comme *Diva*, de Jean-Jacques Beineix, et des différentes versions du *Fantôme de l'Opéra*. Dans ces différents films, il est question en effet d'un homme qui cherche à s'approprier, à faire sienne, presque littéralement une voix de femme. […] L'harmonica d'*Il était une fois dans l'Ouest* (1968), Sergio Leone, ou la guitare de *Paris, Texas* (1984),

[1099] *Ibid.*, p. 9.
[1100] *Ibid.*

Wim Wenders, sont l'expression du mutisme des personnages principaux, deux "traumatisés" depuis l'enfance »[1101].

Précisons toutefois que les utilisations respectives de la musique dans *Il était une fois dans l'Ouest* et dans *Paris, Texas*, sont bien différentes. Dans le premier, l'harmonica est l'instrument qui accompagne le héros. Comme le piano pour Ada dans *La leçon de piano*, il est relié à la psychologie d'un personnage au passé douloureux, tandis que dans *Paris, Texas*, la musique qui souligne l'état psychologique de Travis n'a aucune occurrence diégétique[1102].

Dans *Gangs of New York* (2002) de Martin Scorsese, la musique d'Howard Shore traduit la psychologie du personnage en se substituant à sa voix, dans la séquence où Amsterdam Vallon et Jenny Everdeane sont couchés dans le même lit. Quand Jenny lui demande « Mais qui es-tu ? », en guise de réplique, Amsterdam reste muet et la musique prend le relais en couvrant la mutité du personnage. Effectivement, comme il est inutile de montrer Amsterdam expliquant à Jenny d'où il vient alors que le spectateur connaît déjà son parcours, son discours est remplacé par la musique d'Howard Shore.

Pour dernier exemple, dans *Les visiteurs du soir* (1942) de Marcel Carné, la musique de Joseph Kosma se substitue à la voix dans la séquence où Dominique se retrouve en compagnie de Renaud, dans la chambre de celui-ci. Renaud interpelle Dominique, puis se rapproche d'elle et murmure à son oreille. C'est alors que la mélodie romantique jouée par des cordes monte vers l'aigu sur les paroles du séducteur que le spectateur n'entend pas. La musique synchrone exprime donc ce que Renaud chuchote à l'oreille de Dominique par des notes de violons puis de bois rapides, en arpèges de plus en plus aigus, suivant le travelling avant, elle ¾ face, lui ¾ dos. Le mouvement musical se termine au moment où le baron finit de parler et que Dominique répond : « Et vous disiez que vous ne savez pas parler aux femmes ».

[1101] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 276-277.

[1102] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « Qui concerne la diégèse, c'est-à-dire tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que représente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie », SOURIAU, Étienne et SOURIAU, Anne. *Vocabulaire d'esthétique*. 3e éd. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 8 septembre 2010, p. 240.

L'absence de représentation psychologique

Si nous considérons qu'une musique mettant en évidence l'état psychologique d'un personnage, représente la voix intérieure de ce dernier, elle nous familiarise naturellement avec lui. Inversement, si la composition n'exprime pas les sentiments du protagoniste, nous serons plus facilement amenés à effectuer un effort pour les saisir. Nous nous appuierons simplement sur un exemple, celui de la musique de Franz Waxman pour *Soupçons* (1941) d'Alfred Hitchcock. Cette partition souligne l'évolution des sentiments de l'héroïne principale Lina, sa voix profonde en quelque sorte, mais pas celle de Johnny. De tout l'ensemble musical qui inerve le film, Johnny ne bénéficie d'aucune musique l'identifiant, ce qui accentue l'impression de « mutisme » intérieur du personnage alors même que, s'il y en a un dont le spectateur aimerait connaître les intentions les plus profondes, c'est bien cet homme qui se trouve au cœur de l'intrigue et dont nous aimerions savoir pourquoi il s'évertue à séduire Lina.

Ce procédé de mise en scène par la musique nous renvoie à la pensée de Jacques Lacan selon lequel « toute parole appelle réponse. […] Il n'est pas de parole sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence, pourvu qu'elle ait un auditeur »[1103], ce auquel Michel Poizat ajoute : « toute parole suppose en fait un Autre présent à qui l'on s'adresse. Nous disons bien un Autre avec un grand A, qui s'incarne certes dans le « petit autre », l'individu présent à qui l'on s'adresse mais qui ne s'y réduit pas. […] Or ce grand Autre est absolument supposé *entendre* et *répondre* »[1104]. Dans notre exemple et musicalement parlant, la « parole » de Lina se trouve face à un « Autre » muet.

Au début du film, dans le wagon, lorsque Lina voit une photo de Johnny dans le journal qu'elle est en train de lire et qu'elle se rend compte qu'il s'agit d'un cliché de son voisin de cabine, trois notes jouées en pizzicati se font entendre sur l'image illustrant l'article. Ensuite deux notes pizzicati sont ajoutées quand elle lève brusquement les yeux vers son voisin, reconnaissant Johnny. Puis un mouvement mélodique accompagne le panoramique latéral, point de vue de Lina, allant de la photo vers le vrai Johnny assis sur le fauteuil. Dans la séquence où, assise chez elle sur le canapé, elle est dérangée dans sa lecture et que Johnny apparaît, le mouvement d'arpèges au violon vers l'aigu marque

[1103] LACAN, Jacques. *Écrits*. Seuil. Paris : Seuil, 1 novembre 1966, p. 247.
[1104] POIZAT, Michel. *La voix sourde: la société face à la surdité*. [S. l.] : Métailié, 1996, p. 32.

l'heureuse surprise. Elle enlève alors ses lunettes et arrange sa coiffure. La scène passionnée en haut de la colline, lorsque Lina se débat contre son amoureux qui prétend vouloir arranger sa coiffure, est soutenue par des violons stridents et rapides marquant le stress, qui deviennent doux et lents quand la bien-aimée cède. Au moment où Lina entend ses parents dire qu'elle restera vieille fille, les notes de contrebasse soulignent encore son état d'esprit. Ce choc émotionnel est accompagné par la musique à l'instant où elle se retourne et embrasse Johnny à la hâte. Le même type de mouvement, à base de cordes jouées rapidement, accompagne sa précipitation vers le téléphone, en plein déjeuner, où elle apprend qu'elle ne verra pas Johnny le soir. La musique accompagne aussi les différentes étapes de son dépit, après qu'elle a raccroché. L'éclat de la joie intérieur de Lina est exprimé musicalement quand elle reçoit le télégramme de Johnny qui l'invite à le rencontrer au bal. Quand ils s'embrassent dans le bureau, la musique accompagne la caméra qui effectue un demi-cercle autour d'eux. Son bonheur est exprimé avec violons et harpes. Ainsi de suite, la musique met toujours en relief les états d'âme de Lina et ignore les émotions exprimées par Johnny.

La musique souligne aussi l'esprit de suspicion qui s'installe chez Lina et qui l'envahit lorsqu'elle se retrouve sur la falaise et qu'elle imagine Johnny tuant Beaky, ou quand les inspecteurs lui racontent la mort de ce dernier. La musique définit toujours l'état d'âme de Lina lorsqu'elle apprend que Johnny n'était pas à Paris, ou quand elle découvre le roman policier dans le bureau, ou bien lors de son malaise après qu'elle a chassé son mari de sa chambre, ou encore lorsque ce dernier lui apporte un verre de lait pour l'aider à dormir. Durant la scène de fin, Johnny roule à vive allure au bord de la falaise. L'ascension progressive de la peur de Lina, qui pense que son mari va la tuer, se répercute à travers la musique jusqu'à la montée chromatique et crescendo du climax final.

En nous plaçant uniquement du côté de Lina, la musique contribue à créer le mystère chez Johnny puisqu'elle ne nous communique aucun indice sur la vie intérieure de ce dernier, ouvrant ainsi les portes à toutes les suspicions à son égard. Où se trouve la part de sincérité dans les propos et l'attitude de Johnny toujours soigneusement positionné en dehors du déploiement musical ? Quand l'homme apporte des cadeaux à sa femme, la musique ne souligne pas le bonheur de celui-ci. Les violons doux et tendres n'apparaissent que quand Johnny montre à Lina le reçu pour l'achat de deux chaises, ce qu'elle attendait. C'est alors qu'heureuse, elle serre son mari dans ses bras. La musique ne se rapporte donc

pas au bonheur de ce dernier mais celui de Lina dont l'inquiétude et le désespoir sont tout autant mis en relief lorsqu'elle apprend que Johnny est allé jouer aux courses et qu'il a volé deux mille livres à son employeur, ainsi que lorsqu'elle compte le quitter ou encore au moment où elle apprend la mort de son père. En revanche, le dépit de Johnny n'est toujours pas souligné quand il apprend que l'héritage de sa femme ne pourra pas rembourser ses dettes. De même, pas de musique non plus lorsqu'il se montre fâché après Lina qui tente de s'intéresser à ses affaires.

Par conséquent, si, pour deux protagonistes, un traitement musical couvre le champ émotionnel de l'un d'eux en ignorant l'autre, il nous rapproche du premier en nous éloignant du second. Alors que nous sommes familiarisés avec celui dont les sentiments sont exprimés musicalement, celui que la musique ignore nous reste étranger. Plus que « l'ombre d'un doute », la porte de toutes les inquiétudes est ouverte vis-à-vis de ce dernier.

V.A.3 Rencontres du troisième sens : l'odorat

V.A.3.a Vers un cinéma olfactif

Des films olfactifs

« Comme le roman a pu traiter avec autant de succès l'odorat, […] je me suis dit que ce serait un défi excitant que d'inviter le spectateur à ressentir la perception d'un personnage qui découvre la vie par l'odorat. Ressentir et non sentir, car il n'y a pas encore d'odeur au cinéma ! » [1105]. En effet, fort heureusement, l'objectif de Tom Tykwer ne consiste pas à faire sentir des odeurs aux spectateurs ou à en donner l'illusion, mais à traduire et partager l'émotion qu'elles procurent à Jean-Baptiste Grenouille, protagoniste du *Parfum : histoire d'un meurtrier*, à l'aide des outils cinématographiques à sa disposition. A priori, d'après nos investigations et sauf recherches complémentaires, une telle ambition demeure unique dans l'Histoire du cinéma, à l'heure où nous écrivons. En revanche, il existe bien des films olfactifs.

[1105] KOEPKE, Melora. Perfume: The Story of a Murderer : Le goût des jeunes filles. Dans : *Voir.ca* [en ligne]. 4 janvier 2007. [Consulté le 22 août 2016]. Disponible à l'adresse : https://voir.ca/cinema/2007/01/04/perfume-the-story-of-a-murderer-le-gout-des-jeunes-filles/.

Pour exemple, l'année de la sortie du *Parfum*, Terrence Malick projette *Le nouveau monde* le 22 avril 2006 au Japon, en version olfactive. Le distributeur japonais de ce film collabore avec NTT Communication pour l'installation du système d'odorisation dans le cadre d'une campagne de promotion de ce dernier pour des machines produisant des odeurs domestiques. Le système est relié aux sièges. Il est composé de six essences dont les formules combinatoires sont téléchargeables sur le site de l'entreprise [1106] et dont la diffusion est synchronisée avec le montage. Plutôt que de chercher le réalisme, le coordinateur d'arômes tente d'établir un sentiment odorant abstrait : menthe poivrée et romarin pour scènes tristes, orange et pamplemousse pour scènes joyeuses, eucalyptus pour scènes de colère et parfum de rose pour scènes « d'amour », de quoi nous renvoyer à l'usage de la musique à programme. L'année précédente, en juillet 2005, une odeur de chocolat est diffusée pendant la première de *Charlie et la chocolaterie* de Tim Burton à Los Angeles, à l'aide d'un procédé mis en place par l' « expert en marketing olfactif » [1107] ScentAir, dont la profession consiste à odoriser tout environnement, en particulier les surfaces commerciales. Ce n'est pas l' « expert en marketing olfactif » mais le « créateur d'émotions parfumées » [1108] Scentys qui applique son procédé à l'expérience qu'offre Kim Nguyen le 12 novembre 2014, aux spectateurs de Festival International du Documentaire à Montréal, avec le docu-fiction de long métrage intitulé *Le nez*, qui sera retitré *L'odorat* en France. Le réalisateur nous transporte dans cinq pays en nous racontant l'histoire de Molly Birnbaum en quête de son odorat perdu dans un accident de voiture, sous des odeurs de safran, de patchouli, de truffe, de pain d'épice ou encore d'ambre gris dont le flux « est piloté en réseaux et synchronisé avec le film » [1109] comme l'explique le président de Scentys, Clément Jeanjean. Il n'en demeure pas moins que, comme l'indique l'ingénieur agronome spécialiste en neurologie olfactive, Roland Salesse :

> « On est incapable de définir une gamme d'odeurs comme on définit une gamme de notes en musique. […] Il s'agit de molécules matérielles portées par l'air […]. Donc, elles

[1106] Sur http://www.ntt.com/release_e/news06/0004/0411a.html.
[1107] ScentAir | Créateur de milliards d'expériences olfactives. Dans : *Home-New-FR* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 22 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.scentair.fr/.
[1108] Scentys - Créateur et expert de la diffusion de parfum dans l'air. Dans : *Scentys* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.scentys.com.
[1109] FORSTER, Siegfried. «L'Odorat», un film olfactif relance la narration sensorielle au cinéma - France. Dans : *RFI* [en ligne]. 9 février 2016. [Consulté le 21 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.rfi.fr/france/20160209-odorat-film-olfactif-relance-narration-sensorielle-cinema-kim-nguyen.

diffusent très lentement, à la différence de la lumière ou du son qui arrivent quasi instantanément. Les molécules odorantes, il leur faut plusieurs secondes voire minutes pour arriver dans le nez des spectateurs. Et ensuite, pour les évacuer, c'est presque pire ! » [1110].

Pourtant, le distributeur du film soutient, à sa sortie, que « c'est une méthode tout à fait particulière qui n'a rien à voir avec tout ce qui a été fait avant […]. Ce qui est nouveau, c'est le fait de diffuser ces senteurs en même temps qu'elles apparaissent à l'écran » [1111]. Ce n'est évidemment pas nouveau.

Des premières tentatives et un premier brevet

Le chercheur Hongrois David Adam souligne que « sentir a toujours eu un rôle périphérique dans l'histoire de l'humanité, et en particulier dans celle de l'homme occidental, par rapport aux capacités visuelles et auditives, [ce qui] peut également expliquer le manque de discussions au sujet de l'odorat, ainsi que la rareté de sa littérature » [1112]. Pour autant, Martin J. Smith et Patrick J. Kiger du *Los Angeles Times*, rappellent que « ce n'est pas un hasard si d'anciens festivals grecs comme les Mystères d'Eleusis étaient remplis d'odeurs puissantes, telles que de l'encens et des fleurs ardentes. Au XIX[e] siècle, les dramaturges de scène utilisaient parfois des effluves comme effets spéciaux dans des pièces » [1113].

S'agissant du cinéma, en 1906, l'exploitant de salle Samuel Roxy Rothafel (1882 – 1936) place un drap imprégné d'essence de rose devant un ventilateur, dans un cinéma de Forest City en Pennsylvanie, pendant la projection d'un film d'actualités portant sur le Rose Bowl [1114]. A la même époque, les nickelodeons étaient parfumés à l'aide de désodorisants industriels afin de dissimuler les mauvaises odeurs des cinémas insuffisamment ventilés. D'ailleurs, la sociologue de l'Université de Washington, Catherine Clepper, nous révèle que :

[1110] *Ibid.*
[1111] *Ibid.*
[1112] DAVID, Adam. Montage of Scents. Intermediality and « Intersensuality » in Patrick Süskind's and Tom Tykwer's Perfume. Dans : *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*. [S. l.] : Cambridge Scholars Publishing, 26 mars 2009, p. 93-94.
[1113] SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *Oops: 20 life lessons from the fiascos that shaped America*. 1st ed. New York : Harper Collins, 2006 ; Repris dans: SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. The Lingering Reek of Smell-O-Vision. *Los Angeles Times* [en ligne]. 5 février 2006. [Consulté le 23 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.latimes.com/business/la-tm-oops6feb05-story.html.
[1114] Match universitaire annuel de football américain.

> « Des annonces de colonnes parfumantes et de diffuseurs de parfums d'ambiance tapissaient les pages de la presse spécialisée du début du XX^e^ siècle, promettant aux exploitants une augmentation de la vente de billets en même temps qu'un rehaussement du statut social du cinéma [1115] […] dans un contexte d'assainissement des villes, de peur généralisée de la contagion aérogène et de paranoïa engendrée par le mélange des classes sociales (et des odeurs) [1116] » [1117].

La synchronisation de l'image et du son, et la modernisation des salles, « les inquiétudes liées à l'hygiène et aux odeurs corporelles s'étant largement atténuées grâce à l'apparition de la climatisation au milieu des années 1920 » [1118], selon Clepper, ouvre de nouveaux champs de réflexion quant à une alliance cinématographique avec les odeurs.

Le premier brevet portant sur la synchronisation de l'image avec l'odeur est déposé l'année même du *Chanteur de jazz*, en 1927, par l'inventeur américain John Leavell. Il a pour but « d'intensifier la réalité éveillée au cinéma » [1119] grâce à un « procédé de présentation d'une production cinématographique par lequel le sens olfactif, ou sens de l'odorat, peut être utilisé conjointement aux autres sens pour communiquer une impression cinématographique complexe », et à un appareil offrant « une image en mouvement à travers laquelle une odeur sera présentée au sens de l'odorat de ceux qui regardent l'image qui éveillera les images olfactives étroitement associées aux images visuelles du film, renforçant ainsi l'impression de réalité » [1120]. Nous reviendrons sur l'idée « d'impression de réalité ».

[1115] Voir par exemple les annonces des désinfectants: Aroma Foam et Atlas Disinfectant. *Moving Picture World*. Février 1911, Vol. VIII, n° 6, p. 319 et 328.

[1116] Pour des sources de première main sur les odeurs corporelles et l'air stagnant dans les premières salles de cinéma, voir Crusade for better air in M. P. theaters. *Moving Picture World*. Décembre 1908, Vol. III, n° 26, p. 522 ; MCQUADE, J.S. Chicago picture houses must have pure air. *Moving Picture World*. Avril 1913, Vol. XVI, n° 1, p. 32 ; et In the interpreter's house. *The American Magazine*. Aout 1913, Vol. LXXVI, n° 2, p. 93 ; Pour des sources secondaires concernant les rapports entre les odeurs, les classes sociales et la culture populaire américaine, voir ROSENZWEIG, R. From rum shop to Rialto: Workers and movies. Dans : WALLER (dir.), *Moviegoing in America: A Sourcebook in the History of Film Exhibition*. Oxford : Blackwell Publishers, 2002, p. 27-45 ; LEARS, J. The perfectionist project. Dans : *Fables of Abundance: A Cultural History of Advertising in America*. New York : Basic Books, 1994, p. 162-195 ; et KOSZARSKI, R. Flu season: Moving Picture World reports on the pandemic influenza, 1918-19. *Film History*. 2005, Vol. XVII, n° 4, p. 466-485.

[1117] CLEPPER, Catherine. *Symphonies Olfactives; Les expériences de cinema odorant aux Etats-Unis a l'ère du parlant*. Presses Universitaires de Rennes. Trad. par Anne BIENJONETTI. [S. l.] : [s. n.], 2015, p. 2-3. [Consulté le 21 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.academia.edu/11783042/Symphonies_Olfactives_Les_experiences_de_cinema_odorant_aux_Etats-Unis_a_lere_du_parlant.

[1118] *Ibid.*, p. 3.

[1119] *Method and apparatus for presenting theatrical impressions*. Inventeur(s) : John H. LEAVELL. Los Angeles. US1749187, 4 mars 1930.

[1120] *Ibid.*

Pour l'heure, selon Clepper, c'est « à la fois le premier concept accrédité de système de diffusion chronométrée d'odeurs et la pierre de Rosette des futurs systèmes de divertissement olfactifs [1121] » [1122].

Leavell prône un usage minimal des parfums au cours d'un film, limite le nombre de senteurs exploitables par sa machine, excluant « le mélange fantaisiste ou imprévu du visuel et de l'olfactif, prohibant ainsi les odeurs hybrides et périphériques » [1123]. Il prêche pour des compositions odorantes simples, « à note unique, faciles à assimiler » [1124] et régulières lors de la projection, plutôt que des mélanges complexes, ceci afin « d'intensifier le "signal" des effets odorants tout en réduisant le "bruit" olfactif, c'est-à-dire les odeurs imprévues, accidentelles ou résiduelles » [1125], cherchant davantage à « produire une ressemblance avec le monde olfactif plutôt qu'à le recréer entièrement » [1126], en privilégiant « la simplicité cognitive au détriment de la complexité contextuelle et émotionnelle, l'uniformité au détriment de la variation » [1127]. Les parfums émis doivent être suffisamment présents et suffisamment liés à l'image projetée pour que le spectateur les distingue « du chaos ambiant des senteurs naturellement ou fortuitement présentes dans la salle de cinéma » [1128]. En somme, l'inventeur invite les exploitants à modérer l'utilisation des senteurs qui, utilisées en trop grand nombre, altéreraient le rendu, et à sélectionner un parfum comme thème de séance cinématographique, à l'image de l'essence de lilas diffusée par le système de ventilation d'un cinéma de Boston lors du générique de début de l'histoire d'amour sur fond de première guerre mondiale, *Ciel de gloire* (*Lilac Time*, 1928) de Georges Fitzmaurice et Frank Lloyd.

A l'instar du glissement lexical et rhétorique formulé par les avant-gardistes qui passent de la « musique des oreilles » à la « musique des yeux », la musique devient le référent sensoriel de la manipulation des odeurs au cinéma, afin de « légitimer le désir

[1121] 17 demandes de brevet déposées entre 1947 et 2000, font référence au document de brevet de Leavell en tant que texte fondateur.
[1122] CLEPPER, Catherine. *op. cit.*, p. 5.
[1123] *Ibid.*, p. 8.
[1124] *Ibid.*, p. 9.
[1125] *Ibid.*, p. 15-16.
[1126] *Ibid.*, p. 15.
[1127] *Ibid.*, p. 9.
[1128] *Ibid.*, p. 14.

d'intégrer la synesthésie olfactive à la diégèse filmique » [1129], selon Clepper. Pour exemple, le psychologue et critique de cinéma Donald Laird promeut le concept de « "symphonies olfactives" dans la revue *Exhibitors Herald-World* [1130] de février 1930, autrement dit l'idée de films accompagnés d'une "bande odeur" » [1131] qui, au même titre que la bande son ou la bande images, développe une forme de langage cinématographique accroissant le réalisme des projections grâce à l'intégration d'un sens nouveau : « Les "films parlants" ont doublé les canaux sensoriels auxquels le cinéma fait appel ; les séquences odorantes viendront quant à elles solliciter [notre] sens le plus ancien […], un sens intimement lié aux émotions. […] Allons donc au cinéma pour voir, entendre et sentir le réalisme émotionnel ! » [1132]. Laird soutient que des compositions de senteurs, lors d'un film, seraient similaires à un développement d'accords musicaux, de même que Leavell transfère au parfum les mécanismes propres à la structure musicale notamment, d'après Clepper, par « l'insistance sur la répétition et le refrain olfactif […]. Se diffusant et se dissipant au gré des signaux visuels pertinents, le thème olfactif de Leavell fonctionnait à bien des égards comme un leitmotiv wagnérien ou un chorus » [1133].

L'amalgame prédicatif entre audio et olfactif basé, toujours selon Clepper, sur « l'espoir que l'odeur puisse se comporter comme le son, qu'il soit possible d'en régler le volume au moyen d'un bouton et que des notes persistantes d'odeurs synthétiques puissent culminer en d'agréables harmonies atmosphériques » [1134], fait écho à l'orgue à odeurs fabriqué par le parfumeur anglais Septimus Piesse (1820 – 1882) selon lequel « les odeurs, comme les sons, semblent influencer le nerf olfactif à certains degrés bien déterminés. Il y a, pour ainsi dire, octave d'odeurs comme une octave en musique ; certaines odeurs coïncident, comme les touches d'un instrument » [1135]. Chaque note de cet instrument est associée à une odeur, allant du patchouli à la civette, en passant par la vanille, le storax, le castor, le musc, la menthe ou encore la citronnelle, à l'instar du *clavecin pour les yeux* du Père Louis-

---

[1129] *Ibid.*, p. 17.
[1130] LAIRD, Donald. Symphonies of scent in harmony with the photoplay. *Exhibitors Herald-World*. Février 1930, Vol. XCVIII, n° 7, p. 69. Better Theatres.
[1131] CLEPPER, Catherine. *op. cit.*, p. 1.
[1132] LAIRD, Donald. *op. cit.*, p. 69 ; Repris dans CLEPPER, Catherine. *op. cit.*, p. 2.
[1133] CLEPPER, Catherine. *op. cit.*, p. 9.
[1134] *Ibid.*, p. 6.
[1135] PIESSE, George William Septimus. *The art of perfumery and the methods of obtaining the odours of plants*. [S. l.] : Longman, Green, Longman and Roberts, 1862, p. 25.

Bertrand Castel (1688 – 1757) qui, par synesthésie, attribue chaque note à une couleur. L'orgue à odeurs refait surface dans le « Théâtre du futur » du romancier de science-fiction et inventeur Américano-Luxembourgeois Hugo Gernsback (1884 – 1967), tel qu'il en décrit l'usage en janvier 1932 : « L'organiste [adroit] d'odeurs du futur sera capable d'appuyer sur plusieurs touches en même temps, et de combiner un certain nombre de délicieuses nouvelles combinaisons de parfum ; tout comme l'organiste musical habile d'aujourd'hui, en appuyant sur un certain nombre de touches, peut produire des effets originaux sur nos nerfs auditifs » [1136].

Toutefois, en 1930, Harry Alan Potamkin (1900 – 1933), critique américain de films, tente de pondérer les ardeurs se rapportant au cinéma olfactif en soulignant le caractère indomptable de l'odeur qui ne possède « ni la malléabilité ni la prédictibilité nécessaires à son intégration dans l'unité filmique » [1137]. Potamkin réfute l'idée que ces « symphonies olfactives » puissent enrichir l'expression cinématographique : « Les odeurs ne peuvent pas être montées parce qu'il est impossible de les garder à l'intérieur d'un espace limité qui pourrait coïncider avec l'image montrée à l'écran » [1138]. Il augure que cette chimère finirait par rebuter le public et, de fait, « les spectateurs des premiers films odorisés se plaignirent de fatigue olfactive, de confusion sensorielle et, encore plus fréquemment, de discordances dans les mélanges d'odeurs » [1139].

Cette rémanence des odeurs est en effet le principal problème puisque, une fois le parfum lâché par le projectionniste dans la salle, il devient hors de contrôle. Il stagne et se mute fatalement en bruit olfactif, tel que le producteur et distributeur de la Paramount Arthur Mayer (1886 – 1981) en fait les frais, après avoir engagé à Leavell pour tenter son système de diffusions de parfums lors de projections dans la salle Rialto de Broadway à New York en 1933. Les odeurs persistent durant les heures voire les jours qui suivent [1140] : « Les ventilateurs qui diffusaient [les] odeurs avec une telle précision étaient censés les éliminer

---

[1136] GERNSBACK, Hugo. The Theatre of the Future - Science And Mechanics (Jan, 1932). Dans : *Modern Mechanix* [en ligne]. 2010. [Consulté le 26 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://blog.modernmechanix.com/the-theatre-of-the-future/.

[1137] POTAMKIN, Harry Alan. Phases of Cinema Unity II. *Close Up*. Juin 1930, Vol. VI, n° 6, p. 471.

[1138] *Ibid.*

[1139] *Ibid.*

[1140] GILBERT, Avery N. *What the nose knows: the science of scent in everyday life*. 1st ed. New York : Crown Publishers, 2008, p. 151.

avec la même efficacité, mais malheureusement cette partie de l'invention n'était pas encore tout à fait au point » [1141].

V.A.3.b « L'âge d'or » du cinéma olfactif

De l'armada du septième art contre l'essor du petit écran

En 1940, l'air comprimé est utilisé dans une salle de Détroit lors de la projection du film d'aventure *L'aigle des mers* de Michael Curtiz, avec « des arômes tels que l'odeur de goudron d'un voilier » [1142], et *La fièvre du pétrole* (*Boom Town*) de Jack Conway, « un drame dans lequel chaque personnage possède un parfum distinctif : le tabac pour Clark Gable, le pin pour Spencer Tracy, le parfum *My Sin* pour Hedy Lamarr » [1143]. Le professeur en psychologie des odeurs, Avery Gilbert, nous informe également que Walt Disney aurait été le premier cinéaste à tenter l'expérience avec *Fantasia* (1940) mais que le budget se prêtait mal à la poursuite des essais [1144]. Dans la même optique, le cinéaste et historien du cinéma américain Mark Thomas McGee nous apprend qu' « en 1953, la General Electric a exposé une rose en relief avec des bouffées parfumées provenant d'un atomiseur » [1145].

Cependant, c'est en 1959-1960 que le cinéma olfactif devient un argument commercial de premier ordre pour lutter contre l'essor de la télévision dans les foyers. Il s'inscrit, avec les autres procédés voyant le jour durant les années 1950, dans la continuité de cette bataille contre le petit écran qui, s'il ne peut se mesurer au cinéma techniquement ou qualitativement, demeure un sérieux concurrent en termes de captation d'un public avide de divertissements par l'image. Nous pensons à « l'âge d'or » du cinéma en relief qui triomphe durant les années 1953-1954 comptant à elles seules 51 longs métrages en 3D répertoriés sur l'IMDb, mais qui décline à cause d'inconvénients techniques, tel que l'expose

---

[1141] MAYER, Arthur. *Merely Colossal*. 2e éd. New York : Simon and Schuster, 1953, p. 187-190 ; Repris dans CLEPPER, Catherine. *Symphonies Olfactives; Les expériences de cinema odorant aux Etats-Unis a l'ère du parlant*. Presses Universitaires de Rennes. [S. l.] : [s. n.], 2015, p. 17.

[1142] SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *Oops: 20 life lessons from the fiascos that shaped America*. 1st ed. New York : Harper Collins, 2006 ; Repris dans SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. The Lingering Reek of Smell-O-Vision. *Los Angeles Times* [en ligne]. 5 février 2006.

[1143] SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *op. cit.* ; Repris dans SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *op. cit.*

[1144] GILBERT, Avery N. *op. cit.*, p. 151-152.

[1145] MCGEE, Mark Thomas. *Beyond ballyhoo: motion picture promotion and gimmicks*. Jefferson, N.C.; London : McFarland, 2001, p. 120.

Jean-Luc Lacuve, fondateur du ciné-club de Caen : « perte de synchronisation entre les deux projecteurs dès qu'une copie est abîmée, pause souvent obligatoire durant la projection (sauf dans les salles équipées de quatre projecteurs), lunettes peu confortables » [1146] et, compte tenu du coût obligeant une politique de restrictions budgétaires sur les autres composantes des films (son monophonique, productions de série B, remakes, etc.), « la 3D nécessitant deux fois plus de pellicule, un système compliqué et des techniciens spécialisés, les studios vont revoir leurs stratégies, principalement au profit de l'écran large » [1147]. Effectivement, l'écran large fait son apparition en décembre 1953 avec *La tunique* d'Henry Koster. Initialement nommé « Hypergonar » par son inventeur, l'astronome et opticien français Henri Chrétien (1879 – 1956), cet « objectif multiple anamorphoseur » [1148] est rebaptisé « CinemaScope » par la Twenty Century Fox après que cette compagnie en a acquis les droits en février de la même année, alors que son brevet était déposé depuis le 9 décembre 1926. C'est ainsi que la popularisation de la télévision aura favorisé l'éclosion du format cinémascope. De même, l'essor du Technicolor n° 4, premier système de cinéma tricolore stable sorti dès 1932 par Herbert T. Kalmus (1881 – 1963), est accéléré, forcé par la concurrence montante du petit écran, alors que son expansion se voyait endiguée par les coûts et la lourdeur du système. Cette bataille se joue au niveau technique, mais également dans le renouvellement de l'offre au public, comme Michel Chion le souligne :

> « En renouvelant les thèmes levant partiellement et implicitement certains interdits : à partir des années cinquante, le cinéma grand public se met ainsi à parler plus librement de sexe, drogue et de violence, retrouvant une liberté qu'il avait connue à la fin des années vingt et au début des années trente [1149] […]. Ce n'est pas seulement dû à l'effort de

---

[1146] LACUVE, Jean-Luc. Cinéma en relief et films en 3D. Dans : *Ciné-club de Caen* [en ligne]. 8 mai 2011. [Consulté le 26 mai 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.cineclubdecaen.com/analyse/technique/cinemaenrelieffilmsen3d.htm.

[1147] *Ibid.*

[1148] *Objectif multiple anamorphoseur et procédé de cinématographie en couleurs et en relief au moyen de cet objectif* [en ligne]. Inventeur(s) : Georges CHRETIEN. Paris. FR638542, 26 mai 1928. Disponible à l'adresse : http://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR638542.html?p=6&s=1465006162605&cHash=ee767e00f7f229baa7257c153c33e9d7.

[1149] Michal Chion fait référence au Code Hays, code d'autocensure règlementant la production cinématographique aux Etats-Unis, promulgué en mars 1930 par William Hays, sénateur et président de la Motion Pictures Producers and Distributors Association, sous l'influence des groupes de pression catholiques orthodoxes, suite à un certain nombre de scandales qui écornent l'image d'Hollywood. En vigueur entre 1934 et 1966, le texte prévoit le respect de « valeurs morales », interdisant ou restreignant drastiquement la possibilité de montrer

cinéastes et de producteurs progressistes, mais aussi à une nécessité bien comprise par tous de faire venir au cinéma le public sur des sujets que la télévision à l'époque ne pouvait absolument pas traiter, et pour des images qu'elle ne pouvait pas montrer »[1150].

Avec les procédés rivaux Aromarama et Smell-O-Vision, en 1959-1960, les essais de cinéma olfactif ne font pas exception. Comme pour les autres innovations, ils s'inscrivent dans cette lutte contre l'expansion de la télévision dans les ménages.

L'Aromarama

D'après Henry Hart, éditeur du magazine *Film in Review*, l'Aromarama, dont le principe consiste à propulser des odeurs artificielles par les conduits de climatisation, est le « premier système de diffusion efficace d'odeur au cinéma. Il peut se répandre sur la surface d'un théâtre des odeurs plus ou moins reconnaissables, à partir d'un signal, et retirer l'air d'une odeur pour la substituer en une autre toutes les 90 secondes »[1151]. Il est appliqué le 2 décembre 1959, par Walter Reade Jr. (1916 – 1973), exploitant de salles à Manhattan, Boston et dans le New Jersey, en collaboration avec l'inventeur Charles Weiss, sur *La muraglia cinese* (1958) de Carlo Lizzani, documentaire italien nous transportant à travers la Chine communiste. D'après Scott Kirsner, journaliste spécialiste de l'innovation technologique et industrielle au cinéma, « il y avait 52 odeurs différentes, en incluant le jasmin, de l'encens, et l'odeur d'eau salée. "Une magnifique forêt de pins à Pékin sentait plutôt comme du désinfectant pour toilettes de métro", a reniflé le Time »[1152]. Bosley Crowther (1940 – 1967), journaliste et critique de cinéma pour le New York Times ne tarit pas d'éloge pour ce documentaire d'origine « picturalement magnifique et à couper le souffle » mais qui n'avait, à l'origine, « aucune idée qu'il allait être équipé d'odeurs » :

> « Il est ici démontré que le bénéfice artistique de ça est nul. Alors que les parfums flottent dans la salle pendant que l'image se déroule, […] l'exactitude de ces odeurs est,

---

des crimes et criminels sous un beau jour, tout se qui est en rapport avec la sexualité et la nudité, l'obscénité, le blaphème et tout ce qui touche à la critique de la religion et de la nation.

[1150] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 133.

[1151] HART, Henry. Aromarama. *Films in Review*. janvier 1960, Vol. 11, n° 1, p. 35-36 ; Repris dans Innovations in Cinema: « AromaRama ». Dans : *National Board of Review* [en ligne]. 28 janvier 2014. [Consulté le 22 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.nationalboardofreview.org/2014/01/innovations-cinema-aromarama/.

[1152] KIRSNER, Scott. *Inventing the movies: Hollywood's epic battle between innovation and the status quo, from Thomas Edison to Steve Jobs*. Place of publication not identified : CinemaTech Books, 15 mai 2008, p. 45.

pour le moins, capricieuse et l'écoulement des sensations de la piste "odeur" est extrêmement irrégulière. [Les odeurs] sont surtout insaisissables, oppressives ou superficielles et banales. […] Ce sont simplement des odeurs synthétiques qui conviennent parfois à ce que l'on voit, mais qui le plus souvent confondent l'atmosphère. […] Les scènes de la parade avec les fleurs sont rendues presque pénibles par un jet vaporisé de parfum bon marché. Entre les suffusions de senteurs, l'air dans la salle est nettoyé par un traitement de purification qui laisse une odeur sucrée et collante, qui tend à devenir dérangeante avant que le film ne termine ses deux heures. Lorsque ce spectateur émerge du théâtre, il est heureux de remplir ses poumons du bel ozone de New York chargé de fumées. Il n'a jamais senti si bon » [1153].

Pour comprendre ce phénomène, Martin J. Smith et Patrick J. Kiger nous expliquent que « le nez humain transite difficilement vers une nouvelle odeur s'il n'a pas éradiqué les molécules qui ont déclenché un parfum précédent. Les gens peuvent souffrir de "fatigue olfactive" lorsque le sens de l'odorat arrête progressivement de travailler ; il suffit de penser au fumeur qui ne remarque pas la puanteur âcre de sa cigarette » [1154].

Le Smell-O-Vision

Après s'être intéressé a des procédés de suppression de l'odeur de renfermé dans les auditoriums, le professeur Hans Laube (1900 – 1976) se penche, à la fin des années 1930, sur l'idée d'inverser le processus et sort le Scentovision, système de diffusion d'odeurs artificielles à l'aide d'un réseau de tuyaux, jusqu'au sièges d'une salle de cinéma. Les odeurs sont libérées par le projectionniste en fonction de points de synchronisation inscrits sur la bande son du film. Les quelques « 32 odeurs différentes, telles que des parfums de roses, de noix de coco, de goudron, de foin et de pêches » [1155] de son film de démonstration *Mein Traum* (Mon rêve), projeté à l'Exposition Universelle de New York en 1939, ne convainc pas.

C'est en 1959, peu de temps après la mort dans un accident d'avion du producteur américain Michael Todd Sr. (1909 – 1958) qui s'était déjà intéressé à cette invention,

[1153] CROWTHER, Bosley. Movie Review: Smells of China; « Behind Great Wall » Uses AromaRama. *New York Times* [en ligne]. 10 décembre 1959. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E03EEDA103CE63BBC4852DFB4678382649EDE.
[1154] SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *Oops: 20 life lessons from the fiascos that shaped America*. 1st ed. New York : Harper Collins, 2006 ; Repris dans: SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. The Lingering Reek of Smell-O-Vision. *Los Angeles Times* [en ligne]. 5 février 2006.
[1155] SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *op. cit.* ; Repris dans: SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *op. cit.*

que son fils, Michael Todd Jr., fait appel à Laube, lui attribue « le cinéma Cinestage à Chicago comme laboratoire afin qu'il puisse perfectionner le procédé breveté » [1156] et rebaptise « Scentovision » en « Smell-O-Vision ». L'inventeur transforme son système en une version automatisée et centralisée dans un « Brain Smell » (cerveau d'odeurs), intégrant une « piste odeur » semblable à une bande sonore composée de signaux électromagnétiques permettant de déclencher la libération successive des senteurs, les fioles à essences étant chargées dans un tambour rotatif dans l'ordre dans lequel elles doivent être envoyées, soufflées par des ventilateurs à travers les tuyaux menant vers les sièges des spectateurs.

Seul le thriller romantique *Scent of Mystery* de Jack Cardiff, sorti en janvier 1960, trois semaines après l'expérience Aromarama, aura bénéficié de ce procédé avec « 40 scènes de parfum différentes, une moyenne d'une odeur toutes les trois minutes » [1157]. Tourné en Espagne, ce film raconte l'histoire d'un touriste britannique joué par Denholm Elliott, qui tombe sur un complot visant à assassiner une riche touriste américaine incarnée par Elizabeth Taylor, accessoirement belle-mère de Todd Jr. Accompagné du chauffeur de taxi interprété par Peter Lorre, les odeurs aident Elliott à retrouver la victime. Parallèlement aux senteurs d'ambiance comme « de l'ail, du pantalon, du cirage à chaussure, du pain, du café » [1158], du chocolat chaud, de « la roseraie d'un monastère accompagnée, comme prévu, par une odeur florale », ou encore de l'arôme de jus de raisin « lorsque les tonneaux de vin ont roulé en bas d'une colline et se sont fracassés contre un mur » [1159], d'autres sont directement liées à l'intrigue :

> « Le public apprend que le personnage de Peter Lorre est un ivrogne, par exemple au moyen d'un "gag de parfum" : Quand lui et Elliott boivent un café dans une scène, Lorre prend une gorgée de sa tasse et le cinéma se remplit d'une odeur d'eau de vie. Plus tard, quand Lorre et Elliott sont sur la piste de la mauvaise femme, le public et eux s'en rendent compte en obtenant une bouffée de son parfum qui est la mauvaise odeur. Quand le public reçoit une bouffée du bon parfum, le *Scent of Mystery*, ils savent que la femme mystère […] a été trouvée. A la fin du film, une deuxième bouffée de tabac à

[1156] SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *op. cit.* ; Repris dans: SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *op. cit.*
[1157] CELLANIA, Miss. Smell-O-Vision: That Movie Really Did Stink! Dans : *Neat O Rama* [en ligne]. 27 avril 2015. [Consulté le 23 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.neatorama.com/2015/04/27/Smell-O-Vision-That-Movie-Really-Did-Stink/.
[1158] KIRSNER, Scott. *Inventing the movies: Hollywood's epic battle between innovation and the status quo, from Thomas Edison to Steve Jobs*. Place of publication not identified : CinemaTech Books, 15 mai 2008, p. 45.
[1159] *Ibid.*

pipe fumé par le chauffeur de camion révèle l'identité de l'homme qui a essayé de tuer Taylor » [1160].

Le film est un « fiasco nauséeux ». Mis à part le fait que « le budget du film était si serré que quand quelques scènes étaient floues et que d'autres étaient filmées avec une caméra fonctionnant mal, il n'y avait pas d'argent pour refaire des prises de vues et le métrage gâché finissait dans le film de toute façon » [1161], et qu'une installation de Smell-O-Vision coûte trois fois plus cher qu'une mise en place d'Aromarama, aucun des deux systèmes ne peut empêcher aux odeurs propulsées de se mélanger aux émanations qui les précèdent. Pour Cardiff, le réalisateur, cela sentait « comme une eau de Cologne bon marché » [1162]. Les parfums, prenant trop de temps à arriver, n'étaient pas synchrones. Jugés trop légers, ils étaient accompagnés d'un sifflement désagréable et surtout, les systèmes de ventilation n'étant pas suffisants pour les éliminer, les odeurs se sont « accumulées, se sont combinées dans une puanteur accablante que beaucoup ont trouvé nauséabonde » [1163].

Au final, comme nous l'apprennent Martin J. Smith et Patrick J. Kiger, « Todd Jr. mit à l'écart ses plans pour l'installation de Smell-O-Vision dans 100 cinémas du monde entier » [1164]. Selon Kirsner, Michael Todd Jr. ayant « perdu tout son argent dans *Scent of Mystery* et l'exploitation de Smell-O-Vision, quitta l'industrie du cinéma [1165]. Nul autre film n'a utilisé le procédé Smell-O-Vision et quant à *Scent of Mystery*, il est ressorti plusieurs années plus tard sous le titre *Holiday in Spain*, sans parfum » [1166]. Selon le Daily Telegraph, « sans odeurs ajoutées, le film a acquis une déconcertante qualité, presque surréaliste » [1167]. Jim Drobnick, professeur d'art contemporain, retient que, selon une enquête du Time auprès de ces lecteurs en 2000, le Smell-O-Vision est classé dans le « Top 100 des pires idées de

---

[1160] CELLANIA, Miss. *op. cit.*
[1161] *Ibid.*
[1162] *Ibid.*
[1163] *Ibid.*
[1164] SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *Oops: 20 life lessons from the fiascos that shaped America*. 1st ed. New York : Harper Collins, 2006 ; Repris dans: SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. The Lingering Reek of Smell-O-Vision. *Los Angeles Times* [en ligne]. 5 février 2006.
[1165] Michael Tood Jr. produira un seul film par la suite, *The Bell Jar* (1979) de Larry Pierce, autre et dernier fiasco.
[1166] KIRSNER, Scott. *Inventing the movies: Hollywood's epic battle between innovation and the status quo, from Thomas Edison to Steve Jobs*. Place of publication not identified : CinemaTech Books, 15 mai 2008, p. 46.
[1167] Michael Todd Jr. *The Telegraph* [en ligne]. 14 mai 2002. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1394212/Michael-Todd-Jr.html.

tous les temps » [1168]. D'ailleurs, le mot d'esprit du comédien américain Henny Youngman (1908 – 1998) qui déclare : « Je n'ai pas compris le film. J'avais un rhume » [1169], résume bien la volatilité et l'indomptabilité de l'odeur. Il prend à contre-pied l'affiche du film qui annonçait : « D'abord, ils ont bougé (1893 [1170]) ! Ensuite, ils ont parlé (1927) ! Maintenant ils sentent ! ».

V.A.3.c L'odeur contre-attaque

La résurrection ?

Vers une sortie progressive du traumatisme

D'après Martin J. Smith et Patrick J. Kiger, cette tentative de :

> « diriger les spectateurs par leur nez présage une culture postmoderne dans laquelle la manipulation de parfums devient un outil puissant pour façonner le comportement des consommateurs, avec les fabricants agressant les narines avec de la moquette, canapés en rosier, montres bracelets parfumé à la camomille et téléphones mobiles à odeur légère de café. Les arômes synthétiques deviennent tellement omniprésents que certaines personnes craignent les risques environnementaux. Laube et Todd étaient en fait, des visionnaires » [1171].

Pour David Adam, « bien que l'odorat soit toujours parmi les derniers dans la hiérarchie des sens, il a progressivement commencé à recevoir une attention générale ainsi

---

[1168] DROBNICK, Jim (dir.). *The smell culture reader*. English ed. Oxford ; New York : Berg, 2006, p. 360. Sensory formations.

[1169] Reprise notamment dans WILLIAM, Chris. TCM Fest: Smell-O-Vision to Get Rare and Pungent Encore at Cinerama Dome. Dans : *The Hollywood Reporter* [en ligne]. 30 avril 2016. [Consulté le 23 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.hollywoodreporter.com/news/tcm-fest-smell-o-vision-889103.

[1170] C'est bien « 1893 » qui est écrit sur l'affiche originale, vraisemblablement en référence à la première projection cinématographique publique de l'Histoire (excluant donc le Théâtre optique de Reynaud), par Jean Le Roy. Inventeur du projecteur cinématographique, Le Roy diffuse en février 1893, un film non perforé exposant des rues de Londres, qu'il aura obtenu du laboratoire de Donisthorpe, selon les historiens Maurice Noverre, Charles E. Hastings et Merrit Crawford dans, entre autres : NOVERRE, Maurice. *Maurice Noverre à « Ciné-Journal », postée le 28 janvier 1930*. 28 janvier 1930 ; publiée dans: NOVERRE, Maurice. Les Origines du cinéma. *Ciné-Journal*. Février 1930, Vol. 24e année, n° 1068, p. 21 ; repris dans NOVERRE, Maurice. La Vérité sur les premières projections publiques de séries chronophotographiques. *Le Nouvel art cinématographique*. Janvier 1930, n° 5, p. 45. ; HASTINGS, Charles E. Le Projecteur Cinématographe Le Roy et son Inventeur. *Le Nouvel art cinématographique*. Trad. par M. BRUNEAU. Avril 1930, Vol. 2e série, n° 6, p. 58.

[1171] SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *Oops: 20 life lessons from the fiascos that shaped America*. 1st ed. New York : Harper Collins, 2006 ; Repris dans: SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. The Lingering Reek of Smell-O-Vision. *Los Angeles Times* [en ligne]. 5 février 2006.

qu'esthétique. Le fait que Richard Axel et Linda Buck ont été les premiers à remporter un prix Nobel pour la recherche sur le système olfactif en 2004 se présente comme preuve de cette attention » [1172]. En effet, le professeur en médecine Richard Axel et la professeure en neurobiologie Linda Buck ont « clarifié la façon dont notre système olfactif fonctionne. […] Nous pouvons consciemment expérimenter l'odeur d'une fleur de lilas au printemps et rappeler cette mémoire olfactive à d'autres moments » [1173].

Côté cinéma, il faudra attendre deux décennies après le xylostome provoqué par le Smell-O-Vision pour qu'une timide tentative de film olfactif se risque à voir le jour, ceci à travers une technique bien moins ambitieuse, celle de l'Odorama, que le réalisateur John Waters emploie pour sa comédie mélodramatique *Polyester* (1981). Aucune odeur n'est projetée à tout va dans la salle. Le public dispose de cartes scratch-and-sniff composées de plusieurs pastilles numérotées de 1 à 10. Il doit gratter celle dont le nombre correspond au numéro affiché à l'écran au cours du film, afin de partager les odeurs inhalées par la protagoniste nommée Divine : colle, essence, chaussettes sales, voiture neuve ou encore excréments. Ce procédé sera réutilisé dans *Les razmoket rencontrent les Delajungle* (2003) de John Eng et Norton Virgien, et *Spy Kids : All the Time in the Wolrd in 4D* (2011) de Robert Rodriguez dans lequel ce dernier est aussi crédité comme compositeur.

L'Odoravision

C'est surtout à partir de 2006, l'année du *Parfum*, que l'inventeur français Philippe Bordier se penche sur les moyens de contrecarrer ces incommensurables difficultés du passé dont le cinéma ne s'est alors toujours pas remis, si ce n'est à travers les pastilles de l'Odorama à gratter lors du film. Bordier présente son prototype de film odorant au concours Lépine de 2009 et reçoit le prix OSEO Innovation. Il améliore son procédé et, en 2012, il sort « la diffusion d'odeur pour le cinéma, le spectacle… les musées et vous ! » [1174], sous le nom d'Odoravision. Le système est basé sur une aromathèque de 40 familles de parfums :

[1172] DAVID, Adam. Montage of Scents. Intermediality and « Intersensuality » in Patrick Süskind's and Tom Tykwer's Perfume. Dans : *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*. [S. l.] : Cambridge Scholars Publishing, 26 mars 2009, p. 94.

[1173] AXEL, Richard et BUCK, Linda. Press Release: The 2004 Nobel Prize in Physiology or Medicine to Richard Axel and Linda B. Buck. Dans : *Nolbelprize* [en ligne]. 4 octobre 2004. [Consulté le 27 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/2004/press.html.

[1174] BORDIER, Philippe. Odoravision. Dans : *Odoravision* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 25 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.odoravision.com/.

ambiances indienne, africaine, de centre-ville, d'hôpital, odeur de garrigue, de sous-bois, de propre, d'automne, d'enfance et même de femme. Programmables à souhait, certaines combinaisons destinées à une vaste panoplie de blockbusters hollywoodiens, sont disponibles sous forme de fichier à télécharger. La synchronisation entre les films et le multi-diffuseur dessiné sous forme d'enceinte ou de table basse, intégrant 40 recharges d'essences diverses, s'effectue par ordinateur. Bordier prévoit qu'une piste d'information olfactive soit ajoutée aux autres, vidéo et audio, et encodée sur le support :

> « Si le film est encodé, comme le Dolby, qu'il a une ligne d'encodage Odoravision et qu'au bout de la chaîne vous avez un système qui reconnaît ce signal-là, vous allez diffuser les odeurs correspondantes aux images. On travaille avec des éditeurs de films […]. On retrouve l'encodage sur ces produits-là. On a aussi développé un système intelligent qui permet de rendre n'importe quel DVD dans le commerce ou chez vous olfactif » [1175].

Il imagine un logiciel de montage d'odeurs dénommé See-Nez, « comprenez en phonétique "ciné" pour cinéma » [1176], à l'instar de ceux destinés à la vidéo ou les séquenceurs en MAO [1177], « capable d'associer des odeurs à une séquence de film, à l'image près » [1178], afin que le spectateur puisse créer ou modifier la piste olfactive tant pour les productions du commerce que pour « votre propre film de famille ou de vacances au Maroc en y associant des odeurs d'épices ou de ce que vous voulez » [1179], tout en adoptant un principe du partage communautaire dans lequel chacun offre son interprétation personnelle de la senteur des films.

Surtout, Bordier, souhaitant « que les odeurs apparaissent et disparaissent comme par magie […] et qu'il n'y ait pas de rémanence olfactive » [1180], semble avoir réussi à neutraliser la persistance des odeurs après propulsion. Par conséquent, il récuse l'idée que le public puisse avoir des nausées à cause d'une accumulation d'émanations. « Les odeurs sont bien espacées ou subtilement distribuées si regroupées, c'est un point important car le

---

[1175] BORDIER, Philippe. *L'Odeur des films: Odoravision, bienvenue dans la 4e dimension* [en ligne]. 23 mai 2012. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.mensup.fr/hi-tech/photo-video/a,56524,odoravision-bienvenue-dans-la-4e-dimension.html.

[1176] BORDIER, Philippe. *TEST - Système Olfactif ODORAVISION Smell'iT* [en ligne]. 30 janvier 2016. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.projection-homecinema.fr/2016/01/30/test-systeme-olfactif-odoravision/.

[1177] Musique assistée par ordinateur.

[1178] BORDIER, Philippe. *op. cit.*

[1179] BORDIER, Philippe. *op. cit.*

[1180] BORDIER, Philippe. *op. cit.*

but est de ne pas vomir pendant une projection. Ce côté-là est parfaitement maitrisé par le système Odoravision » [1181], avec une limite toutefois :

> « Quand on diffuse une odeur de sang, on a remarqué que deux personnes sur dix pouvaient avoir des troubles du comportement, de la même façon que si vous avez un gros plan sur un pamplemousse et que je diffuse une odeur de mandarine alors que votre cerveau connaît déjà l'odeur de pamplemousse, il ne va pas comprendre […], deux ou trois personnes sur dix vont finir par sortir de la salle parce qu'elles auront un peu comme le mal de mer. On finit par dérégler l'oreille interne » [1182].

Madeleine

Parallèlement à la possibilité de reconstituer une ambiance olfactive pour un film, Amy Radcliffe, encore jeune étudiante en Master au Central Saint Martins College of Art and Design de l'University of Art de Londres, invente le concept de scentographie [1183] en 2013, en élaborant un dispositif de capture, de conservation et de reproduction chimique des odeurs, qu'elle nomme « Madeleine » en clin d'œil à celles que la mère de Swann offre à son fils et dont les sensations le renvoient à un épisode de son enfance chez sa tante Léonie, dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust [1184]. Ainsi, l'inventrice part du constat que notre odorat et notre mémoire émotionnelle sont intimement liés :

> « C'est le sens auquel nous réagissons le plus instinctivement, mais aussi le plus éloigné des possibilités de conservation ou de reproduction numérique. […] Si un système analogique et accessible de capture d'odeur et de synthèse pouvait être développé, nous pourrions voir un changement profond dans la façon dont nous considérons l'utilisation et l'effet d'odeurs dans nos vies quotidiennes. De la manipulation de notre bien-être émotionnel par la nostalgie prescrite, à l'utilisation fonctionnelle de mémoire olfactive conditionnée, notre sens olfactif pourrait avoir un rôle beaucoup plus conscient dans la façon dont nous consommons et enregistrons le monde » [1185].

[1181] BORDIER, Philippe. *op. cit.*
[1182] BORDIER, Philippe. *op. cit.*
[1183] RADCLIFFE, Amy. Scentography: a post-visual past time - Amy Radcliffe. Dans : *Amy Radcliffe* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 25 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://amyradcliffe.co.uk/Scent-ography-a-post-visual-past-time-1.
[1184] Cf. PROUST, Marcel et TADIE, Jean-Yves. *À la recherche du temps perdu*. Éd. en un volume. Texte établi pour l'éd. de la « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1999. Quarto.
[1185] *Ibid.*

En demande d'aide pour faire aboutir ses recherches sur son « scentographe », Radcliffe désigne cet instrument à « produire des émotions en flacon » comme « un appareil photo d'odeur analogique. Basé sur la technologie de parfumerie actuelle, la "Headspace Capture" [1186], Madeleine travaille presque comme un appareil photo 35 mm. Si l'appareil photo enregistre les informations lumineuses d'un visuel pour en créer une réplique, Madeleine enregistre les renseignements moléculaires d'une odeur » [1187]. Madeleine absorbe l'odeur de l'objet placé sous une cloche en verre reliée par un tube à l'unité centrale qui concentre les particules les condensant à l'état liquide dans une fiole. Elle effectue cette tâche durant quelques minutes ou plusieurs heures en fonction de la complexité de l'exhalation, ce qui est très peu pour des premiers essais, en comparaison avec les temps de poses des premières prises de vues par « héliographie » de l'inventeur de la photographie Nicéphore Niépce (1765 – 1833) [1188]. Le liquide est analysé en laboratoire et l'arôme est fixé sur un disque en bronze servant alors de patron.

Cette période de la scentographie et de l'Odoravision nous renvoie directement et distinctement à celles du pré-phonographe et du pré-cinématographe. Elle nous conduit à présumer que les étapes respectives de capture des odeurs, ici présentée par la Madeleine de Radcliffe, et de leur reproduction synchrone tel que Bordier nous le propose avec l'Odoravision, pourraient bien finir par être intimement associées, à l'instar de l'enregistrement et de la reproduction du son aboutissant au Phonographe Edison, de même que de la captation et de la projection des images en mouvement débouchant sur le Cinématographe Lumière. Nous pouvons alors conjecturer que ces informations olfactives finissent, un jour peut-être, par être synchronisées sur un support analogue à celui de l'image et du son, tant au moment du tournage que lors de la projection du film.

[1186] Technique développée par l'industrie du parfum à partir des années 1970, afin d'identifier les composés odorants présents dans l'air environnant divers objets. L'objet odorant est disposé dans un récipient en verre, à l'intérieur duquel un capteur absorbe l'air pendant plusieurs heures. Les différentes molécules de l'échantillon obtenu, sont séparées les unes des autres par chromatographie en phase gazeuse et par spectrométrie. Cela permet par exemple de sélectionner et d'harmoniser au mieux les quelques 300 voire 400 types de molécules olfactives que peut émettre une fleur, pour créer le parfum recherché.

[1187] RADCLIFFE, Amy. *op. cit.*

[1188] Cf. MARIGNIER, Jean-Louis. *Nicéphore Niépce 1765-1833: l'invention de la photographie*. Paris : Belin, 1999. Un savant, une époque.

Quel langage cinématographique de l'odeur ?

Si le problème de la rémanence de l'odeur semble réglé, un autre subsiste et non des moindres, celui du mimétisme de la réalité dans le cadre de la création cinématographique. L'exemple que prend Bordier pour expliquer le fonctionnement du concept de carte électronique à reconnaissance de sons, nous semble assez significatif :

> « Vous regardez une course de formule 1 à la télévision. […] notre carte électronique fait la différence entre une voiture qui freine et une voiture qui accélère. Donc, si une voiture freine, ça va sentir plutôt le caoutchouc brûlé, et quand elle accélère, ça va sentir plutôt l'essence brûlée. Grace à ça, on va pouvoir reconstituer une odeur de circuit » [1189].

A titre de comparaison, explorons le cas des premières présentations réussies de synchronisation de l'image et du son. Lee De Forest (1873 – 1961) fait la démonstration de son Phonofilm, premier système réussi d'enregistrement et de reproduction de l'audio en optique sur film qu'il met au point en collaboration avec Theodore Case (1888 – 1944), au cinéma Le Rivoli de Broadway, le 15 avril 1923, en projetant 18 courts-métrages sonores dont un discours d'introduction, un monologue du comique Eddie Cantor [1190], de la danse, du vaudeville et des numéros musicaux. Suite à cette séance, il produira en masse des présentations musicales filmées en un plan fixe et qui ne feront évidemment pas le poids face aux *Robin de Bois* (1922) d'Allan Dwan avec Douglas Fairbanks et autres *Dix Commandements* (1923) de Cecil B. DeMille. Néanmoins, De Forest comprend que l'acceptation du son synchrone passe par ce qu'il véhicule de plus, comme l'aura d'ailleurs saisi Todd Jr. avec *Scent of Mystery* et comme le confirmeront *Don Juan* (1926) et surtout *Le chanteur de jazz* qui apporte le dialogue entendu, comme enrichissement du panel des possibilités d'expressions cinématographiques.

Sur support séparé, nous pouvons évoquer le cas du Graphophonoscope de 1898, « Système d'appareil perfectionné pour enregistrer et reproduire simultanément les scènes animées et les sons qui les accompagnent » [1191], mis au point par Auguste Baron (1855 – 1938) que le Forum des Images de Paris présente comme « le tout premier, en 1897,

---

[1189] BORDIER, Philippe. *L'Odeur des films: Odoravision, bienvenue dans la 4e dimension* [en ligne]. 23 mai 2012.
[1190] CANTOR, Eddie. *Eddie cantor 1923 phonofilm dvd* [en ligne]. 21 janvier 2014. [Consulté le 7 mai 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=5uRwyGNqlMo.
[1191] SCHMITT, Frantz. Dictionnaire des brevets cinématographiques français. Dans : *Cinématographes* [en ligne]. 1996. [Consulté le 17 avril 2016]. Disponible à l'adresse : http://cinematographes.free.fr/index-brevets.html.

à enregistrer du son comprenant la voix humaine » [1192]. Alors que l'inventeur aurait pu tenter de présenter en priorité la synchronisation de n'importe quel élément visuel en association avec sa représentation sonore, à l'instar du rôle attribué au cinéma olfactif, le *Film sonore Auguste Baron* (1898) qui semble être le premier à avoir été projeté en public, expose « une jeune femme en baigneur [qui] se met à chanter sur une scène de théâtre avec décors champêtres. […] Ce film, probablement sonore à l'origine, devait faire partie de cette série de films incluant chansons et scènes dansées » [1193]. Si nous nous référons au catalogue des 17 films détenus par les Archives du Film en France, réalisés avec le graphophonoscope du studio d'Asnières-sur-Seine [1194], quelques-uns sont présentés comme des monologues et la plupart d'entre eux sont musicaux. Par ailleurs, selon l'historien américain du cinéma et professeur en littérature comparative Harry M. Geduld (1931 – 2016), quand Baron présente son invention à l'Académie des Sciences en 1899, il diffuse d'abord un film « de Mademoiselle Duval du Théâtre de la Gaîté-lyrique de Paris, interprétant une chanson populaire » [1195].

Même constat pour le Phono-cinéma-théâtre de l'horloger Henri Lioret (1848 – 1938) et du photographe, réalisateur et producteur Clément-Maurice (1853 – 1933) qui élabore ses « films sonores » en procédant par présonorisation, sans synchronisation mécanique, et présente ses « visions animées des artistes célèbres » [1196] à l'exposition universelle de 1900, reproduisant le catalogue de scènes à la mode, interprétées par les vedettes de l'époque, dont Sarah Bernhardt de la Comédie-Française. De même, la dernière

---

[1192] [Film sonore Auguste Baron]. Dans : *Collections du Forum des Images* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 16 avril 2016]. Disponible à l'adresse : http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP42475.

[1193] *Ibid.*

[1194] Giusy Pisano nous informe que « l'essentiel de la production d'un pionnier du cinéma de la fin du XIX[e] siècle, 70 bandes environ » est stockée aux Archives Françaises du Film, à Bois d'Arcy. Les films sont « Classées par sujets, elles se composent : 1) De films tournés en plein air ; 2) De films de danse, certainement accompagnés à l'origine par la musique adéquate ; 3) De films de pantomime ; 4) De monologues ou récitations ; 5) De chansons ; 6) D'instruments de musique ; 7) De numéros de jongleurs ou lutteurs ; 8) De petites saynètes racontant une histoire[1194] », dans : PISANO, Giusy. Chapitre XXII. Vers le spectacle : les expérimentations d'Auguste Baron et d'autres pionniers. Dans : *Une archéologie du cinéma sonore* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 21 juin 2013, p. 245-271. [Consulté le 26 juillet 2015]. Cinéma et audiovisuel. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/2760. D'après notre recherche, 50 films sont répertoriés sous le nom d'Auguste Baron comme réalisateur, allant de 1896 à 1901. Il s'agit très certainement de ceux qui ont été restaurés en 2004. 17 d'entre eux sont listés comme étant enregistrés à l'aide du Graphophonoscope, mais restent catégorisés en « muets » puisque les cylindres sont jusqu'alors perdus.

[1195] GEDULD, Harry M. *The birth of the talkies: from Edison to Jolson*. [S. l.] : Indiana University Press, 1975, p. 49.

[1196] Comme l'indique le programme du Phono-Cinéma-Théâtre, sur http://www.phonorama.fr/le-phono-cinema-theatre.html, ou https://silentlondon.files.wordpress.com/2012/10/phonocinema.jpeg, ou http://md1.libe.com/photo/474068-affiche-cinematheque.jpg?modified_at=1354187769&width=975.

version du Chronophone que Gaumont présente le 27 décembre 1910 à l'Académie des Sciences, est équipée d'un procédé d'enregistrement simultané de l'image et du son, et propose en 1906, selon Giusy Pisano, « plus d'une centaine de phono-scènes tournées avec cet appareil. Hormis quelques scènes parlantes, la chanson demeure le sujet principal des phono-scènes » [1197]. Nous pourrions remonter au *Dickson Experimental Sound Film*, premier film dont le son et l'image en mouvement sont enregistrés et diffusés de concert. Au lieu de combiner n'importe quel bruit à l'image en mouvement, à des fins d'immersion dans une plus grande réalité, à l'instar des velléités du film odorant, c'est de la musique que William Dickson associe aux images et se filmant et s'enregistrant en train de jouer du violon.

Par ailleurs, indépendamment de l'aspect technique de la synchronisation, c'est moins la redondance matérielle avec l'image que la concordance émotionnelle qui est recherchée, comme en témoignent l'avènement des catalogues comme guides aux exploitants de salles au temps du muet, tel que nous l'avons déjà observé, à commencer par *Suggestions for Music* (Edison, 1909), suivi des *Playing to Picture* (William Thyacke George, 1912) et *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* (John Stepan Zamecnik, 1913), ou la référence à Wagner et au leitmotiv qui apparaît assez rapidement aux Etats-Unis comme la solution, tel que nous l'avons vu dans notre deuxième volet.

En France, la décision du directeur exécutif du Film d'Art, Richard Cantinelli (1870 – 1932), d'auréoler *L'assassinat du duc de Guise* de la partition originale de Camille Saint-Saëns afin de le rendre « tout à fait artistique » [1198], provient, d'après Laurent Guido, « du postulat selon lequel la cohérence esthétique de l'œuvre cinématographique est renforcée par une relation plus intense et soutenue entre la musique et les images projetées » [1199], comme si, écrit Michel Chion, « le cinéma, art au départ plébéien, spectacle populaire, pouvait tirer sa dignité de l'appel fait à un compositeur d'opéra et de la musique orchestrale officiel et reconnu » [1200]. Soulignons à la marge que le Film d'Art était d'abord pensé par ses fondateurs, le financier français Paul Laffitte (1864 – 1949), son frère Léon,

[1197] PISANO, Giusy. *op. cit.*
[1198] CAROU, Alain et DE PASTRE, Béatrice. Lettres de Richard Cantinelli à Henri Lavedan. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*. Décembre 2008, n° 56, p. 39-53.
[1199] GUIDO, Laurent. « Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ? ». Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*. Décembre 2008, n° 56, p. 148-172.
[1200] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 14.

Henri Lavedan (1859 – 1940) de l'Académie Française, Charles Le Bargy (1858 – 1936) de la Comédie-Française et Jean-Camille Formigé (1845 – 1926) de l'Académie des Beaux-Arts, comme un regroupement d'arts, pas comme un art en soit, le film comme contenant d'art, contrairement au cinéma-art, sans « d' », que prôneront les avant-gardistes dans les années 1920 qui verront, dans l'image en mouvement, un art à part entière.

Nous voyons bien que, dans aucun de ces cas de figure, le son n'est considéré comme le mimétisme de l'image. Or, pour reprendre l'exemple de la course de Formule 1 proposé par Bordier, si la piste audio était imaginée pour simplement servir à « reconstituer l'ambiance sonore du circuit » et globalement à reproduire, par redondance, l'information déjà visible à l'écran à l'aide d'instruments de musique ou de bruitage, afin de rendre l'ensemble plus « réaliste », le son synchrone aurait-il eu le moindre avenir ? Dans cette perspective, présentée comme l'homochromie de l'image ou du son, ces technologies des années 2010 relatives au cinéma olfactif sont certainement formidables, mais leur l'intérêt artistique demeure nul. Comment l'Odoravision peut-il ouvrir la voie à de nouveaux horizons de créativité cinématographique s'il ne fait que réitérer olfactivement un message qui nous parvient déjà visuellement et auditivement ? Pour ne prendre que cet exemple d'appréciation de cette avancée significative du cinéma olfactif, lorsque le journaliste culturel du Figaro, Pascal Grandmaison, avoue que « l'expérience s'est avérée déroutante […] Une impression magique rappelant notre première projection 3D », il ne peut que terminer par : « Se lassera-t-on comme avec la 3D ? » [1201]. En effet, n'apportant rien de plus en termes de langage cinématographique à chaque vague successive, 1953-1954, 1983-1985 et 2010-2014, le relief finit irrémédiablement sa course dans les parcs d'attractions, Universal et Disneyland en tête.

Dès lors, nous présumons que le cinéma olfactif sera en mesure de prendre son essor le jour où il existera des parfumeurs spécialisés qui, au même titre que les compositeurs de musique de films, confectionneront des parfums non pas dans une logique de renforcement du réalisme mais dans une volonté d'enrichissement de l'émotion, pas dans un esprit d'immersion supplémentaire mais dans un désir de dramaturgie étoffée. Une partition d'odeurs suivra non pas ce que présente l'image textuellement mais le drame développé par le scénario et mis en scène. Elle transcendera son rôle premier de simple

[1201] Cf. GRANDMAISON, Pascal. Le home cinéma se met au parfum. *Le Figaro*. 10 mai 2012.

« odeur vraisemblable » et prendra sa part au dialogue déjà potentiellement établi entre images et musique, au même titre que ces derniers. Pour l'instant et à notre connaissance, il n'existe pas de « mélodie de parfum » pour le cinéma, quoique…

Transition : cap vers les mélodies du *Parfum*

> « C'était juste un gros défi, mais je n'étais pas anxieux à l'idée de trouver un moyen d'y arriver parce que je pensais que si la langue de la littérature peut le faire, le langage cinématographique devrait y arriver car je crois que c'est la langue la plus élevée dans les arts. […] bien sûr, vous savez, cela ne peut pas être obtenu à partir de la production de vraies odeurs dans des cinémas. Je veux dire, le livre non plus ne sent pas, bien sûr » [1202].

Par ces mots, Tykwer considère que, si les odeurs en elles-mêmes peuvent être diffusées en salle, même en admettant que les difficultés techniques que nous avons évoquées soient résolues, leur expression demeure profondément limitée par rapport à un langage littéraire ou cinématographique maîtrisé, capable d'ouvrir les « pores » de notre imaginaire à des dimensions olfactives autres, impossibles à reproduire matériellement par la fabrication d'essences synthétiques ou naturelles. Autrement, comment restituer physiquement le parfum de la marchande de mirabelles (re)senti par Grenouille comme « d'une délicatesse et d'une subtilité tellement exquise qu'il ne pouvait le saisir durablement » [1203], une odeur qui « était la clef de l'ordre régissant tous les autres parfums et que l'on ne comprenait rien aux parfums si l'on ne comprenait pas celui-là », qui d'ailleurs amène le protagoniste à se trouver « presque mal à force d'excitation » [1204], puisqu'il « tenta de se rappeler quelque chose de comparable et ne put que récuser toute comparaison » [1205], qu'il décrit comme un mélange « de ce qui passe et de ce qui pèse ; pas un mélange, une unité, et avec ça modeste et faible, et pourtant robuste et serré, comme un morceau de fine soie chatoyante », concluant : « Incompréhensible, ce parfum, indescriptible, impossible à classer

---

[1202] TYKWER, Tom. *Groucho Reviews: Interview: Tom Tykwer—Perfume: The Story of a Murderer—11/10/06* [en ligne]. 11 octobre 2006. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.grouchoreviews.com/interviews/200.
[1203] SUSKIND, Patrick et LORTHOLARY, Bernard. *Le parfum: histoire d'un meurtrier ; roman*. Paris : Fayard, 1994, p. 37. Le livre de poche, 6427.
[1204] *Ibid.*, p. 38.
[1205] *Ibid.*, p. 38-39.

d'aucune manière, de fait il n'aurait pas dû exister » [1206] ? En effet, comment reproduire en salle un parfum de « fine soie chatoyante », indépendamment de l'éventuelle odeur du tissu ? Et pourtant, tant dans l'expression littéraire de Süskind que dans celle cinématographique de Tykwer, « il était là, avec un naturel parfait et splendide » [1207].

C'est ainsi que Tykwer conçoit que, si le roman n'a pas d'odeur, « il a pourtant très bien réussi à décrire le monde olfactif à travers les moyens et le potentiel de la littérature. C'est donc maintenant un défi pour le langage cinématographique de le faire avec son potentiel » [1208]. Pour parvenir à l'expression cinématographique de l'émotion générée par l'odeur, le cinéaste élude l'explication textuelle ou verbale au profit du sensible, se soustrait du matériel pour donner corps au spirituel, cultive la combinaison entre le profilmique [1209] et l'extrafilmique [1210] en renvoyant à ce que l'on ignore peut-être un peu trop souvent et que rappelait Hanslick sur le caractère universel du beau : « L'élément spirituel nécessairement présent dans toute jouissance artistique » [1211]. Cet élément spirituel, « actif à des degrés bien divers chez les auditeurs [spectateurs] d'une même œuvre » [1212], s'il est convenablement maîtrisé, peut prendre corps en musique et alors suggérer le sentiment délivré par l'odeur, tel que le protagoniste Grenouille l'éprouve et comme Tykwer le conçoit :

> « C'était le plus grand challenge, en particulier pour le son et le département musique, car l'odeur a quelque chose d'abstrait, quelque chose d'invisible qui déclenche toujours de fortes émotions profondément connectées au système mémoriel. Il n'y a rien d'autre qui puisse y être comparé avec une telle proximité que la musique. Elle est le seul autre déclencheur abstrait de l'émotion, et quelque chose d'invisible qui peut nous toucher

---

[1206] *Ibid.*, p. 39.
[1207] *Ibid.*
[1208] TYKWER, Tom. *Tom Tykwer Stops to Smell the "Perfume"* [en ligne]. 18 décembre 2006. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.ifc.com/2006/12/interview-tom-tykwer.
[1209] « Tout ce qui existe réellement dans le monde […] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule », par Etienne Souriau, dans: SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 3 ; « A dire de toute réalité objective offerte à la prise de vues, et particulièrement de ce qui est spécialement créé ou aménagé en vue de cette prise de vues », dans: *Ibid.*, p. 240.
[1210] Nous n'employons pas ce terme dans le sens d'une réalité matérielle qui existe en dehors du film, mais d'une réalité spirituelle qui existe en dehors de l'action filmique ou du profilmique. Chez Tom Tykwer, la dimension extrafilmique abrite une musique inconditionnée par ce qui ressort du tournage et du montage, et qui incarne la source émotionnelle, vibrationnelle de la diégèse et, en particulier, celle des entités profilmiques. S'il avait lieu de la matérialiser, elle correspondrait au support audio.
[1211] HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877, p. 100.
[1212] *Ibid.*

profondément et nous transporter en arrière, dans notre mémoire. Elle agit de la même manière ou similairement aux odeurs tel qu'elles peuvent le faire chez nous » [1213].

Nous voyons bien qu'il s'agit d'émotion ressentie sur un parfum que le romancier et le cinéaste imaginent et transcrivent respectivement au lecteur et au spectateur, non la transcription d'une odeur matérielle, tel que Sylvain Rivaud le perçoit : « La musique du Parfum décrit sans détour les sensations olfactives » [1214], les « sensations » pas les « odeurs ». Cette différence fondamentale entre l'entité elle-même et son expression esthétique ou artistique, génératrice d'émotions, est déjà soulignée par Hanslick au XIX[e] siècle : « La rose exhale un parfum, mais l'*expression* de l'idée de parfum ne lui est pas inhérente ; la forêt répand une fraîcheur ombreuse, mais elle *n'exprime pas* le sentiment de l'ombre et de la fraîcheur » [1215].

Dès lors, le défi relevé par Tykwer ne peut simplement reposer sur l'idée d'une substitution de sens, à l'instar de l' « intersensualité » de David Adam qui, en « décrivant le mécanisme efficace de l'opération collective de sens, peut prendre une part active pour révéler les relations sensorielles complexes qui apparaissent dans des œuvres d'art » [1216]. Adam se trompe quand il conçoit, dans le cas du *Parfum*, que « les deux langues, littérature et cinéma, sont capables de créer une illusion parfaite de l'odorat sans avoir à employer notre organe olfactif dans le processus » [1217]. Ce n'est pas l'odeur en soi qui est transcrite dans le roman ou dans le film, mais son expression, son impact, l'émotion qu'elle génère chez le protagoniste qui la reçoit, en l'occurrence Grenouille, et le sentiment qu'elle suggère au spectateur.

Sur le plan de la perception physique, nous constatons que, si la transduction des odeurs n'a que peu de lien avec notre système perceptif du monde visible, elle se rapproche de celle du son, au point que l'émotion générée par l'odorat peut se révéler comparable à celle engendrée par l'ouïe. Pour résumer le parcours de l'odeur dans notre système nerveux,

---

[1213] TYKWER, Tom. *Podcast #10 with Tom Tykwer ♪ - APM Music* [en ligne]. [s. d.].
[1214] RIVAUD, Sylvain. Le Parfum - la BO / Trame sonore / Soundtrack - Perfume : The Story of a Murderer - Musique de Reinhold Heil & Johnny Klimek, Tom Tykwer [Critique de la BO]: Cinezik.fr. Dans : *Cinezik* [en ligne]. 2006. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=parfum.
[1215] HANSLICK, Eduard. *op. cit.*, p. 8.
[1216] DAVID, Adam. Montage of Scents. Intermediality and « Intersensuality » in Patrick Süskind's and Tom Tykwer's Perfume. Dans : *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*. [S. l.] : Cambridge Scholars Publishing, 26 mars 2009, p. 101.
[1217] *Ibid.*

les cellules glandulaires sécrètent une couche de mucus qui recouvre l'épithélium olfactif, ce qui permet de piéger les particules odorantes entre les cils qui tapissent la muqueuse de la cavité nasale afin de capter la composition et la vibration des molécules. Ces microvillosités sont situées à l'extrémité des dendrites des neurorécepteurs olfactifs bipolaires, lesquels sont responsables de la transduction des informations chimiques et vibratoires reçues en signal neuro-électrique. Les axones de ces cellules neurosensorielles se regroupent en faisceaux, constituent un filet dit nerf olfactif, et transportent les messages directement vers la couche glomérulaire du bulbe olfactif situé dans la région préfrontale du cerveau traitant ces informations autant que celles du goût. Les axones des récepteurs forment des synapses avec les dendrites apicales des cellules mitrales du bulbe olfactif qui établit une carte sensorielle des odeurs. Il envoie les informations via les axones des cellules mitrales, au cortex olfactif primaire qui représente un ensemble de zones interconnectées au centre du cerveau (cortex piriforme, cortex entorhinal latéral, amygdale, noyau olfactif antérieur, tubercule olfactif), et qui se répercute sur le cortex olfactif secondaire (thalamus, corps mamillaires de l'hypothalamus, hippocampe, cortex orbitofrontal et cortex insulaire). Selon les journalistes scientifiques Martin J. Smith et Patrick J. Kiger :

> « Les neurones olfactifs de la cavité nasale, qui détectent les composants chimiques des arômes, et le bulbe olfactif du cerveau [,] sont capables de détecter et de distinguer environ 10 000 odeurs. La recherche a montré que les parfums peuvent stimuler des réponses physiologiques avant même que les gens réalisent ce qu'ils sont en train de sentir » [1218].

En effet, les zones contribuant à l'olfaction sont déjà situées dans le système limbique, autrement dit le cerveau émotionnel, tandis que, s'agissant de l'ouïe, les nerfs auditifs atteignent directement les lobes temporaux respectifs, alors que la vue est d'abord gérée par les zones magnocellulaires et parvocellulaires, puis par les différentes aires du cortex visuel, avant de rejoindre les secteurs dédiés aux émotions.

En particulier, l'hypothalamus relie le système nerveux au système endocrinien via la glande endocrine nommée hypophyse. Il tient un rôle important dans le système nerveux autonome, tant dans les fonctions corporelles comportementales que dans notre

[1218] SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *Oops: 20 life lessons from the fiascos that shaped America*. 1st ed. New York : Harper Collins, 2006 ; Repris dans: SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. The Lingering Reek of Smell-O-Vision. *Los Angeles Times* [en ligne]. 5 février 2006.

métabolisme (sexualité/reproduction, rythme circadien, gestion de l'appétit, de la peur, thermorégulation). Le thalamus assure un rôle de relais important des voies sensorielles, sensitives et motrices, pour la régulation du sommeil, de la vigilance et de la conscience, ceci après que les informations olfactives sont d'abord passées par le cortex olfactif, ce qui tend à générer une mémoire associative des odeurs. L'amygdale, située dans l'uncus du gyrus parahippocampique [1219] du lobe temporal médian, sert à identifier une émotion provenant des stimuli sensitifs, visuels, auditifs, somato-sensorielles, gustatifs et olfactifs, et notamment à discerner les dangers pour l'organisme. Surtout, en ce qui concerne notre propos, l'hippocampe, se trouvant dans la circonvolution intra-limbique, traitant de la mémoire à long terme, est directement impliqué dans le stockage mémoriel des odeurs.

Par conséquent, la substitution de sens ne se situe pas au niveau des narines et des oreilles puisqu'elles ne sont pas interchangeables, et penser que *Le parfum* permettrait aux oreilles de développer un odorat caché serait, pour le moins, faire preuve d'une grande imagination. Cette commutation se situe au niveau du système limbique du cerveau et des lobes temporaux où les informations reçues respectivement par les voies olfactives et auditives sont traitées relativement conjointement pour générer une émotion globale. Il en résulte un sentiment commun induit par la réception de la musique et des odeurs, différent de celui provenant de la perception de l'image, tel que Sylvain Rivaud le remarque : « Tandis que la vue est comblée par une image soignée, les textures et le goût habilement suggérés par l'image, les parfums sont comme évoqués par la musique, élément comparable aux odeurs par sa nature indivisible et insaisissable, seulement sensorielle » [1220].

Par ailleurs, tant dans le roman que dans le film, l'idée même d'odeur est un prétexte pour désigner l'âme d'un être puisque Grenouille a pour vocation de « dépouiller un être vivant de son âme odorante » [1221], à défaut de son odeur. Il se destine à « arracher aux choses leur âme odorante. Cette âme odorante, l'huile éthérique, était bien ce qu'elles avaient de mieux, c'était tout ce qui l'intéressait en elles » [1222]. Süskind exprime donc par des

[1219] Circonvolution cérébrale en forme de crochet, située en dessous de l'hippocampe.
[1220] RIVAUD, Sylvain. Le Parfum - la BO / Trame sonore / Soundtrack - Perfume : The Story of a Murderer - Musique de Reinhold Heil & Johnny Klimek, Tom Tykwer [Critique de la BO]: Cinezik.fr. Dans : *Cinezik* [en ligne]. 2006.
[1221] SUSKIND, Patrick et LORTHOLARY, Bernard. *Le parfum: histoire d'un meurtrier ; roman*. Paris : Fayard, 1994, p. 178.
[1222] *Ibid.*, p. 94.

mots ce que Tykwer révèle par des notes, à savoir l'essence ou « l'huile éthérique », émanation spirituelle des éléments de la nature et des êtres, qu'ils nomment « parfum ». Ils rattachent ainsi l'âme à un instrument palpable et capable d'expression et, pour le cinéaste, « le chemin dans le monde des odeurs [donc de l'âme], et l'atmosphère spécifique de ce film, est définitivement la musique » [1223].

C'est sur cette base qu'Adam évoque « la fabrication du Parfum, en tant que travail créatif égal à la composition musicale » [1224], tout en reconnaissant que « l'analogie de la parfumerie et de la composition apparaît seulement comme allusive chez Süskind » [1225] qui décrit les :

> « vingt-quatre minuscules flacons contenant en quelques gouttes les auras de vingt-quatre jeunes filles vierges : précieuses essences que Grenouille avait obtenues au cours de l'année précédente par enfleurage à froid des corps, macération des cheveux et des vêtements, lavage et distillation. Et la vingt-cinquième, la plus exquise et la plus importante, il allait aller la cueillir le jour même » [1226].

La métaphore avec les principes musicaux est en effet plus tangible chez Tykwer qui considère que le parfum et la musique « ont cette sorte de relation de frères et sœurs. Voilà pourquoi j'ai senti dès le départ que la musique aurait vraiment une importance cruciale pour le développement de l'atmosphère et de toute la texture du film » [1227]. Pour exemple, le parfumeur Baldini apprend à Grenouille que « comme en musique, l'accord d'un parfum doit contenir quatre essences ou notes soigneusement sélectionnées pour leurs affinités harmoniques », à 45mn 55s du film. « Chaque parfum contient trois accords, la tête, le cœur et la base », au même titre qu'une musique basée sur une simple gamme diatonique qui contient trois accords mineurs et trois majeurs, à la différence que ceux des arômes sont soumis au temps, comme trois parties d'une symphonie : « L'accord de tête contient la première impression qui ne dure que quelques minutes […], l'accord de cœur, le thème du parfum, dure quelques heures. Et pour finir, l'accord de base, le sillage du parfum qui dure

---

[1223] TYKWER, Tom. *Tom Tykwer* [en ligne]. 27 décembre 2006. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://reverseshot.org/interviews/entry/913/tom-tykwer.
[1224] DAVID, Adam. Montage of Scents. Intermediality and « Intersensuality » in Patrick Süskind's and Tom Tykwer's Perfume. Dans : *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*. [S. l.] : Cambridge Scholars Publishing, 26 mars 2009, p. 92.
[1225] *Ibid.*, p. 93.
[1226] SUSKIND, Patrick et LORTHOLARY, Bernard. *op. cit.*, p. 44.
[1227] TYKWER, Tom. *Interview: Perfume Director Tom Tykwer* [en ligne]. 27 décembre 2006.

plusieurs jours ». « Cela nécessite douze notes en tout », ajoute Baldini, Tykwer ayant en effet réduit à douze les 24 flacons initialement imaginés par Süskind dans le livre, à l'image d'une gamme chromatique en musique. Baldini évoque une légende égyptienne qui confère au parfum parfait une mystérieuse non pas 25ème, comme dans le roman, mais treizième note, « l'essence finale qui va se différencier des autres, et surtout les dominer », ce qui nous renvoie à l'espoir d'une fabuleuse, mais vraisemblablement utopique, formule qui réussirait à harmoniser le meilleur de la gamme naturelle ou « intonation juste », pour reprendre la terminologie helmholtzienne [1228], au pragmatisme du tempérament égal dont l'articulation nécessite de s'assurer que l'écart de hauteur entre chacune des douze notes d'une gamme est proportionnellement le même [1229].

Nous verrons que cette treizième essence légendaire, qui permettra à Jean-Baptiste de confectionner son parfum miraculeux, sera contenue dans l'enveloppe charnelle d'une jeune femme rousse prénommée Laura, et que la construction musicale, le développement mélodique associé aux images, confère à cette ultime senteur une personnalité propre qui développe un discours dépassant la simple dialectique cinéma/musique.

Cette composition correspond la dernière des trois phases relatives à la transcription musicale des émotions générées par les odeurs, chez Grenouille. L'étape initiale met en œuvre des substitutions musicales primaires pour les entités odorantes primitives. Le stade intermédiaire, incarné par la marchande de mirabelles dont le parfum bien plus généreux que celui des éléments primordiaux, laisse place à des phrases mélodiques constituées. L'étape ultime est représentée par l'odeur de Laura pour laquelle Tykwer compose une musique plus riche, mettant en exergue toutes les aspérités de l'exhalaison de la jeune femme.

Toujours dans l'esprit de perpétuer ce voyage au cœur de l'univers cinématographique de Tom Tykwer, nous indiquerons les points d'entrée respectifs des scènes examinées, tirées du *Parfum*, film que vous trouverez en annexe, sur la carte SD, afin que vous puissiez lire les analyses tout en visionnant conjointement les séquences y afférentes. Vous trouverez aussi, en annexe, la bande originale du film, une sélection de morceaux transcrits

[1228] HELMHOLTZ, Hermann von. *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*. [S. l.] : Paris, V. Masson et fils, 1868, p. 449.

[1229] Il correspond à un facteur de *racine douzième de deux*, soit environ 1,059463 d'une note à l'autre, impliquant des transpositions par rapport à la suite des résonances naturelles d'un son mélodique, qui sont considérées comme des approximations plus ou moins perceptibles à l'oreille.

sur partition pour piano, en particulier « Meeting Laura » correspondant à la rencontre de Grenouille avec la treizième et ultime essence de son parfum, ainsi que les paroles de cette musique traduites en français.

V.B Des mélodies au Parfum

V.B.1 Etape initiale : la découverte du monde des senteurs

V.B.1.a Absence d'odeur, absence d'âme

> « Dès le départ, nous avons voulu que le film soit transporté par cette idée qui consiste à montrer grâce à la musique, la façon dont le personnage est obsédé par le monde des odeurs, que la musique devienne une sorte d'élément de communication de l'obsession de Grenouille. Par conséquent, nous avons développé la plupart des bases musicales sur l'idée qu'elles devraient avoir quelque chose d'un sentiment olfactif. Nous avons aussi demandé différentes interprétations orchestrales pour nous montrer d'autres voies et essayer d'utiliser des instruments qui pourraient être plus voilés ou plus aérés, pour avoir un peu plus de cette idée relative à quelque chose comme une senteur » [1230].

Nous verrons que cette élaboration par Tykwer d'un rapprochement entre mouvement musical et sentiment olfactif, s'applique déjà à la question de l'absence de manifestation odorante, lorsque Jean-Baptiste découvre qu'il n'a pas d'odeur, donc pas d'âme.

La solitude

Le pivot central du film se situe entre 58mn 32s et 1h 03mn 03s, moment durant lequel Jean-Baptiste s'en va pour Grasse afin d'apprendre à conserver les odeurs. En chemin, il se rend compte qu'il n'émane rien d'odorant, ce qui renouvelle totalement l'intrigue principale du film puisque, désormais, la quête de Grenouille consiste à se fabriquer sa propre émanation en créant le parfum le plus extraordinaire qui soit. Au cours de son

[1230] TYKWER, Tom. *Groucho Reviews: Interview: Tom Tykwer—Perfume: The Story of a Murderer—11/10/06* [en ligne]. 11 octobre 2006.

escapade, il escalade une montagne, puis il descend la surface rocailleuse de la colline, se dirige vers une grotte, observe l'antre, lentement y entre sous les dernières notes d'une musique basée sur des arpèges de harpes, et fait quelques pas dans ce lieu dominé par le silence.

Le thème de la solitude sous forme de bourdons vocaux altos émerge alors de cette tranquillité sonore de la pierre au creux de laquelle Jean-Baptiste se retrouve seul, à 1h 00mn 04s du film, ferme les yeux, se détend, inspire et se blottit dans un coin de la cavité.

La musique s'enrichit d'accompagnements de voix de sopranos qui chantent la mélodie de la solitude du héros, sur les gros plans successifs de la main qui caresse la roche inerte et du visage de face du protagoniste assoupi, visiblement heureux et, suite à un fondu enchaîné, le très gros plan en léger travelling avant vers sa figure de profil.

La musique de la solitude disparaît alors au profit de quelques aménagements de notes longues de clarinettes qui semblent évasives, reliées à aucune ligne mélodique, tandis qu'à l'image, le très gros plan du profil de Jean-Baptiste laisse progressivement place à la jeune marchande de mirabelles qu'il suit, de dos. Il est vraisemblablement en train de rêver.

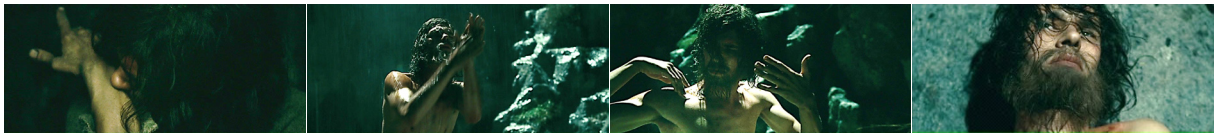
Nous n'entendons pas de son d'ambiance ni le motif de l'émanation de la marchande, juste cette suite de sonorités au caractère étrange, alors que Jean-Baptiste continue à suivre la jeune femme en humant son odeur, les yeux fermés, dans une forme de champ contre-champ entre les deux personnages en plans serrés. La marchande arrête de marcher, se retourne lentement et cherche du regard en criant « hello ? », alors que notre protagoniste se trouve debout, juste devant elle. La deuxième fois qu'elle prononce « hello ? », un coup de cloche lourd surgit au son, sur le visage interloqué de Grenouille qui l'observe. La troisième fois, la cloche sonne à nouveau sur un Jean-Baptiste bouleversé. Désormais les coups de cloches s'abattent comme des glas exhaussés par des coups de timbales graves à longues résonances, frappées à l'unisson et qui remplacent la clarinette. Ne voyant personne alors que Jean-Baptiste se trouve face à elle, la marchande se retourne et Grenouille se réveille en sursaut et en gros plan, face caméra.

A travers une série de coupes dans le mouvement, Jean-Baptiste tourmenté sent son avant-bras, arrange la mèche de ses cheveux devenus longs, lève les yeux au son des roulements de timbales qui simulent le bruit du tonnerre résonnant au loin, renifle ses doigts et, sous une légère agrégation de notes et de glissandi formant un cluster mouvant, il se lève soudainement et sort. Il commence à prendre conscience qu'il n'a pas d'odeur. Etant donné que la musique se substitue au parfum et identifie l'âme des êtres, que peut-on bien entendre si cette dernière n'existe pas, sachant que, comme nous l'avons vu, Tykwer donne déjà une signification au silence ?

Le chaos

A 1h 02mn 11s, le « diable » sort de sa grotte, atterrit sous le tonnerre et se rince sous la pluie afin de retirer toutes odeurs extérieures et tenter d'y trouver la sienne. Au son, la musique se cherche. Après un cluster mêlant des crissements de cordes et des glissandi de harpe à la pluie et au tonnerre, sur la série de plans globalement rapprochés procédant par coupes dans le mouvement, durant laquelle il se déshabille et se frotte partout, nous changeons de séquence par fondu enchaîné.

Il fait toujours nuit mais il ne pleut plus. Plusieurs plans nous montrent Jean-Baptiste, toujours filmé sous un angle réduit, sentir différentes parties de son corps. Dans un plan rapproché poitrine, le protagoniste debout et de face, passe sa main sous ses aisselles, ensuite sous son nez. Sur une même échelle de plan, Jean-Baptiste, assis et de profil, renifle



sa jambe jusqu'au creux poplité. C'est sur ce plan que la note aiguë, jouée par un ensemble de violons, est émise, soulignée par un fond d'orchestre en continu également. Elle effectue un petit va-et-vient sur un intervalle de seconde. Ensuite elle reste maintenue jusqu'au dernier plan de la scène et de la séquence. Dans un troisième plan, situé dans le même axe et la même échelle, Grenouille se frotte vigoureusement le corps puis porte son pied à son nez. Ce geste coïncide avec l'émission d'une phrase orchestrale sur la note maintenue et un raccord dans l'axe nous ramenant à un gros plan du protagoniste qui pose son pied, manifestement désespéré d'y trouver une odeur.

La scène se termine sur un gros plan en plongée du visage de Jean-Baptiste allongé sur la roche, les yeux tournés vers le ciel, et la voix off finit par : « C'était comme s'il n'existait pas ». Le début de phrase « c'était comme si… » fait disparaître la note aiguë maintenue au son. La fin de phrase « … il n'existait pas » laisse apparaître un accord orchestral souligné par les roulements de tambour faisant la transition avec la scène suivante.

Cette scène de l'absence d'émanation nous donne le sentiment que la musique cherche sa mélodie comme Jean-Baptiste cherche son odeur. Au final, l'absence d'odeur ne peut avoir de mélodie clairement identifiable, tout juste des fragments de sons qui évoluent dans une forme d'inharmonie : une suite de sonorités au caractère « étrange », des notes longues de clarinette qui s'emboitent dans un cadre atonal, des coups de glas frappés en unisson avec des coups de timbales sourdes et résonantes, des roulements de timbales qui imitent le tonnerre, ou encore une note aiguë jouée par des violons et maintenue jusqu'au bout de la séquence. L'absence d'odeur n'est donc spécifiée ni par un vide sonore ni par du silence. C'est le sentiment de Grenouille qui, face à ce défaut de senteur, est caractérisé musicalement par une absence d'organisation harmonique, mélodique, rythmique et timbrale, en somme, par un chaos sonore.

V.B.1.b L'apprentissage des odeurs

> « Ce que je pensais comme étant vraiment fondamentalement important pour moi c'était la musique. La musique a vraiment joué un grand rôle dans le développement du film. […] Les images et la musique sont tellement entrelacées que vous ne pouvez pas vraiment imaginer l'un sans l'autre. Ils forment vraiment une sorte d'unité, un élément. J'ai senti que c'était une autre sorte de matériau qui demandait vraiment ce genre d'unité de la musique et des images et du son en général » [1231].

Ce sentiment de Tykwer sur la nécessité d'enchevêtrer l'image et le son pour dépeindre la relation de Grenouille aux effluves qui lui parviennent, se vérifie dans la séquence où le protagoniste, encore enfant, apprend à reconnaître les éléments de la nature, à commencer par ceux qui composent le pommier de la cour de l'orphelinat : la branche, la

[1231] TYKWER, Tom. *op. cit.*

feuille et la pomme. Cependant, cet apprentissage débute dès les premiers instants de sa vie, le cinéaste associant l'odeur d'éléments primaires à des sonorités simples.

Premiers émois

Naissance d'une nature

Pour rappel, Jean-Baptiste naît dans le marché aux poissons de Paris, l'endroit le plus malodorant de la capitale, le 17 juillet 1738. Sa mère expulse ce nouveau-né sous son étal à poissons, comme pour ses précédents enfants qui, selon le narrateur, « avaient été morts nés ou presque. Le soir venu, tout était balayé avec les déchets de poissons et poussé vers le fleuve. Cela aurait dû se passer de la même manière ce jour-là mais Jean-Baptiste en avait décidé autrement ». Suite à un premier raccord dans l'axe, le bébé à la respiration haletante est filmé en plan serré accompagné d'un lent travelling avant sous le son du battement de cœur, instinct de vie, comme nous l'avons déjà observé.

Notons qu'au regard d'un environnement sonore ontologique globalisant, les sonorités de respiration et de pouls du bébé sont exagérées. Cependant, Tykwer semble définir le bébé comme point d'ouïe et globalement point de sensibilité. Dès lors que le cinéaste nous communique, par le biais des outils à sa disposition, ce qu'entend et ce que ressent Grenouille, la respiration et les battements cardiaques de ce dernier prennent naturellement le dessus sur le bruit de la foule en arrière-fond.

Un second raccord dans l'axe nous amène à un très gros plan du visage du nourrisson, toujours sous le son du battement de cœur, mais également sous la sonorité de sa respiration qui nous informe qu'il hume les odeurs alentour, ce qui justifie le montage alterné qui s'opère entre cet axe caméra en direction de Jean-Baptiste et les plans de coupe sur les sources odorantes qui s'enchaînent très rapidement : peau et graisse d'animal, morceaux de viande et tête de poisson sur sol boueux, queues de poisson dans panier, lapin dépecé, déchets divers que l'on jette, chiens qui mangent la chair restante d'un animal déchiqueté, asticots sur cadavres et arêtes de poissons empilés, rats qui se faufilent entre des viscères et des têtes de chèvres mortes épluchées, poissons dont on coupe la tête à la hache puis que l'on purge, cochon suspendu qui grouine et dont on retire les tripes, poisson que l'on dégorge et dont on jette les boyaux sur le sol marécageux, et homme qui vomit sur

le mur, le dégueulis tombant sur un chien. Visiblement, toutes ces odeurs déclenchent une crise de larmes chez Jean-Baptiste.

Dans ce montage, les images sont associées à un bruitage spécifique qui correspond moins aux éléments visuels qu'à leur émanation respective. Pour exemple, il paraît évident que le cochon ouvert dont on retire les viscères, est mort, sauf à être un cochon-zombie, ce qui nous sortirait du propos du film. Pourtant, nous entendons bien la bête grouiner. Cette « voix » du cochon mort est mise en parallèle avec l'image du nez de Jean-Baptiste dont la fonction est de sentir les odeurs. Elle devient dès lors liée à la question des senteurs, tout comme la série des autres bruits qui s'enchaînent. Les bruits aigus et accélérés qui donnent l'impression d'un dialogue entre les rats le temps d'une fraction de seconde, de même que celui posé sur le grouillement des vers, n'ont que peu de rapport avec une réalité ontologique des événements, sauf à ce que ces êtres vivants émettent réellement le son qui leur est attribué et que Tykwer tente de nous apprendre le langage des mulots et des asticots, ce qui demeure fort peu probable. Par conséquent, ces éléments de bruitage

représentent une image sonore de leur émanation. Mis directement en relation avec le nez du protagoniste par le montage, ils se rapportent naturellement aux odeurs. L'association entre l'image sonore des odeurs et l'inhalation de celles-ci, est établie par l'alternance entre ces sonorités étoffant les objets auxquels elles font référence, et le son amplifié de respiration sur les gros plans de Jean-Baptiste.

Cette tentative consistant à troquer l'odorat par l'ouïe à travers le bruitage, déjà insolite dans le cadre du cinéma narratif commercial qui s'embarrasse peu de telles expériences, grimpe d'un échelon dès lors que Jean-Baptiste enfant, exerce son nez sur les éléments de la nature, la représentation des odeurs passant rapidement du bruit aux sonorités mélodiques.

La capture de l'index

Le bébé arrive à l'orphelinat de Madame Gaillard, transporté la nuit à l'arrière d'une charrette, par temps de pluie. Quand Madame Gaillard l'aperçoit en l'éclairant de sa lampe à pétrole à 7mn 20s du film, nous entendons des roulements de timbale. Puis les

notes *do* et *do#* d'un ensemble d'altos se répétant alternativement à la croche, font la transition avec la séquence suivante en lui donnant un aspect onirique et mystérieux.

Dans un plan serré, le livreur navigue à l'intérieur de l'orphelinat plein à craquer d'enfants, ce qui est confirmé par le dialogue puisque, lorsqu'il demande à un garçon de céder sa place au nouveau venu, l'orphelin lui répond : « Où ça ? ». L'homme lui rétorque simplement : « Pousse-toi ! ». Dans ce face-à-face, le livreur est d'abord filmé en amorce, le reste du champ étant occupé par les orphelins, et l'enfant concerné est capté dans un cadre dans lequel l'amorce de l'homme prend une bonne partie du champ. En somme, le cadre est plein, il n'y a pas de place dans le champ et, par extension, dans l'orphelinat. Le livreur dépose alors Jean-Baptiste sur le lit du garçon et s'en va.

Un *do* aigu joué par des violons est tenu en fond sonore. La répétition de notes sur l'intervalle d'un demi-ton s'entend par différents timbres au sein de l'ensemble orchestral, marquant une forme de suspens auditif. L'orphelin pointe son index vers Jean-Baptiste pour le toucher, dans un plan en contre-plongée, le couffin en amorce au premier plan. Le bébé saisit brusquement le doigt du garçon, dans un très gros plan sur la prise rapide, et l'amène près de son nez. Les très gros plans et les plans en macro du doigt de l'enfant et des narines de Grenouille, accompagnés des roulements de timbales, des résonances aiguës, puis de cette répétition troublante de notes sur un intervalle de seconde, cette fois *sol-sol#* jouées par un idiophone, mettent en évidence la motivation du protagoniste tout en donnant un aspect à la fois surréaliste, anxiogène et drolatique à la scène.

Ainsi, la découverte des odeurs comme sens à la vie de Jean-Baptiste se constitue dès le plus jeune âge. En effet, lors des deux derniers plans en macro, en l'occurrence le doigt de l'enfant de face, vu des narines de Jean-Baptiste, et la phalange effleurant le nez,

nous entendons le son de sa respiration en même temps que le bruit de battements cardiaques rapides dont nous savons qu'il correspond au désir de vie du protagoniste, et quand le garçon retire son doigt, ces sonorités laissent place au bruit du tonnerre.

Les enfants décident de le tuer, à partir de 8mn 40s. Au moment où l'orphelin délogé attrape un oreiller en toile, la sonorité du pouls symbolisant l'instinct de survie face

au danger de mort, se fait entendre et Jean-Baptiste se met à crier. L'enfant pose l'oreiller sur la tête du bébé, aidé par ses camarades qui appuient de toutes leurs forces sur le coussin. Un insert nous montre Madame Gaillard en train de compter ses sous. Alertée par les cris étouffés de Jean-Baptiste, elle se lève brusquement en prenant un fouet avec elle, alors que les battements de cœur se font toujours entendre. Elle les surprend, stupéfaite. Le premier plan la filmant en contreplongée regardant les enfants est accompagné d'un éclair et du lointain bruit de tonnerre. Le moment où elle crie en off : « Qu'est-ce que vous faites ?! », aux enfants effectuant leur sale besogne, est suivi d'un nouveau coup de tonnerre, cette fois plus proche que le précédent. Madame Gaillard retire l'oreiller, découvre Jean-Baptiste et assène une série de coups de fouet aux enfants. La répétition en alternance de *sol-sol#* legato, accompagnée d'une première note particulièrement longue jouée au hautbois puis à l'alto, sur un *sol* aigu tenu au violon, fait la transition avec la séquence d'après, en lui attribuant d'ores et déjà sa texture sonore. Elle nous introduit à un apprentissage des odeurs de la nature, par un fondu enchaîné entre le gros plan du visage du bébé en plongée totale et travelling avant, et le premier plan de la séquence suivante.

De l'émanation de la biodiversité

La branche, la feuille et le fruit

La caméra suit Jean-Baptiste âgé de 5 ans, de dos. Il ouvre une double porte et sort dans le jardin de l'orphelinat. Il marche lentement dans la cours en observant le sol. Au son, le jeu à l'intervalle de seconde *sol-sol#*, symbole d'onirisme, est repris au hautbois, puis par les altos sur la note de *sol* tenue par un ensemble de cordes, le tout legato. Les battements de cœur se maintiennent toujours à un rythme constant. Lorsque Jean-Baptiste se penche pour sentir les différents objets, l'ensemble orchestral s'estompe, laissant juste au son quelques éléments succincts du rythme cardiaque, l'importance étant accordée à la sonorité des objets qu'il ramasse, donc à leur odeur.

Tout d'abord, Jean-Baptiste, filmé en gros plan de face, se penche, s'accroupit,

ramasse la branche d'un pommier et la renifle. Au moment où la branche se trouve près de son nez, nous entendons la note de *fa* jouée à la flute. Il avance à califourchon en regardant devant lui. La caméra suit sa main en gros plan qui dirige le cadre. Il ramasse une feuille de l'arbre, l'amène devant son nez et inspire en fermant les yeux. A ce moment, c'est un « ah »

que nous entendons, chanté au niveau d'un *sol#* par une voix de soprano, et qui continue à s'exprimer sur le très gros plan du nez et de la feuille. Grenouille progresse à califourchon, continuant à faire reculer le cadre. Cette fois, c'est une pomme qui entre dans le champ. Elle est filmée du point de vue du protagoniste et nous entendons déjà, en sourdine, le *do* aigu joué au violon. Au moment où l'enfant la ramasse, la caméra suit de nouveau sa main qui l'attrape et l'amène à son nez. En conséquence, le volume du *do* aigu joué au violon monte crescendo, ce qui nous indique que le niveau sonore est corrélé à l'intensité de l'odeur, tel que le protagoniste la ressent. Comme la senteur ou, plus exactement le sentiment qu'elle génère en Jean-Baptiste, est substitué par le son, ce que nous entendons est censé nous

donner une image mentale de ce que Grenouille ressent, dès que l'odeur lui parvient.

L'enfant rassemble les trois objets au sol, dont nous entendons la correspondance sonore de leurs émanations respectives. Il pose d'abord la pomme à « l'odeur » de *do* aigu au violon qui continu à être joué. Il lâche la feuille à côté. Au moment où celle-ci touche le sol, elle enclenche le *sol#* « ah » au timbre de voix de soprano. Puis il dépose la branche qui laisse s'échapper l'exhalaison du *fa* joué à la flute. Aux trois éléments visuels réunis à

l'image correspondent les trois éléments musicaux, définis par leur timbre, leur hauteur et leur volume respectifs, accordés dans un ensemble sonore harmonieux.

Durant toute la séquence où chaque objet de la nature que Jean-Baptiste sentira aura sa correspondance sonore, le pouls marquera toujours le tempo. Il accompagne la curiosité d'un enfant qui découvre la nature à l'aide de son odorat. D'ailleurs, la sonorité du pouls n'est plus simplement synonyme d'instinct de survie. Elle représente ce qui, dans la nature, donne l'envie de continuer à exister, le désir de vivre dans son ensemble et, pour l'enfant, l'appel de la découverte.

L'arbre symbole d'harmonie

« Toutes ces notes deviennent des accords de senteurs, alors ces accords deviennent une composition, et tout à coup vous vous retrouvez avec votre plan large après que vous avez commencé avec un détail » [1232]. C'est ainsi que Tykwer conçoit la découverte des odeurs chez Jean-Baptiste, au cours du film. En l'occurrence, au moment où ce dernier lève le regard vers le pommier se trouvant face à lui, le son s'enrichit naturellement puisque cet arbre possède une grande quantité de feuilles, de branches et de pommes. Dès lors que nous apercevons le pommier de son point de vue, l'ensemble orchestral s'amplifie. Au moment où Grenouille inspire, un bruit de feuillage et des nappes sonores symbolisant l'émanation du pommier, se fait entendre sur un très gros plan passant de ses yeux clos à son nez de profil. Le pouls, instinct de vie et découverte, est toujours maintenu au son

durant cette envolée orchestrale. Des allers-retours de timbres de flutes autour des notes de l'accord de *fa mineur*, correspondant à la texture des branches, calés sur le tempo des battements cardiaques, sont associés au plan de demi-ensemble qui se resserre lentement sur le pommier se déployant sur tout le cadre. Nous verrons, par la suite, que cette structure musicale de la boucle, par des va-et-vient de notes sous forme d'arpèges, assez récurrente dans le film, symbolise le mécanisme des senteurs à travers leur fluctuation dans l'air.

[1232] TYKWER, Tom. *Tom Tykwer Stops to Smell the "Perfume"* [en ligne]. 18 décembre 2006.

Soudain, il ouvre les yeux et une agrégation de cuivres couplée à un crescendo de cymbale inversée se fait entendre. Visiblement, une odeur trouble sa quiétude. En effet, un camarade situé derrière lui, lance une pomme en direction de sa tête. Jean-Baptiste la sent et l'évite de justesse. La pomme s'écrase contre l'arbre, mettant fin au crescendo de

cuivres et de cymbales, mais pas au rythme cardiaque dont les battements continuent à suivre et à insuffler ce qui nourrit l'appétit de vivre de Grenouille. Ainsi, la découverte des senteurs de la nature, représentées par les sonorités associées aux odeurs dégagées, et l'instinct de vie, symbolisée par le son du pouls, sont imbriqués l'un à l'autre. Cet engrenage souligne la construction personnelle de l'enfant qui, en cherchant à mieux connaître les composantes de la nature à travers ses pratiques olfactives, se forge une expérience de vie.

Toujours filmé en gros plan, de profil cette fois, il se penche pour respirer un rat mort. La sonorité qui correspond est constituée des notes graves *fa* et *do* jouées simultanément par un trombone sur les battements de cœur encore présents à l'oreille. Il soulève le rat et continue à le respirer. La caméra part de son point de vue, s'introduit dans le rat et y découvre un amas de vers qui grouillent. Ce voyage de la caméra est accompagné par le jeu d'allers-retours de notes, synonyme de la fluctuation des odeurs, autour de l'accord de *fa mineur* interprété aux cordes, à la flute, puis à la harpe. Les vers grouillants sont matérialisés par le bruit de fourmillement spécifique qui, quant à lui, n'est pas mélodique.

Un triple agencement : visuel, sonore et lexical

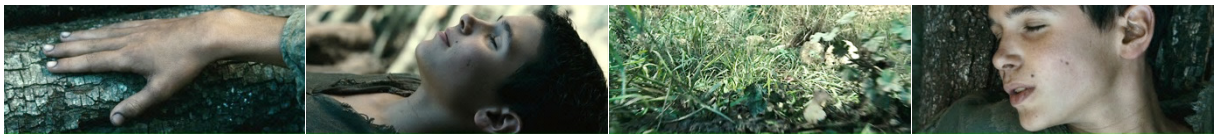
> « C'était comme s'il avait appris tout seul et possédait un gigantesque vocabulaire d'odeurs, lui permettant de construire une quasi infinité de phrases olfactives nouvelles – et ce à un âge où les autres enfants, à l'aide des mots qu'on leur a laborieusement inculqués, bredouillent tout juste leurs premières phrases conventionnelles pour rendre très imparfaitement compte du monde qui les entoure. Son don rappelait peut-être celui du petit musicien prodige qui a su dégager des mélodies et des harmonies l'alphabet

des notes simples et qui dès lors compose lui-même des mélodies et des harmonies complètement nouvelles » [1233].

Ainsi, Süskind « tente de rendre la nature de l'odorat et des parfums plus perceptibles par le langage de la musique », comme le note David Adam selon lequel « la différence entre la puissance expressive de la parole et de la musique, ainsi que la description de l'extraordinaire sens de l'odorat de Grenouille est représenté par l'analogie de la comédie musicale enfant prodige » [1234], ce qui nous rappelle l'*Amadeus* (1984) de Milos Forman.

Les battements de cœur résistent au temps. Par un fondu enchaîné, nous passons du lent travelling avant du très gros plan ¾ face du nez de Jean-Baptiste humant le rat, au protagoniste, sept ans plus tard, allongé sur les troncs d'arbres coupés et empilés, filmé en plongée totale dans un cadre se rapprochant également de lui. Le jeu d'allers-retours de notes arpégées, synonyme de la fluctuation des odeurs dans l'air, développé autour de l'accord de *fa mineur* aux cordes et à la flute, qui avait débuté au moment où la caméra s'était introduite dans le rat, est repris à la harpe. Ce va-et-vient de notes et les arrangements orchestraux qui suivent sont toujours synchronisés sur le tempo du pouls qui semble s'estomper un moment quand la caméra se déplace dans l'eau. Par cette synchronisation, la symbolisation du voyage des senteurs dans l'air, atteignant les récepteurs olfactifs de Grenouille, est liée à la symbolisation de la vie.

Les odeurs senties par l'enfant sont maintenant tout autant associées à une sonorité mélodique, comme ce fut le cas au début, qu'au bruit naturel des objets auxquels elles font référence. Lorsque sa main en gros plan caresse le bois, nous entendons discrètement un *fa* et un *do* au timbre de cuivre, du registre aigu de trombone, dans un plan où son



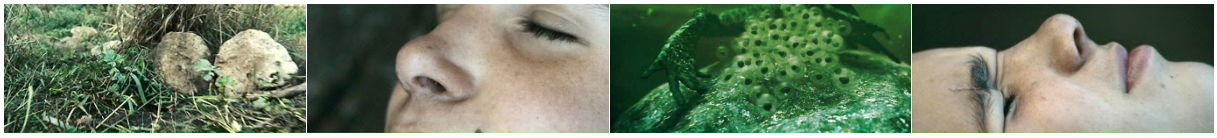
visage est filmé de profil. C'est alors qu'il dit : « bois », annonçant ainsi la sonorité mélodique se rapportant à l'odeur de cette matière telle qu'il la reçoit. Jean-Baptiste tourne la

[1233] SUSKIND, Patrick et LORTHOLARY, Bernard. *Le parfum: histoire d'un meurtrier ; roman*. Paris : Fayard, 1994, p. 26.
[1234] DAVID, Adam. Montage of Scents. Intermediality and « Intersensuality » in Patrick Süskind's and Tom Tykwer's Perfume. Dans : *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*. [S. l.] : Cambridge Scholars Publishing, 26 mars 2009, p. 92.

tête vers le lac et continue à prononcer, un a un, le nom des éléments de la nature qui passent devant la caméra, en synchronisation avec la sonorité des odeurs auxquelles ils correspondent. Sont donc coordonnées l'image des éléments et leur sonorité, mais également leur désignation lexicale.

La caméra part du tas de bois duquel nous « sentons » les trombones, et se balade. Arrivée au niveau du gazon et rasant le sol, nous entendons le bruit du vent qui passe dans un feuillage et Grenouille prononce « herbe ». Un autre type de bruit de vent, donnant l'impression auditive d'humidité, précède légèrement le moment où il prononce « herbe humide ». Quand la caméra passe devant les pierres posées dans l'herbe, nous les entendons frapper l'une contre l'autre et l'enfant prononce « pierres ». Insert d'un lent travelling avant, en plongée totale sur le visage de Jean-Baptiste pris en gros plan, et il désigne « pierres chaudes ». Lorsque la caméra approche du lac, Grenouille dit « eau » et enchaîne « eau froide ». C'est alors que nous y plongeons et y entendons le bruit de bulles dans l'eau. Ensuite, par un montage alterné entre la caméra qui se balade dans le lac et la suite du plan d'insert qui se resserre sur le nez de Jean-Baptiste, ce dernier enchaîne : « grenouille », « pierres mouillées », « grosse grenouille sur pierre mouillée ». A l'image, nous voyons en effet une grenouille qui pond des œufs sur une pierre dans l'eau et, au son, nous entendons la sonorité qui lui est attribuée, à savoir, des mouvements mélodiques de flûtes.

Enfin, quand la caméra s'approche et s'introduit au sein de l'amoncellement d'œufs de grenouille, nous entendons un aménagement sonore abstrait qui n'est pas



reconnaissable mélodiquement ni spécifiquement rattachable à un objet de la nature, ce qui nous indique que Jean-Baptiste ne peut en identifier l'odeur et, en effet, tout ce qu'il peut en dire, c'est : « quelque chose ». La séquence se termine sur un très gros plan du visage de l'enfant de profil qui semble perturbé, les yeux plissés, répétant ce « quelque chose », senteur qu'il n'aura pas réussi à identifier, comme nous le spécifie cette sonorité abstraite. Manifestement, il n'a jamais vu d'œuf de grenouille et ne peut donc en désigner l'odeur qui en émane, raison pour laquelle, cette fois, Tom Tykwer ne la définit pas clairement au son.

La découverte d'Amor et psyché

> « De même qu'un enfant doué pour la musique brûle de voir un orchestre de près ou de monter, à l'église, jusqu'au buffet d'orgue pour y découvrir les claviers, de même Grenouille brûlait de voir une parfumerie de près et, quand il avait entendu dire qu'il fallait livrer du cuir à Baldini, il avait tout mis en œuvre pour qu'on lui confie cette commission » [1235].

Cette analogie avec la musique, se développant toujours en filigrane chez Süskind, se trouve matérialisée chez Tykwer. Adam relève que « le motif de l'enfant prodige apparaît aussi dans la description de la première rencontre avec Baldini, complété par la métaphore de l'orchestre » [1236], dans le livre. Cependant, ce désir brûlant « de voir une parfumerie de près » fait surface un peu plus tôt dans le film, lorsque Grenouille découvre Paris, ses odeurs et surtout le magasin du parfumeur Pélissier, fabricant le best-seller de la Capitale : *Amor et psyché*.

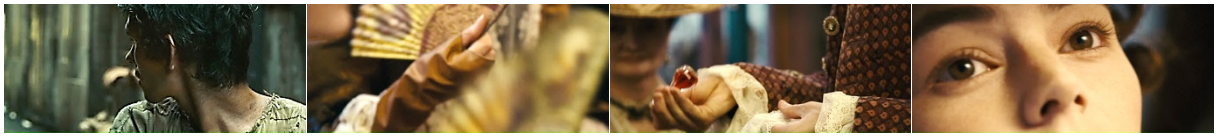
Jean-Baptiste suit son maître Grimal dans les rues de Paris pour y livrer de la marchandise. Après deux plans de la foule en caméra portée, hors focus et fragmentaire, une rapide montée diatonique à la harpe accompagnée d'un crescendo de cordes et de roulements de timbales, nous fait passer d'un gros plan de Grenouille de face à un plan d'ensemble de la rue marchande de Paris ouvrant sur le thème orchestral de grande ampleur. Le montage alterne rapidement les gros plans sur Jean-Baptiste qui ferme les yeux et lève son nez tout en marchant, et les gros plans ou très gros plans sur divers éléments odorants, assemblés à différentes vitesses, parfois au ralenti, parfois en accéléré, tendant ainsi à montrer à la fois ce que le protagoniste sent et comment il le sent : chiwawa contre une vieille dame, chevaux, boisson, bouche ouverte d'une femme, d'un homme, huitres, tissu, poudre sur perruque, fleurs séchées, épices, pain, escargots, cirage, fromage, charbon, boue et livres, accompagnés quasi-systématiquement des sonorités qui en définissent la senteur tel que Grenouille la perçoit, le tout sur le thème interprété par les cordes.

A partir de 16mn 16s du film, la caméra se rapproche légèrement de Jean-Baptiste debout dans une ruelle, qui sort des paquets pour Grimal, passant d'un plan rapproché poitrine à un gros plan, et une très légère nappe synthétique se fait entendre,

[1235] SUSKIND, Patrick et LORTHOLARY, Bernard. *op. cit.*, p. 67.
[1236] DAVID, Adam. *op. cit.*, p. 92.

signalant l'émanation qui parvient à son nez. Il se retourne alors, ce qui nous donne la direction de cette exhalaison, mais nous ne voyons pas d'où elle provient par les yeux comme avec un raccord regard qui nous montrerait globalement ce que le héros voit, ce qui n'aurait pas réellement de sens puisqu'il s'agit moins d'un objet visible qu'odorant.

Par conséquent, Tykwer procède plutôt d'un montage alterné très particulier entre Jean-Baptiste et la parfumerie d'où provient la senteur, par ce que nous appellerons « raccords odeur », méthode que nous découvrons, inédite à notre connaissance. En parallèle avec le gros plan sur le protagoniste réagissant au parfum qui atteint ses narines, le réalisateur nous montre uniquement, par des plans de détails, les gestes du parfumeur et de ses clientes, ceci sur la base du silence aménagé par cette nappe fluette et surtout, sans

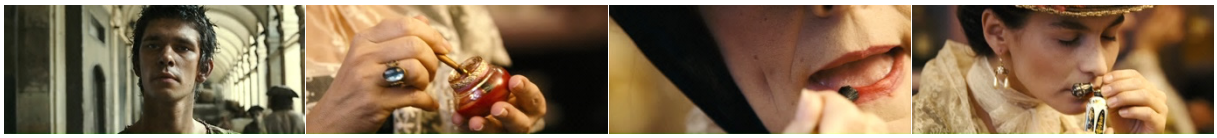


aucun son perturbateur, ni d'ambiance, ni provenant du hors champ, juste celui qui correspond précisément et subtilement à l'élément se trouvant dans le cadre. Les battements de l'éventail que nous voyons dans une très petite profondeur de champ, sont strictement accompagnés du son qui convient, une fraction de seconde. Le plan de la main du parfumeur qui mélange le parfum par un unique mouvement de va-et-vient simple et assuré, est accompagné de la seule sonorité du liquide s'écoulant dans le bocal et correspondant au geste. Il en va de même pour tous les plans de détails qui suivent, groupés ou non, mais filmés en alternance avec Jean-Baptiste qui se rapproche de la source odorante. Le

plan du plumeau qui tapote le réceptacle de poudre est accompagné du strict bruit qui convient, tout comme celui de l'ouverture du bocal de baume, celui du pinceau dans le bocal de rouge à lèvre puis sur les lèvres, ou encore celui de l'ouverture de la fiole de parfum. Si à l'image rien ne justifie de son, il n'y en a aucun, que ce soit sur le très gros plan du regard du vendeur ou sur celui d'une cliente, ce qui nous renvoit à l'usage du silence chez Tykwer comme élément de confinement d'une scène dans une bulle atemporelle, un hors-temps.

Ontologiquement parlant, nous supposons que, d'une part, il existe bien d'autres bruits dans les rues situées au cœur de la Capitale et que, d'autre part, la plupart des sonori-

tés mises en évidence sont inaudibles sauf à y coller l'oreille ou, en l'occurrence, la caméra, comme nous le montre le très gros plan de la bouche de la dame dont nous entendons le passage du petit pinceau du rouge à lèvres. Par conséquent, nous n'entendons pas ce que nous devons entendre, puisque nous aurions entendu bien d'autres bruits que ces sonorités imperceptibles, à commencer par le passage des charrettes et des chevaux dans les rues.



Nous entendons ce que Jean-Baptiste sent, non pas ce qu'il entend. Tykwer transmute l'odeur en son tout en éliminant les sonorités ontologiques, ce qui paraît logique puisque la source de la production sonore n'est plus d'ordre vibratoire mais odorifique. Le son qui nous parvient ne provient plus directement de la vibration auditive des objets mais de leurs particules odorantes passant par le prisme perceptif de Grenouille.

En fin de compte, l'activité en elle-même à l'intérieur de la parfumerie est très anecdotique et quand le parfumeur vient présenter le parfum *Amor et psyché*, c'est la fiole bleue qui dirige la caméra. C'est elle que nous suivrons, pas le parfumeur ni rien d'autre en ce lieu. Tous les plans que nous avons observés et les sons que nous avons entendus n'ont finalement de rapport qu'avec ce parfum mis en exergue par la caméra et le micro.

V.B.1.c De la fluctuation des odeurs

> « Il y a une évidence du parfum qui est plus convaincante que les mots, que l'apparence visuelle, que le sentiment et que la volonté. L'évidence du parfum possède une conviction irrésistible, elle pénètre en nous comme dans nos poumons l'air que nous respirons, elle nous emplit, nous remplit complètement, il n'y a pas moyen de se défendre contre elle » [1237].

Cette évidence que Patrick Süskind relève lorsque Jean-Baptiste termine la confection du parfum *Amor et psyché*, qu'il aura débuté au chapitre 15 du livre, page 79, et à partir de 39mn 31s du film, dans l'atelier du maître parfumeur Giuseppe Baldini incrédule, est mise en relief au fur et à mesure que l'odeur se précise, non pas par des mots, tel que l'écrivain les aura employés, mais par la musique et, plus particulièrement une forme

[1237] SUSKIND, Patrick et LORTHOLARY, Bernard. *op. cit.*, p. 81.

musicale dessinant des allers-retours de notes arpégées représentant le voyage des senteurs dans l'air. Nous verrons que cette évidence basée sur cette figure mélodique symbolisant la fluctuation des odeurs, se vérifie aussi lors de la séquence de la préparation de l'échafaud, à la fin du film, lors de celle durant laquelle Grenouille délivre 100 formules de parfums à Baldini avant de partir pour Grasse, ou encore lorsque Jean-Baptiste teste l'essence issue de son premier enfleurage de femme sur le flair du petit canidé orphelin de cette dernière.

La confection d'*Amor et psyché*

Se développant au fur et à mesure de la préparation d'*Amor et psyché* par Grenouille, la musique ne représente pas tant ce parfum en soi que la fluctuation des particules odorantes des essences au sein de l'atelier, au cours de cette confection, dans une évidence, comme l'écrivait déjà Süskind, « plus convaincante que les mots ».

Une note de *sol* jouée en staccato de cordes marque la mesure. D'abord en sourdine, son volume croît par un léger crescendo et le rythme s'enrichit progressivement, à commencer par un *do#* de harpe en contretemps. Ensuite, une sonorité de timbale marque le chorus de quatre mesures et des notes de violons *tremolando* à l'attaque lente et au déclin sec, jouées comme de rapides crescendo successifs, interviennent par endroits. Puis l'aller-retour des notes de l'accord de *sol mineur* joué à la harpe, symbolisant la fluctuation des émanations, comme nous l'avons déjà remarqué, est accompagné d'une mélodie

secondaire au violon dédoublant celle des cordes pincées, jusqu'à ce que Baldini crie : « Stop ! ». A cet instant, subsiste le *sol* de départ, marquant la mesure jouée par des staccatos de violon, et Jean-Baptiste pose le parfum confectionné.

Passons les quelques légers détails d'arrangement orchestraux de moindre importance et retenons simplement que la musique représentant la fluctuation des senteurs retrouve son thème de la boucle mélodique, joué cette fois au timbre de cloche, puis repris à la harpe au moment où Baldini teste le parfum. Le *sol* en staccato de violon marque toujours la mesure sur un Baldini abasourdi, qui autorise Jean-Baptiste à lui composer un meilleur parfum. L'apprenti s'exécute. Dès lors, Tykwer effectue une modulation harmonique sur le thème mélodique de la fluctuation des odeurs, le jouant désormais en *fa#*

mineur. Il l'accompagne par des arrangements des différents ensembles de cordes qui s'enrichissent au fur et à mesure de la progression de la mise en place du parfum de Jean-Baptiste, sans jamais s'écarter du principe de la boucle mélodique. Cette musique se termine

sur une descente diatonique de cordes jusqu'à la fondamentale, au moment où Jean-Baptiste termine la fabrication de son parfum.

La préparation pour l'échafaud

Nous retrouvons ce jeu d'allers-retours mélodiques à la fin du film, à partir 1h 57mn 11s, quand la foule, venant de toute part, se rassemble en masse au cœur de Grasse pour voir l'exécution de la sentence de Jean-Baptiste. Le bourreau prend place sur l'échafaud situé au centre de l'esplanade, alors que Grenouille est encore assis dans sa cellule. Au son, nous retrouvons les violoncelles staccatos qui marquent le tempo, des notes longues jouées au hautbois et un accompagnement à la harpe. Des petits tremolos de cordes crescendo, à l'attaque lente et au déclin sec, sont entrecoupés de silences et le jeu de boucle mélodique est effectué par un ensemble de violons, en *si♭ mineur*.

Quand les gardes viennent chercher Jean-Baptiste, le compositeur module en *fa# mineur*. La boucle mélodique de la fluctuation odorante se fait entendre sur les allers-retours de la suite [*la fa# ré do#*] au timbre de harpe, ceci sur 2 octaves. Au moment où il

ouvre le flacon de parfum, Tykwer nous indique que l'émanation miraculeuse s'échappe de la fiole, en renforçant solidement ce thème de fluctuation des senteurs qu'il couple avec le jeu en allers-retours des violons, et nous signale son expansion soudaine par une puissante montée en crescendo de l'ensemble musical.

Quand le prêtre s'introduit sur la place, qu'il traverse la foule, monte sur son estrade et bénit l'assemblée, ceci en alternance avec les très gros plans des doigts de Jean-Baptiste qui attache les boutons de son costume et ses chaussures de velours bleu, Tykwer

revient en *si♭ mineur* et la note de *fa* jouée par des violoncelles marque le tempo, toujours sur les allers-retours de harpe. Une fois la chaussure correctement attachée et le prêtre assis à sa tribune située face à l'échafaud, la musique prend fin et laisse place à un moment d'immobilité spécifié par trois coups de timbale sourds.

La fluctuation des odeurs dans la pensée

Nous retrouvons le principe d'aller-retour mélodique dans la musique accompagnant la scène durant laquelle Jean-Baptiste délivre 100 formules de parfums à Baldini, avant de s'en aller pour Grasse. Cette scène est divisée en trois séquences formant une série de plans liés par des fondus enchaînés pour la plupart.

Tout d'abord, une note maintenue durant toute la scène composée de trois séquences, jouée par un ensemble de violons, émerge doucement à la fin de la scène précédente, à 57mn 28s du film, et fait la transition avec la nouvelle. La première séquence est composée d'un travelling avant sur Grenouille assis à côté de Baldini qui écrit avec passion sur son bureau. Nous passons ainsi d'un plan américain à un plan rapproché sur le protagoniste. Le contre-champ sur Baldini en ¾ dos s'intercale par fondus enchaînés, au milieu de ce travelling passant d'un plan rapproché poitrine à un gros plan de Jean-Baptiste. Le regard du parfumeur va et vient frénétiquement de Grenouille à sa plume. Notons qu'hormis ces allers-retours furtifs des yeux de Baldini vers Jean-Baptiste, les positions des deux personnages divergent, ainsi que la direction de leurs regards respectifs, celle du protagoniste étant d'ores et déjà tourné vers l'extérieur, en l'occurrence la sortie du magasin et, comme nous l'aura indiqué le dialogue, vers Grasse. Ce début de scène coïncide avec le motif de quelques notes jouées à la harpe sous forme d'aller-retour diatonique, se répétant incessamment sur la note maintenue par les cordes établissant l'ambiance de la scène. La prise son directe, en particulier la voix de Grenouille qui dicte à Baldini les formules, est réduite, supplantée par la voix off.

Un fondu enchaîné nous amène à la deuxième séquence sur laquelle ces deux figures mélodiques continuent à s'exprimer, celle symbolisant la fluctuation des parfums dont

Jean-Baptiste délivre les formules à Baldini et celle qui, par son maintien, circoncis le climat de la scène. Il fait nuit. Grenouille sort de la parfumerie, puis du champ, et Baldini ferme la porte d'entrée du magasin derrière lui. Cette séquence est filmée en un plan-séquence : travelling avant sur l'entrée de la parfumerie, passant d'un plan italien à un plan rapproché de Baldini resté à l'intérieur du magasin et fermant la porte vitrée devant la caméra, clôturant définitivement sa séparation avec Jean-Baptiste.

La musique se termine lors de la troisième séquence par une courte phrase jouée à la clarinette sur l'ensemble existant, à savoir le motif interprété à la harpe et la nappe maintenue. Baldini se couche dans son lit, à côté de sa femme, en posant sur son torse le manuscrit des formules de parfums élaborées par son ex-apprenti. Il est filmé en plan américain, la caméra dans l'allongement du lit, effectuant un travelling latéral. Enfin, dernier plan de la séquence, Baldini filmé en plan rapproché poitrine, plongée totale et travelling avant, s'endort le sourire aux lèvres. Seule la note jouée par les cordes reste maintenue. Le maintien de cette nappe de cordes associée à l'enchaînement des plans en fondu, unifie la scène dans une même atmosphère, au même titre que les notes circonscrivant les séquences en unités dramatiques, sur lesquelles nous nous sommes penchés précédemment.

Une première victoire

Nous retrouvons le thème de la fluctuation des odeurs dans l'air, dans la séquence où Jean-Baptiste, ayant concentré l'odeur d'une prostituée par enfleurage, teste l'efficacité de l'essence recueillie sur le petit chien de race King Charles de cette femme.

Le premier plan se situe dans la rue, devant les anciens locaux de la péripatéticienne assassinée. Il est divisé en trois espaces, dans la profondeur du cadre. Le brancard

transportant le cadavre de la prostituée passe au premier plan et sort du champ. La caméra se rapproche alors du King Charles situé dans le second espace, et passe ainsi progressivement au deuxième plan. A l'angle de la rue située en arrière-plan, Jean-Baptiste sort de sa poche la fiole contenant l'essence de la maîtresse du chien. Par un raccord dans l'axe, un plan rapproché sur ses mains nous le montre se verser une goutte dans la fourchette inter-

digitale du pouce et de l'index. Il range le flacon dans sa poche et tend la main vers l'objectif, autrement dit en direction du King Charles situé dans l'axe de la caméra. Le thème de la

boucle jouée à la harpe, cette fois autour de l'accord de *do mineur*, fait alors surface, ce qui nous indique que l'odeur se repend et fluctue jusqu'au museau du canidé, lequel reconnaît visiblement l'émanation de sa maîtresse, se retourne et galope en direction de la source odorante dorénavant détenue par Grenouille. La caméra le suit. Au moment où il s'approche de la main du protagoniste pour la lécher, une voix de soprano soutient l'ensemble orchestral dans un mouvement de crescendo donnant le sentiment d'une première victoire de Jean-Baptiste alors filmé en gros plan, un rictus de satisfaction aux lèvres, succédant à celui

du chien lui léchant la main, accompagnant cette forme musicale de l'aller-retour symbolisant la fluctuation et, en somme, la puissance des senteurs dans l'environnement.

V.B.2 Etape intermédiaire : *The Girl with the Plums* [1238]

V.B.2.a Sur la présence concrète de son essence

> « Le vent lui apporta quelque chose : quelque chose de minuscule, d'à peine perceptible, une miette infime, un atome d'odeur et même moins encore, plutôt le pressentiment d'un parfum qu'un parfum réel, et pourtant en même temps le pressentiment infaillible de quelque chose qu'il n'avait jamais senti. […] Le parfum était d'une délicatesse et d'une subtilité tellement exquise qu'il ne pouvait le saisir durablement » [1239].

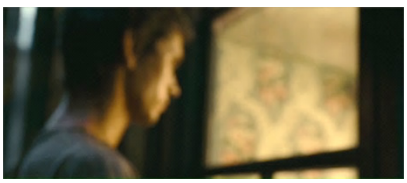
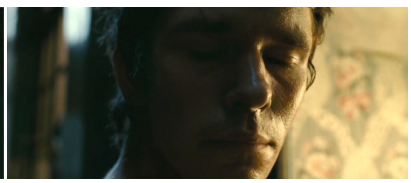
[1238] « La fille aux prunes » : titre du morceau correspondant à la rencontre entre Jean-Baptiste et la marchande de mirabelles, écrit en anglais sur la bande originale du film.
[1239] SUSKIND, Patrick et LORTHOLARY, Bernard. *op. cit.*, p. 37.

Comme nous le raconte Süskind, c'est au « premier septembre 1753, anniversaire de l'accession au trône du roi Louis XV, la ville de Paris fit tirer un feu d'artifice depuis le Pont Royal » [1240], que l'exhalaison de la marchande de mirabelles parvient à Grenouille.

Suite à l'association entre un bruit ou une note mélodique et une odeur, Tykwer nous offre une approche synesthésique plus riche pour une odeur plus complexe. La senteur n'est plus représentée par un simple son, mélodique ou non, mais par une phrase musicale jouée ou chantée et qui se déploie musicalement. Dans un premier temps, nous porterons un regard sur la méthode employée par Tykwer pour mettre en scène le parcours de cette odeur. Puis nous évaluerons le processus par lequel il nous l'identifie musicalement. Enfin, nous examinerons le procédé utilisé pour la faire disparaître.

Son parcours

Tykwer nous indique le parcours de l'odeur vers Jean-Baptiste, dès le premier plan de cette scène. La caméra, vraisemblablement sur steadycam ou équivalent, se meut dans un décor flou. Comme nous le verrons plus loin, cette senteur provient du lieu où se situe la marchande de prunes et se dirige vers le visage de Grenouille. Le mouvement de caméra, qui personnalise cette odeur en la faisant sinuer dans les rues de Paris, se termine sur le protagoniste en gros plan ¾ face et net. Nous constatons ainsi que le point de focale est très proche de l'appareil, ce qui semble répondre à un désir de proximité entre la caméra, qui adopte le point de vue d'un effluve personnifié, et le protagoniste qui le respire. Ce

plan et cette mobilité de la caméra représentant l'odeur qui se déplace, sont confirmés à partir du moment où Jean-Baptiste inspire et dirige son regard au loin, vers la source de l'arôme.

Ce parfum est identifié par la phrase mélodique [*si fa# si fa*] [1241], chantée pianissimo et lentement par une voix de soprano,

[1240] *Ibid.*, p. 36.
[1241] Dans la bande originale du *Parfum*, cette musique est transposée un demi-ton plus bas, [*si fa# si fa*] devenant [*siv fa siv mi*].

jouée au moment Grenouille prend conscience de l'effluence qui atteint ses narines. Cette association est même particulièrement précise puisqu'il inspire tout juste après le début de la première note chantée suite à l'introduction des particules odorantes dans son nez. Dès lors, la mélodie qui s'introduit dans nos oreilles est précisément synchronisée avec l'odeur qui pénètre ses narines, la première note correspondant aux premières particules inhalées par le protagoniste. Désormais, la mélodie que nous entendons correspond donc à l'odeur tel qu'il la sent.

Par ailleurs, la résonance de la voix nous confirme cette substitution entre le parfum et la phrase mélodique puisqu'elle respecte la distance à laquelle se trouve la provenance de l'exhalation. Etant donné que Jean-Baptiste se trouve loin de la source odorante située dans une autre rue, la voix qui chante la mélodie se fait lointaine et réverbéré. Inversement, lorsque nous nous trouverons près de la jeune marchande d'où émane la senteur, la phrase mélodique se fera naturellement entendre plus distinctement et sans aucune réverbération, marquant ainsi la proximité spatiale.

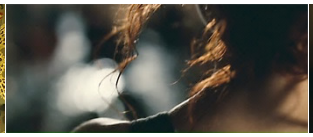
Son identité

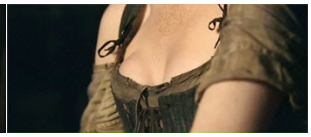
Nous constatons que le thème mélodique n'identifie pas la femme en elle-même, en tant que personne humaine, mais ce qu'elle dégage et qui représente son âme, si l'on en croit les propos du parfumeur Baldini : « L'âme des êtres est leur odeur », repris par Jean-Baptiste à 49mn 05s du film. Effectivement, quand Grenouille inspire plus profondément en fermant les yeux, nous ne voyons ni la marchande dans son ensemble ni d'ailleurs le visage de celle-ci. Tykwer procède plutôt par un montage basé sur le principe du raccord odeur, comme lors de la découverte d'*Amor et Psyché*, en renvoyant directement aux parties supposées renfermer cette senteur, à travers une série de plans serrés : Les pieds ou l'épaule de la jeune femme, ou encore le panier de prunes qu'elle tient.

La réverbération de la voix disparaît lorsque la caméra nous place près de la marchande, donc de son émanation. Cette réverbération revient naturellement lorsque nous nous en éloignons en revenant du côté de Jean-Baptiste filmé en gros plan, qui cherche la provenance odorifère en sillonnant les rues sombres de Paris. Notons toutefois que la fluidité du son de la voix, le phrasé lié, la réverbération et les quelques résonances ne sont pas uniquement justifiées par la distance entre Grenouille et la source odorante. Ils

s'accordent également à la volatilité de cet effluve dans l'air qui chemine dans un environnement aux émanations multiples.

Jean-Baptiste prend la direction du fumet et sort du champ. Nous le retrouvons dans une rue adjacente à celle où se trouve la marchande. La phrase mélodique évolue et devient [*si fa# si mi*] . De nouveau, lorsque nous suivons le protagoniste, la voix est réverbérée, des résonances et même un écho se font entendre.





Inversement, quand le réalisateur nous place sur les endroits qui portent cet arôme, par les plans serrés respectifs de la nuque de la femme, de son bras, sa poitrine et sa mèche de cheveux, la réverbération disparaît, ce qui nous permet de situer précisément la racine de l'odeur. La dernière phrase, formée des notes qui montent [*si do mi fa# la*] , clôture le thème mélodique représentant le parfum de la jeune marchande de prunes tel que Grenouille l'a inhalé, suivie d'un crescendo de roulement de tambour et de cymbale quand il presse le pas. C'est alors qu'arrivé à l'angle de la rue, il l'aperçoit enfin. Nous la découvrons pour la première fois, non plus par petits bouts mais dans sa globalité, entrain de marcher au loin, le panier au bras. Dans le livre, Jean-Baptiste

« pensa effectivement n'avoir jamais vu de sa vie quelque chose d'aussi beau que cette jeune fille. Pourtant il ne voyait que sa silhouette à contre-jour. Ce qu'il voulait dire, naturellement, c'est que jamais il n'avait senti quelque chose d'aussi beau » [1242]. Süskind nous confirme que l'odeur ne fait pas référence au physique de l'être humain puisqu' « habituellement, les êtres humains avaient une odeur insignifiante ou détestable »,

[1242] SUSKIND, Patrick et LORTHOLARY, Bernard. *op. cit.*, p. 40.

mais à cette substance impalpable qui l'imprègne, son aura, son âme, et « pour Grenouille, il fut clair que, sans la possession de ce parfum, sa vie n'avait plus de sens » [1243].

Dès lors que Jean-Baptiste réussit enfin à établir la liaison entre l'effluve qu'il aura humé et sa provenance, le motif mélodique de cette exhalaison, hormis la quatrième et dernière phrase qui est une variation, est repris par un large ensemble de cordes accompagné à la harpe, enrichi à la reprise suivante par des vents, dans un tempo lent tournant autour de 64 bpm. Elle laisse apparaître la suite harmonique qui procède, en particulier, d'un passage de *si mineur* à *do# majeur* d'une mesure à l'autre, la première englobant premières notes noires [*si fa# si*] débutant après le premier temps, donc après l'établissement de l'accord de *si mineur*, et la seconde contenant la note *fa* à la ronde. Cet enchaînement de *si mineur* à *do# majeur*, soit d'un accord parfait *mineur* à un accord parfait *majeur* un ton au dessus, implique une modulation. Ce changement de tonalité combiné à l'élévation d'un ton et au passage de *mineur* à *majeur*, donne un sentiment de découverte et d'accomplissement, nous dirions : « d'aboutissement vers de nouveaux horizons et des jours heureux ». Alliée à l'interprétation d'un orchestre symphonique à la fois ample et souple, massif et léger, liant chacune des notes sous forme de glissandi, accélérant légèrement en début de chaque cellule mélodique pour décélérer sur la dernière note de la phrase, comme pour reprendre son souffle avant la prochaine, cette modulation particulière, d'une mesure à l'autre, amplifie ce sentiment combinant à la fois élévation et révélation.

Ce thème musical est illustré visuellement par une série de raccords dans l'axe en fondus enchaînés sur les travellings avant, passant du plan moyen au plan rapproché taille de la marchande de dos, puis à un plan rapproché poitrine de sa nuque, le tout au ralenti, et d'autres plans de coupe alternés avec ceux de Grenouille de face, qui inspire

profondément. Quand Jean-Baptiste la perd de nez, il constate qu'il l'a également perdue de vue. Il marche frénétiquement et se positionne à nouveau derrière elle, à distance, sous le thème de l'odeur de la marchande joué par l'orchestre symphonique. Cette dernière donne des prunes à une clocharde et reprend sa marche. Nous ne voyons pas son visage puisque, par rapport à la caméra, elle est toujours positionnée de dos ou ¾ dos. D'ailleurs ce n'est pas

[1243] *Ibid.*, p. 41.

son visage ni rien de visible la concernant qui intéresse le protagoniste mais son bouquet.

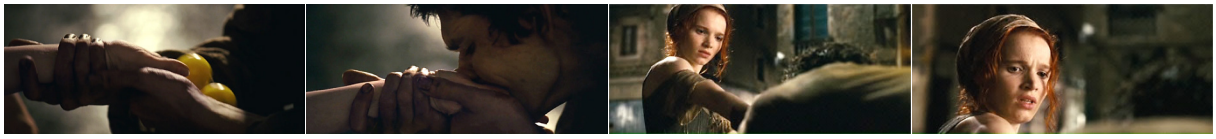
Grenouille la suit nerveusement et se rapproche d'elle. Celle-ci ralentit et arrête de marcher alors que Jean-Baptiste ne se trouve plus qu'à quelques centimètres de sa nuque. Elle se retourne brusquement et découvre avec stupeur Grenouille derrière elle qui la hume. C'est à ce moment où nous découvrons le visage de la jeune femme que le thème arrive à son terme, l'orchestre aménageant quelques autres arrangements. Les personnages se font face, ce qui laisse place à un moment d'immobilité entre eux, dont nous avons vu

que Tykwer est adepte, avant qu'elle ne demande : « Que voulez-vous ? ». La jeune femme tente ensuite une forme de rapprochement avec Jean-Baptiste, toujours à travers cette configuration d'impassibilité entre les personnages.

A ce moment, la musique ne met plus en relief le rapport du protagoniste à l'effluence de la marchande, mais la relation entre deux êtres qui se font face, tout en contribuant à une sorte de rapprochement scénique. Effectivement, ils sont filmés par un champ contre-champ avec amorce, ce qui signifie qu'ils sont toujours présents dans le cadre de l'autre, donc jamais séparés. De plus, les échelles de plan respectives sont à chaque fois

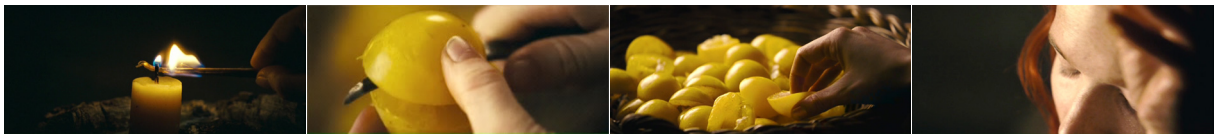
strictement identiques : plans rapprochés poitrine pour chacun, puis gros plans pour l'un comme pour l'autre quand elle se rapproche de lui et lui propose des prunes. Musique et mise en scène semblent donc nous indiquer que, une fois la surprise passée, la jeune femme perd toute appréhension.

Dans la même optique, lorsque Grenouille lui respire fougueusement la main, faisant tomber les deux mirabelles qu'elle lui proposait, ce n'est toujours pas le thème de l'odeur de la marchande que nous entendons. Ce sont des résonances de type Larsen qui



apparaissent, mettant en avant la peur qu'elle ressent à cet instant plutôt que l'odeur qu'il sent, ce qui semble plus important pour le réalisateur, tout comme les explosions de feux d'artifices et la mélodie prononcée par un bourdon de ténor/baryton s'accordant à la fuite de la femme affolée et au danger qui s'annonce.

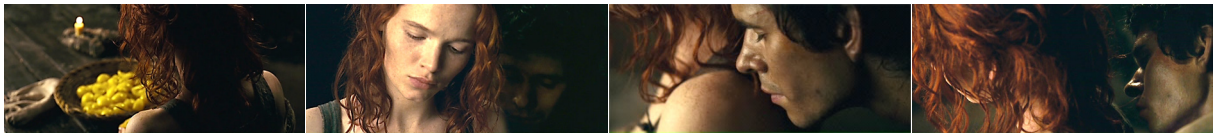
Au moment où Jean-Baptiste traverse la foule et les feux d'artifice et, mené par son odorat, qu'il se dirige vers la marchande, aucune musique ne se manifeste. C'est quand il s'arrête et respire à nouveau la senteur que les phrases du thème musical du parfum de la jeune femme, chantées par une voix de soprano, remplacent les bruits d'ambiance. Cette fois, la musique agit moins comme l'illustration d'une découverte que d'un acquis. En effet, la voix de soprano n'évolue plus seule. Elle est placée sur une voix masculine alto. Les phrases mélodiques évoluent sur un tempo plus lent et surtout, elles sont introduites et entrecoupées par des résonances de type Larsen. A l'image, le montage est alterné entre Grenouille qui avance en se laissant guider par l'odeur, les yeux fermés pour mieux sentir, et



des inserts en très gros plans des parties spécifiques d'où proviennent l'effluve : une allumette qui allume une bougie, la marchande qui retire sa capuche, exposant sa chevelure rousse, son nez, ses mirabelles, l'une d'entre elles qu'elle découpe et la sueur de son front qu'elle essuie du dos de sa main.

Une fontaine sépare Jean-Baptiste de l'objet de son désir. Il continue à se rapprocher en la regardant fixement découper ses fruits. La quatrième phrase mélodique de

l'odeur se termine alors que Grenouille se trouve tout juste derrière la femme, en train de la respirer, le nez effleurant presque sa peau, les yeux clos. Rappelons que Jean-Baptiste n'a pas d'odeur, ce qui rend sa présence quasi-imperceptible, raison pour laquelle il peut rester si longtemps si proche de la marchande sans qu'elle ne se doute de rien. Pour autant, chez Süskind, bien qu'elle « ne voyait pas Grenouille […] elle éprouvait une angoisse, un étrange frisson, comme on en ressent lorsqu'on est repris d'une peur ancienne dont on s'était défait. Elle avait l'impression qu'il passait derrière son dos un courant d'air froid, comme si



quelqu'un avait poussé une porte donnant sur une cave gigantesque et froide » [1244].

Chez Tykwer, les sifflements de type Larsen en accord avec cet « étrange frisson », ainsi que de légers roulements de timbales en empathie avec l'idée du « courant d'air froid », se font à nouveau entendre alors qu'un très gros plan navigue des yeux clos et du nez de Grenouille à la poitrine de la marchande. Puis le silence s'installe sur cette situation montrée à travers quatre autres plans dans lesquels Jean-Baptiste est à chaque fois filmé à part : premièrement en amorce mais jamais entièrement dans le champ, deuxièmement dans l'ombre derrière la femme, troisièmement de dos et quatrièmement absent sur le très gros plan de la marchande qui commence à sentir une présence. Ce silence, dont nous avons vu qu'il symbolise une forme de temps suspendu chez Tykwer, est à peine coupé par les légers roulements de timbale. Il nous sort de l'aspect onirique occasionné par la musique et nous ramène à une réalité plus crue, soulignant la tournure surréaliste de la situation, à savoir un homme qui renifle l'odeur d'une inconnue.

La femme aux prunes finit par se retourner et sursaute en voyant Grenouille situé juste derrière elle. Après un moment de stupeur durant lequel ils se regardent l'un l'autre, elle crie. Jean-Baptiste met aussitôt une main puis les deux sur son visage pour

l'empêcher de crier, ce qui nous semble plus vraisemblable que dans le roman où Süskind préfère voir Grenouille l'étrangler. Appuyant de toutes ses forces, il lui couvre la bouche, mais aussi le nez et l'empêche de respirer. S'en sans rendre compte, il la tue.

Le cri de la jeune femme n'est associé à aucun son, aucune musique, rien de sonore, son étouffement et sa mort non plus. D'ailleurs, Jean-Baptiste a un mouvement de surprise, de stupéfaction à la vue du corps inerte, mais très peu de réaction appartenant au registre du pathos, pour l'instant. Son attitude sera bien différente lorsque la senteur, elle, se sera évanouie, autrement dit lorsque l'âme de la marchande de mirabelles se sera envolée.

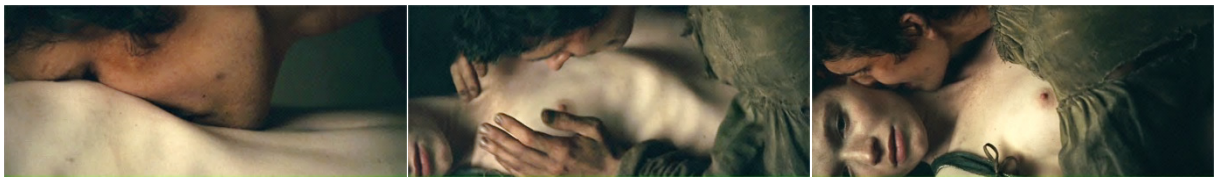
[1244] *Ibid.*

Sa disparition

La marchande est morte, mais le thème de son parfum est à nouveau chanté, ce qui nous confirme que cette musique n'est pas liée à la personne physique mais à son émanation, son âme, et qui nous spécifie que cette dernière est toujours présente. Cette fois-ci, nous notons que la soprano chantant le motif est accompagnée par quelques notes de harpe. Plus significatif encore, les deux premières phrases du thème sont jouées avec une voix proche et distincte, sauf pour leur dernière note respective qui, elle, est réverbérée, ce qui annonce d'ores et déjà l'éloignement de l'âme et la disparition du fumet.

Jean-Baptiste déchire ses vêtements. Quand il commence à respirer son buste, la

troisième phrase mélodique se fait un peu plus lointaine. Il hume les cheveux. Puis la quatrième et dernière phrase chantée, sur les très gros plans nous le montrant inhaler l'effluence du visage et du nombril de la femme, est résolument distante et réverbéré : l'odeur s'éteint, l'âme s'en va. Enfin, nous voyons que Grenouille continue à déchirer les vêtements de la marchande et à sentir, frénétiquement cette fois, ses jambes, sa poitrine, sa nuque, enfonçant le nez sur le thorax ou s'aidant de ses mains, comme pour empêcher au parfum de s'évaporer et le ramener vers son nez. Finalement, il ne sent plus rien et, dès lors,



nous n'entendons plus la mélodie de cette exhalaison.

Après un silence extradiégétique, les roulements de tambour se font entendre. Une résonance de type Larsen, des notes d'altos se répétant alternativement autour de l'écart d'un demi-ton *do-do#*, entre autres à 26mn 07s du film, accompagnent la frénésie de Jean-Baptiste cherchant à retrouver cette odeur sur le corps de la marchande. C'est donc bien la disparition de la senteur qui déclenche les réactions de tristesse et de désarroi du protagoniste, auxquelles se raccorde la musique, non pas la mort de la marchande. Notons

que cet aspect de la personnalité du protagoniste est absent du roman dans lequel Grenouille n'éprouve pas cette intense frustration, au contraire : « Lorsqu'il l'eut sentie au point de la faner, il demeura encore un moment accroupi auprès d'elle pour se ressaisir, car il était plein d'elle à n'en plus pouvoir » [1245]. Il s'agit là d'un enrichissement du personnage de Süskind par Tykwer qui nous semble cinématographiquement judicieux, puisque contrairement au roman, dans le cadre du film, il est nécessaire de donner corps de façon tangible à la motivation de Grenouille à vouloir conserver les odeurs.

Jean-Baptiste se retrouve donc désespéré devant non pas le corps d'une jeune femme qu'il a tuée mais devant l'évaporation de l'odeur qu'il aimait tant. Un accord tenu, aménagé par la résonance de type Larsen, sur un gros plan en léger travelling arrière de Jean-Baptiste malheureux et un gros plan du visage du cadavre de la marchande en léger travelling avant, clôture la séquence.

V.B.2.b Sur la mémoire de son arôme

> « Dans la plupart, sinon toutes les références aux odeurs (dans le film), la musique est celle qui se rapproche le plus de cette impression abstraite de quelque chose qui est profondément connectée avec notre idée de souvenirs et la façon dont nous les organisons. Nous les organisons en grande partie grâce à des connexions et par la façon dont nos souvenirs sont déclenchés. Et comme nous le savons tous, il y a une connexion entre la mémoire et l'odorat. Vous capturez une odeur et elle devient une partie de vous. […] Cette émotion-là fait partie des millions de morceaux qui composent nos souvenirs. […] Et le plus drôle, c'est que la musique agit de la même manière, vous comprenez ? Lorsque vous entendez une chanson préférée que vous n'avez pas entendue depuis vingt ans » [1246].

Cette appréciation du rapport entre l'odeur et la mémoire par Tykwer se retrouve dans les deux séquences durant lesquelles Jean-Baptiste se remémore la fragrance de la jeune marchande, souvenir qui, comme noue le verrons, est à chaque fois spécifié par la musique qui la caractérise. Nous examinerons également la façon dont le cinéaste traite de

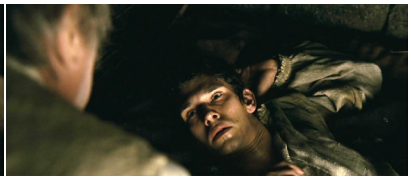
[1245] *Ibid.*, p. 42.
[1246] TYKWER, Tom. *Interview: Perfume Director Tom Tykwer* [en ligne]. 27 décembre 2006.

son oubli, dernière étape de la séquence d'apothéose de la fin du film, nous renvoyant à la solitude du héros, son absence d'odeur qui l'empêche d'être aimé pour ce qu'il est.

Son souvenir

La première fois, Grenouille s'accroupit devant la table du laboratoire de Baldini et observe les douze fioles d'essences de parfum alignées dans le coffret situé face à lui. Par travelling latéral, la caméra balaye les flacons filmés en très gros plan et quelques notes à la clarinette annoncent le motif du fumet de la marchande de mirabelles, à 47mn 58s du film.

Nous changeons alors de séquence et, sur ces notes, une voix de soprano interprète ce thème, ce qui nous indique que l'effluve de la jeune femme revient à la mémoire de Jean-Baptiste. A l'image, nous retrouvons Grenouille à côté du corps inanimé de la marchande étendue au sol. Une série de plans en mouvement s'enchaînent par fondu, à savoir un gros plan sombre laissant à peine entrevoir Jean-Baptiste de profil, suivi d'un panoramique sur la femme allongée, prise en plongée et plan rapproché poitrine, ensuite, un très gros plan du nez du protagoniste, puis du visage de la marchande de profil, le tout sur la mélodie de l'exhalaison de cette dernière. Le motif mélodique de cette fragrance s'estompe sur le dernier plan nous montrant Grenouille qui tente à nouveau, avec ses mains, d'empêcher à l'arôme de se dissiper, et laisse place à une séquence orchestrale « d'inquiétude » ou « d'angoisse » à base de staccato de cordes, ce qui nous indique que Jean-Baptiste se souvient également de l'évanouissement de cette senteur. Le volume de ce motif musical monte crescendo sur la séquence suivante dans laquelle le héros, en sueur, filmé en gros



plan, dort dans son lit, alors que Baldini tente de le réveiller. Elle s'arrête sèchement lorsqu'il se réveille en sursaut et attrape son maître par le bras. Le passage du motif de l'odeur à la séquence orchestrale « d'angoisse » nous signale certes qu'il se souvient de l'odeur, mais également que sa disparition est, pour lui, un cauchemar.

La seconde fois, à 56mn 07s du film, Jean-Baptiste à l'article de la mort, se rappelle à nouveau le parfum de cette marchande qui imprègne son esprit comme un ultime souvenir avant de trépasser. Allongé dans son lit, les yeux clos, alors que Baldini pleure à son chevet, la caméra se rapproche très légèrement de son visage en gros plan ¾ face, et le motif de cette émanation, chanté soprano, se fait à nouveau entendre. Il annonce ainsi le souvenir de l'odeur, confirmé par le très gros plan du nez parcourant le torse nu du corps de

la femme, mais il est très rapidement supplanté par le motif sonore du cauchemar joué sur une base de staccatos de violoncelles, spécifique à la disparition de l'arôme. L'image nous montre de nouveau Grenouille qui prend conscience qu'il l'a perdue.

Ces deux scènes nous indiquent que la musique de l'odeur est moins reliée à une entité matérielle qu'aux sensations qu'elle implique, puisque précisément lorsque Jean-Baptiste s'en souvient, l'effluve en elle-même n'existe plus que dans sa mémoire. Subsiste donc le sentiment qu'elle aura suscité en lui et qui nous est traduit par son identité musicale. La musique ne se substitue donc pas à l'odeur en elle-même, au sens physique du terme, mais à ce qu'elle transporte sur un plan métaphysique, spirituel, transcendantal et mémoriel au sens bergsonien du terme : « Qui dit esprit dit, avant tout, conscience. […] Conscience signifie d'abord mémoire »[1247]. Ce qui importe, ce n'est pas tant la substitution des senteurs par la musique que l'interprétation auditive de l'émotion et du sentiment qu'il aura occasionné chez le protagoniste et qui reste imprimé dans sa mémoire.

Son oubli

> « Le plaisir de la nourriture, de l'érotique et de la famille forme l'essence même de nos vies émotionnelles, et c'est l'odorat qui en est le déclencheur essentiel. En toute vérité, on devrait appeler notre sens de l'odorat, notre sens du désir, car il exalte nos passions.

[1247] BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle: essais et conférences*. Paris : F. Alcan, 1919, p. 9.

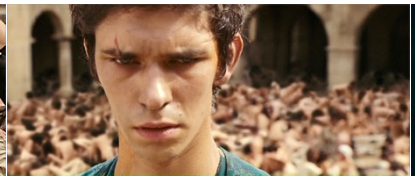
> Les odeurs nous émeuvent de façon subliminale et profonde, nous poussant à agir et à accomplir des choses qu'on ignore »[1248].

Ces propos ne sont pas ceux de Tykwer pour *Le parfum*, mais ceux de Kim Nguyen pour *L'odorat* qui, comme nous l'avons vu, aura expérimenté la diffusion d'odeurs dans les salles pour accompagner certaines parties de son documentaire. Il nous donne un indice du pouvoir érotisant porté à son paroxysme par Jean Baptiste et légitime l'apothéose orgiaque finale du roman et du film.

Au climax du film, Grenouille est condamné à la torture suivie de la mort en place publique. Heureusement pour lui, il aura réussi à atteindre son objectif, confectionner le parfum parfait à l'aide de l'âme de femmes qu'il aura préalablement choisies et tuées pour leur arôme respectif. Quand il en met une goutte, les gens aux alentours tombent fous d'amour et de soumission envers lui. Par conséquent, lorsqu'il arrive sur l'échafaud situé au milieu de l'agora bondé de monde, il est perçu comme un ange par la foule qui l'acclame. Les regards et les prières sont dirigés vers lui et lorsqu'il écarte les bras, le peuple se lève et tend les mains dans sa direction. Jean-Baptiste met discrètement une goutte de parfum dans son mouchoir. Les gestes de salutation qu'il effectue, le mouchoir en main, provoquent l'hystérie générale, et la musique poignante cumulée à la mise en scène dessine un être suprême dans une apogée déificatrice qui tournera en orgie collective.

L'épilogue du climax qui se situe à 2h 00mn 38s du film, succède à trois étapes nous ayant fait évoluer musicalement dans l'inconnu, l'étrange et l'incertitude, à travers des lignes mélodiques sous forme de glissandi, comme nous l'avons étudié dans notre chapitre traitant de l'usage du *portamento* chez Tykwer dans la deuxième partie de la thèse, succession rappelant les théories d'Henri Bergson sur la conscience, selon lequel : « La vision que la conscience réfléchie nous donne de notre vie intérieure est sans doute celle d'un état succédant à un état, chacun de ces états commençant en un point, finissant en un autre, et se suffisant provisoirement à lui-même »[1249]. Désormais, la musique prend fin et un nouvel état de conscience représenté par le silence, commence par un nouveau point, un plan au téléobjectif de ses corps libidineux enchevêtrés les uns sur les autres, au milieu desquels un panier de mirabelles se renverse, à 2h 08mn 02s du film. Pas de son d'ambiance, rien. Seul

[1248] NGUYEN, Kim. L'Odorat. Dans : *Le Nez* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://nezlefilm.com/#movie/2.
[1249] BERGSON, Henri. *op. cit.*, p. 81.

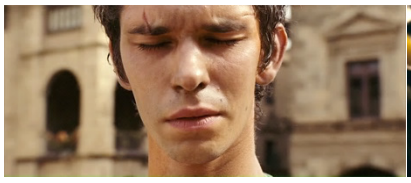
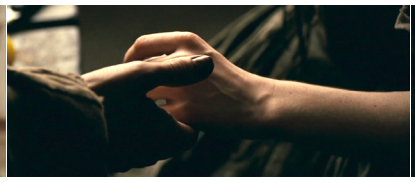
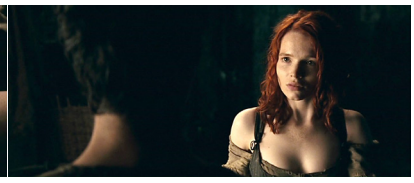


un effet sonore réverbéré, sorte de frottement lourd, sec et désagréable à l'oreille, se manifeste sur les deux premiers gros plans du visage de Grenouille. Nous savons que le silence, allié à immobilité, est synonyme de hors-temps chez Tykwer. Dans ce cas de figure, le cinéaste instaure une mise en abyme de la temporalité existante jusqu'alors, pour se canaliser sur la vie intérieure du protagoniste.

Nous assistons alors à un montage alterné entre Jean-Baptiste et sa pensée. Sa mine, prise de face en gros plan, et dont les larmes finiront par couler en fin de scène, est empreinte d'une profonde tristesse. Notons qu'une fois ses songes occupés par la jeune marchande de mirabelles, il est seul dans le champ, comme « seul avec lui-même ». Tous les

personnages peuplant la cour autour de lui, sont à la fois hors-champ et hors cadre. Seule l'architecture des lieux peuple l'arrière-fond des plans sur Jean-Baptiste de face.

En alternance, les premiers plans de coupe qui nous montrent la jeune femme en train de découper des prunes dans la pensée du protagoniste, apparaissent sous ce silence quasi-complet. Ensuite, ce rêve se déroule sur le thème très doux, non plus celui du parfum de la marchande, mais celui de la solitude qui fait aussi référence à l'absence d'émanation de Grenouille alors que l'odeur désigne l'âme d'un être. Cette musique est chantée par des sopranos sur un accompagnement de voix plus graves. Dorénavant, nous savons que Jean-Baptiste a oublié cette senteur qui le rattachait à la vie, que l'odeur de la marchande de

mirabelles a disparu définitivement, même de sa mémoire.

Dans ce rêve, il apparaît devant la jeune femme qui le regarde. Sa main, suivie par le cadre en gros plan, se déplace et prend délicatement celle de la marchande qui n'a plus peur. Au contraire, elle se lève, se rapproche légèrement de lui et le caresse. Ils se prennent dans les bras l'un l'autre, dans un champ contre-champ. Les contre-champs

respectifs les placent toujours entièrement dans le cadre, non pas simplement en amorce, ce qui renforce l'union des deux êtres dans le champ. Un gros plan nous montre la main de la marchande posée sur le visage de Grenouille. Ils s'embrassent, tous deux allongés, et font ce que les autres accomplissent autour de lui dans la place : ils s'aiment. L'attention de Jean-Baptiste n'est plus portée sur l'arôme de la jeune femme qui a disparu irrévocablement, et dont naturellement nous n'entendons plus la mélodie qui lui correspond. Elle est portée cette fois sur la marchande elle-même tout en étant associée au thème de la solitude, Grenouille prenant conscience qu'il ne sera jamais aimé par cette femme ni par personne d'autre, pour ce qu'il est puisqu'il n'a pas d'odeur, donc pas d'âme. Il restera toujours seul,

sans capacité de donner de l'amour ni d'en recevoir. Quand il regarde devant lui, un raccord regard nous montre la masse de corps nus qui s'enlacent dans un cadre onirique puisqu'elle est filmée comme un tableau mouvant au ralenti.

Le thème de la solitude du héros nous ramène à la terrible réalité à laquelle le protagoniste est confronté. C'est parce que Jean-Baptiste n'a pas d'odeur qu'il est voué à rester « invisible » aux yeux d'autrui et seul à jamais, ce qui soulève un lourd paradoxe. Alors qu'il devrait jubiler d'avoir réussi à créer un parfum aux pouvoirs d'attachement extraordinaires, il éprouve une insondable affliction lorsqu'il se rend compte que le parfum qu'il aura créé pour être aimé n'est qu'artifice. Son absence de véritable odeur corporelle le rendant

insignifiant aux yeux des autres, il ne pourra jamais bénéficier d'un amour sincère. D'ailleurs, à la fin de cette scène, Tom Tykwer nous montre à nouveau le visage inanimé du cadavre de la marchande, lequel est exactement le même plan monté dans la séquence où Grenouille la

tue, placé après que son effluence s'est évaporée au grand désarroi du protagoniste, à 26mn 46s du film.

Le thème musical est joué de bout en bout, synchronisé avec la longueur de

cette scène qui se termine sur les larmes de Jean-Baptiste en gros plan. Puis, une fois la dure vérité assimilée par le protagoniste et qu'il n'y a plus lieu d'effectuer de construction musicale et sonore, nous retournons à une réalité audiovisuelle ontologique. Elle est annoncée par Antoine Richis, le père de Laura, qui approche de Jean-Baptiste et conclut cet épisode en criant : « Assassin ! ». Plus d'image ralentie, plus de musique. Le rêve est terminé, le hors-temps prend fin. Le fond d'ambiance correspondant à la prise son directe émerge lentement et s'accorde à l'image ontologique, quoiqu'il soit étonnant que la foule s'accouple en silence.

V.B.3 Etape ultime : *Metting Laura*, le discours de l'odeur

V.B.3.a La treizième note

> « Il y a de nombreuses séquences où vous entrez à l'intérieur par les détails et vous élargissez, de plus en plus large, jusqu'à ce que vous voyez l'image entière. Vous savez, ce fut un exemple de la façon dont nous avons essayé d'être influencés par la perception subjective du personnage, pour le traduire en langage cinématographique. Et bien sûr, la musique y a joué un rôle énorme, son développement et la façon dont nous faisons travailler la musique avec le script » [1250].

En réalité, Tykwer n'élargit pas progressivement, tel qu'il l'affirme. Au contraire, il établit une rupture franche entre une mise à proximité très précise des différents fragments qui composent le parfum et l'exhibition de la source odorante dans son ensemble, comme nous avons pu le remarquer lors de l'exploration olfactive de la rue marchande de Paris, la série de plans de détails sur les différentes sources odorantes indépendante du plan

[1250] TYKWER, Tom. *Groucho Reviews: Interview: Tom Tykwer—Perfume: The Story of a Murderer—11/10/06* [en ligne]. 11 octobre 2006.

général exposant l'allée dans la profondeur du cadre, ou bien lors de la découverte du pommier, Grenouille enfant reniflant d'abord la branche, la feuille et la pomme avant de découvrir l'arbre dans son ensemble, ou encore quand Jean-Baptiste décèle la fragrance de la marchande de mirabelle, et tel que nous l'examinons maintenant avec la révélation de l'émanation de Laura, suivant le même procédé.

Sa découverte

Après que Jean-Baptiste a pris conscience qu'il n'a pas d'odeur, lors de son voyage pour Grasse, il décide qu'une fois arrivé à la capitale des senteurs, et tel que nous le relate le narrateur, « il montrerait au monde que non seulement il existait, qu'il était quelqu'un, mais aussi qu'il était exceptionnel. A la suite de cette décision, il sembla que les dieux s'étaient mis à lui sourire ». En effet, alors que le jeune homme marche sur un chemin de terre bordant un champ de lavande, il ralentit et s'arrête à 1h 03mn 37s du film, face caméra, au centre du cadre, en plan rapproché poitrine. Une effluence vient de lui parvenir.

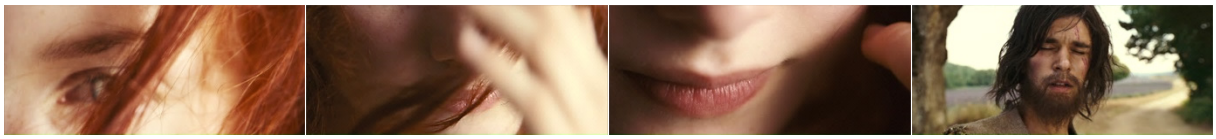
Tykwer matérialise l'effluve aux oreilles et aux yeux du spectateur par le même procédé que celui que nous avons étudié pour la marchande de mirabelles. Par un changement d'axe à 180 degrés, la caméra, transportant manifestement la senteur dont elle adopte

la direction, se rapproche lentement de Grenouille de dos. Les premiers éléments sonores s'esquissent. La musique, intitulée *Metting Laura* dans la bande originale du film, débute par un tremolo de cordes pianissimo, s'entendant à peine, qui grimpe lentement crescendo. Quelques résonances aiguës, telles que des frottements métalliques subtils, émergent, accompagnant simplement l'idée de l'émanation qui se rapproche, mais rien de précis encore. A la fin du travelling avant, Jean-Baptiste en gros plan se retourne et regarde au loin, en direction de la source odorante. D'ores et déjà, ces premiers éléments sonores nous indiquent que l'arôme qui se rapproche est d'une complexité et d'une richesse sans commune mesure avec tout ce que nous avons pu « sentir » jusqu'alors.

Les raccords qui suivent ne sont pas de faux raccords regard mais de vrais raccords odeur, suivant le même principe que celui employé lors des découvertes respectives

d'*Amor et Psyché* et du parfum de la marchande de mirabelles. Trois séries de plans de

détails, gros plans et très gros plans de parcelles du corps de Laura, nous montrent précisément d'où provient l'exhalaison : la croix du Christ sous forme de pendentif au centre de la poitrine de la jeune femme, le coin du vêtement cachant ses aisselles, sa chevelure rousse cachant son sourcil, la mèche qu'elle écarte et qui voilait son nez, sa bouche et ses yeux. Le premier raccord odeur est accompagné d'un bruit de souffle qui nous conduit à la source odorifère. Dès le deuxième, Grenouille ne fixe plus par le regard l'endroit d'où provient le



parfum. Au troisième, Jean-Baptiste regarde ailleurs alors que la série de plans qui suivent nous montrent toujours des fragments du corps de Laura, sources de l'émanation. Ce raccord odeur, qui porte bien son nom, n'a définitivement pas de rapport avec le regard.

Les trois séries de plans ciblant les parcelles du corps de Laura, alternées avec le visage de Jean-Baptiste de face et en gros plan, qui inspire et apprécie le bouquet que ses narines reçoivent, présentent une subtilité musicale. Une note, précisément un *do#*, provenant de la voix de la soprano Chen Reiss, chanteuse choisie pour interpréter l'odeur de Laura, résonne subrepticement quand Tykwer filme les parties du corps de la jeune proie. *do#* est la première note de la mélodie identifiant l'odeur de Laura [1251]. Elle émerge à nos oreilles au fur et à mesure que la fragrance se dessine au nez de Jean-Baptiste. A chaque nouvelle série de plans ciblant des portions du corps de la jeune femme, le bruit du pas des chevaux s'éclaircit sous le grondement sourd du souffle, ce qui nous place petit à petit dans l'environnement sonore réel d'où provient la senteur, par étapes successives.

Sur le plan de la conscience, donc musicalement, une suite d'accords de *fa# majeur* et *fa# mineur* alternés, se profile progressivement. Ces accords révèlent le début de la ligne harmonique qui identifie le parfum de Laura. Ils sont joués *tremolando* par un ensemble de cordes qui s'étend au fur et à mesure que la senteur se précise. D'abord nous entendons cette alternance d'accords sous un timbre d'altos. Ensuite, la section de violons

[1251] Dans la bande originale du *Parfum*, *Metting Laura* est transposée un demi-ton plus bas, le *do#* devenant *do*.

se superpose. Puis c'est au tour des violoncelles de grossir l'ensemble orchestral, nous indiquant que l'arôme gagne du terrain. A ce moment-là, le carrosse tiré par deux chevaux, entre dans le champ au détour du chemin de terre. Filmé de face, du point de vue

de Jean-Baptiste, il se rapproche de la caméra. Le volume de l'ensemble de cordes grimpe crescendo jusqu'à *forte*, au fur et à mesure de l'avancée du véhicule. En contre-champ, Jean-Baptiste s'écarte fébrilement et se positionne derrière un arbre, en tirant légèrement le cadre vers lui. Ce plan est entrecoupé par le plan de demi-ensemble de la voiture qui approche, d'un côté, et Jean-Baptiste situé derrière l'arbre, de l'autre. La ligne harmonique se termine par un accord de *do# majeur* qui monte jusqu'à fortissimo, puis se calme au moment où se croisent Laura dans son carrosse et Jean-Baptiste.

A cet instant, ni raccord odeur ni d'ailleurs de vrai raccord regard. Un panoramique, relativement proche du point de vue de Jean-Baptiste, suit le parcours du véhicule à l'intérieur duquel se trouve Laura en plan rapproché poitrine, qui regarde par la fenêtre.

Nous possédons enfin un visuel plus intégral de l'être qui exhale cette senteur exposée dans un premier temps par segments. C'est sur ce plan, une fois que le visage de Laura nous est dévoilé, que la soprano Chen Reiss commence à chanter le thème de l'odeur de l'âme odorante de cette jeune femme. La mélodie s'établit autour de l'alternance *majeur*/*mineur* de l'accord de *fa#*, comme nous l'avons exposé à l'alinéa précédent. Plus précisément, la suite [*do# do# ré# do#*] est jouée sur l'accord de *fa# majeur*, et [*do# do# ré do#*] sur l'accord de *fa# mineur*, sur un tempo *andante* :

[1252]. Un contre-champ nous permet de voir le carrosse passer devant Grenouille filmé en plan italien,

[1252] Ligne mélodique, à titre indicatif. Pour plus de précisions, vous trouverez la partition complète de *Meeting Laura* en annexe, parmi l'ensemble de partitions de morceaux du film sélectionnés et transcrits pour piano, suivant la tonalité de la bande originale transposée un demi-ton plus bas, [*do# do# ré# do#*] sur l'accord de *fa# majeur* devantant [*do do ré do*] sur le *fa majeur*, et [*do# do# ré do#*] sur le *fa# mineur* devenant [*do do rév do*] sur le *fa mineur*.

appuyé contre l'arbre. Aussitôt, un raccord dans l'axe sous forme d'insert nous montre le protagoniste en gros plan et de face, qui hume le fumet de son futur gibier, les yeux mi-clos et la bouche ouverte.

Surtout, nous commençons à remarquer que le regard du « démon » et de sa proie convergent et semblent se croiser, comme à chaque fois qu'ils se retrouveront dans le même espace, en l'occurrence lors de cette première rencontre dans le plan situé à 1h 04mn 25s du film, ou dans celui situé à 1h 06mn 17s lorsqu'elle ouvre la porte-fenêtre face à Jean-Baptiste debout dans la cour, ou bien à partir de 1h 24mn 56s durant la séance de cache-cache dans le labyrinthe, ou encore lors de l'instant d'immobilité face à la mort, durant lequel Laura ne réagit pas face à Grenouille venu prendre son âme, à 1h 51mn 42s.

Ce procédé appliqué par Tykwer ressemble à une caractérisation cinématographique de la pensée de Bergson selon lequel « celui qui pourrait regarder à l'intérieur d'un cerveau en pleine activité, suivre le va-et-vient des atomes et interpréter tout ce qu'ils font, celui-là saurait sans doute quelque chose de ce qui se passe dans l'esprit, mais il n'en saurait que peu de chose »[1253]. Pour reprendre textuellement les termes de Bergson en les transposant au cinéma de Tykwer, si nous éludions la musique et que nous nous contentions d'une image filmique et profilmique « en pleine activité », l'apparition de Laura donnerait au spectateur « tout juste ce qui est exprimable en gestes, attitudes et mouvements du corps, ce que l'état d'âme contient d'action en voie d'accomplissement, ou simplement naissante : le reste lui échapperait »[1254]. En l'occurrence, la séquence de l'apparition de Laura se solderait par l'image parcellaire puis élargie d'une belle jeune femme rousse dans un carrosse roulant à vive allure sur une route de campagne et croisant un Jean-Baptiste effectuant quelques mimiques avec son visage, ce qui paraîtrait facilement grotesque. En omettant la conscience du film exprimée par la musique, faisant ici état de la fluctuation du parfum de la future victime vers son bourreau, ou en l'absence de sensibilité musicale, le public :

> « Serait, vis-à-vis des pensées et des sentiments qui se déroulent à l'intérieur de la conscience, dans la situation du spectateur qui voit distinctement tout ce que les acteurs font sur la scène, mais n'entend pas un mot de ce qu'ils disent. Sans doute, le va-et-vient des acteurs, leurs gestes et leurs attitudes, ont leur raison d'être dans la pièce

[1253] BERGSON, Henri. *op. cit.*, p. 27-28.
[1254] *Ibid.*

qu'ils jouent ; et si nous connaissons le texte, nous pouvons prévoir à peu près le geste ; mais la réciproque n'est pas vraie, et la connaissance des gestes ne nous renseigne que fort peu sur la pièce, parce qu'il y a beaucoup plus dans une fine comédie que les mouvements par lesquels on la scande »[1255].

Sa poursuite

Les plans qui suivent nous montrent Jean-Baptiste courir, alors que la mélodie sur fond d'ensemble violons tremolo, évolue sur le même accord alternant *majeur*/*mineur*. Les violoncelles/contrebasses *tremolando* se font plus présents et l'ensemble grimpe crescendo. D'abord filmé de dos dans un plan de demi-ensemble, Grenouille suit précipitamment le chemin emprunté par le véhicule en direction de la ville de Grasse que nous apercevons en arrière-plan sur le flan d'une colline. Notons que l'alignement des éléments, Jean-Baptiste en premier plan, le carrosse en deuxième et Grasse en arrière-fond, sont fermés par le cadre, en l'occurrence le tronc d'un côté et le feuillage d'un arbre de l'autre, ce qui nous guide du protagoniste à Grasse dès le début de ce parcours.

Toujours filmé de dos, cette fois dans un plan d'ensemble, Grenouille court vers les portes de la ville juste avant qu'elles ne se referment totalement. Suite à un raccord dans l'axe, il est filmé en plan de demi-ensemble. C'est alors qu'une note est ajoutée à chaque phrase mélodique et, respectivement, chaque accord : le *fa#*, fondamentale de l'accord de *fa# majeur*, suit la phrase [*do# do# ré# do#*], et le *la*, tierce de l'accord de *fa# mineur*, suit la phrase [*do# do# ré do#*]. Jean-Baptiste présente la lettre de recommandation du parfumeur Baldini au gardien qui le laisse entrer dans la ville. Il passe entre les piétons, dans une ruelle animée. La caméra effectue un travelling arrière en le filmant de face. Toutefois, le pas de Grenouille est plus rapide. Il finit par dépasser l'objectif et sortir du champ, ce qui donne une indication de la précipitation et du désir profond et passionné du personnage.

1256

[1255] *Ibid.*, p. 28.

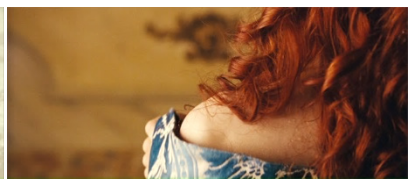
[1256] Ligne mélodique, à titre indicatif. Pour plus de précisions, vous trouverez la partition complète de *Meeting Laura* en annexe, parmi l'ensemble de partitions de morceaux du film sélectionnés et transcrits pour piano, suivant la tonalité de la bande originale transposée un demi-ton plus bas.

Le refrain se termine sur l'accord de *do# majeur* auquel est associée la phrase mélodique chantée deux fois [*do# do# ré do# sol#*]. Jean-Baptiste monte les escaliers quatre à quatre, à travers des plans larges et des mouvements de caméra qui le suivent lentement, et il sort à nouveau du champ.

Bien que *do#* représente l'accord de dominante de la tonalité de *fa# majeur*, il parait plus probable qu'il fasse référence à l'accord de dominante *majeur* de la tonalité de *fa# mineur* en gamme *mineure harmonique*, puisque les dernières phrases mélodiques jouées sous cet accord de *do# majeur* contiennent la note de *ré*, qui fait partie de la tonalité non pas de *fa# majeur*, mais de *fa# mineur*, relatif du *la majeur*. De plus, l'accord de dominante *majeure* permet d'élaborer une modulation avec une nouvelle ligne harmonique. C'est ainsi que la mélodie évolue à travers un nouveau couplet et une nouvelle suite harmonique. La phrase [*la# la# si la#*] est jouée sur chaque nouvel accord : *ré# mineur*, *la# mineur*, *sol# mineur* et enfin le *do# majeur* qui permet de retourner sur la première partie du thème.

Laura sort du bain

Passons le premier couplet de la musique dont nous retrouverons la ligne harmonique et les nuances lorsque Laura pose la rose jaune sur la stèle de sa mère, et intéressons-nous au moment où Jean-Baptiste « sent » sa proie qui sort de son bain. Un panoramique bas nous présente la villa dans laquelle Laura vit, en plan de demi-ensemble. Jean-Baptiste entre dans le champ et se dirige jusqu'à la barrière fermée qui donne sur le jardin de la demeure. Il est suivi par un travelling, la caméra se rapprochant de lui et de la grille contre laquelle il se cramponne, la fenêtre de la chambre de la jeune femme en second plan. Le plan rapproché poitrine du « diable » de face, qui caresse frénétiquement un barreau de la barrière en regardant en direction de la chambre de sa proie, nous amène à concevoir



cette dernière dans son environnement, du point d'odorat de Grenouille. En effet, lorsque Jean-Baptiste ferme les yeux, un raccord odeur nous conduit à une nouvelle série de plans de détails, gros plans et très gros plans au ralenti de parcelles du corps de son « gibier » d'où provient cet arôme : un pied mouillé qui sort de la baignoire, une épaule nue sous la cheve-

lure rousse que Laura couvre avec sa robe de chambre bleu, un raccord dans l'axe sur cette toison soyeuse sous laquelle passe le tissu, un plan macro en mouvement lent de son visage qui pivote en direction de l'objectif, passant d'une mèche située au niveau de la bouche à

son nez, puis à la pupille de son œil qui cligne lentement, situé entre une boucle de cheveux et la courbure de ses narines.

Cette série de plans de fragments est accompagnée d'un pont musical formé uniquement de l'ensemble de cordes jouées *tremolando*, suivant des arrangements mélodiques entre les différentes sections, sur mouvements de crescendos decrescendos successifs. Ils suivent la ligne harmonique du couplet *ré# mineur*, *la# mineur*, *sol# mineur* et enfin *do# majeur*, et une note de violon, un *la#* dont le mouvement de crescendo est plus lent. Les accords durent deux fois moins longtemps et la ligne harmonique est jouée à deux reprises.

Ce pont met en exergue la différence fondamentale avec le thème dédié à l'odeur de la marchande de mirabelles qui se basait simplement sur des phrases mélodiques déterminées au préalable. L'identité musicale de l'odeur de Laura se définit, quant à elle, par une musique à part entière, dans toute sa complexité. Cette richesse musicale supérieure à la première, pour identifier la senteur exhalée par la fille d'Antoine Richis, suggère le caractère indicible de cet arôme. Par conséquent, nul besoin de reprendre la mélodie du refrain sur la série de plans parcellés de Laura puisque l'arrangement musical joué par l'ensemble de cordes donne un effet de conciliation. Dès lors, il paraît normal que, pour identifier cette senteur extraordinaire dans ses aspérités et son environnement, le refrain, qui évolue déjà sur diverses nuances, soit complété de deux couplets présentant deux mélodies respectives.

V.B.3.b La loi de l'attraction

> « La plupart du temps, l'inspiration vient en essayant de s'attacher autant que possible au personnage principal. Ne pas voir le monde à travers ses yeux, mais sentir le monde à travers son nez. Revenir sur le processus physique, autant que possible. Par exemple, la caméra ne va pas là-bas faire un plan large puis, de façon typique, rentrer dans des gros plans. Nous avons plutôt très souvent commencé avec des gros plans de détails […],

> puisque c'est un film tactile qui examine les surfaces et les textures des éléments et explore tous ces détails : la façon dont il agit avec son nez, ensuite la construction d'une image comme une composition, où il y a à nouveau la pertinence musicale, et la composition à partir de simples notes qui représentent tous ces détails, pour former ensuite lentement un accord, puis une suite d'accords formant progressivement une composition complète, qui correspond alors au plan large » [1257].

Cette révélation de Tykwer se vérifie assez précisément avec la séquence de la découverte du parfum de Laura par Grenouille, tel que nous venons de l'observer. Après avoir associé l'odeur des matières élémentaires à des formes sonores primaires, l'exhalaison complexe à des phrases musicales, le cinéaste dépasse ces limites en associant le parfum naturel de Laura qui représente « la treizième note », ultime senteur que Jean-Baptiste cherchera à conquérir, à une construction musicale à part entière, dont nous examinerons dorénavant le déploiement liant la jeune femme et Grenouille de façon impalpable, tel une vibration matériellement imperceptible car évoluant dans une autre dimension que celles observables à l'écran, caractérisée par la musique.

La cueillette de la rose jaune…

La mélodie de la première partie du thème revient en nuance *mezzo-piano*, quand Jean-Baptiste entre furtivement dans le jardin de la propriété durant la nuit, et se prépare à voir Laura à travers la fenêtre. Filmé en contreplongée, en plan rapproché ¾ face, il est d'abord accroupi à l'ombre, sur le mur entourant le domaine. Il se sépare de sa sacoche et saute dans la propriété, dans un plan moyen suite à un raccord dans l'axe. La mélodie principale du thème de l'odeur de Laura reprend. Les notes [*do# do# ré# do#*] sont donc jouées sur le *fa# majeur*, suivies de [*do# do# ré do#*] sur le *fa# mineur*, sur un tempo *andante* :

. Nous voyons Grenouille atterrir dans un raccord mouvement amenant à un plan rapproché taille du protagoniste de dos, l'habitation et en particulier la fenêtre de Laura situées en arrière-plan, devant lui. La longueur du saut, généré grâce à ce raccord dans le mouvement et la lenteur avec laquelle il

[1257] TYKWER, Tom. *Groucho Reviews: Interview: Tom Tykwer—Perfume: The Story of a Murderer—11/10/06* [en ligne]. 11 octobre 2006.

se relève, accompagne la délicatesse de l'ensemble porté par la musique et la voix fluette de Chen Reiss.

Ensuite, notre « démon » regarde sa tentatrice se profiler à la fenêtre de sa chambre et cueillir une rose sur son balcon, dans une forme de face à face entre le prédateur et sa proie. Effectivement, cette scène est filmée sur deux axes situés à 180 degrés l'un de l'autre, dans un mouvement de travellings avants respectifs, montés alternativement. D'un côté, la caméra se rapproche de Jean-Baptiste de face, placé au centre du cadre passant d'un plan rapproché taille du personnage à un gros plan. De l'autre côté, la caméra, située dans l'axe du regard ou plutôt l'axe du nez de Grenouille, se rapproche de la porte-fenêtre que Laura ouvre pour saisir la rose serpentant sur la rambarde. La jeune femme est également positionnée de face, au centre du cadre et en contreplongée puisqu'elle se trouve à l'étage.

Le thème musical grimpe crescendo au fur et à mesure de l'avancée des travellings avant. Jean-Baptiste reste d'abord immobile, la respiration forte, sur les deux premiers plans durant lesquels la caméra le filme d'un plan rapproché taille à un plan rapproché

poitrine. Nous constatons que les yeux de l'acteur Ben Whishaw incarnant le protagoniste, au regard fixe et empreint d'une forte émotion, se mouillent. Du côté de Laura, dans le premier plan, la caméra se rapproche de la porte-fenêtre en plan de demi-ensemble. Dans le deuxième, le travelling est plus rapide et accompagné de flutes. Puis des ensembles d'instruments à vent plus amples viennent renforcer les tremolos de cordes déjà robustes.

La jeune proie s'approche de la porte-fenêtre et ouvre les deux battants, dans un même mouvement. A ce moment-là, la mélodie principale, qui évolue sur le même accord alternant *majeur*/*mineur*, dans un mouvement de pression et d'intensification du son, passe à la seconde phase que nous avons déjà relevée : le *fa#*, fondamentale de l'accord de *fa# majeur*, ajouté à la phrase [*do# do# ré# do#*], et le *la*, tierce de l'accord de *fa# mineur*, à la phrase [*do# do# ré do#*].

Nous remarquons un regard caméra de l'actrice Rachel Hurd-Wood incarnant Laura. Pourquoi Tom Tykwer a-t-il gardé cette prise incluant ce regard caméra, erreur qui généralement relève d'un moment d'inattention de l'acteur ? Ce regard caméra, qui arrive au moment où l'appareil se trouve au niveau de Laura après qu'elle a ouvert les portes, donne l'impression de s'adresser imperceptiblement au spectateur. Est-ce pour interpeler ce

dernier ? Ou ce coup d'œil n'est-il pas plutôt adressé à son prédateur qui se situe face à elle, quoique dissimulé dans l'ombre et pas exactement dans l'axe regard de Laura ?

En effet, sous des atours de pureté et d'innocence, certains regards de Laura au cours du film, dirigés soit vers l'objectif de la caméra, soit vers Grenouille, la révèlent comme la tentatrice. Lorsque Jean-Baptiste finira par l'attraper et s'apprêtera à l'abattre pour capturer son âme, elle le regardera fixement sans ne manifester aucune crainte, comme si elle l'attendait, comme si ce n'était qu'un jeu, qu'elle accepte une fatalité et qu'en tout état de cause, en s'attaquant à son enveloppe charnelle, Grenouille ne la tue pas vraiment. Rappelons que, dans ce film, l'odeur est l'âme des êtres. Dans cette perspective, Jean-Baptiste récupère l'essence insufflant l'enveloppe charnelle de Laura et l'harmonise aux autres, dans une fiole de parfum. Laura reste plus que jamais vivante puisque son émanation perdure.

D'ailleurs, cette démarche de Jean-Baptiste renvoie à celle du prédicateur solitaire éponyme, Saint Jean-Baptiste, qui rassemble les partisans du Messie après avoir annoncé la venue de Jésus de Nazareth qu'il aura baptisé sur la rive du Jourdain. Clin d'œil biblique de Süskind ? Comme Grenouille, Saint Jean-Baptiste sera arrêté, emprisonné, mais il sera également exécuté. Contrairement à la réception du message d'amour délivré par le Christ et ses douze disciples aux autorités politiques et religieuses et en particulier le préfet Pilate, l'illusion de l'amour fomenté par Grenouille escorté de ses douze essences plus une treizième décisive, celle de Laura, fonctionne. Grenouille réussit là où Jésus a échoué, grace à un treizième « disciple » en quelque sorte. Le message délivré par le collectionneur de

senteurs ne subit aucune altération comparable, par allégorie, à un retournement d'opinion ou à une « trahison » comme celle qu'aura subie le Christ.

Juste avant le regard caméra, au moment où l'appareil se rapproche de Laura qui ouvre les battants de la porte-fenêtre, la soprano prononce « le lacrime, colma d'amore » [1258], l'amour à travers la conception du parfum suprême étant représenté comme l'objectif de Jean-Baptiste qui aura les larmes aux yeux après que la jeune femme a cueilli sa rose. Dès que Laura regarde subrepticement en direction de la caméra et en particulier lorsque Grenouille vacille et ferme les yeux en inspirant profondément dans le gros plan qui suit, Reiss prononce « con la mia nota » [1259] sur la phrase [*do# do# ré do# la*] de la mélodie. L'essence de Laura représente en effet la note suprême du parfum de Grenouille. L'association de l'âme de cette jeune femme, reflétée dans la musique qui nous chante à cet instant « avec ma note », à ce regard très particulier de tentatrice aux atours d'être pur s'offrant innocemment, se réitérera dans la séquence où s'envole le chapeau de Laura galopant à cheval sur un sentier d'une plaine de Provence, un peu comme si elle invitait Jean-Baptiste à essayer la capturer, donnant l'impression d'un jeu de dupes ou de cache-cache entre ces deux personnages.

Laura se penche, les contours de son opulente chevelure mise en relief par une lumière douce en contrejour que, diégétiquement parlant, nous supposons provenir d'une bougie qui éclaire la chambre. Par un raccord mouvement, la caméra passe à un gros plan de

sa main qui cueille une rose jaune éclose. La fleur dirige le cadre jusqu'au visage de la jeune femme. A ce moment, nous atteignons le dernier accord de la partie principale du thème, *do# majeur* en nuance fortissimo, auquel les phrases mélodiques [*do# do# ré do# si*] et [*do# do# ré do# sol#*] sont associées. L'ensemble orchestral se termine sur un l'accord de départ *fa# majeur* joué *piano*, sur lequel, d'une part, Laura se retourne et entre dans sa chambre et, d'autre part, le gros plan de Grenouille de face au centre du cadre, le regard pris d'une grande émotion, nous invite à constater que des larmes ont coulé sur son visage.

[1258] Les larmes, remplies d'amour.
[1259] Avec ma note.

… en hommage à la mère

Jean-Baptiste suit du regard l'objet de sa convoitise qui sort de sa chambre pour

aller déposer la rose sur la tombe de sa mère décédée. Après un silence, un nouveau couplet est interprété sur la même ligne harmonique que pour le précédent, *ré# mineur*, *la# mineur*, *sol# mineur* et *do# majeur*, mais cette fois, il est jouée deux fois. La mélodie diffère légèrement et s'enrichit, jouant [*la# si la# fa# fa la#*] et [*si do# si ré# ré# do# sol#*] pour la première, [*la# si la# fa# fa la#*] et [*si do# si ré# ré# fa*] pour la seconde. Le tremolo de cordes

annonce la reprise et la cantatrice engage sa voix au moment où Grenouille, en plan rapproché poitrine de face, entreprend d'avancer en effectuant un premier pas en direction de Laura. Il dirige le cadre. Non seulement nous restons de son point de vue, en plan rapproché sur le protagoniste, mais la caméra le suit très précisément. Elle recule quand il est filmé

de face et elle avance quand il est pris de dos, suivant la démarche du personnage, et Laura demeure captée à distance, plus ou moins dans l'axe regard du jeune homme.

Ce dernier se cache derrière la stèle de la tombe de la maman de Laura. Au moment où il se penche à l'angle de la pierre pour regarder sa proie approcher, la caméra suit son mouvement et la mise au point se fait sur la jeune femme en second plan, qui avance en direction de l'objectif. Quand il se penche de l'autre côté, alors que Laura arrive devant la

[1260] Ligne mélodique, à titre indicatif. Pour plus de précisions, vous trouverez la partition complète de « Meeting Laura » en annexe, parmi l'ensemble de partitions de morceaux du film sélectionnés et transcrits pour piano, suivant la tonalité de la bande originale transposée un demi-ton plus bas.

tombe, la caméra suit à nouveau le mouvement effectué par Jean-Baptiste et se positionne de l'autre côté, séparant le cadre en deux. Laura se trouve d'un côté de la pierre tombale.

De l'autre, Jean-Baptiste reste tapi dans l'ombre à quelques centimètres, ce qui rappelle la scène durant laquelle il se trouve tout juste derrière la marchande de prunes à 22mn 37s du film, et nous renvoie au fait que le héros n'a pas d'odeur, ce qui lui permet de passer facilement inaperçu. Le couplet prend fin à ce moment-là, sur l'accord de *fa# majeur* et la note de *si* chantée par la soprano, laissant une ouverture harmonique, donc une forme de suspens musical sur cette proximité entre un prédateur et sa proie.

Toutefois, après un court silence, le chef d'orchestre, Sir Simon Rattle, laisse le philharmonique terminer sur la tonique, l'accord de *fa# majeur* joué *mezzo-piano*. Il accompagne les plans qui concluent la scène en étant reliés par des éléments diégétiques [1261]. Le gros plan de Jean-Baptiste de face, dont le nez est dirigé vers l'autre côté de la stèle, nous amène à voir ce qu'il sent, par un contre-champ sur Laura en plan serré également, ¾ face.

La jeune femme regarde la stèle, sa rose entre les mains. La direction de son regard nous conduit à voir ce qu'elle contemple, par un plan filmant la stèle sur laquelle le portrait de Thérèse Richis est moulu, vraisemblablement la mère de Laura en amorce. Un panoramique bas fait apparaître dans le champ la main de la jeune femme en ¾ dos qui dépose la rose dans un petit pot.

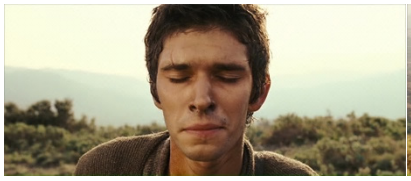
En fin de séquence, après l'intervention d'Antoine appelant sa fille, Laura s'en va et sort du champ, ce qui amène la caméra à resserrer le cadre sur Jean-Baptiste dissimulé dans l'ombre, en silence. L'odeur de la future treizième note du parfum de Grenouille aura été ainsi dessinée et portée à nos oreilles dans toutes ses aspérités.

[1261] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « Qui concerne la diégèse, c'est-à-dire tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que représente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie », SOURIAU, Étienne et SOURIAU, Anne. *Vocabulaire d'esthétique*. 3e éd. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 8 septembre 2010, p. 240.

L'envol du chapeau

De peur que sa fille ne se fasse assassiner comme les autres, Antoine Richis décide de l'emmener loin de Grasse, de toute urgence. Laura et son père s'enfuient tous deux à cheval et traversent au galop les hauteurs des Alpes-Maritimes jusqu'à une auberge située sur la côte méditerranéenne. Jean-Baptiste suit leur trace au flair. Il monte au sommet d'une colline, arrête de courir et se concentre, sur une musique orchestrale assez classique, aux accents de tragédie à base de cordes *marcato* et de timbales.

Suivi par le cadre et arrivant en gros plan face caméra, le protagoniste regarde



autour de lui et inspire profondément. A ce moment-là, par une prise de vue aérienne, la caméra tourne autour de lui, traverse des kilomètres du relief provençal en accéléré pour atteindre les fugitifs filmés de dos, qui cavalent à toute allure, et focaliser sur Laura. Le volume de l'inspiration de Jean-Baptiste prend de l'ampleur avec une forte réverbération soutenue par l'ensemble orchestral qui affirme sa puissance, notamment par l'usage des cuivres. La traversée aérienne des terres de Provence est accompagnée par les allers-retours rapides d'ensembles de violons en tonalité *majeur* qui se mêlent au vent, croissent en intensité pour être ensuite soutenues par les solides cuivres *sforzando*, les caisses claires et les cymbales grimpant crescendo jusqu'au hit orchestral s'opérant au moment où le chapeau de Laura prise au téléobjectif s'envole en cours de route, laissant se déployer au vent la

chevelure rousse et opulente de la jeune femme, mais également son odeur.

En effet, après quelques secondes de cavale, Laura tourne la tête en direction de la caméra, à 1h 44mn 37s du film. L'image passe soudain au ralenti et la voix fluette de Reiss prononce subtilement la phrase « con la mia nota » [1262] du motif de l'essence de la proie [*do# do# ré do# la*], note suprême du parfum de Grenouille enfin dévoilée au nez du démon. La

[1262] Avec ma note.

soprano énonce uniquement cette phrase, pas le reste du chant, sur ce regard si particulier d'une tentatrice qui donnerait un indice au voleur d'âme et l'inviterait à la suivre. Nous assistons ainsi au même procédé de mise en scène que celui que nous avons examiné lors du regard caméra de Laura dans la séquence où elle cueille la rose jaune sur son balcon pour sa mère, comme si la « brebis » et ce « loup » incarné par Jean-Baptiste se comprenaient dans une dimension à laquelle nous n'avons pas accès, un état de conscience supérieur à celui qui nous est offert par leur incarnation physique dans la profilmie [1263].

En première lecture, nous présumons qu'elle regarde simplement derrière elle pour voir où son chapeau est tombé ou pour toute autre raison d'ordre ontologique. Cependant, son regard orienté vers l'objectif de la caméra est aussi dirigé vers Jean-Baptiste situé à quelques kilomètres de distance. Est-ce un pressentiment attestant du sentiment de fatalité que nous observerons à travers la séquence durant laquelle Jean-Baptiste vient récupérer l'âme de cette jeune femme ? Ou est-ce, comme nous le supposons, un jeu avec un archange que son esprit aurait reconnu durant la scène où ils croisent le regard pour la première fois ? Ainsi, nous constatons de nouveau une dichotomie entre une Laura qui, physiquement, matériellement, suit son père cherchant à échapper au diable, mais dont l'esprit est irrésistiblement attiré par Jean-Baptiste, nous renvoyant subrepticement au rôle que Bergson attribue à la conscience sur la raison :

> « Elle n'a, pour apercevoir distinctement tout ce qu'elle renferme ou plutôt tout ce qu'elle est, qu'à écarter un obstacle, à soulever un voile. Heureux obstacle, d'ailleurs ! Voile infiniment précieux ! C'est le cerveau qui nous rend le service de maintenir notre attention fixée sur la vie ; et la vie, elle, regarde en avant ; elle ne se retourne en arrière que dans la mesure où le passé peut l'aider à éclairer et à préparer l'avenir » [1264].

Visiblement, Laura se détourne de son « attention fixée sur la vie » lorsque le chapeau s'envole, « écarte un obstacle et soulève un voile », ce qui amène la jeune femme à se « retourner en arrière », précisément en direction de Jean-Baptiste, tout en laissant s'échapper au vent la fragrance de sa chevelure opulente. Compte tenu de la distance qui

---

[1263] Ensemble de ce qui est profilmique: « Tout ce qui existe réellement dans le monde […] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule », par Etienne Souriau, dans SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 3 ; « A dire de toute réalité objective offerte à la prise de vues, et particulièrement de ce qui est spécialement créé ou aménagé en vue de cette prise de vues », dans *ibid.*, p. 240.

[1264] BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle: essais et conférences*. Paris : F. Alcan, 1919, p. 34-35.

sépare les personnages, ce fragment du motif musical de l'essence de Laura devient très réverbéré au moment où nous retournons sur Jean-Baptiste en gros plan, qui ouvre les yeux et expire, la respiration haletante. Manifestement, et tel que nous l'entendons musicalement, il repère l'effluve de sa touche finale qui sera parvenue à ses narines. Par la suite, les notes du thème seront reprises à la harpe, aménagées à l'orchestre et récupérées par les violons lorsque Richis et Laura visiteront l'auberge dans laquelle ils se posent, mais elles n'auront plus rien de significatif dans la relation de la jeune femme avec Grenouille.

V.B.3.c Le fumet de Laura

> « Je pensais que la solution se trouvait dans de nombreux phénomènes multi-facettes parce qu'il fallait aborder ce problème à travers le personnage, tout connaître de la façon dont il l'expérimente. C'est un collectionneur compulsif, d'accord, nous allons donc essayer d'imiter et de trouver une façon de représenter cette activité physique, sa cueillette avide d'odeurs singulières, et de voir comment il les additionne » [1265].

Tykwer nous expose la « cueillette avide » de la dernière note devant constituer le parfum suprême du « collectionneur compulsif » arrivé au bout de sa quête, par une musique déterministe et fatalisante. Nous examinerons ensuite la séquence durant laquelle Antoine découvre le corps inerte de sa fille, puis la scène de l'extraction de l'essence de la jeune femme. La musique de l'odeur de Laura, jouée à ces instants, nous amènera à saisir que la mort physique de cette jeune femme n'implique pas la disparition de sa conscience, la musique identifiant son odeur, donc son âme, demeurant plus que jamais présente.

Laura's murder, en marche vers la fatalité

Dans cette scène, débutant à 1h 48mn 13s du film, Jean-Baptiste tue Laura pour en capturer l'arôme. L'émanation de cette jeune femme représente la treizième note qui donnera la couleur définitive à sa confection. Il s'agit de l'étape ultime de Grenouille dans sa mission d'élaboration du parfum idéal. Rappelons que l'absence d'odeur corporelle de Jean-Baptiste le rend insignifiant aux yeux d'autrui. Ce thème musical de l'absence d'odeur de Jean-Baptiste est joué, pour la première fois, au milieu du deuxième acte, lorsqu'il se trouve

[1265] TYKWER, Tom. *Tom Tykwer Stops to Smell the "Perfume"* [en ligne]. 18 décembre 2006.

dans la grotte à 1h 00mn 04s du film, et qu'il constate qu'il n'exhale rien. Dans cette séquence, l'interprétation de cette musique, intitulée *Laura's murder* dans la bande originale du film, marque la volonté ferme du personnage à remédier à ce handicap en finalisant sa quête d'une odeur qui lui est propre.

D'abord, des arrangements prennent forme autour de la ligne harmonique de ce thème, se développent tout au long de cette séquence et, ensuite, laissent exprimer la mélodie jusqu'au moment où le prédateur se trouve au chevet de sa proie. Jouée en tonalité *mineure*, la musique est avant tout caractérisée par les pizzicati de violoncelles/contrebasses qui marquent chaque temps de façon appuyée. De longues notes d'un ensemble de violons, entrecoupées de silences puisque jouées deux temps sur deux, révèlent la ligne harmonique.

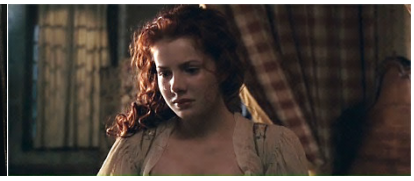
La séquence musicale débute sur un plan d'ensemble de l'auberge. Jean-Baptiste entre dans le champ, au premier plan. Sur un rythme de marche, la musique semble nous indiquer qu'elle suit une mise en place soigneuse et méthodique de différents éléments et que l'accomplissement de l'œuvre de Grenouille touche à sa fin. Cet arrangement musical développe une notion d'ordre établi et inéluctable qui rappelle le *Trio en mi, opus 100* de Frantz Schubert et, en particulier, son utilisation par Stanley Kubrick dans *Barry Lyndon* (1975). Cependant, la notion de fatalisme est davantage présente ici puisque ni la musique, sous cette forme d'entrainement régulier et constant, ni les images ne développent de notion de suspens, ceci jusqu'à ce que Jean-Baptiste se retrouve devant Laura. Grenouille tuera Laura et récupèrera son odeur. Tel est le destin annoncé par la musique, dès le départ et tout au long de cette séquence. Notons toutefois que le glissando de cordes vers le bas accompagnant le premier plan de la séquence sur Laura et que nous entendrons à plusieurs reprises par la suite, introduit ponctuellement un sentiment d'insécurité.

Le montage image s'emboite méthodiquement sur cette séquence musicale. Un

faux raccord regard entre un gros plan de Grenouille ¾ face, au regard fixe, et un léger travelling avant sur Laura assise sur son lit, qui commence à se déshabiller, établit un lien direct entre les deux protagonistes. Tykwer nous montre qu'en guise de début de déshabil-

lage, la jeune femme se sépare de son collier au pendentif de croix du Christ alors que, d'une part, il s'agit du premier objet distinctif apparaissant dès le premier plan nous exposant Laura et que, d'autre part, le moment où elle quitte cette protection christique prélude à celui ou le « suppôt de Satan » s'introduit dans la propriété pour capturer son âme.

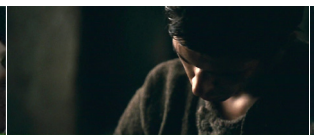
Ensuite, Laura entend son père fermer la porte. De nouveau, c'est un regard qui amène au plan suivant, celui de Laura nous conduisant au gros plan de la main d'Antoine qui tourne la clef et la retire de la serrure. Le mouvement de la main d'Antoine amorce la direction du cadre qui se termine en gros plan sur le visage du ce dernier. Le lien entre les



trois personnages est ainsi établi par le montage, de même que leur fonction, Jean-Baptiste, Laura et Antoine, rappelant le « triangle dramatique » de Stephen Karpman : respectivement persecuteur, victime et protecteur [1266].

Le regard d'Antoine qui ferme les yeux avant de partir, suivi de celui de Laura qui laisse couler une larme, toujours sur cette musique au rythme marqué et constant, contribue à renforcer ce sentiment de fatalité. Notons le nouveau travelling avant vers Laura qui désormais dort dans son lit, contribuant toujours à l'organisation du lien entre les entités en relation puisque cette jeune femme représente l'objectif à atteindre par le protagoniste que nous voyons s'introduire dans l'auberge, dans le plan précédent. La ligne harmonique reprend, suivant de nouveaux aménagements d'accords joués toujours selon le même procédé, avec les violons sur les temps marqués par les pizzicati graves.

Grenouille, parvenu dans l'étable, prépare la graisse sur la toile qui lui permet de récupérer les odeurs. L'arrivée de l'accompagnement arpégé à la harpe coïncide avec le gros plan du plan de travail, nous montrant le soin avec lequel Jean-Baptiste manie la spatule pour étaler la graisse sur le tissu. Il est suivi du gros plan de son visage qui accompagne



[1266] Cf. KARPMAN M.D., Stephen. *Fairy Tales and Script Drama Analysis* [en ligne]. 1968. [Consulté le 17 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.karpmandramatriangle.com/pdf/DramaTriangle.pdf.

voluptueusement les mouvements effectués en toute tranquillité, ce qui contribue à renforcer la douceur et l'aspect poétique de sa préparation du meurtre, sous ces arpèges de harpe.

Le lien entre le « loup » et sa « brebis » est de nouveau établi par un raccord odeur, lorsque Jean-Baptiste marche et s'arrête au milieu de la cour en regardant en hauteur. Un raccord dans l'axe vers un plan plus serré nous le montre fermer les yeux et inspirer. Le plan suivant nous expose ce qu'il hume, à savoir sa proie dormant dans son lit, filmée par un lent zoom avant insistant sur l'objectif inéluctable du diable.

Le jeune homme s'introduit dans la bâtisse par la fenêtre de la chambre d'un occupant et se rapproche désormais, doucement mais surement, de Laura. Il passe, d'un pas lent, aussi régulier et assuré que la musique, tant devant le couple d'aubergistes qui dort que devant le chien qui somnole également, lequel ne peut être réveillé à l'aide de son flair puisque notre protagoniste n'a pas d'odeur. Cette nouvelle étape est marquée musicalement par une forme d'automatisme. Nous sentons bien que la musique a été diffusée pendant le tournage, au moins sur les prises de vue où nous voyons le protagoniste poser

chaque pas en cadence, sur le tempo du morceau, lorsqu'il monte l'escalier. La suite arpégée à la harpe est remplacée par un léger hit spiccato orchestral placé sur le premier temps de chaque mesure, sur fond de tremolo de cordes. Surtout, la mélodie du thème, signe du rapprochement progressif entre Grenouille et la victime, chantée par une voix de tête, commence à poindre.

Hormis le pas lent et régulier de Jean-Baptiste, nous notons comme récurrence de mise en scène le lent travelling ou zoom avant sur chaque plan, jusqu'au moment où le protagoniste prend la direction du cadre lorsqu'il se rapproche de la porte de Laura. Ce même mouvement de caméra systématique donne l'impression de présenter chaque espace comme des tableaux déjà dessinés, au milieu desquels une présence fantomatique, impalpable, indétectable car inodorante, passe sans crainte et sans laisser de traces puisqu'elle connaît l'état de conscience des personnages qui se reposent grâce à l'odeur qu'ils dégagent. Ce procédé de découpage par « tableaux » est une marque de fabrique de Tykwer que nous avons déjà observée à plusieurs reprises, que ce soit dans la façon de filmer les rituels

matinaux de Maria dans *Maria la maléfique*, la scène du déménagement de la famille de Théo dans *Les rêveurs*, les moments d'immobilité quand l'ambulance brise la glace ou à la fin de la scène du casino dans *Cours, Lola, cours*, ou encore les séquences présentées sous forme de mosaïques de cadres dans *3*.

Lorsqu'il se rapproche de la chambre de Laura, la caméra adopte le pas de Grenouille en le précédant par un gros plan de son visage de face, puis en le suivant de dos au

moment où il atteint la porte. Après un glissando de cordes introduisant légèrement le sentiment d'insécurité, le thème reprend avec une amplification de l'ensemble orchestral. Cette fois, la mélodie, chantée par une voix de tête ou voix d'enfant, est clairement mise en avant. A l'image, nous retrouvons le même schéma de présentation des plans faisant l'effet d'une suite de tableaux mis en relief par un lent travelling avant, autant sur le gros plan de la main de Grenouille qui tourne la poignée de la porte fermée à clef, que sur le plan de la clef posée sur la table de nuit située à côté du lit sur lequel Antoine dort.

Dans ce plan, le point est mis sur Antoine au premier plan, puis sur la clef. Arrivée par travelling avant, en plan serré au niveau de la table de nuit, la main de Jean-Baptiste s'introduit délicatement dans le champ, prend la clef posée dessus et ressort. Ce geste nous est présenté dans sa totalité et plus, puisqu'après que le « fantôme » est sorti du champ,

l'image reste un instant sur la table de nuit libérée de sa clef. Au son, l'arrangement constitué d'une base de notes arpégées à la harpe s'ajoute à l'ensemble orchestral qui atteint son paroxysme sur les derniers gestes de Grenouille, toujours aussi mesurés, lents et précis. Il ouvre la porte, s'introduit très lentement dans la chambre, regarde Laura, ferme délicatement l'issue, s'approche de sa conquête et s'arrête devant elle. Fin de la musique.

Tykwer instaure un hors-temps, par cette méthode synesthésique du silence et de l'inertie dont il est fervent, tel que nous l'avons déjà analysé. Jean-Baptiste, debout et immobile, regarde Laura dormir, ceci au cœur du deuxième pivot du film, un quasi-climax,

en l'occurrence le moment où il s'apprête à récupérer la dernière note de son parfum, et nous n'entendons plus rien, si ce n'est un dernier petit coup de timbale et, très vaguement, la mer en fond d'ambiance. C'est cette rupture brutale de registre, ce silence brusquement instauré au moment de l'acte le plus chargé dramatiquement et après le développement virtuose et pesant d'une séquence à l'issue fatale, qui nous sort de l'onirisme aménagé par la musique sur les images et nous place dans un moment de réalité brute.

Grenouille sort son gourdin et s'apprête à achever sa mission en assénant le coup décisif à Laura, quand soudain cette dernière se retourne, ce qui nous introduit un second moment d'immobilisme qui termine la scène. Jean-Baptiste, en voyant le visage de

Laura, stoppe son geste et baisse sa main armée. Visiblement, il sent que l'objet de son désir ardent n'est pas craintif, tel que nous pouvons le deviner à travers le regard sombre de Laura envers son bourreau lorsqu'elle ouvre les yeux et l'observe sans réagir. Les deux personnages restent statiques, présentés chacun sous forme de tableaux, suivant le même procédé que précédemment, à savoir par un lent travelling avant sur chacun d'eux, plongée sur Laura en gros plan, contre-plongée sur Grenouille. Le regard de Laura porté à Jean-Baptiste justifie à lui seul toute la musique fataliste de la séquence. La jeune femme est prête, soumise à son destin inexorable symbolisé par cet archange missionné pour récupérer son âme. Cette prise de conscience manifestement précoce qu'il ne sert à rien de fuir car la

mort physique n'engendre pas la mort de l'âme, renvoie aux théories de Bergson selon lequel la conscience réside toujours derrière notre perception cérébrale, matérielle de la nature :

> « Si le travail du cerveau correspondait à la totalité de la conscience, s'il y avait équivalence entre le cérébral et le mental, la conscience pourrait suivre les destinées du cerveau et la mort être la fin de tout : du moins l'expérience ne dirait-elle pas le contraire, et le philosophe qui affirme la survivance serait-il réduit à appuyer sa thèse sur quelque construction métaphysique - chose généralement fragile. Mais si, comme nous avons essayé de le montrer, la vie mentale déborde la vie cérébrale, si le cerveau se borne à traduire en mouvements une petite partie de ce qui se passe dans la conscience, alors la survivance devient si vraisemblable que l'obligation de la preuve incombera à celui qui nie, bien plutôt qu'à celui qui affirme ; car l'unique raison de croire à une extinction de la conscience après la mort est qu'on voit le corps se désorganiser, et cette raison n'a plus de valeur si l'indépendance de la presque totalité de la conscience à l'égard du corps est, elle aussi, un fait que l'on constate » [1267].

Le réalisateur n'a nul besoin de nous montrer l'épilogue de la scène puisque nous le connaissons déjà. Nous savons que le protagoniste n'a pas d'odeur et pas de sentiment. De plus, nous savons qu'Antoine et Laura tentent d'échapper à un destin qu'ils savent inévitable, ce qui est confirmé par l'impassibilité de la jeune femme quand elle se réveille en voyant son assassin, comme si elle l'attendait et qu'elle s'offrait à lui, à son corps défendant, comme nous l'avons noté avec les regards croisés et les regards caméra. D'autre part, la musique en elle-même intègre en son sein cette notion de fatalité, ce caractère mécanique, inéluctable et fatidique, la conception de ce parfum d'exception représentant l'objectif de vie du protagoniste. La scène peut donc se terminer sur ce tableau final d'un rituel qui arrive à son terme, marqué par une immuabilité tant sonore que visuelle.

Antoine découvre le corps de sa fille

Une série de plans serrés sur chacun des gestes, dans une petite séquence elliptique, résume la préparation d'Antoine le matin au réveil et avant qu'il n'ouvre la porte de la chambre de Laura. Il se passe de l'eau sur le visage, s'essuie la figure, la tête au-dessus d'une bassine, attache rapidement les boutons de son veston et arrange son col de chemise. Le petit temps supplémentaire que Tom Tykwer consacre à la table de nuit en plan serré, après que la main d'Antoine a récupéré la clef, fait écho au moment où Jean-Baptiste l'avait

[1267] BERGSON, Henri. *op. cit.*, p. 35-36.

subtilisé pour s'insérer dans la chambre de Laura, et suppose que Grenouille l'aura redéposée après avoir commis son crime. Nous entendons poindre pianissimo le jeu *majeur*/*mineur* autour de l'accord de *fa#* qui caractérise l'âme de Laura. Le tremolo d'altos monte crescendo sur l'accord de *fa# majeur* au moment où Antoine attache ses boutons à partir de 1h 52mn 07s du film, et se rend plus pesant en passant en *mineur* lorsque l'homme

insère la clef dans la serrure de la porte de la chambre de sa fille.

Antoine, filmé de ¾ dos en plan rapproché, dans un lent travelling avant, ouvre la porte alors que le *fa#* repasse en *majeur* et qu'il est renforcé par un ensemble de violons. Le temps supplémentaire qu'il prend – ou est-ce un léger ralenti en fin de plan ? – au moment où il ouvre dans la foulée les deux battants de la porte, préfigure de l'horreur qu'il découvrira derrière, confirmée par une lumière aveuglante dorée qui sort de l'interstice. Cet éclat flavescent, rappelant la couleur des essences de parfums récoltées par Jean-Baptiste, est d'ores et déjà une indication du passage du « suppôt de Satan » chez la jeune femme, de ce qu'il y a accompli et de l'achèvement de sa mission, ceci en corrélation avec la ligne harmonique de l'essence de Laura.

Par raccord mouvement, Antoine finit d'ouvrir la porte dans l'axe opposé, en plan rapproché poitrine, caméra dans la chambre. L'éclat doré se transforme en fondu au

jaune sous un effet sonore de cymbales inversées, réverbérés et amplifiées. La lumière se disperse à l'intérieur d'une suite de raccords regards entre Antoine et sa découverte : la dépouille de sa fille tondue, étendue sur son lit, en plan moyen. Les tremolos de cordes, jouant à ce moment l'accord de *fa# mineur*, s'amplifient sur le premier plan révélant le corps inerte. Ensuite, les contrebasses sont rajoutées sur le plan au ralenti d'Antoine qui discerne le cadavre de sa fille sans encore saisir la situation, le rayonnement lumineux étant toujours actif.

La lueur disparue laisse place à la prise de conscience du personnage. Le principe du raccord regard continue. Antoine, dans son effondrement intérieur face à l'atrocité, fait un pas en avant et le plan issu du raccord regard, présente Laura dans le même axe, en plan

rapproché, ceci sur le dernier accord de la ligne harmonique, celui de l'accomplissement final : *do# majeur*. La séquence se clôture par un fondu au jaune accompagné d'un effet

sonore réverbéré, et ouvre directement sur le premier plan de la séquence suivante : macro sur une goutte de l'âme de Laura qui s'échappe de l'orifice d'un tuyau.

C'est lorsque Jean-Baptiste verse l'essence de sa treizième note dans sa fiole de parfum que nous retrouvons la mélodie de l'odeur de Laura. Ce thème, joué alors qu'il ne reste de Laura que l'arôme, nous confirme de nouveau que, comme pour celle de la marchande de mirabelle, il fait référence à l'émanation du personnage, son âme, non pas à l'enveloppe charnelle qui la porte ou à toute autre forme de matérialité visible à l'écran.

L'extraction de la treizième note

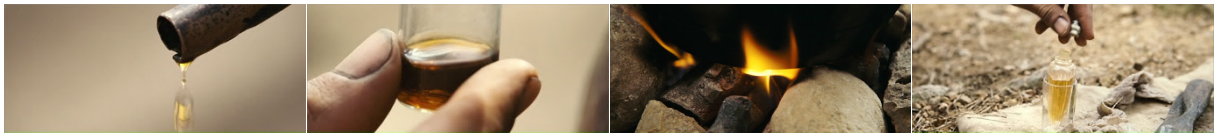
> « Le troisième monolithe entraîne Bowman dans un voyage intérieur et interstellaire […] jusqu'au zoo humain où il est placé, qui n'est pas sans rappeler un milieu hospitalier terrestre, sorti tout droit de ses rêves et de son imagination. Plongé dans l'éternité, il passe de l'âge mûr à la sénescence, puis à la mort. Il renaît sous la forme d'un être supérieur, un enfant étoile, un ange, un surhomme si vous préférez, et revient sur terre, prêt pour le prochain bond en avant de la destinée évolutive de l'homme » [1268].

Cette idée de la renaissance de notre conscience dans d'autres dimensions, émise par Stanley Kubrick au sujet de *2001 : l'odyssée de l'espace*, renvoie aux théories de Bergson soutenant que « plus nous nous accoutumerons à cette idée d'une conscience qui déborde l'organisme, plus nous trouverons naturel que l'âme survive au corps » [1269]. Elle forge aussi l'esprit du *Parfum*, comme nous l'observons avec le personnage de Laura dont l'âme, exprimée par la musique, survit à la mort physique.

Le refrain de l'émanation de l'âme de Laura reprend en nuance *piano* et au tempo *andante* sur une série de plans de détails, parcellaires et en léger travelling avant, retraçant le parcours de l'essence tiré du corps de la jeune femme, rappelant le procédé adopté

[1268] KUBRICK, Stanley. *An Interview with Stanley Kubrick. From "The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick." 1970. Stanley Kubrick Interviews. Ed. Gene D. Phillips. Jackson: UP of Mississippi, 2001. 80-104.* [en ligne]. 1969.

[1269] BERGSON, Henri. *op. cit.*, p. 46.



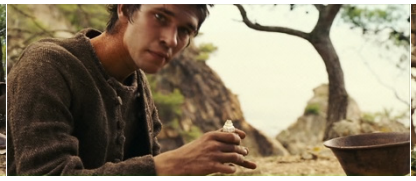
par Tykwer pour la découverte de cette senteur par Grenouille. Chen Reiss commence à chanter le thème écrit autour du jeu *majeur*/*mineur* de l'accord de *fa#*, sur le plan macro des gouttes jaunes translucides qui tombent du bout du tube de l'alambic. La phrase [*do# do# ré# do#*] est chantée sur l'accord de *fa# majeur*, et [*do# do# ré do#*] sur *fa# mineur* sous un tempo *andante*, sur les plans suivants. Le pouce et l'index de Jean-Baptiste tiennent le petit récipient filmé en macro, à l'intérieur duquel les gouttes tombent. Le feu s'anime entre les pierres placées sous le distillateur dont le fond est filmé en très gros plan, sous le regard concentré de « l'alchimiste » pris en plan serré également.

Un plan plus large s'intercale au cœur de cette série, sur Jean-Baptiste imperturbable, accroupit face à son attirail, à la lisière d'une falaise bordée d'arbres donnant sur la mer en arrière-plan. Il éloigne délicatement le petit récipient en verre du tube soudé au distillateur posé sur un feu. Les violoncelles/contrebasses *tremolando* se font plus présentes et l'ensemble monte crescendo sur Grenouille qui débouche et prend la fiole de parfum, presque pleine, filmée en gros plan au centre du cadre. Une note est ajoutée à chaque phrase mélodique lorsque Jean-Baptiste verse le contenu du verre dans la fiole. A ce moment, il est filmé dans une forte contreplongée, caméra dans l'alignement des récipients

et de sa tête sur laquelle la mise au point est faite, situés au centre du cadre. Le *fa#*, fondamentale de l'accord de *fa# majeur*, suit la phrase [*do# do# ré# do#*], et le *la*, tierce de l'accord de *fa# mineur*, la phrase [*do# do#, ré, do#*]. Par un raccord mouvement, nous voyons le liquide passer d'un récipient à l'autre et se mélanger au fluide se trouvant dans le flacon, dans un plan macro. Alors que l'ensemble orchestral s'intensifie notamment par un arrangement de cuivres, l'objectif resserre le cadre sur la fiole. Une fois le flacon rempli, le refrain se termine sur l'accord de *do# majeur*, clôturant l'accomplissement de la mission, auquel sont associés les phrases mélodiques [*do# do# ré do# si*] et [*do# do# ré do# sol#*], couverts par un orchestre atteignant la nuance fortissimo. Nous voyons ainsi à quel point la

proximité du découpage/montage et de la partition musicale peuvent être en mesure de faire perdurer l'existence spirituelle de Laura, alors qu'elle n'existe plus physiquement.

La dernière note de la mélodie, *sol#*, est accompagnée d'un roulement de timbale tambourinant la fin brutale du refrain. En effet, Jean-Baptiste sort soudain de sa concentration inébranlable et lève les yeux. Par un raccord regard, nous découvrons un groupe d'individus armés qui serpentent à travers les arbres en plan de demi-ensemble et se rapprochent lentement du protagoniste tenu en joue. La musique s'arrête sur l'accord de tonique *fa# majeur*, joué *piano*. L'un des gardes, sur lequel un raccord dans l'axe est établi,



cri : « Debout ! Main en l'air ! ». Un coup de sommation est tiré, brisant une branche située non loin de la tête de Jean-Baptiste et sonnant la fin de la musique.

Conclusion de partie

« Le seul élément abstrait qui agit sur nous d'une façon presque identique à l'odeur, laquelle est totalement fondamentale à notre identité, c'est la musique […]. Comme je voulais suivre Grenouille en tant qu'incarnation de la mémoire des odeurs, la musique se retrouve donc au cœur de chaque élément du film » [1270]. C'est dans cette perspective que Tom Tykwer aura atteint le sommet de l'utilisation de la musique comme conscience d'un film, au sens bergsonien du terme : « La mémoire est là, ou bien alors la conscience n'y est pas » [1271]. Nous avons montré que la musique traduit non pas l'odeur matériellement mais son énergie vibratoire, tel que Grenouille la reçoit, et qu'elle transcende les fonctions qui lui sont habituellement accordées au cinéma, faisant écho au rôle spirituel qu'Hanslick lui trouve à la fin du XIX^{e} siècle, ou à la distinction entre conscience et cérébralité qu'opère Bergson au début du XX^{e}. Au final, Tykwer s'inscrit dans cette transgression d'une pensée

[1270] Propos recueillis par KOEPKE, Melora. Perfume: The Story of a Murderer : Le goût des jeunes filles. Dans : *Voir.ca* [en ligne]. 4 janvier 2007.
[1271] BERGSON, Henri. *op. cit.*, p. 9.

matérialiste [1272] s'opposant aux théories bergsoniennes, prenant corps dans le profilmique et se manifestant par des méthodes filmiques [1273] dès lors qu'elles s'appliquent au cinéma. En appréhendant sa composition comme la manifestation d'une conscience, en l'occurrence de l' « âme odorante » (dixit Süskind) des organismes et des êtres que Grenouille convoite, le cinéaste génère une autre dimension à laquelle le filmique, le spectrum [1274] et la musique affiliée à ces deux concepts ne nous donnent pas accès. Cette manifestation de la conscience, mémoire des senteurs, est progressivement catalysée par Grenouille, le protagoniste servant de véhicule à un archange ou un démon qui aurait pour mission de rassembler treize odeurs en une âme odorante suprême. Cette conscience est matérialisée par la musique extrafilmique [1275] de Tykwer, suivant méthodiquement les trois phases que nous avons abordées.

Nous avons vu que la phase initiale représente celle de la découverte du monde des senteurs et que l'absence d'odeur de Jean-Baptiste, donc d'âme, se manifeste par un chaos sonore. Pour la première expérience olfactive de Grenouille, Tykwer traduit les sensations éprouvées par le personnage, en bruitages spécifiques associés aux images correspondantes. Lorsque Jean-Baptiste, enfant, apprend à reconnaître l'énergie vibratoire dégagée par les éléments de la nature à l'aide de son odorat, la représentation des odeurs passe du bruit aux sonorités mélodiques, chaque substance ayant son odeur spécifique,

[1272] « Relatif, propre au matérialisme; (personne) qui professe le matérialisme », dans: *MATÉRIALISTE : Définition de MATÉRIALISTE* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/materialiste ; « Doctrine qui, rejetant l'existence d'un principe spirituel, ramène toute réalité à la matière et à ses modifications », dans: *MATÉRIALISME : Définition de MATÉRIALISME* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/materialisme.

[1273] Au sens d'Etienne Souriau: « façon dont le profilmique est filmé, c'est-à-dire l'ensemble des paramètres de réglage de la caméra et du (des) micros(s), c'est-à-dire le texte proprement cinématographique », dans: MAILLOT, Pierre. L'écriture cinématographique de la sociologie filmique. Comment penser en sociologue avec une caméra ? *La nouvelle revue du travail* [en ligne]. Décembre 2012, n° 1. [Consulté le 30 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://nrt.revues.org/363.

[1274] Synonyme de profilmie. Terminologie employée par Roland Barthes: « J'observais qu'une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder. L'Operator, c'est le Photographe. Le Spectator, c'est nous tous qui compulsons, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'eidôlon [fantôme] émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le Spectrum de la Photographie », dans BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 21 février 1980, p. 22-23.

[1275] Nous n'employons pas ce terme dans le sens d'une réalité matérielle qui existe en dehors du film, mais d'une réalité spirituelle qui existe en dehors de l'action filmique ou du profilmique. Chez Tom Tykwer, la dimension extrafilmique abrite une musique inconditionnée par ce qui ressort du tournage et du montage, et qui incarne la source émotionnelle, vibrationnelle de la diégèse et, en particulier, celle des entités profilmiques. S'il avait lieu de la matérialiser, elle correspondrait au support audio.

donc sa propre signature harmonique. Une fois rassemblés, les éléments, en l'occurrence la branche, la feuille et la pomme, constituent un tout vibratoire édifié sous forme de pommier, arbre dégageant une énergie vibrationnelle harmonieuse qui se manifeste au nez de Jean-Baptiste comme aux oreilles du spectateur, grâce à cette méthode transcendantale élaborée par Tykwer. Pour la suite de l'apprentissage des odeurs de la nature, le cinéaste fait intervenir la question de la définition lexicale des éléments odorifères. Grenouille adjoint des mots à son ressenti émotionnel issu de la captation d'un phénomène vibrationnel caractérisé par des particules odorantes qu'il reçoit.

La découverte par Jean-Baptiste du parfum à succès *Amor et Psyché* du parfumeur Pélissier, nous a révélé le raccord odeur à l'instar du raccord regard, la senteur étant traduite par le son dans sa dimension extrafilmique. Nous avons vu que cette dimension se manifeste par des jeux d'allers-retours diatoniques de notes arpégées jouées à la harpe pour spécifier la fluctuation des odeurs lorsque Grenouille confectionne ce parfum pour Baldini, ou au moment où il se prépare à l'échafaud, nous informant que sa suprême fragrance flotte autour de lui, ou bien quand il délivre à Baldini sa série de recettes de parfums, ou encore lorsqu'il laisse s'échapper l'essence de la prostituée qu'il aura enfleurée, en direction du museau du chien reconnaissant l'odeur de sa maîtresse pourtant décédée.

La phase intermédiaire dépasse la simple synesthésie entre une senteur élémentaire et un son ou une figure mélodique primordiale, pour aborder un ordre vibrationnel plus complexe incarné par la marchande de mirabelles. Combinant profilmie et extrafilmie, Tykwer désigne la source odorante par l'image, et son émanation, tel que Grenouille la ressent, par la musique. Notre analyse des procédés employés par le cinéaste pour mettre en scène le cheminement de l'odeur dans les rues de Paris, son identification et son évanouissement dans les airs, nous a permis de remarquer qu'à une odeur plus riche correspond un développement musical instrumental ou vocal plus élaboré. En étudiant la question de la mémoire de l'odeur par Tykwer, nous avons constaté que la musique du parfum de la marchande est jouée lorsque Grenouille se remémore cette fragrance, ce qui nous aura confirmé que l'émotion générée a moins de rapport avec une entité matérielle qu'avec une dimension autre habitée par une conscience, au sens bergsonien du terme : « Toute conscience est donc mémoire, conservation et accumulation du passé dans le présent. Mais

toute conscience est anticipation de l'avenir »[1276]. Dès lors, quand Grenouille oublie l'odeur de la marchande, la musique de l'âme de cette jeune femme est remplacée par celle de la solitude du héros, puisqu'entre « accumulation du passé dans le présent » et « anticipation de l'avenir », il établit un bilan faisant état du fait qu'il n'a pas d' « âme odorante » et que, par conséquent, il ne peut susciter l'amour.

Enfin, notre examen de la chorégraphie entre découpage et montage sur une composition affiliée à l'écriture du scénario, exposant l'âme odorante de Laura au nez de Grenouille, nous a permis de jauger la façon dont la musique, se déployant sur un plan extrafilmique, est susceptible de représenter une conscience liant le protagoniste à sa proie, tel que l'attitude ambivalente de la jeune femme à l'égard de Jean-Baptiste le laisse supposer. Si la marche musicale souligne l'évidence nonchalante et inéluctable de la cueillette de cette treizième note par l'archange Grenouille pour compléter son parfum miraculeux, la musique de l'âme de Laura signale la présence de sa conscience après sa mort physique, durant la séquence où son père découvre son cadavre, mais surtout lorsque Jean-Baptiste procède à l'extraction de l'essence de cette jeune femme. Cette scène résume à elle seule la philosophie de la musique de Tykwer pour le *Parfum* : Laura morte, est absente du spectrum de cette séquence tout en étant plus que jamais présente dans la dimension extrafilmique du film.

Cette philosophie que Tom Tykwer déploie dans ce film, mais également dans le reste de sa filmographie étudiée, renvoie à cette parole de Lao-Tseu : « l'être et le non-être naissent l'un de l'autre »[1277], ou « sont produits simultanément »[1278], ou encore « s'engendrent sans fin »[1279], selon la traduction, l'être et le non-être étant représentés respectivement par « l'intérieur » de l'image, autrement dit la profilmie, et la musique chez Tykwer, renvoyant à cette différenciation entre le cérébral et la conscience chez Bergson. Cette pensée inspire au compositeur Horatiu Radulescu (1948 – 2008), le titre de sa composition spectrale de 1976 *Infinite to be cannot be infinite, infinite anti-be could be infinite*

[1276] BERGSON, Henri. *op. cit.*, p. 9.
[1277] LAO-TSEU. *Le livre de la voie et de la vertu*. Trad. par Stanislas JULIEN. Paris : Impr. Royale, 1842, p. 6.
[1278] LAO-TSEU. *Le Tao-Te-King ou le livre révère de la raison supreme et de la vertu. Traduit en francais et publie pour la premiere fois en Europe avec une version latine et le texte-chinois en regard*. Trad. par Jean Pierre Guillaume PAUTHIER. Paris : Didot, 1838, p. 27.
[1279] LAO-TSEU. *Le Tao Te King - Texte intégral, sommaire interactif*. [S. l.] : magnetisme-et-bien-etre.com, 1952, p. 6.

(« Infinie pour être ne peut pas être infinie, infinie anti-être pourrait être infinie »). Pour présenter son œuvre à l'IRCAM en 1996, Radulescu déclare : « Tout en étant infinis dans ses aspects, notre être, notre existence terrestre, ne peuvent pas être vraiment infinis, mais notre non-être, notre existence éternelle, cosmique – nous projetant, telle une vibration, vers la vie et la mort –, pourraient durer infiniment » [1280].

Avant de conclure, nous vous proposons d'observer la réception de ce film par la critique française lors de sa sortie, tout en la comparant avec la retentissante réaction de l' « establishment » de la critique newyorkaise lors à la première de *2001, l'odyssée de l'espace* en 1968, comparatif qui nous est apparu comme particulièrement opportun. Il nous semble en effet intéressant d'estimer l'accès du public, en particulier celui des « professionnels » de la critique, à des concepts esthétiques inédits dans l'industrie cinématographique et de porter en l'occurrence un regard sur le schisme pouvant exister entre l'œuvre de Tykwer, tel que nous l'avons étudiée dans son originalité, et les attentes de ces spectateurs. Ceci permettra peut-être de saisir à quel point la compréhension du rôle de la musique dans *Le parfum* peut influencer radicalement notre regard sur ce film, et d'ouvrir les horizons d'une éventuelle pédagogie à adopter pour sensibiliser sur le potentiel considérable d'influence d'une musique et sur la démultiplication des possibilités de mise en scène lorsque le langage musical est considéré comme faisant partie intégrante du langage cinématographique.

[1280] *Note de programme* [en ligne]. Paris, 17 février 1996. [Consulté le 17 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://brahms.ircam.fr/works/work/11155/.

V.C Addendum sur l'accueil du *Parfum* en France

V.C.1 Sur l'appréhension de l'inédit par la critique

V.C.1.a La condamnation du *Parfum* par la critique française

« Tom Tykwer a beau nous vaporiser son "Parfum" durant près de trois heures, il ne parvient pas à nous transmettre l'essence du livre » [1281] ; « il s'est évidemment cassé le nez. Même en aventurant sa caméra jusque dans les narines de Jean-Baptiste Grenouille, il n'atteint littéralement que les sinus. Le mystérieux pouvoir olfactif reste une idée, plaquée, mimée d'une manière parfois presque grotesque » [1282] ; « *Le parfum* vire au beau livre d'images, un plaisir un peu anodin qui a ses adeptes » [1283] ; « *Le parfum* manque avant tout de saveur » [1284] ; « Le cinéaste allemand perd de vue la folie et la tension du roman, au profit d'une imagerie pittoresque »[1285] ; « adaptation malodorante du best-seller de Süskind » [1286] ; « pressé de noyer son spectateur de mille senteurs, il finit comme Grenouille par n'en avoir aucune » [1287] ; « un cas typique d'adaptation littéraire ratée. […] Tout est problème, tout est question ici, rien ne coule et la fluidité du roman se fraye un impossible chemin parmi une enfilade de scènes lourdes et besogneuses » [1288] ; « on a l'impression d'une œuvre sans

[1281] SPIRA, Alain. Le Parfum, histoire d'un meurtrier. *Paris Match*. 2006, n° 2994, p. 38 ; Repris dans: Le Parfum. Dans : *Comme au Cinema* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.commeaucinema.com/critiques/le-parfum,54157.

[1282] STRAUSS, Frédéric. Peinture sans odeur Le Parfum. De Tom Tykwer. *telerama.fr* [en ligne]. 7 octobre 2006. [Consulté le 25 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.telerama.fr/cinema/peinture-sans-odeur-le-parfum-de-tom-tykwer,15113.php.

[1283] *Ibid.*

[1284] BRUN, Camille. Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *Dans MCinéma.com, repris par AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/.

[1285] OSTRIA, Vincent. Par ici les sorties. *L'Humanité* [en ligne]. 4 octobre 2006. [Consulté le 25 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.humanite.fr/node/357972.

[1286] BARNETT, Emily. Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *Les Inrockuptibles, repris par AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/.

[1287] TESSE, Jean-Philippe. Le Parfum, histoire d'un meurtrier de Tom Tykwer. *Le Cahiers du cinéma*. octobre 2006, n° 616, p. 52.

[1288] TESSE, Jean-Philippe. Le Parfum : histoire d'un meurtrier. Dans : *Chronicart.com* [en ligne]. 30 septembre 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.chronicart.com/cinema/le-parfum-histoire-d-un-meurtrier/.

odeur » [1289] ; « Il aurait été préférable que cette adaptation débouche sur un film ayant sa propre raison d'être. Malheureusement, le résultat n'est qu'une simple illustration du livre, vaine et sans aucune saveur » [1290] ; « à trop vouloir coller à la linéarité et à la densité du récit, Tom Tykwer manque un peu de recul » [1291] ; « assez vite, le spectacle tourne au pensum. Normal, toute la richesse du roman est dans l'exploration de l'esprit du "héros" sous l'emprise de son obsession. Contrairement au roman, où la puissance évocatrice des mots suffit, l'écran ne nous donne accès ni aux odeurs ni au cerveau malade » [1292] ; « le film, dans son ensemble, est d'une laideur et d'une bêtise assez rares » [1293] ; « souffre d'une mise en scène stéréotypée, répétitive, qui manque de souffle et de lyrisme » [1294] ; « le carcan est trop serré, le format trop rigide pour laisser passer un ton original qui aurait certes emmené moins de spectateurs au film mais lui aurait laissé une âme » [1295] ; « se met vite à bégayer pour lentement sombrer dans le grotesque. Frustrant » [1296].

La frustration qu'aurait pu générer en nous le niveau de nuance global de l'ensemble des vingt critiques françaises que nous avons lues, est amenuisée par notre constat que la musique comme élément fondateur du *Parfum : histoire d'un meurtrier* de Tom Tykwer, est absente de ces articles, alors que, pour reprendre les propos de Sylvain Rivaud, critique faisant exception : « La partition de ce film a une importance primordiale à l'image, et joue même un rôle dramatique de premier ordre dans la mise en scène, en

---

[1289] LORRAIN, François-Guillaume. Un « Parfum » sans odeur. *Le Point.fr*. 17 janvier 2007, n° 1776, p. 127.

[1290] MERLET, Manuel. Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *Dans Fluctuat.net, repris par AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/.

[1291] BELPECHE, Stéphanie. Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *Dans le Journal du dimanche, repris par AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/.

[1292] Cinélive n°105, p. 54, repris dans: CIRODDE, Emmanuel. Le Parfum. *L'express* [en ligne]. 2 mars 2007. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/le-parfum_815191.html.

[1293] Olivier Bonnard dans *TéléCinéObs* : BONNARD, Olivier. Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *Dans TéléCinéObs, repris par AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/.

[1294] Cf. GRASSET, Alain. Le Parfum, histoire d'un meurtrier. *Le Parisien*. 4 octobre 2006 ; Repris dans: Le Parfum. Dans : *Comme au Cinema* [en ligne]. 2006.

[1295] FILLOUX, Carine. Critique de Parfum: Histoire d'un meurtrier (Le) de Tom Tykwer. Dans : *Film de Culte* [en ligne]. 2006. [Consulté le 9 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Parfum-Histoire-dun-meurtrier-Le-1640.html.

[1296] CARRATIER, Mathieu. Le Parfum, Histoire D'Un Meurtrier : Critiques | Films | Premiere.fr. *Première*. 2006, n° 356, p. 41.

participant au sens même – ou aux sens – du film »[1297]. Pourtant, notre tour d'horizon des magazines français de cinéma parus lors de la sortie du *Parfum*, fin 2006, nous révèle que les critiques tricolores n'imaginent guère la musique comme élément moteur de la mise en scène de ce film et, surtout, comme point de départ de l'immersion du spectateur. Ils se placent sur un plan spectatoriel [1298] en se basant sur un référentiel d'ordre filmique.

Pour exemple, Carine Filloux se substitue au réalisateur en proposant des solutions de mise en scène qui, selon elle, auraient évité ce cas de figure où « les événements s'enchaînent mais le liant manque, l'histoire est épurée au maximum et il en résulte un sentiment de superficialité. Le monde intérieur de Grenouille, si important pour la compréhension du personnage, reste étranger »[1299]. Elle imagine qu' « au lieu du narrateur choisi pour la première partie du film, peut-être aurait-il été plus avisé d'utiliser cette voix-off pour laisser parler Grenouille, notamment lors des nombreux gros plans sur le visage du jeune homme, afin de donner un peu d'épaisseur au personnage »[1300]. Une voix off sur des gros plans du protagoniste aurait certes donné « un peu d'épaisseur au personnage » à l'écran, puisque sa tête aurait pris plus de place dans le cadre, mais en aucun cas une formule aussi basique n'aurait garanti l'approfondissement de la vie intérieure du protagoniste. De plus, une voix off « pour laisser parler Grenouille » mettrait en défaut la signature du réalisateur-compositeur pour ce film, à savoir la musique pour traduire expression du protagoniste.

Filloux continue, dans un esprit d'analyse de la poïétique du cinéaste :

> « Lorsque Tom Tykwer se décide à utiliser d'autres moyens qu'un plan serré sur le nez de Grenouille pour représenter l'odorat, son film y trouve en poésie, que ce soit le plan à 360° de Baldini entouré de fleurs alors qu'il découvre le premier parfum de son futur apprenti ou encore le catalogue d'images représentant les senteurs que Jean-Baptiste découvre dans les rues de Paris »[1301].

Imaginer qu'un « plan à 360° de Baldini entouré de fleurs », ou qu'un « catalogue d'images représentant les senteurs que Jean-Baptiste découvre dans les rues de Paris » alors même que dans cette séquence ce dernier ferme les yeux, permettent d'aboutir

[1297] RIVAUD, Sylvain. Le Parfum - la BO / Trame sonore / Soundtrack - Perfume : The Story of a Murderer - Musique de Reinhold Heil & Johnny Klimek, Tom Tykwer [Critique de la BO]: Cinezik.fr. Dans : *Cinezik* [en ligne]. 2006.
[1298] SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 240.
[1299] FILLOUX, Carine. *op. cit.*
[1300] *Ibid.*
[1301] *Ibid.*

à ce que « son film y trouve en poésie », nous indique que cette critique adopte mécaniquement un référentiel de moyens filmiques en s'imaginant que la solution se trouve dans la profilmie, autrement dit l'image, comme tous ceux qui n'ont pas accès à la dimension extrafilmique, à savoir la musique, que nous avons mise en exergue le long de nos analyses et qui leur aurait permis d'appréhender cette expérience cinématographique différemment. Au résultat, l'attente est trompée.

Pour exemple d'expression de cette attente trompée, Françoise Maupin du *Figaroscope* se demande « comment transformer en visuel ce qui est olfactif ? » [1302], ce qui, comme nous l'avons vu, ne constitue pas l'objectif de Tykwer puisque l'idée que nous puissions sentir avec les yeux est une aberration, compte tenu de nos facultés tangibles de perceptions. Ainsi, Maupin ne peut que se résoudre à la déception en constatant qu'une image en mouvement ne peut résulter de la fluctuation d'odeurs. En revanche, comme nous l'avons analysé, le réalisateur parvient à traduire l'émotion ressentie par Grenouille à l'aide de la musique dans sa relation avec l'image. Certes, il n'existe pas plus de cavité nasale dans les oreilles que dans les yeux et une musique exprimant l'émotion générée par des odeurs ne développera pas davantage d'odorat à travers l'ouïe. Cependant, comme nous l'avons vu, les informations reçues, qu'elles passent par le bulbe olfactif ou les nerfs auditifs, sont traduisibles en émotions similaires. L'odeur inhalée est directement liée aux émotions et à la mémoire, contrairement aux informations visuelles. Par conséquent, entrer dans la salle de cinéma en s'imaginant que les odeurs puissent être reproduites par des images, ceci en faisant abstraction du rôle joué par la musique, ne peut qu'engendrer une forte déception.

En l'occurrence, c'est moins la perception physique des particules odorantes qui importe que la traduction musicale de l'émotion que génère l'émanation de l'âme des êtres chez Grenouille, sachant que la vibration sonore tient aussi un rapport relativement spontané avec les champs émotionnels et mémoriels. Pourtant, comme pour les autres critiques de films, c'est la sempiternelle référence à l'unique vue qui sert de réponse à la journaliste : « Le cinéaste y parvient en balayant avec de larges plans des étals de poissons aux yeux plus

[1302] Dans: KING, V. Le Parfum. Dans : *VKing Mabulle* [en ligne]. 15 octobre 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://vking.mabulle.com/index.php/2006/10/15/2878-le-parfum#co ; Repris dans: Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/.

très vifs, de vastes champs de lavande, des étoffes voluptueuses et poudrées »[1303], ceci sans aucune référence à la musique comme substitut de l'émotion ressentie par l'inhalation des odeurs.

Pour extrait de critique plus nuancée que la moyenne, celle de Fanny Cairon de *Comme au cinéma*, qui trouve « difficile de rentrer réellement dans l'histoire du personnage tant sa psychologie est subtile et complexe. Il devient vite lassant d'assister aux meurtres répétés et ainsi de comprendre son obsession pour les odeurs à laquelle nous ne pouvons vraiment pas adhérer. Les mots sont sûrement envoûtants, les images beaucoup moins ! »[1304]. Cela correspond bien ce que nous tentons de démontrer. En conséquence : « Moult incohérences se succèdent et laissent le spectateur relativement pantois. Face à la tournure que prend l'adaptation, nous ne pouvons nous empêcher d'esquisser un sourire blasé et narquois »[1305]. De même, nous ne pouvons qu'adhérer pleinement à l'analyse de Cairon, dès lors que l'on coupe le son, puisque ce n'est pas l'image seule mais la musique dans sa relation avec l'image qui nous rend accessible le sens profond du film.

Il n'est donc pas étonnant que Tykwer commence à écrire la partition du *Parfum* deux ans avant le tournage, en concomitance avec la rédaction du scénario « de sorte que la musique soit fondamentalement déjà là au début du tournage du film, afin que nous puissions la jouer aux acteurs, créer l'atmosphère de l'odeur et faire la musique devenir une référence très forte pour l'expérience des senteurs »[1306]. Le cinéaste nous apprend ainsi que ses collaborateurs et lui commencent à travailler la composition « dès le premier jour » puisque le développement musical du film lui tient à cœur :

> « Quand je me suis assis avec l'équipe de rédaction du script, Andrew et Bernd, je me suis aussi assis avec Reinhold [Heil] et Johnny [Klimek], mes deux co-compositeurs et nous avons commencé à composer, même plus d'un an avant que le producteur n'ait le feu vert. […] lorsque vous écrivez un scénario, ce que vous examinez le plus c'est la structure et peut-être les motivations des personnages, mais quand vous composez la

[1303] AlloCine, « Le parfum ».
[1304] CAIRON, Fanny. Le Parfum. Dans : *Comme au Cinema* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 25 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.commeaucinema.com/critiques/le-parfum,54157.
[1305] *Ibid.*
[1306] TYKWER, Tom. *Groucho Reviews: Interview: Tom Tykwer—Perfume: The Story of a Murderer—11/10/06* [en ligne]. 11 octobre 2006.

musique, et plus encore lorsque vous le faites en parallèle, je pense que vous maîtriser beaucoup plus vos intentions sur l'ambiance, les émotions, les régions abstraites » [1307].

La musique sert ainsi de base de repères durant le tournage : « Nous avions plus ou moins 80 % à 90 % de la partition bouclée quand nous avons commencé à tourner. Donc, j'avais une vision très claire de ce à quoi le film devait ressembler, son atmosphère, mais également la complexité émotionnelle des personnages » [1308]. La réception du film par ces critiques françaises qui espèrent lui trouver une parfaite cohérence en se basant sur leurs acquis, en l'occurrence en éludant la musique comme élément primordial de sa mise en scène, fait directement écho à celle de *2001, l'odyssée de l'espace* par les critiques newyorkaises, à sa sortie.

V.C.1.b La condamnation de *2001* par la critique newyorkaise

Synthèse des critiques newyorkaises

« Quelqu'un me dira-t-il ce que c'est que ce bordel ? » [1309]. Ces mots prononcés par le critique Rock Hudson en sortant de la salle du Cinéma Pantages, lors de la première de *2001, l'odyssée de l'espace* en avril 1968, à Los Angeles, semble refléter la pensée des autres spectateurs partis en cours de séance, tout comme celle de la flopée d'articles de la côte Est, du même acabit. Ce film reçoit un grand nombre de critiques très enthousiastes de par le monde, tout comme *Le parfum*, toutes proportions gardées, Tykwer ne disposant ni de l'aura du réalisateur anglo-américain à leur période respective, ni de la force de frappe d'une Metro Goldwyn Mayer. Toutefois, à l'instar d'un grand nombre d'articles français vis-à-vis du *Parfum*, les critiques newyorkaises se montrent particulièrement hostiles à *2001*, comme le rappelle Michel Ciment :

> « Qui se souvient aujourd'hui du peloton d'exécution dirigé contre *2001, l'odyssée de l'espace*, par "l'establishment" de New York. "C'est un film qui manque cruellement d'imagination" (Pauline Kael, *Harper's magazine*) ; "Une grande déception" (Stanley Kauffmann, *The New Republic*) ; "Incroyablement ennuyeux" (Renata Adler, *The New*

[1307] TYKWER, Tom. *Tom Tykwer* [en ligne]. 27 décembre 2006.
[1308] TYKWER, Tom. *Podcast #10 with Tom Tykwer ♪ - APM Music* [en ligne]. [s. d.].
[1309] Repris dans: EBERT, Roger. 2001: A Space Odyssey Movie Review (1968). Dans : *Rogerebert.com* [en ligne]. 27 mars 1997.

York Times) ; "Une catastrophe" (Andrew Sarris, *The Village Voice*) ? *Variety*, la bible du show-business américain, […] pouvait difficilement prévoir l'énorme succès de *2001*, quand il écrit avant sa sortie : "*2001* n'est pas un point de repère cinématographique. Il se compare avec les précédents efforts de film de science-fiction, mais sans faire mieux ; manquant de l'humanité de *Planète Interdite* [1956], de l'imagination de *Things to come*, et de la simplicité de *Of Stars and Men* [1962]" et, comme critique ultime, "Le cinéma coûte trop cher pour un film si personnel" » [1310].

George DeMet souligne que « son caractère non conventionnel a choqué et surpris même les critiques les plus expérimentés » et relève d'autres articles :

> « Renata Adler, critique au *New York Times*, a noté : "quand je l'ai vu, les gens de tous les côtés parlaient tout au long du film". Joseph Morgenstern, de Newsweek, a décrit des parties du film comme d'un "ennui mortel" [1311] et Arthur Schlesinger Jr. a déclaré qu'il est "moralement prétentieux, intellectuellement obscur et anormalement long". […] Andrew Sarris, un critique et théoricien du cinéma [,] dans sa critique initiale pour *The Village Voice* du 11 avril 1968, a fustigé *2001* comme "un échec tout à fait inintéressant et la démonstration la plus redoutable de l'incapacité de Stanley Kubrick à raconter une histoire de façon vraisemblable et avec un point de vue cohérent" » [1312].

Le compositeur de musique pour le cinéma, Damien Deshayes, note que « les avant-premières laissent entendre que ce film, qui a coûté 10 millions de dollars à la MGM et à Cinérama, est un véritable fiasco. 200 personnes sortent de la salle et Kubrick, qui contrôle désormais toute la promotion de son film, en est littéralement malade. Il coupe ainsi une vingtaine de minutes » [1313], 19 exactement. C'est en effet le ressenti de Stanley Kauffmann du *New Republic*, qui scande que le film « a pris cinq ans et 10 millions de dollars, et il est facile de voir où le temps et l'argent ont disparu. Il est moins facile de comprendre comment, pendant cinq ans, Kubrick a réussi à se concentrer sur son ingéniosité et à ignorer

---

[1310] CIMENT, Michel. *Kubrick: Préface de Martin Scorsese*. Édition 2011. Paris : Calmann-Lévy, 23 février 2011 ; Repris dans: CIMENT, Michel. Kubrick: Biographical Notes. Dans : *The Kubrick Site: A Biographic Sketch of Stanley Kubrick* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 31 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/milestones.html.

[1311] Cf. MORGENSTERN, Joseph. Review of 2001: A Space Odyssey. *Newsweek*. 15 avril 1968 ; Repris dans: DEMET, George. The Search For Meaning in 2001. Dans : *The 2001 Archive* [en ligne]. 1 août 2015. [Consulté le 1 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://2001archive.org/resources/the-search-for-meaning-in-2001/.

[1312] DEMET, George. *op. cit.*

[1313] DESHAYES, Damien. 2001, l'Odyssée de l'Espace - la BO / Trame sonore / Soundtrack - 2001, A Space Odyssey - Musique de Variés [Critique de la BO] : Cinezik.fr. Dans : *Cinezik.fr* [en ligne]. 2008.

son talent. Dans les 30 premières secondes, ce film se lève du mauvais pied et […] ne se rétablit jamais »[1314]. Pour Pauline Kael (1919 – 2001), du magazine *Harper*, Kubrick est avant tout un privilégié qui use de ses prérogatives à n'en savoir que faire :

> « Il est amusant de penser que Kubrick a vraiment fait toutes les bêtises qu'il voulait, monter d'énormes structures et équipements de science-fiction sans jamais chercher à comprendre ce qu'il allait en faire. […] certaines personnes aiment *2001* juste parce que Kubrick a fait toutes ces choses stupides, représenter une sorte de super fantasme de science-fiction débile. […] c'est le plus gros film amateur jamais réalisé »[1315].

Le comble de l'incompréhension vis-à-vis de ce film se trouve certainement entre les lignes de Lester del Rey du *Galaxy magazine* :

> « Personne ne dormait à l'avant-première de presse de *2001* à New York, mais simplement parce que le bruit rauque et stupide de la bande sonore criait douloureusement dans nos oreilles. L'espace était d'un vacarme tumultueux et le héros respirait dans sa combinaison spatiale comme une locomotive monstrueuse à 60 halètements par minute. C'était la seule preuve d'excitation de l'endroit. Presque la moitié du public avait quitté la salle avant l'entracte et la plupart d'entre nous qui sommes restés, l'ont fait par curiosité afin de compléter nos articles »[1316].

Un réquisitoire sur la structure du film

« Quand j'ai voulu voir le film, j'attendais beaucoup plus qu'un film, et, en le voyant, je me suis dit : on l'a eu ! […] C'est incroyable car il a simplement stoppé la façon dont nous devrions expérimenter le temps »[1317]. Par cette constatation, Martin Scorsese pointe l'une des intentions novatrices de Kubrick relative à la temporalité filmique, que nous avons d'ailleurs retrouvée chez Tykwer en abordant la question du hors-temps. Kubrick estime qu' « il est temps d'abandonner la vision conventionnelle du film comme une exten-

[1314] KAUFFMAN, Stanley. A review of « 2001: a space odyssey ». *New Republic* [en ligne]. 4 mai 1968, Vol. Lost in the stars. [Consulté le 2 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://newrepublic.com/article/132297/lost-stars.

[1315] KAEL, Pauline. Trash, Art, and the Movies. *Harper's* [en ligne]. février 1969, n° VIII. [Consulté le 2 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.paulrossen.com/paulinekael/trashartandthemovies.html.

[1316] REY, Lester Del. The Kubrick Site: Lester Del Rey's Review of « 2001 ». *Galaxy Publishing Corp* [en ligne]. avril 1968. [Consulté le 3 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0045.html.

[1317] SCORSESE, Martin. *Martin Scorsese on Stanley Kubrick (2001)* [en ligne]. 15 juin 2001. [Consulté le 2 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=uplzNEEagrI.

sion de la pièce en trois actes. […] Le Cinéma n'est pas du théâtre – et tant que cette basique leçon n'est pas apprise, je crains que nous allons être enchaînés au passé et manquer quelques-unes des plus grandes potentialités de ce média »[1318]. Le cinéaste préfère adopter une structure en cycle vers d'autres états de conscience, qu'Erick Maurel nous décrit :

> « *2001* insuffle une chaleur propre à toute expérience sensorielle. […] La forme circulaire toujours inachevée se veut le principe conducteur d'une perception empiriste ouverte à l'infini du fantastique. De l'éveil des primates à la mort de l'ordinateur, c'est une même dynamique qui anime l'ensemble de l'œuvre. Le face-à-face opposant l'astronaute (Keir Dullea) au regard cyclopéen d'Hal 9000 met en lumière ce paradoxe de la raison. L'empathie ressentie à l'égard de la mémoire artificielle déroute et amplifie l'angoisse d'une situation qui ne pourra se résoudre que dans la mort et la renaissance »[1319].

Cette structure va de pair avec un rythme nonchalant et contemplatif, tel que Roger Ebert le souligne en prenant pour exemple la séquence de l'amarrage de la navette spatiale à la station orbitale se déroulant sous *Le beau Danube bleu*, musique « délibérément lente, de même que l'action » :

> « De toute évidence, un tel processus d'amarrage suppose d'avoir lieu avec une prudence extrême […], mais d'autres réalisateurs auraient pu trouver le ballet spatial trop lent et l'auraient boosté avec de la musique pulsative, ce qui aurait été une erreur. Il nous est demandé, dans cette scène, de contempler le processus, de rester dans l'espace et de regarder. Il procède comme il se doit. […] le matériel spatial se déplace lentement car il garde le tempo de la valse. Dans le même temps, il y a une exaltation dans la musique qui nous aide à sentir la majesté du processus. »[1320].

C'est en partant de cette originalité qu'il considère comme une bévue cinématographique par essence, que le critique Stanley Kauffmann donne quelques leçons de septième art à un Kubrick cherchant à éviter tout préconçu narratif cinématographique : « Une partie du problème vient de la distension pure. Une courte histoire d'Arthur C. Clarke, *The*

[1318] KUBRICK, Stanley. *An Interview with Stanley Kubrick. From "The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick." 1970. Stanley Kubrick Interviews. Ed. Gene D. Phillips. Jackson: UP of Mississippi, 2001. 80-104.* [en ligne]. 1969.

[1319] DAMANGE, Jacques. 2001, l'Odyssée de l'espace - La sensibilité du geste Le mag cinéma. Dans : *Le mag cinéma* [en ligne]. 18 octobre 2014. [Consulté le 30 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://lemagcinema.fr/films/2001-lodyssee-lespace-sensibilite-du-geste/.

[1320] EBERT, Roger. 2001: A Space Odyssey Movie Review (1968). Dans : *Rogerebert.com* [en ligne]. 27 mars 1997.

Sentinel, a été étendue et rembourrée pour lui faire supporter le poids de ce film […]. Ce qui est plus choquant, c'est que le sens du récit chez de Kubrick soit si faible. […] aucun sens du rythme ou de la relation » [1321]. Nous retrouvons le même décalage entre conception originale et critique basée sur des conditionnements chez Lester del Rey du *Galaxy Magazine* qui, ne pouvant s'accorder aux repères non-conventionnels proposés par Kubrick, voit cette approche nouvelle du médium cinématographique comme un défaut :

> « Rien n'était expliqué ou exprimé dans un flux cohérent, mais tout se déroulait dans l'ennui. Quelques coupes supplémentaires auraient pu aider ; du moins, ça n'aurait pas fait de mal. L'histoire titube à travers quatre épisodes vaguement liés. [Le] conflit entre les hommes et un ordinateur qui s'exprime clairement aurait pu être bien, sauf qu'il manque de rationalité. Aucune motivation n'est fournie pour justifier que l'ordinateur devienne dingue, et le héros agit comme un sot » [1322].

Ce qui est perçu comme une déficience génère un sentiment d'ennui, alors qu'il aurait pu être vécu comme un moment d'exaltation, tel que l'imagine le réalisateur :

> « Vous êtes libre de spéculer comme vous le souhaitez sur le sens philosophique et allégorique du film – et une telle spéculation est une indication qu'il a réussi à saisir le public à un niveau très profond […]. Je pense que si *2001* réussit, c'est pour toucher un large éventail de personnes qui ne penseraient pas souvent à la destinée de l'Homme, à son rôle dans le cosmos et à son lien avec les formes supérieures de vie » [1323].

De nouveau, la littérature vient à la rescousse du critique insatisfait, Rey invitant à « le voir pour les effets avant d'acheter le livre […] peut-être que le roman apportera un certain soulagement à la confusion du film » [1324].

Un réquisitoire sur les dialogues

Le cinéaste porte une attention particulière à la banalité de l'existence humaine errant dans ce routinier futur imaginaire, en éliminant au mieux le verbiage, estimant que

[1321] KAUFFMAN, Stanley. A review of « 2001: a space odyssey ». *New Republic* [en ligne]. 4 mai 1968, Vol. Lost in the stars.
[1322] REY, Lester Del. The Kubrick Site: Lester Del Rey's Review of « 2001 ». *Galaxy Publishing Corp* [en ligne]. avril 1968.
[1323] KUBRICK, Stanley. *Playboy Interview: Stanley Kubrick* [en ligne]. septembre 1968. [Consulté le 2 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://dpk.io/kubrick ; Repris dans: KUBRICK, Stanley et PHILLIPS, Gene D. *Stanley Kubrick: interviews*. Jackson : University Press of Mississippi, 8 janvier 2001. Conversations with filmmakers series.
[1324] REY, Lester Del. *op. cit.*

« le problème avec les films est que, avec le cinéma parlant, l'industrie du cinéma a été historiquement conservatrice et orientée vers le mot » [1325]. Il considère que « certains domaines du sentiment et de la réalité sont inaccessibles à la parole. Les formes d'expression non verbales comme la musique et la peinture peuvent les atteindre, mais les mots sont de terribles camisoles de force. Il est intéressant de constater combien de prisonniers de ces camisoles n'aiment pas qu'on les libère » [1326]. Comme le relève Michel Chion :

> « De nombreuses séquences […] sont sans aucun dialogue, et quand elles en comportent, ceux-ci sont d'un ton et d'un contenu volontairement fonctionnels et désaffectivés : platitudes de politesse dans l'espace entre Russes et Américains, échanges "vidéophoniques" gênés des astronautes avec leur famille restée sur terre, acteurs totalement inexpressifs ou d'une courtoisie professionnelle qui s'affiche comme une surface. […] De même, après le drame, le cosmonaute survivant n'évoque jamais, en parlant avec l'ordinateur, la mort de ses compagnons et ne verbalise jamais sa souffrance ou sa révolte. […] Or, quand la musique intervient, c'est le plus souvent sur les séquences sans paroles, en vue de "libérer" ainsi une affectivité retenue dans les mots » [1327].

Ainsi, Kubrick réfute catégoriquement l'idée qu'il ait voulu s'appuyer sur la parole pour transmettre son message : « Sur deux heures et dix-neuf minutes de film, il y a seulement un peu moins de quarante minutes de dialogue » [1328]. Comme le constate l'écrivain et critique Patrick Webster, dans son étude sur le cinéma de Kubrick, si le langage est l'une des compétences les plus importantes acquises par les êtres humains, le film souligne son inanité :

> « Le film évite délibérément la parole quand il le peut. Les premiers mots : "Vous êtes arrivé, monsieur" ne sont prononcés qu'après qu'un tiers du film s'est écoulé et le dialogue parlé […] semble rarement avoir une grande importance. Lorsque le langage est utilisé, il semble être délibérément indéterminé ; Par exemple, nous pouvons remarquer la façon dont Floyd est félicité pour son "brillant discours" à la base Clavius, alors qu'en réalité, il n'a fait que mêler une collection de clichés et de platitudes pour la plupart ab-

---

[1325] KUBRICK, Stanley. *An Interview with Stanley Kubrick. From "The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick." 1970. Stanley Kubrick Interviews. Ed. Gene D. Phillips. Jackson: UP of Mississippi, 2001. 80-104.* [en ligne]. 1969.

[1326] Cf. KLONAN, William. In 2001, Will Love Be a Seven-Letter Word ? *The New York Times*. 1 avril 1968 ; Repris dans: DESHAYES, Damien. 2001, l'Odyssée de l'Espace - la BO / Trame sonore / Soundtrack - 2001, A Space Odyssey - Musique de Variés [Critique de la BO] : Cinezik.fr. Dans : *Cinezik.fr* [en ligne]. 2008.

[1327] CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995, p. 348.

[1328] KUBRICK, Stanley. *op. cit.* ; Repris dans: KUBRICK, Stanley et PHILLIPS, Gene D. *op. cit.*

surdes. Dans ce sens, le dialogue dans le film est si rudement sordide et insipide qu'il laisser présumer un commentaire satirique délibéré sur la parole. […] Presque tout le monde se détourne et se détache d'un discours véridique tout au long du film » [1329].

C'est pourtant la tentative par Kubrick de faire de *2001* « avant tout une expérience visuelle et non verbale » qui « évite la verbalisation intellectuelle et atteint le subconscient du spectateur d'une manière essentiellement poétique et philosophique » [1330], qui représente par essence une faiblesse du film pour Kauffmann : « Il était si amoureux de ses gadgets et ses effets spéciaux, tellement impatient de les obtenir qu'il semble avoir porté très peu d'attention sur ce que ses acteurs disent et font. Il y a 43 minutes seulement de dialogue dans ce long-métrage, ce qui ne serait pas grave en soi si ces 43 minutes n'étaient pas complètement banales » [1331].

Nous en arrivons ainsi au point où un choix artistique original, consistant à refuser de « dessiner de carte routière verbale pour *2001* que chaque spectateur se sentira obligé de suivre ou de craindre d'en avoir raté un point » [1332], justifiant « l'intention de faire du film une expérience intensément subjective qui atteigne le spectateur à un niveau intérieur de conscience, comme le fait la musique » [1333], devient une erreur par nature.

V.C.2 La musique du *Parfum* absente des critiques

Imagine-t-on critiquer la scène de la distribution des cadeaux, en particulier la partie des pantins dansants invoqués par l'Oncle Dosselmeyer, ou celle de la bataille entre les souris et l'armée du Casse-noisette défendant Clara contre le Roi des souris, ou la plupart des scènes du troisième tableau de l'adaptation en ballet de *Casse-noisette*, sans la musique de Tchaïkovski ? Quelle qu'en soit la chorégraphie sans cesse renouvelée depuis celle de Lev Ivanov (1834 – 1901), aurait-on l'idée d'éluder la musique de ce ballet issu de la version d'Alexandre Dumas du conte d'Hoffmann *Casse-noisette et le Roi des souris*, en ne se préoc-

[1329] WEBSTER, Patrick. *Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from Lolita through Eyes Wide Shut*. [S. l.] : McFarland, 21 décembre 2010, p. 58-59.
[1330] KUBRICK, Stanley. *op. cit.*
[1331] KAUFFMAN, Stanley. A review of « 2001: a space odyssey ». *New Republic* [en ligne]. 4 mai 1968, Vol. Lost in the stars.
[1332] KUBRICK, Stanley. *op. cit.* ; Repris dans: KUBRICK, Stanley et PHILLIPS, Gene D. *op. cit.*
[1333] KUBRICK, Stanley. *op. cit.* ; Repris dans: KUBRICK, Stanley et PHILLIPS, Gene D. *op. cit.*

cupant que des gens qui dansent ? Se figure-t-on donner un avis sur le *Fantasia* de Disney sans en évoquer la musique, fut-elle préexistante ou originale, que ce soit les parties narratives telles que l'interprétation par Mickey Mouse de *L'apprenti sorcier* (1897) de Paul Dukas, ou les tableaux illustratifs dessinés à partir d'extraits de *Casse-noisette* ? Pense-t-on un instant à regarder les courts-métrages de fiction *Libertine* (1986), *Tristana* (1987), *Sans contrefaçon* (1987), *Sans logique* (1989), *Libertine 2* (*Pourvu qu'elles soient douces*, 1989) ou *Désenchantée* (1991) de Laurent Boutonnat, sans attacher la moindre importance aux musiques y afférentes et que le réalisateur a de surcroit composé lui-même pour Mylène Farmer ?

Pourtant, une fois passé la barrière du cinéma narratif de long métrage de fiction, hors comédies musicales et à travers notre exemple du *Parfum*, c'est bien l'exercice auquel les vingt critiques françaises précitées se sont adonnées. Aucune d'entre elles ne se forge une opinion en prenant en compte la musique alors qu'elle est consubstantielle de la mise en œuvre chorégraphique du film, comme Tykwer l'explique : « Une fois que vous avez trouvé un bon thème pour la musique, en général, vous restez avec lui. […] nous avons obtenu le film de plus en plus proche de la musique parce que la musique lui était si influente » [1334]. Or, le mot « musique », rien que ce mot, n'apparaît guère dans les critiques que nous avons relevées, alors que le réalisateur-compositeur dispose de la partition de son film en filigrane des différentes étapes de sa réalisation :

> « Trouver la musique d'un film revient à trouver, pour moi, sa peinture. Je trouve les images souvent uniquement par le processus de composition. La composition transporte l'atmosphère au film. Dans ce cas, nous avons la chance de combiner, comme je l'ai souhaité, composition et écriture du scénario. Lors du passage en tournage, la musique était presque terminée. Nous pouvions la diffuser pendant le tournage et les acteurs étaient en mesure de réagir à la musique » [1335].

Nous supposons apertement que, dans ces conditions, lorsque la mise en scène d'un film est basée sur sa composition musicale, une absence de sensibilité à la musique chez le spectateur réduit le champ des sensations et des émotions que l'œuvre cinématographique pourrait générer en lui. C'est ainsi que l'ensemble des critiques que nous avons

[1334] MURRAY, Rebecca. Exclusive Interview with Filmmaker Tom Tykwer. Dans : *About.com Entertainment* [en ligne]. 2006.
[1335] TYKWER, Tom. *Tom Tykwer* [en ligne]. 27 décembre 2006.

consultées semble se baser sur une série de prérequis, de repères cinématographiques campés ou d'attentes filmophaniques [1336] spécifiques leur servant à définir la qualité d'une œuvre. En l'occurrence, leurs auteurs sous-tendent l'idée qu'ils auraient dû être en mesure d'apprécier *Le parfum* sans tenir compte de sa partition, que le film aurait dû leur paraître parfaitement cohérent et vraisemblable sans musique, alors même que cette dernière représente le catalyseur inconditionnel du protagoniste du film, à savoir les odeurs.

Dès lors, si une œuvre que nous jugeons banale nous ennuie, l'inverse est aussi vrai puisque si la nouveauté nous est étrangère, elle nous touche d'autant moins que notre conditionnement est élevé, ce qui fait écho à l'appel de Morricone à « trouver la manière de racheter, dépasser les conditionnements du cinéma et de la vie actuelle, et donc de trouver une liberté nouvelle, différente, qui permette au compositeur et au créateur en général de trouver leur rachat spirituel, et ce à l'intérieur même de ces conditionnements qu'ils doivent accepter » [1337].

En étudiant les *happenings* de John Cage, le musicologue français Makis Solomos nous explique ce qui résulte de la pensée de ce compositeur atypique :

> « Tout ce qui existe est intéressant, mais encore faut-il que nous nous en apercevions, sinon, soit nous passons à côté, soit nous ne faisons que le consommer ! En nous apprenant à écouter, Cage […] cherche à dépasser la terrible force d'inertie du réel en tant que tel. Pour Cage, cette inertie est due à l'ensemble contraignant de déterminations que l'individu a acquises. Il ne suffit donc pas de se libérer des choses extérieures, il faut également se libérer de soi-même, sinon l'écoute risque d'être le lieu d'une tautologie, où l'on n'écoute que ce que l'on veut bien écouter » [1338].

Rapporté au cinéma, « l'écoute [et la vision du film] risque d'être le lieu d'une tautologie où l'on n'écoute [et ne regarde] que ce que l'on veut bien écouter [et regarder] », considérant l'œuvre en fonction de ce que nous attendons d'elle a priori, et la critiquant en fonction de sa faculté à avoir répondu à nos attentes, nos prérequis, a posteriori.

[1336] « Qui concerne ce qui se passe tant que le film est en projection visuelle et sonore », par Etienne Souriau dans: SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 240.
[1337] Entrevue avec Sergio Micelli à Rome en septembre 1979, reprise dans: SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 18.
[1338] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 181.

En l'occurrence, en l'absence d'un accès à l'essence même d'un *Parfum* proposant un horizon d'expressions et d'émotions non conventionnelles au cinéma, l'appréciation de cette œuvre, viciée par l'idée qu'il aurait fallu rendre l'odorat par la vue, ne devrait pouvoir que donner l'illusion d'une production grossière, maladroite, grotesque, voire, pour réitérer les propos d'Alain Grasset du *Parisien* et avec un peu d'imagination : « qui manque de souffle et de lyrisme ». Elle devrait désorienter ou conférer à l'ennui du public lambda comme du critique ou du théoricien qui se trouve dans une démarche d'intellectualisation de l'œuvre sans disposer de l'outil nécessaire à sa compréhension : une sensibilité musicale.

Bien que, dans cette perspective, il nous semble a priori et en théorie impossible de pouvoir apprécier ce film sans un minimum d'accès sensoriel à sa musique, il convient de nuancer cette assertion alimentant notre propos de critiques fort élogieuses de journalistes ou chroniqueurs n'évoquant pourtant pas plus que les autres cet aspect du film. Selon Frédéric Mignard de *aVoir-aLire.com*, ce film est « Intriguant, fascinant, hypnotisant. […] L'audace des séquences finales nourrit l'intérêt jusqu'au bout et ose s'adonner au paroxysme le plus jouissif et le plus éloquent. […] Une fresque de premier ordre unique en son genre. Une œuvre magistrale à ressentir et à aduler » [1339]. Pour quelle raison ? D'après lui : « Débarrassé des mots du roman, il utilise les images, flamboyantes et magnifiquement composées, pour se charger d'éveiller l'odorat des spectateurs. Un délice visuel qui titille les narines, certes avec moins de vivacité que dans le roman d'origine, mais avec une élégance artistique savoureuse » [1340]. Nous retombons ainsi sur cette même méprise d'association des odeurs aux images puisqu'à défaut de délice musical, c'est « un délice visuel qui titille les narines ». De même, pour Arnaud Bordas de *Mad Movies*, « fonctionnant sur des associations d'idées visuelles et sur un véritable travail pictural, la tentative s'avère souvent fructueuse » [1341], tandis que pour Helena Villovitch de *Elle*, ce n'est pas non plus un « savant dosage » d'éléments mélodiques mais un « savant dosage d'ellipses et d'accélérations qui scotchent le spectateur à son siège pendant plus de deux heures » [1342].

[1339] MIGNARD, Frédéric. Le parfum, histoire d'un meurtrier - la critique. Dans : *A voir, A lire* [en ligne]. 14 octobre 2012. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.avoir-alire.com/le-parfum-histoire-d-un-meurtrier-la-critique.

[1340] *Ibid.*

[1341] BORDAS, Arnaud. Le Parfum, histoire d'un meurtrier. *Mad Movies*. 2006, n° 189, p. 22 ; Repris dans: Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *AlloCiné* [en ligne]. 2006.

[1342] AlloCine, « Le parfum ».

Bien que l'incompréhension du rôle de la musique dans *Le parfum* n'inclut pas une absence de sensibilité à celle-ci, qu'il n'est pas nécessaire de la saisir pour aimer ce film, imaginer que ce sont les images qui expriment les odeurs, sans jamais supposer que « la musique du *Parfum* est l'âme du film, le fil rouge d'une histoire où les sens sont mis à l'épreuve » [1343], pour reprendre les termes de Rivaud, pose le problème de la destination de cette œuvre unique. Sa difficulté d'accès de par sa nature, en l'occurrence le caractère inédit de son mariage entre images et musique, forge ce qui nous semble être le plus gros challenge de ce film.

V.C.3 La question du conditionnement, au sujet de *2001*

« Le metteur en scène a conçu un film qui a frappé soudain de vieillissement tout le cinéma de science-fiction, au risque de décevoir les "spécialistes" qui n'y retrouvaient pas matérialisés leurs chers extraterrestres, et de rendre perplexes les "amateurs" par l'audace de sa narration » [1344]. Par cette constatation, Michel Ciment cible des critiques newyorkaises comme celle de Lester del Rey selon lequel : « Ce n'est pas un film de science-fiction normal du tout que vous voyez. C'est le premier des films New Wave-Machin, avec le symbolisme vide habituel. Les partisans de la nouvelle chose exultaient à travers elle comme à travers une expérience hallucinogène. […] Ce sera probablement une catastrophe au box-office » [1345]. Depuis, nous connaissons le résultat au box-office et bien au-delà. Dans le même esprit que celui de Michel Ciment, Roger Ebert souligne que : « Le film n'a pas fourni la ligne narrative claire ni le divertissement facile que le public attendait. Les séquences de fin, avec l'astronaute se trouvant inexplicablement dans une chambre quelque part au-delà de

[1343] RIVAUD, Sylvain. Le Parfum - la BO / Trame sonore / Soundtrack - Perfume : The Story of a Murderer - Musique de Reinhold Heil & Johnny Klimek, Tom Tykwer [Critique de la BO]: Cinezik.fr. Dans : *Cinezik* [en ligne]. 2006.
[1344] Repris dans: ERICK, Maurel. 2001, l'odyssée de l'espace de Stanley Kubrick (1968) - Analyse et critique du film - DVDClassik. Dans : *DVD Classik* [en ligne]. 26 janvier 2003. [Consulté le 30 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.dvdclassik.com/critique/2001-l-odyssee-de-l-espace-kubrick.
[1345] REY, Lester Del. The Kubrick Site: Lester Del Rey's Review of « 2001 ». *Galaxy Publishing Corp* [en ligne]. avril 1968.

Jupiter, étaient déconcertantes. Du jour au lendemain, Hollywood jugeait que Kubrick était devenu déraillé »[1346].

Pour le journaliste et critique de films Hans Morgenstern, « l'une des raisons d'être de cette critique cassante à l'égard de *2001, l'odyssée de l'espace*, à sa sortie, vient du fait qu'un certain nombre de critiques populaires de l'époque a abordé ce film dans l'attente d'une esthétique issue du cinéma classique hollywoodien » :

> « Toutes leurs plaintes portaient sur la façon dont le film n'a pas suivi les conventions d'Hollywood, ce qui les a frustrés. Alexander Walker, Sybil Taylor et Ulrich Ruchti écrivent dans *Stanley Kubrick, Director : A visual analysis* : "La première vague de critiques fut mitigée. En voyant un nouvel usage du cinéma, les journalistes ont réagi avec des réponses adaptées aux formes du cinéma conventionnel" [1347]. » [1348].

Ce constat est très similaire à celui que nous pouvons établir au sujet de la réception du *Parfum* en France, les critiques françaises, dans leur grande majorité, ayant abordé ce film dans l'attente d'une esthétique conventionnelle pour représenter les odeurs. Morgenstern étudie la façon dont le film de Kubrick transgresse les « sept règles assez simples et faciles à comprendre, qui traitent de la structure narrative, du style et des dispositifs techniques de films » [1349] prônées en particulier par David Bordwell dans son *Classical Hollywood Cinema* [1350] qui rappelle les *Story* de Robert McKee [1351], *Comment faire d'un bon scénario un scénario formidable* de Linda Seger [1352] et autres *Ecriture de scénarios* de Jean-Marie Roth [1353] pour exemples. Le chercheur déconstruit le mythe de l'écriture cinématographique affiliée à cette doctrine, en montrant la façon dont « Kubrick rompt de manière décisive avec ces

---

[1346] EBERT, Roger. 2001: A Space Odyssey Movie Review (1968). Dans : *Rogerebert.com* [en ligne]. 27 mars 1997.

[1347] RUCHTI, Ulrich, TAYLOR, Sybil et WALKER, Alexander. *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*. Rev Exp edition. New York : W. W. Norton & Company, 17 septembre 2000, p. 162.

[1348] MORGENSTERN, Hans. How Stanley Kubrick broke the rules of Classical Hollywood cinema and made a better film with '2001: A Space Odyssey': My MA thesis redux – part 1 of 4. Dans : *Independent Ethos* [en ligne]. 22 avril 2013. [Consulté le 30 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : https://indieethos.wordpress.com/2013/04/22/how-stanley-kubrick-broke-the-rules-of-classical-hollywood-cinema-and-made-a-better-film-with-2001-a-space-odyssey-my-ma-thesis-redux-part-1-of-4/.

[1349] *Ibid.*

[1350] Cf. BORDWELL, David, STAIGER, Janet et THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Reprint edition. [S. l.] : Columbia University Press, 15 septembre 1985.

[1351] Cf. MCKEE, Robert. *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. 1re éd. [S. l.] : HarperCollins e-books, 28 septembre 2010.

[1352] Cf. SEGER, Linda et GAUTHIER, Brigitte. *Faire d'un bon scénario un scénario formidable*. Paris : Editions Dixit, 10 janvier 2005.

[1353] Cf. ROTH, Jean-Marie. *L'écriture de scénarios*. Édition revue et augmentée. Paris : Chiron, 1 janvier 2006.

règles de la forme classique hollywoodienne, non seulement pour immerger davantage le public dans son film, mais expérimenter quelque chose qui dépasse les images »[1354] :

> « Il doit y avoir un personnage central : il n'y a pas de personnage central. Les personnages ont besoin d'objectifs : les objectifs restent obscurcis. Les obstacles font avancer l'histoire : les obstacles sont obscurs et futiles. Causes et conséquences font avancer l'intrigue : causes et conséquences ont des relations ambiguës. La narration doit obéir à une chronologie : la porte des étoiles subvertit la chronologie. La fin doit retirer toute ambiguïté : tout *2001* traite de l'indétermination. Les techniques cinématographiques ne doivent pas attirer l'attention sur elles-mêmes : *2001* est caractérisé par un usage déroutant du montage et de la musique »[1355].

La réaction du critique de cinéma Joseph Gelmis est emblématique du temps d'adaptation souvent nécessaire pour sortir d'un conditionnement enraciné. Après une première séance, ce journaliste décide de voir le film une seconde fois. Dans sa première critique, datée du 4 avril 1968, il considère *2001* comme « l'un des films les plus bizarres jamais réalisés. Selon les normes conventionnelles du drame, ce nouveau film est, je suppose, un échec spectaculaire et glorieux »[1356]. Il doute « que les standards ordinaires puissent être appliqués à *2001, l'odyssée de l'espace*. […] Ses effets spéciaux créent leur propre réalité d'un autre monde et le mettent dans une catégorie à lui où il n'y a aucune norme dans laquelle il peut être correctement jugé. Il existe sur son propre terrain, comme une expérience unique »[1357]. Comme Stanley Kauffmann ou Lester del Rey, il condamne sévèrement la structure scénaristique du film : « Il est, dans son ensemble, décevant, confus, décousu, et insatisfaisant. […] Les épisodes ne sont pas structurés logiquement jusqu'aux tous derniers instants du film. C'est une erreur. Au lieu de suspense, il y a la surprise et la confusion et, pour beaucoup, le ressentiment »[1358]. Il fustige aussi les personnages « standardisés, fades, des quasi-automates dépersonnalisés qui ont cédé leur humanité aux

---

[1354] MORGENSTERN, Hans. *op. cit.*

[1355] MORGENSTERN, Hans. Sublimation of the Hollywood Form in 2001. Dans : *Prezi* [en ligne]. 21 avril 2013. [Consulté le 31 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : https://prezi.com/fteny2vxaudm/sublimation-of-the-hollywood-form-in-2001/.

[1356] GELMIS, Joseph. The Kubrick Site: Three Reviews of 2001. Dans : *The Kubrick Site: A Biographic Sketch of Stanley Kubrick* [en ligne]. 4 avril 1968. [Consulté le 31 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0040.html.

[1357] *Ibid.*

[1358] *Ibid.*

ordinateurs » [1359] alors même que, s'agissant des critiques percevant l'inconsistance des personnages face à la machine comme « un échec de cette section du film puisqu'il y avait plus d'intérêt pour HAL que pour les astronautes », Kubrick précise :

> « L'ordinateur est le personnage central de ce segment de l'histoire. Si HAL était un être humain, ça aurait été évident pour tout le monde qu'il aurait eu le meilleur rôle et qu'il aurait été le personnage le plus intéressant. […] Certaines critiques semblaient sentir que comme nous avons réussi à faire une voix, une lentille de caméra et une lumière prenant vie comme un personnage, cela signifie nécessairement que les personnages humains sont un échec dramatique » [1360].

Gelmis en conclut que « le film est anti-dramatique et donc voué à l'échec. Il se déroule à un rythme lent et béat. Il est tristement pédant dans certaines de ses sérieuses leçons d'histoire. Et alors qu'il éblouit l'œil, il choque l'oreille avec l'une des pires bandes son jamais produite » [1361].

Dans sa critique du 20 avril 1968, issue de sa seconde séance, Gelmis débute par un renvoi à la réception littéraire d'un classique, à sa sortie :

> « Il y a environ 100 ans Moby Dick a été éloquemment damné et rejeté avec rage par l'un des critiques littéraires les plus influents et érudits de Grande-Bretagne. Il a fait valoir de façon convaincante que le livre était un fourre-tout absurde. Il a ridiculisé son lyrisme auto-indulgent et son mysticisme poétique. Il a dit que c'était un échec inconditionnel parce qu'il n'avait pas suivi les canons reconnus sur la façon dont un roman du 19ème siècle doit être écrit. […] Pourtant, aujourd'hui, il n'y a peut-être qu'une demi-douzaine de chercheurs qui peut rappeler le nom du critique, alors que chaque étudiant de première année de lycée connaît le nom du romancier décrié » [1362].

Fort de cette comparaison avec la sortie de *2001, l'odyssée de l'espace*, que nous pourrions tout autant faire avec celle du *Parfum*, Gelmis déclare :

> « L'exagération excessive de la critique est un symptôme d'une réaction nerveuse semblable à l'hostilité de la critique littéraire du 19ème siècle à une nouvelle forme qui menaçait les hypothèses de son expertise. Après avoir vu *2001* une seconde fois, je suis con-

[1359] *Ibid.*
[1360] KUBRICK, Stanley. *An Interview with Stanley Kubrick. From "The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick." 1970. Stanley Kubrick Interviews. Ed. Gene D. Phillips. Jackson: UP of Mississippi, 2001. 80-104.* [en ligne]. 1969.
[1361] GELMIS, Joseph. *op. cit.*
[1362] *Ibid.*

vaincu que c'est un chef-d'œuvre. […] Ce film impressionnant est à des années-lumière en avance de toute la science-fiction que vous pouvez imaginer » [1363].

Selon Gelmis, il est très difficile pour un journaliste culturel de se voir dépassé par l'objet de sa critique et de remettre en cause ce qu'il a appris, car il est désorienté. Il ne sait plus quoi écrire pour décrire ce qu'il n'aura pas réussi à décoder :

> « Un critique professionnel est parfois piégé par son propre besoin de catégories commodes, canons et conventions. Il ne peut pas fonctionner au jour le jour dans le vide. Donc, il construit un cadre esthétique de référence, un système de valeurs, pour lui donner des normes à partir desquelles il peut juger chaque nouveau film. Il aborde un film avec des idées préconçues sur la forme qu'il devrait avoir. Il est le continuateur du familier, le promoteur du statu quo. Quand un film d'une si extraordinaire d'originalité que *2001, l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick arrive, il bouleverse les membres de la critique établie, parce qu'il les sort de leur cadre d'appréhension et de description des films. Ils sont menacés. Leurs jeux de mots et leurs mots d'esprit plus poli sont inutiles car les normes conventionnelles ne s'appliquent pas. Ils ont besoin d'un œil innocent, un réflexe inconditionnel et un vocabulaire flexible » [1364].

Cette réaction fait écho à celle de Woody Allen qui aura vécu un cheminement sensoriel similaire :

> « La première fois que j'ai vu *2001*, je ne l'ai pas aimé. J'étais très déçu. Et puis, trois ou quatre mois plus tard, j'étais avec une femme en Californie et elle me racontait comment ce film était merveilleux. Je suis allé le voir à nouveau et je l'ai aimé beaucoup plus la deuxième fois. Puis, quelques années plus tard, je l'ai vu à nouveau et j'ai pensé que c'était vraiment un film sensationnel. Ça a été l'une des seules fois de ma vie où j'ai réalisé que cet artiste était très en avance sur moi » [1365].

[1363] *Ibid.*
[1364] *Ibid.*
[1365] ALLEN, Woody. *Woody Allen on 2001: A Space Odyssey and Stanley Kubrick* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 2 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?time_continue=39&v=_eF5yrftCPE.

V.C.4 Une pédagogie nécessaire pour *Le parfum* ?

Ayant étudié l'œuvre de John Cage de près, Solomos nous apprend que « le bouddhisme zen, auquel Daisetz Teitaro Suzuki initia Cage au début des années 1950 [,] apprit [à Cage] à mettre une sourdine à l'*ego* et à s'affranchir de ses déterminations […]. C'est seulement ainsi que l'on peut être libre, que l'on peut vraiment écouter, être sensible et ouvert à ce qui nous entoure »[1366]. En effet, selon Cage :

> « On fait de l'*ego* un mur, et ce mur ne comprend même pas une porte par où communiqueraient l'intérieur et l'extérieur ! Suzuki m'a appris à détruire ce mur : ce qui importe, c'est de mettre l'individu dans le courant, dans le flux de tout ce qui advient. Et pour cela, il faut démolir ce mur, et donc affaiblir les goûts, la mémoire et les émotions, ruiner tous les remparts »[1367].

« Démolir le mur de l'*ego* » est certainement nécessaire pour ouvrir nos œillères à de nouveaux champs d'expression. Encore faut-il avoir conscience de ce qui alimente nos sens, puisque c'est notre sensibilité à ce qui nous parvient qui génère en nous des émotions[1368], autrement dit du mouvement intérieur en réaction ou en « réflexe » à ce à quoi nous sommes sensible ou sensibilisé. Par conséquent, « ruiner tous les remparts », s'affranchir de tous préconçus pour s'ouvrir à de nouveaux horizons artistiques, n'implique pas que nous soyons automatiquement sensible à ce qui nous est inconnu jusqu'alors, sauf à présumer qu'un enfant, ou quiconque dont « les goûts, la mémoire et les émotions » ne sont pas encore mûrs ou sont « affaiblis », soit forcément mis « dans le courant, dans le flux de tout ce qui advient » devant un *happening* de John Cage ou n'importe quelle performance artistique qui lui est totalement absconse.

Nous nous accordons ainsi à la pensée de Philippe Lalitte, selon lequel « la perception est le résultat d'une interprétation des informations sensorielles. Elle nécessite souvent l'intégration de plusieurs sensations sur lesquelles l'individu effectue un choix, prend des décisions en fonction de ses connaissances antérieures, de ses

---

[1366] SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013, p. 181.
[1367] CAGE, John. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*. Paris : L'Herne, 30 avril 2002, p. 48.
[1368] Cf. *ÉMOTION : Définition de ÉMOTION* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 13 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/emotion.

motivations cognitives et de ses affects »[1369]. Dès lors, notre sensibilité à des formes d'expressions artistiques inusitées dépend du niveau de notre maturité vis-à-vis de celles-ci, autrement dit notre degré de connaissance accumulée par l'éducation ou l'expérience, des repères emmagasinés qui modulent notre capacité à nous émouvoir des « messages » que nous recevons, sauf à imaginer, par exemple, qu'un enfant des années 1980 aura tendance à préférer une improvisation pianistique de Keith Jarrett ou de Chick Corea à la même période, *Love supreme* (1964) ou *Meditation* (1965) du saxophoniste John Coltrane, aux mélodies de séries animées comme celles des *Mystérieuses citées d'or* ou de l'*Inspecteur Gadget*. De même, nous présumons qu'un enfant sera plus réceptif à un *Bob l'éponge*, *Pokémon* ou *Bambi*, qu'à *Kramer contre Kramer* (1979) de Robert Benton, alors même que le rôle central de ce film est celui d'un enfant, Billy incarné par Justin Henry. Les repères nécessaires aux émotions potentiellement générées par le film, en l'occurrence ceux portant sur les relations de couple et la garde de leur progéniture en cas de séparation, demeurent réservés aux adultes. Nous voyons bien que nos goûts évoluent en fonction de notre maturité et, en particulier, de la pédagogie vers de nouveaux repères, dont nous aurons bénéficié et qui nous aura facilité l'accès à d'autres horizons de sensations.

Notre émotion dépend de notre accès sensoriel aux repères propres à l'œuvre que nous recevons. Elle soulève la question du décalage entre ce auquel le public s'attend avant de « consommer un produit cinématographique » et le film dans son originalité et ses qualités novatrices intrinsèques. Il semble logique qu'un spectateur se laisse plus difficilement pénétrer par l'émotion que suggère de nouvelles formes d'écritures cinématographiques, s'il y est insensible, comme le constate d'ailleurs Ennio Morricone selon lequel « le cinéma se fonde sur ce que les gens ont déjà acquis ; le public ne peut pas comprendre un message musical nouveau dans un film, il doit malheureusement y trouver la confirmation de tout ce qu'il connaît déjà »[1370]. Un langage cinématographique inusité semble impliquer la nécessité d'une sensibilisation neuve, probablement par le biais d'une pédagogie nouvelle, ce qui nous paraît représenter le principal défi lié à la réception du *Parfum*.

[1369] LALITTE, Philippe. Aspects acoustique et sensoriel du bruit. *Filigrane*. Mai 2011, n° 7, p. http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=216.

[1370] Entrevue avec Sergio Micelli à Rome en septembre 1979, repris dans: SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014, p. 20.

Dans le cas de la littérature, il nous semble logique d'être sensibilisé par la lecture de phrases dont nous comprenons le sens inhérent, dans la mesure où nous avons appris à lire. Dès lors que nous supposons que ces phrases font sens chez le lecteur, le récit des odeurs par Süskind, dans le roman du *Parfum*, nous amène à visualiser mentalement ce qui est écrit et à générer une émotion relative à cette description textuelle. En revanche, cette branche du langage cinématographique qu'est la musique, semble demeurer souvent inaccessible au spectateur, tout du moins à la critique française si l'on en croit les articles que nous avons relevés. Or, nous avons vu qu'il est difficile d'analyser ou de formuler une critique adéquate envers un film de ce réalisateur-compositeur, sans placer sa musique au cœur de sa mise en scène.

Notre compréhension de cette incompréhension récurrente et manifeste des enjeux esthétiques du *Parfum* nous est apparue comme lumineuse lors d'un séminaire dédié à l'analyse de films et portant spécifiquement sur l'étude de la musique comme élément de communication audiovisuelle, destinée aux classes de 3ème année de Licence SIC (Science de l'information et de la communication) de l'Université des Antilles en février 2014. Cette expérience nous a permis de constater que l'appréciation du *Parfum* dépend moins du scénario ou du jeu d'acteur que de la sensibilité au rôle accordé à la musique. Un certain nombre de défauts ont été relevés chez ceux qui n'ont perçu la musique que comme un simple exhausteur d'émotions, ainsi que des incohérences.

Pour exemple, il paraît invraisemblable à certains de pouvoir créer un parfum miraculeux à partir de l'odeur de cadavres, point de vue auquel nous adhérons parfaitement dès lors que nous tenons compte simplement des éléments diégétiques et profilmiques, dans une optique matérialiste [1371]. Dans le roman, Süskind y répond en établissant une différence fondamentale entre l'odeur générale des êtres humains et l'émanation exceptionnelle à laquelle Grenouille est sensible. La première est « insignifiante ou détestable. Les enfants sentaient fade, les hommes sentaient l'urine, la sueur aigre et le fromage, et les femmes la graisse rance et le poisson pas frais. Parfaitement inintéressante et répugnante,

[1371] « Relatif, propre au matérialisme; (personne) qui professe le matérialisme », dans: *MATÉRIALISTE : Définition de MATÉRIALISTE* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.] ; « Doctrine qui, rejetant l'existence d'un principe spirituel, ramène toute réalité à la matière et à ses modifications », dans: *MATÉRIALISME : Définition de MATÉRIALISME* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.].

l'odeur des êtres humains »[1372]. La seconde est choisie pour le fumet extraordinaire que Jean-Baptiste peut capter, tel que celui de la marchande de mirabelles :

> « Sa sueur fleurait aussi frais que le vent de mer, le sébum de sa chevelure aussi sucré que l'huile de noix, son sexe comme un bouquet de lis d'eau, sa peau comme les fleurs de l'abricotier... et l'alliance de toutes ces composantes donnait un parfum tellement riche, tellement équilibré, tellement enchanteur, que tout ce que Grenouille avait jusque-là senti en fait de parfums, toutes les constructions olfactives qu'il avait échafaudées par jeu en lui-même, tout cela se trouvait ravalé d'un coup à la pure insignifiance. Cent mille parfums paraissaient sans valeur comparés à celui-là. Ce parfum unique était le principe supérieur sur le modèle duquel devaient s'ordonner tous les autres. Il était la beauté pure »[1373].

Or, dans le film, Tykwer ne dispose pas comme Süskind des mots pour exprimer cette différence, sauf à rajouter de la voix off, ce qui semble peu judicieux compte tenu de sa présence déjà abondante. Il y répond alors en mettant en exergue les odeurs respectives de la marchande de prunes et de Laura, exceptionnelles au nez de Grenouille, par le biais des constructions musicales que nous avons abordées. En particulier, la musique de la scène durant laquelle Jean-Baptiste tue la jeune marchande nous indique, au même titre que les envolées lyriques de Süskind dans le roman, que l'arôme reste un temps présent sur la dépouille avant de s'évanouir peu à peu dans la nature pour de se voir ensuite remplacé par d'autres odeurs, comme un aliment, un yaourt par exemple, que nous laisserions trop longtemps à l'air libre. Il perdrait d'abord progressivement saveur, goût et odeur, avant de pourrir.

Par conséquent, une non-sensibilité à la fonction attribuée à la musique à ce moment-là limite considérablement la compréhension par le spectateur des choix adoptés par le protagoniste au cours du scénario, en matière de sélection des êtres humains pour leurs odeurs particulières et du temps imparti à Grenouille pour les récupérer, sauf à conserver les corps dans les cuves d'enfleurage. Il semble donc logique qu'un spectateur considère comme une invraisemblance ce que des éléments auquel il n'aura pas été sensible rendent vraisemblables, en l'occurrence la musique dans sa construction au regard des

---

[1372] SUSKIND, Patrick et LORTHOLARY, Bernard. *Le parfum: histoire d'un meurtrier ; roman*. Paris : Fayard, 1994, p. 40.
[1373] *Ibid.*, p. 40-41.

entités filmiques que nous avons analysées. De la sorte, la plupart des incohérences et autres « défauts » relevés par les étudiants disparaissent de leur critique dès lors que nous avons pu les sensibiliser à cette dialectique que Tykwer établit entre musique et images, entre extrafilmie et profilmie.

Un minimum de perception de ce dialogue instauré entre réalisation et composition nous a semblé de nature à changer radicalement le sentiment éprouvé par les étudiants ayant lu le roman au préalable, passant de la déception, lors du visionnage de cette adaptation cinématographique, à un enthousiasme grandissant en fonction de la prise de conscience d'un langage dont la richesse leur avait totalement échappé, comme à la plupart des critiques de film qui ont retenu notre attention et qui nous semblent souvent s'inscrire dans un paradigme où l'efficacité matérielle d'une industrie prime sur les facultés poétiques et visionnaires d'un art. En l'occurrence, le sentiment que la musique de ce film puisse nous transporter dans une dimension extrafilmique est totalement absent des billets qui lui sont consacrés. Cette expérience nous aura finalement montré que la sensibilité, innée ou acquise, consciente ou inconsciente, à une approche artistique nouvelle, est un facteur déterminant pour atteindre cette « vérité » chère à Stanley Kubrick : « La vérité d'une chose est dans la sensation qu'elle provoque, pas dans ce qu'on en pense » [1374].

[1374] KUBRICK, Stanley. *An Interview with Stanley Kubrick. From "The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick." 1970. Stanley Kubrick Interviews. Ed. Gene D. Phillips. Jackson: UP of Mississippi, 2001. 80-104.* [en ligne]. 1969.

Conclusion

Synthèse

« Je ne peux pas imaginer de ne pas le faire » [1375]

Cet aveu de Tom Tykwer témoignant de la position la plus inconditionnelle qui soit en matière de mariage entre images et son, aura constitué le motif de notre réexamination de théories admises sur les relations entre images et son. Il nous aura conduit à mesurer un ensemble de ressorts, d'enjeux et de potentialités esthétiques de la musique au cinéma, en dressant régulièrement un tableau général de différentes sous-problématiques et en exemplifiant notre discours à l'aide d'analyses formelles de séquences des films du réalisateur-compositeur. Cette stratégie nous a permis de nous forger une opinion sur l'esthétique du cinéma de Tykwer, tout en apostrophant le septième art dans son ensemble sur la question de ses relations avec la musique, le long de notre parcours. C'est ainsi que nous avons tenté de répondre à la question de l'apport esthétique de ce cinéaste hors normes, en l'insérant au cœur de préceptes et théories cinématographiques instituées.

La portée transcendantale de la partition de Tykwer semble s'expliquer à travers la poïétique [1376] du cinéaste qui envisage sa composition musicale parallèlement à l'écriture du scénario, ce qui conduit naturellement à une abstraction du rôle habituellement attribué à la musique à l'égard de la profilmie de l'œuvre cinématographique. Par-delà les procédés adoptés par Tykwer, l'analyse esthétique de ses œuvres nous a indiqué que la musique totale [1377] du réalisateur incarne une conscience rattachée aux entités diégétiques, voguant dans une dimension extrafilmique, métaphysique et immatérielle, hors de la sphère délimitée par une diégèse [1378] et appréhendée par sa profilmie se rapportant à l'informationnel, la structure de l'intrigue et l'aspect matériel des éléments.

[1375] TYKWER, Tom. *Tom Tykwer's Run Lola Run- Filmmaker Magazine - Spring 1999* [en ligne]. 1999.

[1376] « Étude des potentialités inscrites dans une situation donnée, et qui débouche sur une création nouvelle » et « en art, étude des processus de création et du rapport de l'auteur à l'œuvre », dans : *POIETIQUE : définition de POIETIQUE* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.].

[1377] Toute matière sonore utilisée à des fins dramaturgiques, au cinéma. Exclut les sons naturels ou à caractère informatif (dialogues, bruits d'ambiance…) ne transportant pas d'intention dramaturgique dans leur substance.

[1378] Nous nous accordons à la définition d'Etienne Souriau: « tout ce qui appartient, "dans l'intelligibilité" (comme dit M. Cohen-Seat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film », SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953, p. 7.

Nous avons vu que le réalisateur-compositeur propose une dialectique entre ces deux dimensions complémentaires, l'une profilmique [1379], l'autre extrafilmique, intégrant la manifestation de la conscience via la musique. De la sorte, le cinéaste nous aura permis de faire confluer et fusionner les deux disciplines, musique et cinéma, leurs champs sémantiques et leurs outils respectifs en un tout cinématographique par essence, aussi surement que, dans notre cas de figure, réalisateur et compositeur ne font qu'un. C'est sous cet auspice que nous avons décelé les cinq principaux domaines qui fondent l'esthétique des relations entre la musique totale et les images chez Tom Tykwer, graduellement, en partant de l'intangible, à savoir le silence, et en terminant par la transcendance ultime caractérisée par la tentative de transgression des sens avec *Le parfum : histoire d'un meurtrier*.

En somme, s'il fallait retenir neuf idées défendues dans cette thèse, nous opterions pour les suivantes :

1. **Le silence, au cinéma, possède des vertus dramaturgiques à placer au même rang que celles de la musique conventionnelle**. Dans le cinéma de Tom Tykwer, le silence se rapporte au hors-temps et au principe d'immobilité.
2. **Au cinéma, le bruit dispose d'une appétence à la dramaturgie similaire à celle d'une musique conventionnelle**. L'usage de bruits spécifiques à la signification cinématographique invariable, est emblématique du cinéma de Tom Tykwer.
3. **Les frontières instituées entre musique, bruit et silence au cinéma n'ont rien d'inné et tendent à l'arbitraire. Musique, bruit et silence sont de nature à former une seule et même « musique totale »**. Les éléments de la bande son des films de Tom Tykwer, déliés de ces préconçus esthétiques, témoignent d'une valeur dramaturgique analogue vis-à-vis des images.
4. **Le concept du contrepoint entre musique et cinéma est un mythe et l'idée de concordance entre images et son, une illusion**. Par l'usage de figures mélo-

[1379] « Tout ce qui existe réellement dans le monde […] mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule », par Etienne Souriau, dans: *Ibid.*, p. 3 ; « A dire de toute réalité objective offerte à la prise de vues, et particulièrement de ce qui est spécialement créé ou aménagé en vue de cette prise de vues », dans: *Ibid.*, p. 240.

diques primordiales et un développement musical par tuilage, la musique de Tom Tykwer transcende toute idée de concordance avec la profilmie.

5. **Musique et images au cinéma se trouvent dans un rapport de complémentarité**. Par son esthétique musicale, Tom Tykwer conçoit une dimension extrafilmique à travers laquelle sa musique totale exprime la conscience des entités diégétiques et profilmiques de ses films.
6. **La musique originale, au cinéma, n'offre pas de démarcation stricte avec de la musique préexistante**, ni dans sa conception ni dans son usage. Toutes deux n'impliquent pas d'incidence dramatique différente par nature. Si la musique de Tykwer préexiste au tournage, elle demeure originale vis-à-vis du film.
7. **Indépendance et fonctionnalité de la musique au cinéma ne s'opposent pas frontalement. Cette dernière peut être l'un et l'autre**. La musique peut naviguer entre totale indépendance et complète fonctionnalité, ou sortir totalement de ce paradigme, tel qu'en ont témoigné les constructions musicales de Tom Tykwer, enracinées dans le film tout en demeurant insubordonnées aux images.
8. **La substituabilité des sens au cinéma est une utopie**. Dans l'idée de suggestion de l'odorat par l'ouïe, au lieu de tenter d'associer la musique directement aux odeurs, Tom Tykwer l'accorde aux émotions qu'elles génèrent chez son personnage Grenouille.
9. **Notre intérêt pour le rôle de la musique au cinéma semble avoir un impact sur les émotions que le film est en mesure de générer en nous**, en particulier si la partition musicale représente un substrat essentiel à la mise en scène et qu'elle s'inscrit dans un dialogue avec les images.

Bilan et perspectives par parties

I. Sur les frontières attribuées à la bande son au cinéma

Dans notre premier volet, nous avons abordé la question des frontières généralement établies dans la bande son d'un film, entre musique et silence, ainsi qu'entre musique et bruit, en nous appuyant sur les théories musicales à l'œuvre, afin de constituer un socle de références à partir desquelles nous avons pu nous attaquer à l'esthétique de Tom

Tykwer sur ce point. Nous avons constaté que, souvent chez lui, le silence est au son ce que l'inaction est à l'image, un outil de mise en scène se rapportant à l'inertie des éléments profilmiques, un écho à l'immobilité visuelle et à une temporalité filmique qui semble s'interrompre, constituant un phototype de l'état d'une intrigue, un hors-temps qui délivre le spectateur de la linéarité d'une trame scénaristique et l'écarte de la réalité ontologique du film. Le silence, premier substrat de la dimension extrafilmique du cinéaste, peut aussi être suggéré par une musique extradiégétique dont la signification extrafilmique se rapporte au calme et à la sérénité. En outre, en élaborant une ambiance sonore tout juste perceptible, le cinéaste conscientise les espaces dans lesquels les personnages évoluent.

Dans la seconde partie de ce premier volet, nous sommes retourné aux racines d'une frontière poreuse entre musique et bruit, en donnant une définition contextuelle de ce dernier dont nous avons montré la façon dont il s'intègre naturellement dans le champ musical, par delà les fondements théoriques de la musique occidentale. Nous avons souligné le caractère subjectif et arbitraire de cette « règle des trois » visant à diviser la bande son d'un film en trois pistes distinctes, tout comme la porosité de la démarcation admise entre son naturel et son artificiel. La figure archétypale du tonnerre nous a révélé la façon dont le bruit peut se prévaloir des mêmes attributs dramatiques et symboliques que la musique. Il est apparu que Tykwer contrevient joyeusement aux frontières usuellement établies entre musique et bruit, en façonnant une mythologie sonore construite autour d'un attirail de sonorités dont les significations respectives sont fixées à l'avance et par essence. N'ayant aucune occurrence avec les facultés de perception des personnages, cette « musique du bruit » voguant dans une dimension extrafilmique tend à transcender le rapport de la sonorité naturelle aux éléments profilmiques.

Sachant dorénavant que la frontière entre musique, bruit et silence est factice au cinéma, et que ces trois éléments ont la même appétence à la dramaturgie d'une scène, comment amener les réalisateurs et compositeurs à percevoir la matière sonore d'une bande son comme totalement malléable, facilitant l'adéquation de leur expression artistique avec les idées et les sentiments qu'ils souhaitent mettre en œuvre ? De même, il nous semble que diriger les étudiants et enseignants vers un nouveau paradigme en matière de conception de la bande son d'un film, implique d'y associer des approches pédagogiques spécifiques qui méritent que l'on s'y attarde. Afin que soit acquise progressivement, dans

l'esprit des créateurs et des théoriciens du cinéma, cette idée d'une musique totale intégrant tous les éléments sonores à visée dramaturgique, nous pouvons évidemment partir du cinéma de Tom Tykwer, objet de notre étude, mais également de certains travaux d'Angelo Badalamenti pour David Lynch, de Michel Fano pour Alain Robbe-Grillet, ou encore d'Eduard Artemev pour Andreï Tarkovski qui, parfois, traitent leurs bandes sons comme un tout unitaire, sans frontières, un peu comme une conscience globale.

Par ailleurs, cette approche de la conception de la musique de film nous semble soulever la question du statut du compositeur puisqu'elle suppose qu'il y soit inclus les travaux de bruitage et de design sonore, ce qui implique qu'un bruiteur, dès lors que son travail a une incidence dramatique dans le film, doive être considéré comme compositeur au même titre que celui qui écrit une partition classique. Nous pouvons alors imaginer que les « tics-tacs » de Tykwer n'auraient plus besoin d'être joués au piano, ou par n'importe quel instrument, pour avoir le même statut que celui d'une musique. Une prise son d'un réveil dans une chambre suffirait.

II. Sur la concordance entre musique et cinéma

Les trois figures mélodiques et rythmiques élémentaires, à savoir la note suspendue pour l'unité dramatique, le *portamento* pour l'altération de la continuité, et l'intervalle de seconde répétée *ostinato* pour un prolongement de l'image vers un univers onirique, ont représenté l'étape de l'harmonisation des sons qui s'ajoute à la « musique du silence » et à celle du bruit, fortifiant l'ensemble des outils dramaturgiques sonores composant la musique totale de Tom Tykwer, tout en se superposant à des compositions hétérogènes évoluant par tuilage. Profitant des avantages d'une partition à la fois préexistante et composée par ses soins, le réalisateur attribue à la musique et aux images un objet à la fois distinct et complémentaire qui exclut le principe d'affinités de sens entre eux, écarte l'idée qu'ils puissent être comparés et imaginés en redondance ou en contradiction. Il transcende les questions de concordance de la musique avec ces deux sphères interdépendantes de l'intrigue d'un film que sont la vie intérieure des personnages et la diégèse, et il met en échec le concept du contrepoint entre images et son au cinéma, mythe que nous avons préalablement remis en cause en retraçant quelques origines historiques et en mettant en évidence les non-sens.

L'inscription de la musique dans un rapport d'empathie ou d'anempathie avec l'image et, sous certaines mesures, de « contrepoint didactique », telle que prônée par Michel Chion, nous aura délivré de ce mirage intellectuel consistant à consigner l'audio et le visuel dans un rapport contrapuntique ou pléonastique. Les figures musicales primordiales auxquelles Tykwer attribue une signification au préalable dialoguent avec les entités profilmiques, au même titre que la conscience et la cérébralité chez Bergson, en fournissant au public la vibration des matérialisations filmophaniques [1380]. La musique, à la fois souveraine dans son expression et profondément ancrée dans le film, transporte la conscience des personnages et de la diégèse dans son ensemble, dans une dimension extrafilmique.

Tandis que les théories basées sur le concept de contrepoint courent toujours dans les ouvrages sur le septième art, nous pourrions peut-être commencer à discuter des pédagogies à adopter pour instiller chez les créateurs et les théoriciens du cinéma, l'idée que musique et images interagissent non pas dans une relation de concordance mais de complémentarité. Reste à savoir comment mesurer l'impact de cette approche qui prévoit que la musique et images soient conçus sur deux canaux de création distincts, eu égard à leur langage respectif, afin de se compléménter en un tout commun que l'on appelle « film ». Quid de la réaction des enseignants qui professent avec force et conviction, à leurs étudiants de Licence Cinéma, que le saint-graal de la complémentarité entre images et musique se trouve dans les œuvres du « couple » Eisenstein/Prokofiev ?

III. Sur l'originalité de la musique de film

L'élaboration d'une musique de film constituée d'une seule note ou d'un seul accord, d'un tic-tac en guise de rythme et, comble de l'exotisme, d'un petit *portamento* de-ci de-là, nous est apparue comme une véritable performance de minimalisme en termes de partition cinématographique. Alors qu'elle se restreint aux ingrédients mélodiques les plus anodins, la musique est paradoxalement fondamentalement originale de par son rejet de tout principe de déploiement musical classique assujetti aux images. L'esthétique du cinéaste réfute ainsi la dualité entre partition originale et composition préexistante, dont l'absence de démarcation trouve son apogée dans l'agrégat sonore, et dont les catalogues

[1380] « Qui concerne ce qui se passe tant que le film est en projection visuelle et sonore », par Etienne Souriau dans: SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *op. cit.*, p. 240.

de musiques formatées amenuisent par nature l'idée d'une frontière entre les deux catégories. La musique, étant son propre modèle, n'échappe pas à son recyclage permanent, sous couvert notamment de recettes faisant correspondre mouvements musicaux et sentiments.

Nous avons vu que la musique de Tykwer, se référant à la conscience du film et de ses personnages, ne peut s'enchâsser dans aucune de ces catégories. Elle évolue dans l'extrafilmie parallèlement à la progression rationnelle du scénario dans la profilmie. Elle prend corps à travers des figures *ostinato*, dont la plus simple, le tic-tac musicalisé et intégré dans un ensemble instrumental extradiégétique, en référence à la conscience du temps. Naturellement préexistante de par son degré de minimalisme et pourtant tutélaire d'une grande partie de l'âme [1381] des films du réalisateur-compositeur, cette figure porte la même signification que son homologue se manifestant sous forme de bruitage naturel. La conscience matérialisée tant par ce tic-tac que par les autres cellules élémentaires *ostinato*, qui s'inscrivent dans une dimension atemporelle renvoyant à la vie intérieure personnages, chapeaute les espace-temps dans lesquels l'intrigue se déroule.

Cette question de la dichotomie entre préexistance et originalité d'une musique renvoie naturellement aux autres formes d'expression artistique et au domaine de la création en général. Existe-t-il une œuvre de l'esprit dont nous pouvons considérer qu'elle est parfaitement originale, autrement dit, qu'elle ne bénéficierait d'aucune antériorité ? Sinon, pouvons-nous considérer une œuvre comme originale dès lors qu'elle contient une part d'originalité, même dans une montagne d'antériorité, comme par exemple les colorisations des films en noir et blanc, les restaurations d'œuvres picturales ou les remastering de musiques existantes ?

Nous opterions pour une approche philosophique qui, partant de l'idée qu'une démarcation absolue entre musique originale et musique préexistante peut être contestée, poserait pour axiome somme toute relativement banal, que l'originalité totale n'existe pas et que toute création artistique possède une part de préexistant, aussi infime soit-elle, au même titre que les nouvelles recherches scientifiques s'alimentent des précédentes. Si l'on devait pousser la réflexion à sa caricature, nous admettrions qu'il y a toujours un peu de Pythagore dans toute musique occidentale, au moins jusqu'à Varèse, de même qu'il y aurait

[1381] En son sens premier : « principe de vie », « principe transcendant à l'homme », dans *ÂME : Définition de ÂME* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.].

un peu des Lumière, Dickson et Edison dans tous les films qui leur ont succédé, ce qui ouvre par ailleurs un horizon de questions sur la proximité entre la science et les arts.

IV. Sur l'indépendance de la musique au cinéma

La séparation arbitraire entre morceau préexistant et musique originale nous a conduit à aborder celle de la fonctionnalité et de l'indépendance d'une partition vis-à-vis des images. Nous avons découvert, notamment dans les descriptions de partitions de Beethoven sous le prisme de la métaphore visuelle, que l'idée d'une musique au service de l'image n'a pas attendu le cinéma pour poindre. Nous avons vu que, paradoxalement, la musique peut s'affranchir de l'objet de sa création, entretenir un souvenir indépendant de la trame narrative de ce dernier et alimenter un leurre sur les émotions originelles éprouvées. A contrario des prestations musicales inadéquates dans les salles, durant la période du cinéma muet, *Alexandre Nevski* et *Ivan le terrible* nous sont apparus comme deux références non pas d'interdépendance, mais de sujétion de la musique envers l'image. Notre étude du rapport de la musique à la temporalité filmique nous a conduit à traiter également de la question du rythme, à travers laquelle soit la partition conduit le rythme d'une séquence, soit elle s'y accommode.

La musique de Tykwer se soustrait à l'idée d'une dualité entre servitude et affranchissement vis-à-vis de l'image [1382]. Par l'*ostinato* mécanique basé sur des patrons de pistes véhiculant un sentiment de renaissance constante se substituant au temps linéaire, la composition de *Cours, Lola, cours* aura témoigné d'une nature à la fois insubordonnée à l'image et inséparable du film. Si la « diégèse musicale » de Tykwer demeure insoumise au profilmique, le réalisateur-compositeur peut agir sur sa musique à tout moment et, en dernière instance, la remonter en fonction de l'assemblage des séquences. S'affranchissant d'une obédience à l'image, la musique se soumet malgré tout au montage, tout en demeurant la sempiternelle représentation extrafilmique de la conscience du film.

Quant à la délicate partition et à l'ambiance sonore éthéré de la séquence du braquage de *La princesse et le guerrier*, agissant comme « peinture » [1383] de la vie intérieure des personnages, ignorant jusqu'aux enjeux mêmes du hold-up, elle aura représenté un

[1382] Nous utilisons le terme « image » pour désigner ce qui relève du film et de la profilmie, à savoir ce qui appartient à la diégèse et qui est voué à passer devant la caméra, et la façon dont c'est filmé et monté.
[1383] TYKWER, Tom. *Tom Tykwer* [en ligne]. 27 décembre 2006.

exemple typique d'émancipation de la musique de la profilmie et, surtout, un sommet du potentiel de représentation extrafilmique de la conscience des personnages d'un film. Il est apparu comme incontestable qu'un tel processus de transcendance du rôle habituel accordé à la musique, dédié à cet « atavofigures » de l'industrie cinématographique, ne peut être que le fruit de l'esprit d'un réalisateur-compositeur dégagé de toute crainte et de toute contrainte sur ce point, tout autant que dans son film d'après, *Le parfum : histoire d'un meurtrier*, à travers lequel l'impudence du cinéaste trouve son zénith.

La séparation sémantique entre la notion d'indépendance et celle de fonctionnalité de la musique vis-à-vis des images, amenant à considérer que la musique tend vers l'un ou l'autre, se rapporte directement aux méthodes de production du film, comme nous l'avons vu notamment avec l'usage des *temp tracks*, et ouvre de surcroit sur la question de la liberté artistique et du rôle du compositeur au cinéma. Si cette liberté semble totale chez le réalisateur-compositeur, peut-on imaginer une même latitude de création, réalisateur et compositeur séparés ? Quels-en seraient les résultats ? Nous avons pu observer que, dans son usage de la musique, Tykwer franchit tous les obstacles des conformismes que nous avons exposés. Peut-on généraliser ?

Il faut bien se figurer l'ampleur du paradoxe consistant à instituer formellement le compositeur comme le supplétif du réalisateur, alors même que sa musique ne l'est pas forcément. Peut-on imaginer que l'un, supervisant son équipe, soit chargé de l'image et du son ontologique, et l'autre, d'une musique totale, les deux artistes situés au même rang de responsabilité vis-à-vis du résultat final ? Quel impact sur le film, si l'on donne à un compositeur en chef et à son éventuelle équipe d'instrumentistes ou de *designers sonores*, la responsabilité d'un *final cut* sur la bande son dans sa totalité, en collaboration certes avec le réalisateur, mais en aucun cas en rapport de subordination ?

V. Sur la suggestion et la substitution de sens au cinéma

La tentative de translation de l'odorat à l'ouïe par le truchement d'un catalyseur représenté par le protagoniste Jean-Baptiste Grenouille, s'inscrit dans l'idée de substitution de sens que nous avons interrogée dans notre cinquième volet en commençant par évoquer le musicalisme. Cette tendance avant-gardiste qui se fonde sur l'idée que l'image, disposant enfin de la possibilité de mouvement, recouvre les règles de la musique, art du mouvement

par excellence, nous est apparue comme un marqueur emblématique de l'utopie de la suggestion des sens au cinéma. D'autres exemples de commutation de sens se sont offertes à nous : velléités du futurisme à suggérer le mouvement avec de la matière fixe, « compositions » et « improvisations » de Kandinsky, « rythme coloré » de Survage, contrepoint de figures graphiques chez Richter, ou encore *Generalbass* d'Eggeling. Nous avons aussi mis en évidence le fait que les innovations ayant amené à la reproduction du son s'appuient sur une corrélation entre audio et visuel inhérente à leur nature respective. A une vibration sonore correspond un graphique, faisant écho aux liaisons intrinsèques entre études de l'acoustique et recherches en optique. Cette homologie de la vue et de l'ouïe nous a renvoyé au kaléidoscope comme figure visuelle suggérant la musique. Elle nous a aussi révélé un art musico-cinématographique abstrait post avant-gardisme, s'inspirant de cette corrélation qui deviendra source de relation automatisée entre animations vidéo et musique au début du XXI^{e} siècle. Enfin, nous avons examiné la façon dont la musique se subroge à la parole au cinéma ou génère une forme d'anxiété spectatorielle [1384] lorsqu'elle s'absente.

En nous intéressant aux premiers essais de cinéma olfactif, nous avons constaté que la forme musicale sert de modèle aux méthodes d'odorisation des films, au même titre que pour les substitutions de la musique par l'image. Tant les catastrophes commerciales de « l'âge d'or » du cinéma olfactif que le développement technologique de nouvelles méthodes qui apparaissent suite au *Parfum* posent la question du langage cinématographique des odeurs, nous invitant à conclure qu'un cinéma olfactif ne peut prospérer que si son usage dépasse le caractère démonstratif et s'inscrit dans une vision dramatique et artistique.

Pour *Le parfum*, Tom Tykwer ne tente pas de substituer directement l'odeur diégétique par de la musique extradiégétique mais de faire de cette dernière la transcription des émotions éprouvées par le protagoniste lors de son inhalation des émanations. Cette translation de sens implique donc que la musique soit traitée non pas comme une réplique auditive des parfums, mais comme la conscience des entités olfactives du film du point de vue du protagoniste. De cette approche, mêlant dimension profilmique indiquant la provenance de l'émanation, et dimension extrafilmique dédiée à l'âme odorante des substances

[1384] « Qui se passe subjectivement dans l'esprit du spectateur », par Etienne Souriau dans : SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *op. cit.*, p. 240.

et des êtres à travers l'expression musicale de ces mémoires intemporelles, il est ressorti trois phases : initiale, intermédiaire et ultime.

L'étape initiale concerne tant l'absence d'odeur de Grenouille qui se solde par une agrégation musicale, que chaque substance odorante élémentaire possédant sa propre signature sonore, qu'elle soit bruiteuse ou, dans le cas d'organismes naturels, mélodique. En s'accordant, elles forment une harmonisation vibrationnelle que Jean-Baptiste ressent comme le public l'entend. La construction musicale correspondant à la réception et au discernement par Grenouille de l'exhalaison bien plus délicate de la marchande de prunes, étape intermédiaire, souligne tant le parcours de l'effluve dans les allées de la capitale que sa présence dans la mémoire du héros ou sa volatilisation.

Stade ultime de la transcendance des sens, l'âme odorante de Laura est présentée par une musique faisant ressortir la somptuosité de son arôme sur une chorégraphie de l'image. Le lien spirituel extrafilmique entre la jeune proie et le démon venu capturer son essence tient de la providence, tel que la musique sous forme de marche inéluctable nous en aura informés. Comme pour la marchande de mirabelle, la musique indique toujours la présence de Laura dans l'extrafilmie lorsqu'elle disparaît de la profilmie, après sa mort. Laura absente de l'image, la partition de son âme qui marque toujours sa présence, résume bien le dialogue instauré par Tykwer entre conscience, incarnée par une musique totale, et entités matérielles, diégétiques et profilmiques. C'est ce dialogue qui fera l'objet de nos reflexions sur les perspectives d'un nouveau paradigme de création cinématographique situé entre conscience et mécanique quantique.

Epilogue : Cinéma, conscience et physique quantique

Principe de complémentarité

Comme nous l'avons suggéré en filigrane le long de la thèse, dans son esthétique, Tom Tykwer distingue l'ordre du matériel de la conscience. Le premier relève de notre perception du monde par nos cinq sens et de notre interprétation de celui-ci par notre

cerveau cérébral [1385] ou éventuellement notre système neurologique en général. Le cinéaste y attribue ce que l'on appelle communément « l'image » pour désigner ce qui relève de la profilmie, en d'autres termes tout ce qui appartient à la diégèse et qui est voué à passer devant la caméra. La seconde, qui lui est complémentaire mais à laquelle nous ne pouvons physiquement avoir accès, naviguerait dans au moins une autre dimension que celles de notre espace-temps. Tykwer y octroie la musique s'exprimant dans ce que nous avons désigné comme extrafilmie qui, s'il fallait la matérialiser, correspondrait au support audio. Indépendamment du cinéma de Tom Tykwer, gardons bien à l'esprit que les personnages des films n'entendent pas plus de musique extradiégétique que nous ne percevons de conscience puisque, précisément, la musique n'appartient pas à la diégèse, au même titre que la conscience est progressivement considérée comme extracérébrale et immatérielle.

Dès lors, en attribuant à la musique le rôle de conscience, le réalisateur-compositeur nous semble donner une interprétation artistique de la tri-unité séparant le corps, l'âme et l'esprit, l'âme étant souvent perçue comme le contenant de l'esprit ou comme l'énergie primordiale permettant à ce dernier de s'y greffer, abstraction faite de toutes représentations iconographiques religieuses. Dans cette perspective, le corps correspondrait à la profilmie, l'âme à l'extrafilmie, et l'esprit [1386], désigné comme conscience chez Bergson, à la musique.

L'expression artistique de Tom Tykwer ouvre dorénavant sur des réflexions qui concernent, certes, le monde de la philosophie et des sciences de l'art, mais également celui des sciences physiques et de la médecine, sur les recherches les plus extraordinaires qu'il puisse exister à notre avis à l'heure actuelle, portant sur les principes de notre existence. En l'occurrence, la manifestation de la conscience la plus éclatante qui soit, nous renvoyant à cette idée de complémentarité qu'opère Tom Tykwer entre musique et images, semble se trouver dans les expériences dites « de mort imminente » (EMI) ou, dit plus justement, « de

[1385] On distingue trois cerveaux dans le corps humain possédant chacun des fonctions distinctes, le plus connu situé dans la boite crânienne, le cœur qui contient aussi un tissu neurologique, et le cerveau dit viscéral situé dans le ventre.

[1386] Notons que, dans *Le parfum*, la musique correspond à l'âme odorante des victimes de Grenouille après être passée par le prisme de l'émotion ressentie par ce dernier, par son interprétation, donc par son esprit.

mort provisoire », dont quelques origines apparaissent déjà dans « Le mythe d'Er » de Platon [1387], corrélées à certaines théories de mécanique quantique.

Demeurant particulièrement déconcertantes pour notre époque, ces expériences sont dévoilées sur le plan médical par le docteur Raymond Moody en 1975 [1388], relayé ensuite progressivement par des docteurs comme Melvin Morse [1389], Jean-Pierre Postel [1390], Patrick Theillier [1391] ou encore Pim Van Lommel [1392]. Elles nous révèlent que la conscience subsiste à la mort physique, ce qui nous renvoie d'ailleurs à la quatrième partie de notre thèse et à l'idée d'une musique qui subsiste à l'image.

Les victimes d'EMI expérimentent un phénomène dit de décorporation [1393], autrement dit d'une conscience s'extirpant du corps qui l'abrite, survenant souvent suite à un arrêt cardiaque et à un électro-encéphalogramme plat, lors d'opérations chirurgicales. Ce phénomène peut tout autant se produire lors d'un accouchement, d'une grande frayeur, d'une lourde fatigue ou d'une pratique du yoga. Par exemple, à l'occasion d'une étude portant sur l'activité cérébrale de moines bouddhistes lors de leurs méditations et de sœurs carmélites durant leurs prières, le neurologue de l'Université de Montréal, Mario Beauregard, révèle leur capacité à « entrer en contact avec une force objectivement réelle, transcendantale, un au-delà d'eux-mêmes, du temps et de l'espace » [1394]. Ce phénomène peut également se manifester simplement en se promenant dans la nature, comme l'affirme le

---

[1387] Cf. PLATON. *La République*. Vol. 10. Wikisource. Trad. par Emile CHAMBRY. [S. l.] : [s. n.], 29 mars 2016, 10 vol. [Consulté le 22 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/La_R%C3%A9publique_(trad._Chambry)/Livre_X#.

[1388] Cf. MOODY, Raymond, KUBLER-ROSS, Elisabeth et MISRAKI, Paul. *La vie après la vie : Ils sont revenus de l'au-delà*. Paris : J'ai lu, 19 novembre 2003.

[1389] Cf. MORSE, Melvin, PERRY, Paul et MOODY, Raymond A. *Closer to the Light: Learning from the Near-Death Experiences of Children: Amazing Revelations of What It Feels Like to Die*. Reprint edition. New York : Ivy Books, 30 juillet 1991.

[1390] Cf. POSTEL, Jean-Pierre. *La mort a-t-elle un sens ? Itinéraire d'un anesthésiste*. Berre-l'Étang (BP 10089, 13133) : S17 Production Livre, 19 juin 2013.

[1391] Cf. THEILLIER, Patrick. *Expériences de mort imminente: Un signe du ciel qui nous ouvre à la vie invisible*. Paris; Perpignan : Artège Editions, 1 octobre 2015.

[1392] Cf. LOMMEL, Pim Van. *Mort ou pas ? - Les dernières découvertes médicales sur les EMI*. Paris : InterEditions, 16 mai 2012.

[1393] La plus grande étude menée à ce sujet, que nous ayons trouvée, semble être AWARE dirigée par Sam Parnia, menée pendant 4 ans, dans 18 universités, hôpitaux et centres médicaux Britaniques, Autrichiens et Américains, sur 2060 cas d'arrêts cardiaques : PARNIA, Sam, SPEARPOINT, Ken, VOS, Gabriele de, et al. *AWARE - AWAreness during REsuscitation - A prospective study* [en ligne]. Clinical Paper. New York : Stony Brook Medical Center, State University of New York at Stony Brook, 7 septembre 2014. [Consulté le 24 juin 2017]. Resuscitation. Disponible à l'adresse : http://www.alphagalileo.org/AssetViewer.aspx?AssetId=90110&CultureCode=en.

[1394] BEAUREGARD, Mario et O'LEARY, Denyse. *Du cerveau à Dieu : Plaidoyer d'un neuroscientifique pour l'existence de l'âme*. Paris : Guy Trédaniel éditeur, 7 septembre 2015, p. résumé.

docteur François Lallier qui, considérant le terme de « mort imminente » comme peu adapté, le substitue par celui de « conscience intuitive extraneuronale » [1395], en écho à la distinction entre « conscience intuitive » et « conscience analytique » du docteur Jean-Jacques Charbonier [1396].

L'expérience rejoint les principes de la mécanique quantique dans la mesure où cette dernière, suite aux *Recherches sur la théorie des Quanta* (1924) de Louis De Broglie (1892 – 1987) qui lui vaudront le prix nobel de physique en 1929 [1397], admet que des particules peuvent se présenter à la fois sous forme corpusculaire et sous forme ondulatoire, à l'instar de la lumière considérée soit comme un phénomène vibratoire, soit comme un amas de photons, comme le révèle la démonstration des fentes de Thomas Young. En 1927, le physicien danois Niels Bohr (1885 – 1962) désigne ces deux présentations complémentaires d'une même réalité, comme « principe de complémentarité » [1398], ce qui nous renvoie à la relation entre le cérébral et la conscience bergsonienne, et fait écho à notre approche des rôles respectifs de l'image et de la musique au cinéma, appliquée par Tykwer.

Cependant, cette expérience dite de la dualité onde-corpuscule indique que des particules projetées sur un écran ne se comportent en tant que telles, à savoir comme matière constituée, que si elles sont observées. Autrement, elles gardent des propriétés d'ordre vibratoire, comme si elles attendaient que nous les regardions pour prendre forme, comme si nous les créions par le simple fait « d'ouvrir les yeux », comme une musique qui fait sens à partir du moment où le visuel qui lui est associé parvient à notre regard, en somme, comme une conscience qui fait sens dès lors qu'elle est incarnée.

Ce phénomène nous renvoie à l'expérience de pensée d'Erwin Schrödinger (1887 – 1961) qui imagine un chat enfermé dans une boite équipée d'un dispositif ayant une chance sur deux de libérer un poison mortel tuant l'animal [1399]. Selon le physicien autrichien,

---

[1395] Cf. LALLIER, François. *Facteurs associés aux expériences de mort imminente dans les arrêts cardiorespiratoires réanimés*. France : Université de Reims Champagne-Ardenne, 2014.

[1396] Cf. CHARBONIER, Jean-Jacques. *Les 7 bonnes raisons de croire à l'au-delà : Le livre à offrir aux sceptiques et aux détracteurs*. Paris : J'ai lu, 28 mai 2014.

[1397] BROGLIE, Louis De. *Recherches sur la théorie des Quanta* [en ligne]. phdthesis. [S. l.] : Migration - université en cours d'affectation, 25 novembre 1924. [Consulté le 15 août 2017]. Disponible à l'adresse : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006807/document.

[1398] Cf. ORTOLI, Sven et PHARABOD, Jean-Pierre. *Le cantique des quantiques: le monde existe-t-il?* Paris : La Découverte, 2007.

[1399] OURJOUMTSEV, Alexei, JEONG, Hyunseok, TUALLE-BROURI, Rosa, et al. Generation of optical 'Schrödinger cats' from photon number states. *Nature*. Août 2007, Vol. 448, n° 7155, p. 784-786.

si l'on applique les principes de la mécanique quantique à son expérience, l'état du félin demeure indéterminé jusqu'à l'ouverture de la boite. Autrement dit, le chat reste simultanément vivant et mort, tant nous ne l'avons pas vu. Par extension, l'expérience laisse supposer que nous serions, au moins en partie, à l'origine de la création du monde tel que nous le percevons.

La pensée de Schrödinger se rapproche du « principe d'incertitude » ou « théorème d'intétermination » théorisé par Werner Heisenberg (1901 – 1976), physicien allemand considéré comme le « créateur de la mécanique quantique » lorsqu'il reçoit de son prix nobel de physique en 1933 [1400], qui démontre qu'il existe une valeur minimale en dessous de laquelle il n'est plus possible de mesurer simultanément la position et la quantité de mouvement [1401] d'une particule. Au moins l'une de ces deux valeurs reste indéterminée, ce qui confère au corpuscule, considéré dès lors comme une « fonction d'onde », la possibilité de se trouver « n'importe où » si sa position n'est pas mesurable, ou « n'importe quand » si son mouvement ne l'est pas.

Sur la manifestation de la conscience

Une fois « sorties » de leur corps, certaines consciences, que nous pouvons désormais définir comme des ensembles de vibrations organisées, au même titre que la musique, se retrouvent dans le néant, ce qui génère une peur féroce de vivre indéfiniment dans ce rien. D'autres ressentent une sensation transcendantale de liberté des sens et de paix, comme si l'esprit se libérait des chaînes de l'espace étriqué de son enveloppe charnelle, à l'instar d'une composition musicale qui s'émanciperait du joug de son dogmatique assujettissement à l'image cinématographique. Dans ce cas de figure, la conscience observe, généralement en plongée, la salle de réanimation dans laquelle son corps se trouve. Elle se déplace parfois dans des pièces voisines ou dans d'autres endroits du monde, connus ou inconnus, sans notion de distance ou de durée, phénomène qui semble trouver un début d'explication dans les expériences de non-localité de mécanique quantique.

[1400] HEISENBERG, Werner. *The development of quantum mechanics* [en ligne]. Prix nobel. [S. l.] : [s. n.], 11 décembre 1933. [Consulté le 28 août 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1932/heisenberg-lecture.pdf.

[1401] La quantité de mouvement désigne la vitesse d'un objet multiplié par sa masse. Pour exemple, à vitesse égale, la quantité de mouvement d'un Airbus A380 est supérieure à celle d'une balle de ping-pong.

En effet, contrairement à la règle de la physique classique, décrite notamment dans la théorie de la relativité restreinte d'Albert Einstein, établissant qu'un élément ne peut en influencer directement un autre que s'ils sont tous deux localisés dans un environnement immédiat, le concept de non-localité prévoit que deux particules peuvent intéragir indépendamment de leur localisation. Autrement dit, peu importe l'endroit où elles se situent l'une par rapport à l'autre, si l'on modifie les propriétés de l'une, la modification se transmet automatiquement à l'autre.

En fonction des témoignages, l'esprit rencontre des proches décédés, qu'il les ait fréquentés auparavant ou pas, et dialogue avec eux. Sont aussi évoqués un tunnel extrêmement lumineux et/ou un « être de lumière » et/ou une lumière chaleureuse qui traduisent un amour incommensurable et, chose étrange, un prodigieux sens de l'humour. Cette entité bienveillante, interprétée autant comme Jésus pour les chrétiens, Bouddha pour les bouddhistes que simplement comme une forme non-humaine pour les athées ou les agnostiques, inviterait l'expérimentateur à effectuer un bilan de sa vie, laquelle lui apparaitrait dans une forme unitaire qu'il parcourerait indépendamment de toute notion d'espace-temps, avant de décider s'il doit « passer le cap » ou recouvrer son corps, ceci dans une impression de connaissance absolue, de compréhension instantanée et de fusion avec l'ensemble du vivant formant un tout unitaire, renvoyant au principe d'intrication de mécanique quantique.

Cette théorie établit que les particules interdépendantes, quelle que soit la distance qui les sépare, obéissant donc au principe de non-localité, sont considérées comme faisant partie d'un système unique. Elles sont dites « intriquées ». Ce phénomène d'intrication, découvert par les physiciens Boris Podolsky (1896 – 1966), Albert Einstein et Nathan Rosen (1909 – 1995) en 1935 [1402], révèle ainsi que l'état de deux particules peut être indentique alors que rien ne les relie dans l'espace-temps, ce qui suppose que, si elles nous apparaissent comme deux entités distinctes, elles n'en forment qu'une dans une autre dimension. Résultat, en modifiant l'une on modifie la même, mais ailleurs et surtout via un « ailleurs » qu'Einstein, Rosen et plus récemment le physicien britannique Stephen Hawking désignent comme un « trou de ver », sorte de raccourci, pont ou passerelle imaginaire située dans une autre dimension, qui relierait des régions distinctes de l'espace-temps.

[1402] Cf. GISIN, N. *L'impensable hasard: non-localité, téléportation et autres merveilles quantiques*. Paris : Odile Jacob, 2012. Sciences.

Ces témoignages soulèvent parfois quelques contradictions sur la question de la mémoire, comme le fait que certaines victimes d'EMI voient des personnes sous forme humaine et, pourquoi pas, avec leur chemise à carreaux préférée et un brushing pour les uns, ou du rouge à lèvre et des bas *résille* pour les autres, alors que l'expérience devrait supplanter les lois de la physique classique, s'écarter de cette vision du monde résultant d'une construction cérébrale spécifique impliquant la captation, par la rétine, de la fraction du spectre électromagnétique qu'on l'on appelle « lumière », sa matérialisation par les différents cortexes visuels et sa mémorisation par les zones du cerveau dédiées.

L'expérience suppose donc la manifestation d'une mémoire tout en posant la question de la localisation de celle-ci, dans le cas où le cerveau est inopérant. En particulier, des victimes d'EMI aveugles de naissance « arrivent à voir [et] racontent s'être vus pour la première fois »[1403], tel que le docteur Lallier le rapporte. Ils expérimenteraient donc la vue, sens purement physique, alors même que le phénomène métaphysique qu'ils vivent devrait l'exclure, d'autant plus qu'ils n'ont jamais vu, donc jamais pu imaginer ou rêver avec des images. Si leurs organes relatifs à la vision n'ont jamais fonctionné, aucune représentation visuelle ne peut avoir été imprimée dans leur mémoire, sauf à ce que cette dernière ne soit, au moins en partie, extracérébrale et qu'elle outrepasse leur incarnation en tant qu'aveugles. Autrement dit, peut-être ont-ils déjà vu, mais « ailleurs ». Cet « ailleurs » nous rapproche bien des hypothèses de non-localité et d'intrication que nous avons évoquées, mais aussi de quelques fondements de la théorie des cordes.

L'idée d'un monde multidimensionnel est effectivement corroborée par la théorie des cordes, philosophie aux diverses occurrences qui tente de regrouper mécanique quantique et relativité générale en instillant l'idée que les plus petites unités du cosmos ne sont pas des particules élémentaires mais des sortes de cordes qui vibrent à différentes fréquences. Cette théorie permet de justifier que l'univers puisse être constitué de dix, onze, voire 26 dimensions selon les modèles défendus par les scientifiques, sachant que nous ne sommes en mesure d'en appréhender que quatre (x, y, z, t) et que, de fait, les autres nous sont invisibles. Plus que de valider la présence d'une multitude d'autres dimensions qui

[1403] Cf. LALLIER, François. *Conférence du Dr Lallier sur les Expériences de Mort Imminente* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 22 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=6lUEGR-u4W8&hd=1.

intéragiraient dans un univers suivant un même ensemble de lois, cette théorie s'accorderait à l'idée de multivers, ou (uni)vers multiples aux règles distinctes.

L'éternité et un film

En tout état de cause, quels que soient les tendances et le nombre de dimensions, d'après les physiciens quantiques, la conscience obéirait aux mêmes lois que les principes d'intrication et de non-localité. Elle serait donc extracorporelle, hypothèse que soutient François Lallier qui révèle l'expérience neurologique durant laquelle « deux individus qui ne se connaissent pas peuvent avoir des interactions à distance, entre leurs électro-encéphalogrammes respectifs. On émet des flashs lumineux devant l'une dont on enregistre l'ECG, et ils se répercutent sur l'ECG de l'autre alors que cette dernière ne les voit pas et qu'elle peut se trouver à des kilomètres de là » [1404].

Il n'y aurait donc pas de « vie après la mort », ni même de mort, juste un changement d'état, en l'occurrence d'état de cette forme d'énergie constituée en un ensemble de vibrations harmonisées que l'on nomme « conscience », vibrations organisées sous forme de musique dans la représentation artistique « tykwerienne ». Nous serions toujours vivants mais nous ne percevrions plus le cosmos à travers ce véhicule que l'on appelle « corps humain », dôté de cinq sens et d'un système neuronal. Ce changement d'état de conscience, résultant de l'arrêt de nos facultés de perception et d'interprétation du monde suivant les lois de la physique classique, nous conduirait à appréhender une autre forme d'existence dans d'autres dimensions. Cela nous renvoie à l'idée d'une musique qui continue à exister après que le long métrage est terminé, que ce soit dans le générique de fin où sous forme de bande originale, en attendant, peut-être pour l'éternité, sa « réincarnation » dans un film ou, plus exactement, sa mise en relation totale ou partielle avec d'autres images.

Ces autres dimensions et les sens y afférents obéiraient à des principes de vie métaphysiques qui, au stade où se trouve la recherche, sont encore considérés comme ésotériques voire farfelus par les scientifiques les plus orthodoxes, comme le neurologiste français Jean-Pierre Changeux [1405] ou la parapsychologue britanique, membre du Committee

[1404] *Ibid.*
[1405] Cf. CHANGEUX, Jean-Pierre. *L'homme neuronal*. [S. l.] : Fayard/Pluriel, 21 mai 2012.

for Skeptical Inquiry, Susan Blackmore [1406]. Ces considérations font écho à des temps où l'idée d'un ordre vibrationnel imperceptible pouvait paraître saugrenue à beaucoup de savants, ceci au moins jusqu'à ce que William Herschel ne découvre le rayonnement infra-rouge en 1800, Johann Ritter, le rayonnement ultraviolet en 1801 et, surtout, depuis la fin du XIX[e] siècle et les théories James Maxwell sur les ondes électromagnétiques (1861 et 1862), la découverte des ondes radio (1886) dites « hertziennes » par Heinrich Hertz, des rayons X (1895) par Wilhelm Röntgen auxquelles suivront les recherches sur les rayons gamma (1900) par Paul Villard. Ce champ de connaissances ouvrant les horizons d'une compréhension élargie de l'existant est, depuis, mis en application dans les domaines de l'électricité, de la médecine ou encore de la télécommunication (télévision, radio, internet, téléphone mobile, etc.), tout comme la mécanique quantique dans l'informatique (transitors à base de sillicium, disques durs, laser, etc.).

Néanmoins, les opinions réfractaires aux nouvelles théories et découvertes nous semblent somme toute relativement légitimes compte tenu du nombre d'inconnus qui subsistent, donnant lieu aux contraditions que nous avons soulevées ainsi qu'à des « pol-lueurs » profitant de la jeunesse de cette approche scientifique. Il nous revient, pour exemple, cette histoire d'un docteur Berthold Ackermann de l'Université technique de Berlin qui aurait prouvé l'existence d'une « vie après la mort » [1407] en faisant ingurgiter à 944 volontaires des médicaments destinés à les faire mourir… pour les ressuciter vingt minutes après. En somme, passé les intox et les amas d'amalgames caustiques et toxiques qui peuplent internet, une fois les expériences théorisées par induction, il restera à comprendre le fonctionnement de ces lois et leur relation avec celles qui régissent notre environnement tel que nous le percevons, au même titre que la relation entre la conscience et le cérébral chez Bergson, entre la musique et les images chez Tykwer.

Si l'un des objectifs de la science consiste à rendre tangible l'extraordinaire et à normaliser dans la durée le paranormal de l'instant, les avancées scientifiques trouvent leurs sources dans l'imaginaire et, d'ordinaire, dans la création de l'esprit, comme le prétend Einstein : « L'imagination est plus importante que la connaissance. La connaissance est

[1406] Cf. BLACKMORE, Susan. *La théorie des mèmes : Pourquoi nous nous imitons les uns les autres*. Trad. par Balthasar THOMASS. Paris : Max Milo, 7 décembre 2005.
[1407] German Scientists Prove Life After Death: Real or Hoax? Dans : *wafflesatnoon.com* [en ligne]. 3 septembre 2014. [Consulté le 22 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://wafflesatnoon.com/scientists-prove-life-after-death/.

limitée alors que l'imagination englobe le monde entier, stimule le progrès, suscite l'évolution »[1408]. Bien qu'elle puisse conduire à des impasses, comme ce fut le cas de l'harmonie des sphères pour calculer les proportions de l'univers, ou de la persistance rétienne pour expliquer la perception du mouvement, c'est ainsi que, par exemple, l'idée extravagante de capturer la voix des hommes pour la libérer par la suite, invraisemblance peuplant l'imaginaire fantasque de conteurs du XVI^e^ et du XVII^e^ siècles, se concrétise à la fin du XIX^e^ avec le phonographe d'Edison dont la vision du septième art comme un « grand opéra »[1409], alors même qu'il était sourd, précède tous les procédés de synchronisation entre images et son.

Avec le phonographe, mais aussi la photographie et la cinématographie, le XIX^e^ siècle voit se dessiner les possibilités de reproduire le monde tel que nous le percevons. Avec internet, le XX^e^ voit s'esquisser la faculté de relier ce monde en un tout. Peut-être que le XXI^e^ aura tracé le sillon de la connaissance de notre essence et du sens de notre conscience. Dans cette perspective, si le cinéma représente assurément une manière de reproduire la réalité telle que nous la percevons, à commencer par l'illusion du mouvement, dans quelles mesures peut-il ouvrir une fenêtre vers ce que nous ne percevons pas encore et prendre l'ascendant sur ce nouveau paradigme d'ores et déjà exprimé par Tom Tykwer ?

[1408] EINSTEIN, Albert. *Einstein on Cosmic Religion and Other Opinions and Aphorisms*. Mineola, N.Y : Dover Publications Inc., 1 mai 2009, p. 97.
[1409] DICKSON, W. K.-L. et DICKSON, Antonia. *History of the kinetograph, kinetoscope, and kineto-phonograph*. Facsimile ed. New York : Museum of Modern Art, 2000 Préface.

Filmographie

Titre	Date	Réalisateur
2001, l'odyssée de l'espace	1968	Stanley Kubrick
3	2010	Tom Tykwer
300	2006	Zack Snyder
35 rhums	2009	Claire Denis
7h58 ce samedi-là	2007	Sidney Lumet
8 ½	1963	Federico Fellini
A Colour Box	1935	Len Lye
A Hologram for the King	2016	Tom Tykwer
A Phantasy in Colors	1949	Norman McLaren
A travers le miroir	1961	Ingmar Bergman
Alexandre Nevski	1938	Sergueï M. Eisenstein
Allegretto	1936	Oskar Fischinger
Amadeus	1984	Milos Forman
American Beauty	1999	Sam Mendes
American Graffiti	1973	George Lucas
Apocalypse Now	1979	Francis Ford Coppola
Arizona Dream	1992	Emir Kusturica
Ascenseur pour échafaud	1958	Louis Malle
Assaut	1976	John Carpenter
Assurance sur la mort	1944	Billy Wilder
Au fond des bois	2010	Benoît Jacquot
Au nom du père	1993	Jim Sheridan
Barry Lyndon	1975	Stanley Kubrick
Batman	1989	Tim Burton
Battle Royale	2000	Kinji Fukasaku
Because	1990	Tom Tykwer
Ben-Hur	1959	William Wyler
Berlin, symphonie d'une grande ville	1927	Walter Ruttmann
Black Moon	1975	Louis Malle
Blade Runner	1982	Ridley Scott
Blow Out	1981	Brian De Palma
Blue Velvet	1986	David Lynch
Boogie Doodle	1940	Norman McLaren
Braquage à l'anglaise	2008	Roger Donaldson
Braquage à l'italienne	2003	F. Gary Gray
Butch Cassidy et le Kid	1969	George Roy Hill
Captain America : le soldat de l'hiver	2014	Anthony Russo, Joe Russo
Casablanca	1942	Michel Curtiz
Certains l'aiment Chaud	1959	Billy Wilder
Charlie et la chocolaterie	2005	Tim Burton

Titre	Date	Réalisateur
Chat noir, chat blanc	1998	Emir Kusturica
Che	2008	Steven Soderbergh
Chinatown	1974	Roman Polanski
Ciel de gloire	1928	Georges Fitzmaurice, Frank lloyd
Cinquante nuances de Grey	2015	Sam Taylor-Johnson
Citizen Kane	1941	Orson Welles
Cloud Atlas	2012	Tom Tykwer
Code inconnu	1999	Michael Haneke
Cœur fidèle	1923	Jean Epstein
Colour Flight	1937	Len Lye
Composition en bleu	1935	Oskar Fischinger
Cours, Lola, cours	1998	Tom Tykwer
Cria Cuervos	1976	Carlos Saura
Cyrano de Bergerac	1990	Jean-Paul Rappeneau
Dancer in the Dark	2000	Lars Von Trier
Dark Star	1974	John Carpenter
Delicatessen	1991	Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet
Delivrance	1972	John Boorman
Dernier métro	1980	François Truffaut
Des oiseaux petits et grands	1966	Pier Paolo Pasolini
Désenchantée	1991	Laurent Boutonnat
Desperado	1995	Robert Rodriguez
Desperado 2 – Il était une fois au Mexique	2003	Robert Rodriguez
Dickson Experimental Sound Film	1894	William Dickson
Diva	1981	Jean-Jacques Beineix
Don Juan	1926	Alan Crosland
Dots	1940	Norman McLaren
Early Abstractions	1939-1956	Len Lye
El mariachi	1992	Robert Rodriguez
Elephant Man	1980	David Lynch
Enfer	2005	Danis Tanovic
Eraserhead	1977	David Lynch
Et pour quelques dollars de plus	1965	Sergio Leone
Evil Dead 1	1981	Sam Raimi
Evil Dead 2	1987	Sam Raimi
Evil Dead 3	1992	Sam Raimi
Excalibur	1981	John Boorman
Exotica	1994	Atom Egoyan
Fahrenheit 451	1966	François Truffaut
Family Viewing	1987	Atom Egoyan
Fantasia	1940	Walt Disney
Fargo	1996	Joel Coen, Ethan Coen
Femme sous influence	1974	John Cassavetes
Fenêtre sur cours	1954	Alfred Hitchcock
Fiddle De Dee	1947	Norman McLaren
Film sonore Auguste Baron	1898	Auguste Baron

Titre	Date	Réalisateur
Five Film Exercices	1944	James Whitney
Frankenstein	1931	James Whale
Free Radicals	1958	Len Lye
Gangs of New York	2002	Martin Scorsese
Ghost of Mars	2001	John Carpenter
Guet-apens	1972	Sam Peckinpah
Halloween	1978	John Carpenter
Hanna Bi	1997	Takeshi Kitano
Harold et Maude	1971	Hal Ashby
Heat	1995	Michael Mann
Hell Driver	2011	Patrick Lussier
Hiroshima mon amour	1959	Alain Resnais
Hors d'atteinte	1998	Steven Soderbergh
Human Nature	2001	Michel Gondry
Il était une fois dans l'Ouest	1968	Sergio Leone
Inception	2010	Christopher Nolan
India Song	1975	Marguerite Duras
Indiana Jones et la dernière croisade	1989	Steven Spielberg
Inside Man	2006	Spike Lee
Intolérance	1916	David W. Griffith
Invasion Los Angeles	1988	John Carpenter
Irréversible	2002	Gaspar Noé
Ivan le Terrible	1944-1958	Sergueï M. Eisenstein
Jana Aranya	1976	Satyajit Ray
Jean de Florette	1986	Claude Berri
Jeux interdits	1952	René Clément
Judith de Béthulie	1914	David W. Griffith
Kaleidoscope	1935	Len Lye
Killing Zoe	1993	Roger Avary
Kramer contre Kramer	1979	Robert Benton
L'affaire Thomas Crown	1968	Norman Jewison
L'auberge rouge	1923	Jean Epstein
L'entreprenant monsieur Petrov	*1937*	Mark Sandrich
L'or se barre	1969	Peter Collinson
L'aigle des mers	1940	Michael Curtiz
L'année dernière à Marienbad	1961	Alain Resnais
L'antre de la folie	1994	John Carpenter
L'armée des ombres	1969	Jean-Pierre Melville
L'arnaque	1973	George Roy Hill
L'assassinat du duc de Guise	1908	André Calmettes, Charles Le Bargy
L'Atalante	1933	Jean Vigo
L'attaque des clones	2002	Georges Lucas
L'aurore	1927	Friedrich W. Murnau
L'éclipse	1962	Michelangelo Antonioni
L'empire contre-attaque	1980	Irvin Kershner
L'enquête	2009	Tom Tykwer

Titre	Date	Réalisateur
L'été de Kikujiro	1999	Takeshi Kitano
L'homme à la caméra	1929	Dziga Vertov
L'homme qui ment	1968	Alain Robbe-Grillet
L'odorat	2014	Kim Nguyen
L'ultime razzia	1956	Stanley Kubrick
La bataille d'Alger	1966	Gillo Pontecorvo
La boum	1980	Claude Pinoteau
La chèvre	1981	Francis Veber
La coquille et le clergyman	1928	Germaine Dulac, Antonin Artaud
La Fête sauvage	1976	Frédéric Rossif
La fièvre du pétrole	1940	Jack Conway
La fille du diable	1946	Henri Decoin
La fin de l'innocence sexuelle	1999	Mike Figgis
La fleur de mon secret	1995	Pedro Almodovar
La folie des grandeurs	1971	Gérard Oury
La folie des vaillants	1926	Germaine Dulac
La foule	1928	King Vidor
La grande parade	1925	King Vidor, George W. Hill
La guerre des étoiles	1977	Georges Lucas
La guerre du feu	1981	Jean-Jacques Annaud
La horde sauvage	1969	Sam Peckinpah
La leçon de piano	1993	Jane Campion
La maman et la putain	1973	Jean Eustache
La Mort aux trousses	1959	Alfred Hitchcock
La muraglia cinese	1958	Carlo Lizzani
La patrouille perdue	1934	John Ford
La porte du paradis	1980	Michael Cimino
La princesse et le guerrier	2000	Tom Tykwer
La règle du jeu	1939	Jean Renoir
La roue	1923	Abel Gance
La science des rêves	2006	Michel Gondry
La symphonie de Donbass	1931	Dziga Vertov
La tunique	1953	Henry Koster
La vie est un miracle	2004	Emir Kusturica
Lapis	1966	James Whitney
Laura	1944	Otto Preminger
Le bon, la brute et le truand	1966	Sergio Leone
Le cabinet du docteur Caligari	1920	Robert Wiene
Le chanteur de jazz	1927	Alan Crosland
Le crocodile de la mort	1977	Tobe Hooper
Le cuirassé Potemkine	1925	Sergueï M. Eisenstein
Le dernier des hommes	1924	Friedrich W. Murnau
Le dictateur	1940	Charles Chaplin
Le fanfaron	1963	Dino Risi
Le grand bleu	1988	Luc Besson
Le grand blond avec une chaussure noire	1972	Yves Robert

Titre	Date	Réalisateur
Le grand sommeil	1946	Howard Hawks
Le hussard sur le toit	1995	Jean-Paul Rappeneau
Le lys brisé	1919	David W. Griffith
Le mépris	1963	Jean-Luc Godard
Le mouchard	1935	John Ford
Le nouveau monde	2006	Terrence Malik
Le parfum : histoire d'un meurtrier	2006	Tom Tykwer
Le privé	1973	Robert Altman
Le quai des brumes	1932	Marcel Carné
Le rail	1921	Lupu Pick
Le salon de musique	1958	Satyajit Ray
Le silence des agneaux	1990	Jonathan Demme
Le talentueux Monsieur Ripley	1999	Anthony Minghella
Le tambour	1981	Volker Schloendorff
Le temps de l'innocence	1993	Martin Scorsese
Le temps des gitans	1988	Emir Kusturica
Le testament du docteur Mabuse	1933	Fritz Lang
Le ventre de Juliette	2003	Martin Provost
Le village des damnés	1995	John Carpenter
Leaving Las Vegas	1995	Mike Figgis
Les adieux de la reine	2012	Benoît Jacquot
Les ailes de la colombe	1981	Benoît Jacquot
Les amants de la nuit	1948	Nicolas Ray
Les amants du Pont-Neuf	1991	Leos Carax
Les arnaqueurs	1991	Stephen Frears
Les aventures de Rabbi Jacob	1973	Gérard Oury
Les aventures de Shark Boy et Lava Girl	2005	Robert Rodriguez
Les aventuriers de l'arche perdue	1984	Steven Spielberg
Les compères	1983	Francis Veber
Les cousins	1959	Claude Chabrol
Les damnés de l'océan	1928	Josef Von Sternberg
Les démons de l'aube	1945	Yves Allégret
Les dents de la mer	1975	Steven Spielberg
Les dix commandements	1923	Cecil B. DeMille
Les fugitifs	1986	Francis Veber
Les griffes de la nuit	1984	Wes Craven
Les incorruptibles	1987	Brian De Palma
Les lumières de la ville	1931	Charlie Chaplin
Les misérables	1934	Raymond Bernard
Les moissons du ciel	1978	Terence Malick
Les oiseaux	1963	Alfred Hitchcock
Les rapaces	1923	Eric von Stroheim
Les razmoket rencontrent les Delajungle	2003	John Eng, Norton Virgien
Les rêveurs	1997	Tom Tykwer
Les vacances de Monsieur Hulot	1953	Jacques Tati
Les visiteurs du soir	1942	Marcel Carné

Titre	Date	Réalisateur
Libertine	1986	Laurent Boutonnat
Libertine 2	1989	Laurent Boutonnat
Lichtspiel Opus 1	1921	Walter Ruttman
Lieutenant Kijé	1934	Aleksandr Faintsimmer
Lights of New York	1928	Bryan Foy
Los Angeles 2013	1996	John Carpenter
Lost Highway	1997	David Lynch
Love in a Teashop	1913	Hubert Von Herkomer
Love Story	1970	Arthur Hiller
M le maudit	1932	Fritz Lang
Machete	2010	Robert Rodriguez
Mad Max : Fury Road	2015	George Miller
Manhattan	1979	Woody Allen
Manon des sources	1986	Claude Berri
Mar Ardentro	2004	Alejandro Amenábar
Maria la maléfique	1993	Tom Tykwer
Marius et Jeannette	1997	Robert Guédiguian
Marnie	1964	Alfred Hitchcock
Massacre à la tronçonneuse 2	1986	Tobe Hooper
Matrix 3	1972	James Whitney
Mauvais sang	1986	Leos Carax
Mein Traum	1939	Hans Laube
Metropolis	1927	Fritz Lang
Million Dollar Baby	2004	Clint Eastwood
Mission impossible	1996	Brian De Palma
Mon nom est Personne	1973	Tonino Valeri
Mulholland Drive	2001	David Lynch
Mystic River	2003	Clint Eastwood
Naissance d'une nation	1915	David W. Griffith
Napoléon	1927	Abel Gance
Ne dis rien	2003	Icíar Bollaín
New York 1997	1981	John Carpenter
O'Brother	2000	Joel Coen, Ethan Coen
Octobre	1928	Sergueï M. Eisenstein
Of Stars and Men	1962	John Hubley
On ne vit que deux fois	1967	Lewis Gilbert
Opus 2	1921	Walter Ruttman
Opus 3	1924	Walter Ruttman
Opus 4	1925	Walter Ruttman
Orange mécanique	1971	Stanley Kubrick
Ouvre les yeux	1997	Alejandro Amenábar
Paradis	2002	Tom Tykwer
Paris, Texas	1984	Wim Wenders
Permutations	1966	James Whitney
Persona	1966	Ingmar Bergman
Petits meurtres entre amis	1994	Dany Boyle

Titre	Date	Réalisateur
Philadelphia	1993	Jonathan Demme
Planète interdite	1956	Fred M. Wilcox
Planète terreur	2007	Robert Rodriguez
Playtime	1967	Jacques Tati
Point Break	1991	Kathryn Bigelow
Polyester	1981	John Waters
Prénom Carmen	1983	Jean-Luc Godard
Préparez vos mouchoirs	1978	Bertrand Blier
Prince des ténèbres	1987	John Carpenter
Psychose	1960	Alfred Hitchcock
Public Enemies	2009	Michael Mann
Pulp Fiction	1994	Quentin Tarantino
Punch-drunk love	2002	Paul Thomas Anderson
Purgatoire	2007	Stanislaw Mucha
Quo Vadis ?	1951	Mervyn LeRoy
Rencontres du troisième type	1978	Steven Spielberg
Retour vers le futur	1985	Robert Zemeckis
Rhythmus 21	1921	Hans Richter
Rhythmus 23	1923	Hans Richter
Rhythmus 25	1925	Hans Richter
Robin de Bois	1922	Allan Douglas
Rocky	1976	David G. Avildsen
Rythmetic	1956	Norman McLaren
Sailor et Lula	1990	David Lynch
Salaire de la peur	1953	Henri-Georges Clouzot
Salo ou les 120 journées de Sodome	1975	Pier Paolo Pasolini
Sang pour sang	1984	Joel Coen, Ethan Coen
Sans contrefaçon	1987	Laurent Boutonnat
Sans logique	1989	Laurent Boutonnat
Scent of Mystery	1960	Jack Cardiff
Shining	1980	Stanley Kubrick
Shorts	2009	Robert Rodriguez
Sin City	2005	Robert Rodriguez
Sognando Broadway	1996	Christopher Guest
Sonatine	1993	Takeshi Kitano
Soupçons	1941	Alfred Hitchcock
Soyez sympas, rembobinez	2008	Michel Gondry
Spartacus	1960	Stanley Kubrick
Spy Kids	2001	Robert Rodriguez
Spy Kids : All the Time in the Wolrd in 4D	2011	Robert Rodriguez
Spy Kids 2 : Espions en herbe	2002	Robert Rodriguez
Studie n°7	1930	Oskar Fischinger
Studie n°8	1931	Oskar Fischinger
Subway	1985	Luc Besson
Suspiria	1977	Dario Argento
Symphonie Diagonale	1924	Viking Eggeling

Titre	Date	Réalisateur
Synchromie	1971	Norman McLaren
The Constant Gardner	2005	Fernando Meirelles
The Dark Knight	2008	Christopher Nolan
The Doors	1991	Oliver Stone
The Faculty	1998	Robert Rodriguez
The Fog	1980	John Carpenter
The Old Wood Carver	1913	Hubert Von Herkomer
The Thing	1982	John Carpenter
The Town	2010	Ben Affleck
Thelma et Louise	1991	Ridley Scott
Thor	2011	Kenneth Branagh
Titanic	1997	James Cameron
Titus	1999	Julie Taymor
Tout le monde dit I love you	1996	Woody Allen
Trafic	1971	Jacques Tati
Trainspotting	1996	Dany Boyle
Transformers : la revanche	2009	Michael Bay
Traquée	1987	Ridley Scott
Traumatismes	1991	Mike Figgis
Tristana	1987	Laurent Boutonnat
Trouble Every Day	2001	Claire Denis
Twin Peaks – les 7 derniers jours de Laura Palmer	1992	David Lynch
Un après-midi de chien	1975	Sidney Lumet
Un éléphant ça trompe énormément	1977	Yves Robert
Un frisson dans la nuit	1971	Clint Eastwood
Un homme et une femme	1966	Claude Lelouch
Underground	1995	Emir Kusturica
Une histoire vraie	1999	David Lynch
Une nuit en enfer	1996	Robert Rodriguez
Une vie de Chien	1918	Charlie Chaplin
Urga	1991	Nikita Mikhalkov
Vampires	1998	John Carpenter
Vent de panique	1987	Bernard Stora
Villa Amalia	2009	Benoît Jacquot
Violence et Passion	1975	Luchino Visconti
Viva Maria	1965	Louis Malle
Week-end	1967	Jean-Luc Godard
Woody et les robots	1973	Woody Allen
Yantra	1957	James Whitney
Zatôichi	2003	Takeshi Kitano

Bibliographie

Références nominatives

ADORNO, Theodor W., EISLER, Hanns et HAMMER, Jean-Pierre. Musique de cinéma. Essai. 13 juin 1997. Paris : L'Arche, 1969

AGEL, Jerome (dir.). The Making of Kubrick's 2001. 1st edition. New York : Berkley, 1 avril 1970

ALARCON, Isabelle, JULIEN, Jean-Rémy, ROLAND MANUEL, Claude et FANO, Michel. Les Musiques des films – Chapitre Figuralisme et écriture musicale dans le dessin animé. Vibration 4. Privat. 1987

ALLEN, Woody. Woody Allen on 2001: A Space Odyssey and Stanley Kubrick [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 2 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?time_continue=39&v=_eF5yrftCPE

AMBROS, August Wilhelm. *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*. [S. l.] : Leipzig, H. Matthes, 1865. [Consulté le 16 février 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/bub_gb_mQw6AAAAIAAJ

ANDERSON, Paul Thomas. Paul Thomas Anderson pour Punch Drunk Love. *Positif*. Septembre 2002, n° 499

ANDRIEU, Michaël. *Réinvestir la musique autour de la reprise musicale et de ses effets au cinema*. Paris : L'Harmattan, 19 janvier 2011

ANSERMET, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Paris : Robert Laffont, 20 novembre 1989

APOLLINAIRE, Guillaume. *Chroniques d'art (1902-1918): Textes réunis avec préf. et notes*. [S. l.] : Gallimard, 1960

ARISTOTE. Problèmes d'Aristote: section XIX - Problèmes relatifs à la musique. Dans : ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES EN FRANCE, *Revue des études grecques*. IV [en ligne]. Trad. par Charles-Emile RUELLE. [S. l.] : Ernest Leroux, 1887. [Consulté le 10 décembre 2015]. Robarts - University of Toronto. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/revuedestudesg04assouoft. AAM-1241

ARISTOTE et BARNES, Jonathan. *Complete Works of Aristotle*. Vol. 3. Princeton : Princeton University Press, 1 janvier 1991, 3 vol. [Consulté le 16 novembre 2015]. open source media. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/AristotleCompleteWorksVol1

ARROY, Juan. Jean Epstein. *Photo Ciné*. Octobre 1927, n° 8, p. 159

ARTAUD, Antonin. Le Cinéma et l'abstration. *Le Monde illustré*. Octobre 1927

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*. [S. l.] : Gallimard, 1978

AUCLAIR, Marie et HEREL, Simon. Topographie du silence. BELLE-ISLE, Francine (dir.), *Protée: théories et pratiques sémiotiques*. 2000, Vol. 28, n° 2, p. 5-6. Le silence

AXEL, Richard et BUCK, Linda. Press Release: The 2004 Nobel Prize in Physiology or Medicine to Richard Axel and Linda B. Buck. Dans : *Nolbelprize* [en ligne]. 4 octobre 2004. [Consulté le 27 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/2004/press.html

BALAZS, Béla, CHAVY, J. M. et PALMIER, Jean-Michel. *L'esprit du cinéma*. [S. l.] : Payot, d. origin. allemande de 1930 1977

BALAZS, Béla et CHAVY, Jacques. Le Film parlant refoule la musique à programme. Dans : *Le Cinéma: nature et évolution d'un art nouveau*. Paris : Payot, 1979

BARKER, Andrew (dir.). *Greek Musical Writings: Volume 2, Harmonic and Acoustic Theory*. Vol. 2. [S. l.] : Cambridge University Press, 6 janvier 2010, 2 vol.

BARNETT, Emily. Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *Les Inrockuptibles, repris par AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/

BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 21 février 1980

BASKEVITCH, François. La mémoire des sons : la curieuse histoire d'un procédé technique. *Centre François Viète – Université de Nantes* [en ligne]. Avril 2009. [Consulté le 25 février 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.academia.edu/6511037/La_memoire_des_sons_la_curieuse_histoire_d_un_procede_technique

BASKEVITCH, François. *Les représentations de la propagation du son, d'Aristote à l'Encyclopédie* [en ligne]. Histoire des Sciences et des Techniques. Nantes : Université de Nantes, 20 octobre 2008. Disponible à l'adresse : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00423362/document

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. [S. l.] : [s. n.], 1857. IV - Correspondances

BAXT, Nikolai. Ueber die Zeit, welche nöthig ist, damit ein Gesiehtseindruek zum Bewusstsein kommt und über die Grösse (Extension) der bewussten Wahrnehmung bei einem Gesichtseindrucke von gegebener Dauer. Dans : *Pflügers Archiv : European journal of physiology*. Vol. 4. Berlin : Springer-Verlag, 1871

BAYER, Francis. *De Schönberg à Cage : Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris : Klincksieck, 1981

BEAUCHAMP, James W. Analysis and Synthesis of Musical Instrument Sounds. Dans : BEAUCHAMP, James W. (dir.), *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds: The Sound of Music* [en ligne]. 2007 edition. New York : Springer, 19 décembre 2006, p. 1-89. Disponible à l'adresse : http://iie.fing.edu.uy/investigacion/grupos/gmm/audio/biblio/books/audio/audio_processing_techniques/beauchamp-Analysis_Synthesis_and_Perception_of_Musical_Sounds.pdf

BEAUREGARD, Mario et O'LEARY, Denyse. *Du cerveau à Dieu : Plaidoyer d'un neuroscientifique pour l'existence de l'âme*. Paris : Guy Trédaniel éditeur, 7 septembre 2015

BELIS, Annie. *Aristoxène de Tarente et Aristote: le traité d'harmonique*. [S. l.] : Klincksieck, 1 janvier 1986

BELPECHE, Stéphanie. Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *Dans le Journal du dimanche, repris par AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/

BERGERAC, Savinien Cyrano de. *Histoire comique : contenant les états et empires de la Lune*. Charles de Sercy. Paris : [s. n.], 1657. [Consulté le 12 octobre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101934s. Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction, Y2-25400

BERGMAN, Ingmar. *Images*. Trad. par Lucie ALBERTINI et Carl Gustaf BJURSTROM. Paris : Gallimard, 23 janvier 1992

BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle: essais et conférences*. Paris : F. Alcan, 1919

BERNARD, Gabriel. La musique et le cinéma. *Courrier musical*. 1 janvier 1918

BERNARD, Marie-Hélène. *Les compositeurs chinois au regard de la mondialisation artistique : Résider-Résonner-Résister* [en ligne]. Thèse de doctorat en Musique et musicologie. École doctorale Concepts et langages (Paris) : Paris 4 Paris-Sorbonne, 9 décembre 2011. Disponible à l'adresse : http://www.theses.fr/2011PA040156

BILLARD, Quentin. *Le Bon, la brute et le truand - la BO / Musique de Ennio Morricone / Il Buono, il brutto, il cattivo - Soundtrack :: Cinezik.fr* [en ligne]. 14 août 2014. [Consulté le 5 mai 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=bon_brute_truand

BILLARD, Quentin. The Thing - la BO / Trame sonore / Soundtrack - Musique de Ennio Morricone [Critique de la BO]. Dans : *Cinézik* [en ligne]. 14 octobre 2011. [Consulté le 1 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=thing

BLACKMORE, Susan. *La théorie des mèmes : Pourquoi nous nous imitons les uns les autres*. Trad. par Balthasar THOMASS. Paris : Max Milo, 7 décembre 2005

BLANCHARD, Gérard. *Images de la musique de cinema*. Paris : Edilig, 1984. Médiathèque

BODE, Johann Elert et OLTMANNS, Jabbo. *Anleitung zur kenntniss des gestirnten himmels von Dr. Johann Elert Bode ..* [S. l.] : Berlin und Stettin, In der Nicolaischen buchhandlung, 1823. [Consulté le 4 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/anleitungzurken01bodegoog

BODON-CLAIR, Jérôme. *Le langage de Steve Reich : l'exemple de « Music for 18 musicians »*. Paris : Editions L'Harmattan, 29 mai 2008

BOECE. *Traité de la musique*. Trad. par Christian MEYER. [S. l.] : Brepols, 2004

BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*. [S. l.] : University of California Press, 1978

BOILES, Charles L. La Signification dans la musique de film. *Musique en jeu*. 1975, n° 19, p. 76. Editions du Seuil

BONNARD, Olivier. Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *Dans TéléCinéObs, repris par AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/

BORDAS, Arnaud. Le Parfum, histoire d'un meurtrier. *Mad Movies*. 2006, n° 189, p. 22

BORDIER, Philippe. *L'Odeur des films: Odoravision, bienvenue dans la 4e dimension* [en ligne]. 23 mai 2012. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.mensup.fr/hi-tech/photo-video/a,56524,odoravision-bienvenue-dans-la-4e-dimension.html

BORDIER, Philippe. Odoravision. Dans : *Odoravision* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 25 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.odoravision.com/

BORDIER, Philippe. *TEST - Système Olfactif ODORAVISION Smell'iT* [en ligne]. 30 janvier 2016. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.projection-homecinema.fr/2016/01/30/test-systeme-olfactif-odoravision/

BORDWELL, David, STAIGER, Janet et THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Reprint edition. [S. l.] : Columbia University Press, 15 septembre 1985

BOSSEUR, Jean-Yves, CAGE, John et CAUX, Daniel. *John Cage*. Paris : Minerve, 1 octobre 1993

BOTTE, Marie-Claire et CHOCHOLLE, René. *Le bruit*. 4e édition. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 1 mars 1984

BOULENGER, Gilles. *John Carpenter: The Prince of Darkness*. [S. l.] : Silman-James Press, 2003

BRELET, Gisèle. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris : Presses universitaires de France, 1949

BRISELANCE, Marie-France et MORIN, Jean-Claude. *Grammaire du cinéma*. Paris : Nouveau monde, 2010. Collection Cinéma

BROGLIE, Louis De. *Recherches sur la théorie des Quanta* [en ligne]. phdthesis. [S. l.] : Migration - université en cours d'affectation, 25 novembre 1924. [Consulté le 15 août 2017]. Disponible à l'adresse : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006807/document. 00000

BROWN, Judith C. Fundamental Frequency Tracking and Applications to Musical Signal Analysis. Dans : BEAUCHAMP, James W. (dir.), *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds: The Sound of Music* [en ligne]. 2007 edition. New York : Springer, 19 décembre 2006, p. 90-121. Disponible à l'adresse : http://iie.fing.edu.uy/investigacion/grupos/gmm/audio/biblio/books/audio/audio_processing_techniques/beauchamp-Analysis_Synthesis_and_Perception_of_Musical_Sounds.pdf

BROWNLOW, Kevin. *The Parade's Gone by ...* [S. l.] : University of California Press, 1968

BRUN, Camille. Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *Dans MCinéma.com, repris par AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/

BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*. Paris : Harmattan, 2007. Champs visuels

CAGE, John. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*. Paris : L'Herne, 30 avril 2002

CAIRON, Fanny. Le Parfum. Dans : *Comme au Cinema* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 25 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.commeaucinema.com/critiques/le-parfum,54157

CANGUILHEM, Georges. *Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Septième édition augmentée. Paris : Librairie Philosophique, J. Vrin, 2002

CANTOR, Eddie. *Eddie cantor 1923 phonofilm dvd* [en ligne]. 21 janvier 2014. [Consulté le 7 mai 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=5uRwyGNqlMo

CANUDO, Ricciotto. Musique et cinéma. Langages universels. *Comœdia*. 26 août 1921, n° 3176, p. 1

CAROU, Alain et DE PASTRE, Béatrice. Lettres de Richard Cantinelli à Henri Lavedan. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*. Décembre 2008, n° 56, p. 39-53

CARPENTER, John. Halloween Soundtrack. Dans : *The Official John Carpenter* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.theofficialjohncarpenter.com/halloween-soundtrack/

CARRATIER, Mathieu. Le Parfum, Histoire D'Un Meurtrier : Critiques | Films | Premiere.fr. *Première*. 2006, n° 356, p. 41

CASADESUS, Gréco. *Les Musiques de film*. Paris : Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 1 avril 2003

CASADESUS, Gréco. *Musique et cinéma : comment composer la musique d'un film et traduire des émotions* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 5 mai 2017]. Disponible à l'adresse : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/802926-musique-et-cinema-comment-composer-la-musique-d-un-film-et-traduire-des-emotions.html

CELLANIA, Miss. Smell-O-Vision: That Movie Really Did Stink! Dans : *Neat O Rama* [en ligne]. 27 avril 2015. [Consulté le 23 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.neatorama.com/2015/04/27/Smell-O-Vision-That-Movie-Really-Did-Stink/

CHANGEUX, Jean-Pierre. *L'homme neuronal*. [S. l.] : Fayard/Pluriel, 21 mai 2012

CHARBONIER, Jean-Jacques. *Les 7 bonnes raisons de croire à l'au-delà : Le livre à offrir aux sceptiques et aux détracteurs*. Paris : J'ai lu, 28 mai 2014

CHARLES, Daniel. *Le temps de la voix*. [S. l.] : Hermann, 18 mai 2011

CHARLES-DOMINIQUE, Luc. *Musiques savantes, musiques populaires : les symboliques du sonore en France 1200-1750*. Paris : CNRS, 4 janvier 2007

CHARTIER, Yves. *L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand: les compositions et le traité de musique*. [S. l.] : Les Editions Fides, 1995

CHATEAU, Dominique. Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art : à propos de l'avant-garde des années 20. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*. 1992, Vol. 3, n° 1, p. 78-94. Cinéma et Musicalité

CHATEAU, Dominique. Musicalité contre musique: vers l'idée de partition audiovisuelle. Dans : ABHERVE, Séverine, BINH, N. T. et MOURE, José, *Musiques de films: nouveaux enjeux: rencontre sensible entre deux arts*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2014. Collection « Caméras subjectives ». ML2075 .M88 2014

CHAVANCE, Louis. Symphonie visuelle et cinéma pur. *Cinéa-Ciné pour tous*. Juillet 1927, n^{o} 89, p. 13

CHEVASSU, François. *L'expression cinématographique: les éléments du film et leurs fonctions*. [S. l.] : P. Lherminier, 1977

CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1 mai 1995

CHION, Michel. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. 3e édition. Paris : Armand Colin, 8 mai 2013

CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Cahiers du cinéma, 1 mars 1985

CHION, Michel. *Le son: traité d'acoulogie*. Paris : Armand Colin, 25 août 2010

CHLADNI, Ernst Florens Friedrich. *Traité d'acoustique*. Paris : Courcier, 1809. [Consulté le 27 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61977h

CHOMETTE, Henri. Seconde étape. EDITIONS EMILE-PAUL FRÈRES (dir.), *Les Cahiers du mois*. 1925, n^{o} 16-17, p. 86-88

CHOUARD, Claude-Henri. *L'oreille musicienne: Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*. Paris : Folio, 12 mars 2009

CICERO, Marcus Tullius. *Cicéron. Songe de Scipion. (Expliqué littéralement, traduit en français, et annoté par M. C. Pottin.).* Trad. par M.C. POTTIN. [S. l.] : The British Libary, 1861

CIMENT, Michel. Kubrick: Biographical Notes. Dans : *The Kubrick Site: A Biographic Sketch of Stanley Kubrick* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 31 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/milestones.html

CIMENT, Michel. *Kubrick: Préface de Martin Scorsese*. Édition 2011. Paris : Calmann-Lévy, 23 février 2011

CIRODDE, Emmanuel. Le Parfum. *L'express* [en ligne]. 2 mars 2007. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/cinema/le-parfum_815191.html

CLEPPER, Catherine. *Symphonies Olfactives; Les expériences de cinema odorant aux Etats-Unis a l'ère du parlant*. Presses Universitaires de Rennes. Trad. par Anne BIENJONETTI. [S. l.] : [s. n.], 2015. [Consulté le 21 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.academia.edu/11783042/Symphonies_Olfactives_Les_experiences_de_cinema_odorant_aux_Etats-Unis_a_lere_du_parlant

COLPI, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. [S. l.] : Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographiques Belley, Impr. du Bugey, 1963

CONRAD, Nicholas J., MALINA, Maria et MUNZEL, Susanne C. New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature* [en ligne]. Juin 2009. [Con-

sulté le 28 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.nature.com/doifinder/10.1038/nature08169

COOPER, Barry. *Dictionnaire Beethoven*. [S. l.] : French & European Pubns, 1 octobre 1991

COWELL, Henry et NICHOLLS, David. Tone-clusters. Dans : *New Musical Resources*. [S. l.] : Cambridge University Press, 1re publication: 1930 1996, p. 117-145

CRAFTON, Donald. *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. University of California Press. New York : Charles Scribner's Sons, 1997. History of the American cinema

CRISP, Colin G. *The Classic French Cinema, 1930-1960*. Indiana University Press. Londres et Bloomington : I. B. Tauris, 1997

CROWTHER, Bosley. Movie Review: Smells of China; « Behind Great Wall » Uses AromaRama. *New York Times* [en ligne]. 10 décembre 1959. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E03EEDA103CE63BBC4852DFB4678382649EDE

DAHLHAUS, Carl. *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*. Genève : Contrechamps, novembre 1997

DAMANGE, Jacques. 2001, l'Odyssée de l'espace - La sensibilité du geste Le mag cinéma. Dans : *Le mag cinéma* [en ligne]. 18 octobre 2014. [Consulté le 30 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://lemagcinema.fr/films/2001-lodyssee-lespace-sensibilite-du-geste/

D'ARCY, Patrice. Mémoire sur la durée de la sensation de la vue. Dans : *Histoire de l'Académie Royale des sciences, avec les mémoires de mathématique & de physique pour la même année, tirés des registres de cette Académie.* [en ligne]. De l'Imprimerie royale. Paris : [s. n.], 1765. [Consulté le 25 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/cb32786820s/date1765

D'AREZZO, Guido. *Micrologus*. Rome : Desclee, Lefebvre et S. Edit. Pont., 1026. [Consulté le 5 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://imslp.org/wiki/Micrologus_(D'Arezzo,_Guido)

DAUVOIS, Michel. Homo musicus palaeolithicus et Palaeoacustica. *Munibe Antropologia-Arkeologia*. 2005, n° 57, p. 225-241

DAVID, Adam. Montage of Scents. Intermediality and « Intersensuality » in Patrick Süskind's and Tom Tykwer's Perfume. Dans : *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*. [S. l.] : Cambridge Scholars Publishing, 26 mars 2009, p. 89-103

DE SEVILLE, Isidore. *Etymologiae III (De musica, 15)*. Trad. par Giovanni GASPAROTTO. [S. l.] : Les Belles Lettres, 2009

DELEUZE, Gilles. *Cinéma, tome 2. L'Image-temps*. Paris : Editions de Minuit, 1 novembre 1985

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Éditions de minuit, 1980. Collection « Critique », t. 2. RC455 B2430 .D42 1972, t. 2

DELLA PORTA, Giambattista. *Magiae naturalis libri XX ab ipso authore expurgati et superaucti, inquibus scientiarum naturalium divitiae et delitiae demonstrantur*. Cum privilegio. Napple : H. Salvianus, 1589

DELLUC, Louis. Le Cinquième Art. *Le Film*. Mai 1918, n° 113

DELLUC, Louis. Le Commerce du cinéma. *Cinéa*. Octobre 1921, n° 24, p. 9-10

DELLUC, Louis et LHERMINIER, Pierre. *Ecrits cinématographiques II: cinéma et Cie*. Vol. 2. Paris : Cinémathèque française, 1986

DEMET, George. The Search For Meaning in 2001. Dans : *The 2001 Archive* [en ligne]. 1 août 2015. [Consulté le 1 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://2001archive.org/resources/the-search-for-meaning-in-2001/

DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*. Trad. par DUC DE LUYNES. [S. l.] : Vve J. Camusat, et P. le Petit, 1647. Disponible à l'adresse : http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Meditations.pdf

DESHAYES, Damien. 2001, l'Odyssée de l'Espace - la BO / Trame sonore / Soundtrack - 2001, A Space Odyssey - Musique de Variés [Critique de la BO] : Cinezik.fr. Dans : *Cinezik.fr* [en ligne]. 2008. [Consulté le 30 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=2001_space_odyssey

DESNOIRESTERRES, Gustave Le Brisoys (1817-1892). *La musique française au XVIIIe siècle : Gluck et Piccini*. 2e éd. Paris : Librairie académique Didier et Cie, 1875. [Consulté le 2 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2137782

DEVAUX, Dorothée et MAITTE, Bernard. Newton, les couleurs et la musique. *Alliage - http://revel.unice.fr/alliage/?id=3530*. Décembre 2006, n° 59, p. 126-138. Méditation et culture scientifique - couleurs

DICKSON, W. K.-L. et DICKSON, Antonia. *History of the kinetograph, kinetoscope, and kinetophonograph*. Facsimile ed. New York : Museum of Modern Art, 2000. TR885 .D5 2000

DONNADIEU, Sophie. Mental Representation of the Timbre of Complex Sounds. Dans : BEAUCHAMP, James W. (dir.), *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds: The Sound of Music* [en ligne]. 2007 edition. New York : Springer, 19 décembre 2006, p. 272-319. Disponible à l'adresse : http://iie.fing.edu.uy/investigacion/grupos/gmm/audio/biblio/books/audio/audio_processing_techniques/beauchamp-Analysis_Synthesis_and_Perception_of_Musical_Sounds.pdf

DONNELLY, Cormac. The Dickson Experimental Sound Film | Designing Sound. Dans : *Designing Sound* [en ligne]. 5 juillet 2014. [Consulté le 15 juillet 2015]. Disponible à l'adresse : http://designingsound.org/2014/05/the-dickson-experimental-sound-film/

DROBNICK, Jim (dir.). *The smell culture reader*. English ed. Oxford ; New York : Berg, 2006. Sensory formations

DU ROULLET, François-Louis Gand Le Bland (1716-1786 ; bailli), SUARD, Jean-Baptiste-Antoine (1732-1817), BOYER, Pascal (1743-1794) et CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat (1743-1794 ; marquis de). *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution*

opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck. [S. l.] : [s. n.], 1781. [Consulté le 2 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5727860f

DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle. *A Hurrian musical score from Ugarit: the discovery of Mesopotamian music*. Malibu, CA : Undena Publications, 1984

DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle. *Déchiffrement de la musique babylonienne: relazione svolta nella seduta del 15 aprile 1977*. Roma : Accademia nazionale dei Lincei, 1977

DUCHEZ, Marie-Elisabeth. Des neumes de la portée: Elaboration et organisation rationnelles de la discontinuité musicale et de sa représentation graphique, de la formule mélodique à l'échelle monocordale. *Revue de musique des universités canadiennes*. 1983, n° 4, p. 22-65

DUCHEZ, Marie-Elisabeth. La notion musicale d'élément « porteur de forme ». Approche historique et épistémologique. Dans : MC ADAMS, Stephen et DELIEGE, Irène, *La Musique et les sciences cognitives*. [S. l.] : Editions Mardaga, 1 janvier 1989, p. 285-304

DUDON, Jacques. *Jacques Dudon - Chercheurs de sons* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 27 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.chercheursdesons.com/tag/Jacques+Dudon

DULAC, Germaine. *Ecrits sur le cinéma (1919-1937)*. Paris : Paris expérimental, 1 décembre 1994

DULAC, Germaine. L'Essence du cinéma. L'Idée visuelle. EDITIONS EMILE-PAUL FRÈRES (dir.), *Les Cahiers du mois* [en ligne]. 1925, n° 17-18. Disponible à l'adresse : http://suspendu.free.fr/site/index.php?option=com_content&task=view&id=61&Itemid=89

DUMBRILL, Richard J. *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*. Victoria, B.C. : Trafford Publishing, 14 septembre 2005

DUPRE, Marcel. *Cours d'harmonie analytique*. Vol. 1. Paris : A. Leduc, 1936, 2 vol.

DUREAU, Georges. Collection des titres de périodiques - Ciné-journal. Dans : *Ciné-Ressources* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 juin 2015]. Disponible à l'adresse : http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=106

DUREAU, Georges. Le Cinéma ne peut se passer de musique. *Ciné-Journal*. 28 septembre 1912, n° 214

DUTILLEUX, Henri. De Fille du Diable à Sous le soleil de Satan. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [en ligne]. Octobre 2002, n° 38. [Consulté le 11 juin 2015]. Disponible à l'adresse : http://1895.revues.org/369

EBERT, Roger. 2001: A Space Odyssey Movie Review (1968). Dans : *Rogerebert.com* [en ligne]. 27 mars 1997. [Consulté le 1 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-2001-a-space-odyssey-1968

EBERT, Roger. The Princess And The Warrior Movie Review. Dans : *Rogererbert* [en ligne]. 7 juin 2001. [Consulté le 30 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.rogerebert.com/reviews/the-princess-and-the-warrior-2001

EDITIONS EMILE-PAUL FRÈRES (dir.). Les Cahiers du Mois et scénarios. EDITIONS EMILE-PAUL FRÈRES (dir.), *Les Cahiers du Mois*. 1925, n° 12-17

EINSTEIN, Albert. Einstein Is Found Hiding On Birthday: Busy With Gift Microscope. *New York Times* [en ligne]. New York, 15 mars 1929. [Consulté le 24 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://quoteinvestigator.com/2014/11/24/hot-stove/#note-10163-1

EINSTEIN, Albert. *Einstein on Cosmic Religion and Other Opinions and Aphorisms*. Mineola, N.Y : Dover Publications Inc., 1 mai 2009

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch, POUDOVKINE, Vsevolod Illarionovitch et ALEXANDROV, Grigori. *Manifeste « contrepoint orchestral »*. octobre 1928. L'Avenir du film sonore

EMSMANN, Paul (de Chemnitz). Ueber die Dauer des Lichteindrucks. Dans : *Annalen der Physik und chemie* [en ligne]. Herausgegeben zu Berlin. Leipzig : J.C. Poggendorff, 1854. [Consulté le 1 décembre 2015]. Erster Band. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15176w

ENO, Brian. *Ambient 1: Music for Airports* [en ligne]. 1978. [Consulté le 22 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=vNwYtllyt3Q&hd=1

ENO, Brian. *Ambient 4: On Land* [en ligne]. 1982. [Consulté le 21 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=7Rt6L9OCBcc&hd=1

ENO, Brian. *Discreet Music* [en ligne]. 1975. [Consulté le 21 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=wG03l_fMI70&hd=1

ENO, Brian. *PRO SESSION - The Studio As Compositional Tool* [en ligne]. New York : the Kitchen, 1979. [Consulté le 21 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/interviews/downbeat79.htm

ENO, Brian. *Thursday Afternoon* [en ligne]. 1985. [Consulté le 22 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=TTHF2Dfw1Dg&hd=1

EPSTEIN, Jean. Bilan de fin de muet. *Cinéa-Ciné pour tous*. février 1931

EPSTEIN, Jean. *Bonjour cinéma*. Paris : Editions de la Sirène, 1921. Collection des tracts. Disponible à l'adresse : https://archive.org/details/cinemaparis00epstuoft. Bobarts - University of Toronto

EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma, 1921-1953: édition chronologique en deux volumes*. Vol. 1. Cinéma club. Paris : Seghers, 1974

EPSTEIN, Jean. *Esprit de cinéma*. Genève, Paris : éditions Jeheber, 1955

EPSTEIN, Jean. La Vue chancelle sur des ressemblances. *Photo-Ciné*. Mars 1928, n° 11, p. 20-23

EPSTEIN, Jean. *Le cinématographe vu de l'Etna*. Paris : Les Ecrivains Réunis, 1926

EPSTEIN, Jean. L'objectif lui-même. *Cinéa-Ciné pour tous*. 15 janvier 1926

EPSTEIN, Jean. *Pour une avant-garde nouvelle*. 14 décembre 1924

EPSTEIN, Jean, HENRY, Pierre et TEDESCO, Jean. De quelques conditions de la photogénie. *Cinéa-Ciné pour tous*. Août 1924, n° 19, p. 6-8

ERICK, Maurel. 2001, l'odyssée de l'espace de Stanley Kubrick (1968) - Analyse et critique du film - DVDClassik. Dans : *DVD Classik* [en ligne]. 26 janvier 2003. [Consulté le 30 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.dvdclassik.com/critique/2001-l-odyssee-de-l-espace-kubrick

EVANS, Mark. *Soundtrack: the music of the movies*. [S. l.] : Hopkinson and Blake, 1975

EVERY FRAME A PAINTING. *The Marvel Symphonic Universe* [en ligne]. 12 septembre 2016. [Consulté le 18 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=7vfqkvwW2fs

FARREN, Jonathan. *Ciné-rock*. Paris : A. Michel, 1979. Rock & [i.e. et] folk

FAURE, Elie. « De la cinéplastique » (1922). Dans : *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)* [en ligne]. Librairie Plon. Paris - Québec : Éditions d'Histoire et d'Art, 1953, p. 21-45. Les Classiques des sciences sociales. Disponible à l'adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure_Elie/fonction_cinema/cinemaplastique/Faure_cineplastique.pdf

FELDMAN, Morton. L'angoisse de l'art (1969). Dans : FELDMAN, Morton, *Ecrits et paroles*. L'Harmattan. Trad. par Danielle COHEN-LEVINAS. Paris : [s. n.], 1998

FELDMAN, Morton. *Last Pieces, for piano* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=pbPdJoyBQ7U

FELDMAN, Morton. *Piano and String Quartet* [en ligne]. 1985. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=41tt7MXSMYg

FERRARI, Giordano. La recherche sur l'opéra contemporain. *Fabula Colloques* [en ligne]. Mai 2010. [Consulté le 7 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.fabula.org/colloques/document1243.php

FERRI, Anthony J. *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film*. [S. l.] : Lexington Books, 2007

FESCOURT, Henri et BOUQUET, J.L. Sensations ou sentiments? *Cinéa-Ciné pour tous*. Juillet 1926, n° 66, p. 13-14

FESCOURT, Henri et BOUQUET, J.L. Sensations ou sentiments? (suite et fin). *Cinéa-Ciné pour tous*. Septembre 1926, n° 69, p. 15-16

FIGUIER, Louis. *Les merveilles de la science, ou Description populaire des inventions modernes. 5-6, Suppléments. 6 / par Louis Figuier...* Paris : Furne, Jouvet et Cie, 1891 1867. [Consulté le 7 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k246798

FILLOUX, Carine. Critique de Parfum: Histoire d'un meurtrier (Le) de Tom Tykwer. Dans : *Film de Culte* [en ligne]. 2006. [Consulté le 9 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Parfum-Histoire-dun-meurtrier-Le-1640.html

FINK, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. 1st Paperback Edition edition. Berkeley : University of California Press, 13 septembre 2005

FORSTER, Siegfried. «L'Odorat», un film olfactif relance la narration sensorielle au cinéma - France. Dans : *RFI* [en ligne]. 9 février 2016. [Consulté le 21 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.rfi.fr/france/20160209-odorat-film-olfactif-relance-narration-sensorielle-cinema-kim-nguyen

FOSTER, Stephen C. (dir.). *Hans Richter - Activism, Modernism, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.; London : The MIT Press, 28 février 2000

FOURIER, Jean Baptiste Joseph. *Oeuvres de Fourier: Publiées par les soins de Gaston Darboux*. [S. l.] : Cambridge University Press, 18 avril 2013

FRANCOEUR, Louis Joseph et CHORON, Alexandre. *Traité général des voix et des instruments d'orchestre ...* Paris : Sans éditeur, 1813

FUBINI, Enrico. *Les philosophes et la musique*. [S. l.] : Honoré Champion, 1983

GAUTHIER, Christophe. *La passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris : École nationale des chartes, 1 janvier 1999

GAUTIER, Emile. A propos du cinématographe. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 7 février 1896. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date

GAUTIER, Emile. Phonographiana. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 1 septembre 1892. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date

GEDULD, Harry M. *The birth of the talkies: from Edison to Jolson*. [S. l.] : Indiana University Press, 1975

GELMIS, Joseph. The Kubrick Site: Three Reviews of 2001. Dans : *The Kubrick Site: A Biographic Sketch of Stanley Kubrick* [en ligne]. 4 avril 1968. [Consulté le 31 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0040.html

GERNSBACK, Hugo. The Theatre of the Future - Science And Mechanics (Jan, 1932). Dans : *Modern Mechanix* [en ligne]. 2010. [Consulté le 26 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://blog.modernmechanix.com/the-theatre-of-the-future/

GHALI, Noureddine et NOGUEZ, Dominique. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt: Idées, conceptions, théories*. [S. l.] : Editions Paris expérimental, 1995

GILBERT, Avery N. *What the nose knows: the science of scent in everyday life*. 1st ed. New York : Crown Publishers, 2008

GISIN, N. *L'impensable hasard: non-localité, téléportation et autres merveilles quantiques*. Paris : Odile Jacob, 2012. Sciences

GRANDMAISON, Pascal. Le home cinéma se met au parfum. *Le Figaro*. 10 mai 2012

GRASSET, Alain. Le Parfum, histoire d'un meurtrier. *Le Parisien*. 4 octobre 2006

GREY, John M. et MOORER, James A. Perceptual evaluations of synthesized musical instrument tones. *The Journal of the Acoustical Society of America*. Août 1977, Vol. 62, n° 2, p. 454-462

GRIFFITH, D. W. *The Birth of a Nation* [en ligne]. 21 mars 1915. Disponible à l'adresse : http://www.imdb.com/title/tt0004972/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm. IMDB ID: tt0004972IMDB Rating: 6.7 (17,837 votes)

GUIDO, Laurent. *L'Age du rythme : Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne : Payot Lausanne - Nadir, 6 décembre 2007. Cinéma, dirigée par François Albera. Disponible à l'adresse : http://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/age_rythme/age_rythme.pdf

GUIDO, Laurent. « Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ? ». Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*. Décembre 2008, n° 56, p. 148-172

GUYOT, Albert. Réflexions sur le cinéma pur. *Cinégraphie*. Novembre 1927, n° 3, p. 41

HACQUARD, Georges. *La Musique et le cinéma*. [S. l.] : Presses Universitaires de France, 1959

HAGEN, Earle. *Scoring for films: A complete text,*. Sole selling agent: Criterion Music Corp., New York; First Edition 1st Printing edition. [S. l.] : E.D.J. Music, 1971

HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. [S. l.] : Paris, Brandus, 1877. [Consulté le 15 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/dubeaudanslamusi00hans. b3153830

HART, Henry. Aromarama. *Films in Review*. janvier 1960, Vol. 11, n° 1, p. 35-36

HASTINGS, Charles E. Le Projecteur Cinématographe Le Roy et son Inventeur. *Le Nouvel art cinématographique*. Trad. par M. BRUNEAU. Avril 1930, Vol. 2e série, n° 6, p. 49-71

HEISENBERG, Werner. *The development of quantum mechanics* [en ligne]. Prix nobel. [S. l.] : [s. n.], 11 décembre 1933. [Consulté le 28 août 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1932/heisenberg-lecture.pdf. 00040

HELMHOLTZ, Hermann von (1821-1894). *Optique physiologique, par H. Helmholtz,... traduite par Émile Javal et N.-Th. Klein...* [S. l.] : [s. n.], 1867. [Consulté le 1 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63342406

HELMHOLTZ, Hermann von. *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*. Trad. par Georges GUEROULT et Auguste Desiré Bernard WOLFF. [S. l.] : Paris, V. Masson et fils, 1868. [Consulté le 9 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/thoriephysiolo00helm. ML 3820 .H44 1868

HENRY, Pierre. *Le Voyage (d'après « Le Livre des Morts » tibétain) - Souffle 2* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=7hGRfP11P7Q&hd=1

HERKOMER, Hubert von. *Love in a Teashop* [en ligne]. 1 octobre 1913. Disponible à l'adresse : http://www.imdb.com/title/tt0136378/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast. IMDB ID: tt0136378IMDB Rating: N/A (N/A votes)

HERKOMER, Hubert von. *The Old Wood Carver* [en ligne]. 1 octobre 1913. Disponible à l'adresse : http://www.imdb.com/title/tt0003236/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast. IMDB ID: tt0003236IMDB Rating: N/A (N/A votes)

HOEREE, Arthur, GARETT, Jean-Wilfrid et BAUDRIER, Yves. *Le Film sonore ; cahier VI*. Paris : Richard Masse, 1949. Polyphonie : revue musicale trimestrielle

HONEGGER, Arthur. Adaptations musicales. *Gazette des arts*. Janvier 1923, n° 2, p. 4

HUBEL, D. H. et WIESEL, T. N. Receptive fields, binocular interaction and functional architecture in the cat's visual cortex. *The Journal of Physiology*. Janvier 1962, Vol. 160, n° 1, p. 106-154

HUFFMAN, Carl A. *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic: A Commentary on the Fragments and Testimonia with Interpretive Essays*. Cambridge England ; New York, NY, USA : Cambridge University Press, 30 juillet 1993

ICART, Roger. *La révolution du parlant vue par la presse française*. Perpignan : Institut Jean Vigo, 1 octobre 1988

JAHN, Otto. *Gesammelte Aufsätze Über Musik*. [S. l.] : Nabu Press, 11 janvier 2010

JANSSENS, Louis. Synchronisation musico-cinématographique. *Ciné-Journal*. Janvier 1912, n° 178, p. 17-19

JENNY, Hans. *Cymatics*. Basel : Basilius Presse AG, 1967

JEY, Leyda. *S.M. Eisenstein, le film : sa forme / son sens, traduction française de Film Form par Harcourt Brace Jovanovitch Inc. (1949) et Film Sense par Harcourt Brace Jovanovitch Inc. (1942-1947), par Jey Leyda (1970)*. [S. l.] : Christian Bourgeois, 1976. Disponible à l'adresse : https://fr.scribd.com/document/245849979/Eisenstein-Le-Film-Sa-Forme-Son-Sens

KAEL, Pauline. Trash, Art, and the Movies. *Harper's* [en ligne]. février 1969, n° VIII. [Consulté le 2 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.paulrossen.com/paulinekael/trashartandthemovies.html

KAHN, Charles H. *Pythagoras and the Pythagoreans*. Indianapolis, IN : Hackett Publishing Company, Inc., 30 septembre 2001

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Reprint edition. Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1 octobre 2001

KANDINSKY, Vassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Gallimard. Trad. par Nicole DEBRAND et Bernadette du CREST. Paris : Denoël-Gonthier, 1 janvier 1988. Folio essais

KANDINSKY, Wassily. *Ecrits complets (Tome 2 - La Forme)*. Vol. 2. [S. l.] : Editions Denoel, 1970

KARPMAN M.D., Stephen. *Fairy Tales and Script Drama Analysis* [en ligne]. 1968. [Consulté le 17 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.karpmandramatriangle.com/pdf/DramaTriangle.pdf

KAUFFMAN, Stanley. A review of « 2001: a space odyssey ». *New Republic* [en ligne]. 4 mai 1968, Vol. Lost in the stars. [Consulté le 2 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://newrepublic.com/article/132297/lost-stars

KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. Londres et New York : I. B. Tauris, 2001

KEPLER, Johannes. *The Harmony of the World*. Trad. par E.J. AITON, Alistair Matheson DUNCAN et Judith Veronica FIELD. [S. l.] : American Philosophical Society, janvier 1997

KEPLER, Johannes, SEGONDS, Alain et COUSIN, Louis-Paul. *Le secret du monde*. Paris : Les Belles Lettres, 1984. Science et humanisme

KILMER, Anne Draffkorn. *The discovery of an ancient Mesopotamian theory of music*. Place of publication not identified : publisher not identified, 1971

KING, V. Le Parfum. Dans : *VKing Mabulle* [en ligne]. 15 octobre 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://vking.mabulle.com/index.php/2006/10/15/2878-le-parfum#co

KIRSANOFF, Dimitri. Entretien avec Marcel Lapierre. *Bordeaux-Ciné*. Janvier 1929, n° 18

KIRSNER, Scott. *Inventing the movies: Hollywood's epic battle between innovation and the status quo, from Thomas Edison to Steve Jobs*. Place of publication not identified : CinemaTech Books, 15 mai 2008

KLONAN, William. In 2001, Will Love Be a Seven-Letter Word ? *The New York Times*. 1 avril 1968

KNUDSEN, Tyler. How Kubrick made 2001: A Space Odyssey - Part 2: The Floyd Section. Dans : *CinemaTyler* [en ligne]. 1 mai 2015. [Consulté le 3 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cinematyler.com/archives/440

KOEPKE, Melora. Perfume: The Story of a Murderer : Le goût des jeunes filles. Dans : *Voir.ca* [en ligne]. 4 janvier 2007. [Consulté le 22 août 2016]. Disponible à l'adresse : https://voir.ca/cinema/2007/01/04/perfume-the-story-of-a-murderer-le-gout-des-jeunes-filles/

KOSZARSKI, R. Flu season: Moving Picture World reports on the pandemic influenza, 1918-19. *Film History*. 2005, Vol. XVII, n° 4, p. 466-485

KUBRICK, Stanley. *An Interview with Stanley Kubrick. From "The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick." 1970. Stanley Kubrick Interviews. Ed. Gene D. Phillips. Jackson: UP of Mississippi, 2001. 80-104.* [en ligne]. 1969. [Consulté le 31 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html. Excerpted from « The Film Director as Superstar » (Doubleday and Company: Garden City, New York)

KUBRICK, Stanley. *Playboy Interview: Stanley Kubrick* [en ligne]. septembre 1968. [Consulté le 2 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://dpk.io/kubrick

KUBRICK, Stanley et PHILLIPS, Gene D. *Stanley Kubrick: interviews*. Jackson : University Press of Mississippi, 8 janvier 2001. Conversations with filmmakers series

LA MONTE YOUNG. *Composition 1960 #7 (for 2 candles)* [en ligne]. 1960. [Consulté le 14 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=nVNqetZeJYQ

LA MONTE YOUNG. *Pre-Tortoise Dream Music, Part Two* [en ligne]. 1964. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=aLitnrAd9jg

LA MONTE YOUNG. *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer* [en ligne]. 1962. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=7UmBTr-Kx-g

LA MONTE YOUNG. *Trio for Strings* [en ligne]. 1958. [Consulté le 14 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=GJdcIqEFOs0

LA MONTE YOUNG et ZAZEELA, Marian. *The Black Album* [en ligne]. 1969. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=Mv-Ddu3TQx0&t=1463s

LACAN, Jacques. *Écrits*. Seuil. Paris : Seuil, 1 novembre 1966

LACOMBE, Alain. *Des Compositeurs pour l'image : Cinéma et télévision*. Neuilly-sur-Seine : Musique et promotion, 1982

LACOMBE, Alain. *La musique du film*. Paris : F. van de Velde, 1979

LACUVE, Jean-Luc. Cinéma en relief et films en 3D. Dans : *Ciné-club de Caen* [en ligne]. 8 mai 2011. [Consulté le 26 mai 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.cineclubdecaen.com/analyse/technique/cinemaenrelieffilmsen3d.htm

LAIRD, Donald. Symphonies of scent in harmony with the photoplay. *Exhibitors Herald-World*. Février 1930, Vol. XCVIII, n° 7, p. 69. Better Theatres

LALITTE, Philippe. Aspects acoustique et sensoriel du bruit. *Filigrane*. Mai 2011, n° 7, p. http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=216. Musique, esthétique, sciences, société

LALLIER, François. *Conférence du Dr Lallier sur les Expériences de Mort Imminente* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 22 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=6lUEGR-u4W8&hd=1

LALLIER, François. *Facteurs associés aux expériences de mort imminente dans les arrêts cardiorespiratoires réanimés*. France : Université de Reims Champagne-Ardenne, 2014

LALO, Charles. *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. [S. l.] : Paris F. Alcan, 1908. [Consulté le 28 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/esquisseduneesth00lalo. ABT-1168

LALO, Charles. *Introduction à l'esthétique; les méthodes de l'esthétique, beauté naturelle et beauté artistique, l'impressionnisme et le dogmatisme*. [S. l.] : Paris : A. Colin, 1912. [Consulté le 27 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/introductionlest00lalo

LAO-TSEU. *Le livre de la voie et de la vertu*. Trad. par Stanislas JULIEN. Paris : Impr. Royale, 1842

LAO-TSEU. *Le Tao Te King - Texte intégral, sommaire interactif*. [S. l.] : magnetisme-et-bien-etre.com, 1952

LAO-TSEU. *Le Tao-Te-King ou le livre révère de la raison supreme et de la vertu. Traduit en francais et publie pour la premiere fois en Europe avec une version latine et le texte-chinois en regard*. Trad. par Jean Pierre Guillaume PAUTHIER. Paris : Didot, 1838

LAUTERWASSER, Alexander. *Résonance & création « Image sonore d eau »* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 27 février 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=xr7lcLJIkFU

LAUTERWASSER, Alexander et GAREL, Pierre-Jean. *Images sonores d'Eau : La musique créatrice de l'univers*. Paris : Médicis, 17 octobre 2005

LE BLANC, Abbé. Le téléphone et le phonographe. *La Semaine du clergé*. 10 octobre 1877, nº 51

LEARS, J. The perfectionist project. Dans : *Fables of Abundance: A Cultural History of Advertising in America*. New York : Basic Books, 1994, p. 162-195

LEE, Daryl. *The Heist Film: Stealing With Style*. [S. l.] : Columbia University Press, 14 mars 2014

LELOUCH, Claude. *Interview croisée : Claude Lelouch et Pauline Lefèvre, toute la musique qu'ils aiment* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 5 mai 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.chartsinfrance.net/Claude-Lelouch/interview-91342.html

LEMAIRE, M. Le Kinétographe de M. Edison. *La Science française et la science pour tous: revue populaire de vulgarisation scientifique* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 8 mars 1891. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163683.item

LENZ, Wilhelm von. *Beethoven et ses trois styles*. [S. l.] : Paris, G. Legouix, 1855. [Consulté le 4 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/beethovenetsestr00lenz. b1392202

LEUTRAT, Jean Louis. *L'alliance brisée: le western des années 1920*. [S. l.] : Presses universitaires de Lyon, 1985. Google-Books-ID: mMwdAAAAMAAJ

LEUTRAT, Jean-Louis. Musiques des westerns à l'époque du muet. *Vibrations*. 1987, Vol. 4, nº 1, p. 65-78

LEVINE, Scott N. et SMITH III, Julius O. A Compact and Malleable Sines+Transients+Noise Model for Sound. Dans : BEAUCHAMP, James W. (dir.), *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds: The Sound of Music* [en ligne]. 2007 edition. New York : Springer, 19 décembre 2006, p. 145-174. Disponible à l'adresse : http://iie.fing.edu.uy/investigacion/grupos/gmm/audio/biblio/books/audio/audio_processing_techniques/beauchamp-Analysis_Synthesis_and_Perception_of_Musical_Sounds.pdf

LEVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*. [S. l.] : Plon, 1964

L'HERBIER, Marcel, MOUSSINAC, Léon, LEVINSON, André et VALENTIN, Albert. *L'art cinématographique*. Vol. 4. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol. Disponible à l'adresse : http://monoskop.org/images/2/2c/L_Art_cinematographique_4_1927.pdf

LIGETI, György. D'atmosphères à Lontano. *Musique en jeu*. 1974, n° 15, p. 110

LISSAJOUS, Jules-Antoine. Mémoire sur l'étude optique des mouvements vibratoires. Dans : *Annales de chimie et de physique* [en ligne]. Crochard. Paris : V. Masson, 1857. Disponible à l'adresse : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343780820. Bibliothèque nationale de France

LISTA, Giovanni. *Le cinéma futuriste*. [S. l.] : Éditions Paris expérimental, 2008

LISTA, Giovanni. Russolo, peinture et bruitisme (préface). Dans : RUSSOLO, Luigi, *L'art des bruits*. Trad. par Nina SPARTA. [S. l.] : L'AGE D'HOMME, 2001, p. 9-30

LITWIN, Mario. *Film et sa musique*. Paris : Romillat, 2 juin 2004

LOHMANN, Johannes. *Mousiké et Logos: Contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques*. Mauvezin : Trans Europ Repress, 1989

LOMMEL, Pim Van. *Mort ou pas ? - Les dernières découvertes médicales sur les EMI*. Paris : InterEditions, 16 mai 2012

LORAIN, Paul. *Études de Médecine clinique faites avec l'aide de la méthode graphique et des appareils enregistreurs*. J.-B. Baillière. Paris : [s. n.], 1870. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5664928h

LORRAIN, François-Guillaume. Un « Parfum » sans odeur. *Le Point.fr*. 17 janvier 2007, n° 1776, p. 127

LUCRETIUS CARUS, Titus, VIRGIL, VALERIUS FLACCUS, Gaius, CHANLOT, NISARD, Auguste et NISARD, Charles. *Lucrèce, Virgile, Valérius Flaccus, oeuvres complètes avec la traduction en français*. [S. l.] : Paris : Chez Firmin Didot, 1868. [Consulté le 16 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/lucrcevirgilev00lucruoft. AGI-1601

LYNCH, David K. et RICHARD, Nicolas. *Mon histoire vraie*. Paris : Sonatine, 24 avril 2008

LYOTARD, Jean-François. L'obédience. JIMENEZ, Marc (dir.), *Inharmoniques*. 1986, n° 1, p. 106-117. Le Temps des mutations

MAIER, Michael. *Chansons intellectuelles sur la resurrection du Phenix*. Trad. par Jean Baptiste Le MASCRIER. [S. l.] : Debure l'aîné, 1758

MAILLOT, Pierre. L'écriture cinématographique de la sociologie filmique. Comment penser en sociologue avec une caméra ? *La nouvelle revue du travail* [en ligne]. Décembre 2012, n° 1. [Consulté le 30 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://nrt.revues.org/363

MALLE, Louis. Jazz et Cinéma. *Jazz Hot*. 1960, n° 155

MAREY, Étienne-Jules. Chapitre II: Chronographie. Dans : *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine / par É.-J. Marey,...* [en ligne]. G. Masson. Paris : [s. n.], 1878, p. 133-166. [Consulté le 7 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211376f

MAREY, Etienne-Jules. La chronophotographie: nouvelle méthode pour analyser le mouvement dans les sciences pures et naturelles. *Revue générale des sciences pures et appli-*

quées. Novembre 1891, Vol. 2, n° 21, p. 689-719. Conférences faites par M. Marey au Collège de France en juillet 1891

MAREY, Étienne-Jules. *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*. G. Masson. Paris : [s. n.], 1878. [Consulté le 7 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211376f

MAREY, Etienne-Jules. Le Fusil photographique. *La Nature : Revue des sciences*. Avril 1882, Vol. 18, n° 464, p. 326-330

MARIGNIER, Jean-Louis. *Nicéphore Niépce 1765-1833: l'invention de la photographie*. Paris : Belin, 1999. Un savant, une époque

MARINETTI, F.T., CORRA, Bruno, BALLA, G., SETTIMELLI, E., GINNA, Arnaldo et CHITI, Remo. *Futuristie*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1973

MARIOTTE, Edme. *Oeuvres de M. Mariotte, de l'Académie royale des sciences: De la végétation des plantes. 2. De la nature de l'air. 3. Du chaud et du froid. 4. De la nature des couleurs*. [S. l.] : Jean Neaulme, 1740

MARX, Adolf Bernhard. *Allgemeine Musiklehre*. Trad. par August Heinrich WEHRHAN. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1853. Disponible à l'adresse : http://imslp.org/wiki/Allgemeine_Musiklehre_(Marx,_Adolf_Bernhard)

MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. [S. l.] : Schiller, 1713

MAUROIS, André, VUILLERMOZ, Emile, LANG, André et BERGE, André. *L'art cinématographique*. Vol. 3. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol. Disponible à l'adresse : http://monoskop.org/images/d/d9/L_Art_cinematographique_3_1927.pdf

MAYER, Arthur. *Merely Colossal*. 2e éd. New York : Simon and Schuster, 1953

MCCANN, Mark. *Penser l'écran sonore: les théories du film parlant*. Adelaide en Australie du Sud : University of Adelaide, novembre 2006

MCGEE, Mark Thomas. *Beyond ballyhoo: motion picture promotion and gimmicks*. Jefferson, N.C.; London : McFarland, 2001

MCKEE, Robert. *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. 1re éd. [S. l.] : HarperCollins e-books, 28 septembre 2010

MCNAUGHT, William Gray. The History and Uses of the Sol-fa Syllables. Dans : MUSICAL ASSOCIATION (GREAT BRITAIN), *Proceedings of the Musical Association*. Vol. 19 [en ligne]. Londres : Whitehead & Miller, Limited for the Musical Association., 1893, p. 35-51. Novello, Ewer and Co. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/765441?seq=1#page_scan_tab_contents

MCQUADE, J.S. Chicago picture houses must have pure air. *Moving Picture World*. Avril 1913, Vol. XVI, n° 1, p. 32

MERIC, Lison. *Le Bruit, nuisance, message, musique*. Genéve : Georg éditeur, 1995

MERLET, Manuel. Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *Dans Fluctuat.net, repris par AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/

MESSIAEN, Olivier. La couleur des ondes: Olivier Messiaen, conférence de Notre Dame, 1977. Dans : *La couleur des ondes* [en ligne]. 28 mars 2010. [Consulté le 10 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://couleurdesondes.blogspot.com/2010/03/olivier-messiaen-conference-de-notre.html

MIGNARD, Frédéric. Le parfum, histoire d'un meurtrier - la critique. Dans : *A voir, A lire* [en ligne]. 14 octobre 2012. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.avoir-alire.com/le-parfum-histoire-d-un-meurtrier-la-critique

MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma : Les formes*. II. Paris : Éditions universitaires, 1965

MITRY, Jean. *La sémiologie en question : langage et cinéma*. Paris : Éditions du Cerf, 1 février 1987

MITRY, Jean. *Le Cinéma expérimental : Histoire et perspectives*. [S. l.] : Seghers, 1974. Broché

MITRY, Jean. *S. M. Eisenstein*. Paris : J. P. Delarge, 1978

MOLLER, Nathalie. Mais d'où vient le nom des notes ? Dans : *France Musique* [en ligne]. 20 octobre 2016. [Consulté le 6 avril 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.francemusique.fr/musique-classique/mais-d-ou-vient-le-nom-des-notes-65

MOODY, Raymond, KUBLER-ROSS, Elisabeth et MISRAKI, Paul. *La vie après la vie : Ils sont revenus de l'au-delà*. Paris : J'ai lu, 19 novembre 2003

MORGENSTERN, Hans. How Stanley Kubrick broke the rules of Classical Hollywood cinema and made a better film with '2001: A Space Odyssey': My MA thesis redux – part 1 of 4. Dans : *Independent Ethos* [en ligne]. 22 avril 2013. [Consulté le 30 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : https://indieethos.wordpress.com/2013/04/22/how-stanley-kubrick-broke-the-rules-of-classical-hollywood-cinema-and-made-a-better-film-with-2001-a-space-odyssey-my-ma-thesis-redux-part-1-of-4/

MORGENSTERN, Hans. Sublimation of the Hollywood Form in 2001. Dans : *Prezi* [en ligne]. 21 avril 2013. [Consulté le 31 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : https://prezi.com/fteny2vxaudm/sublimation-of-the-hollywood-form-in-2001/

MORGENSTERN, Joseph. Review of 2001: A Space Odyssey. *Newsweek*. 15 avril 1968

MORSE, Melvin, PERRY, Paul et MOODY, Raymond A. *Closer to the Light: Learning from the Near-Death Experiences of Children: Amazing Revelations of What It Feels Like to Die*. Reprint edition. New York : Ivy Books, 30 juillet 1991

MOUELLIC, Gilles. *La musique de film*. Paris; SCEREN-CNDP : Cahiers du Cinéma, 7 novembre 2003

MOUSSINAC, Léon. Le Cinéma au Salon d'Automne. *Gazette des sept arts* [en ligne]. Novembre 1923, n° 9. Disponible à l'adresse : http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/531.pdf

MOUSSINAC, Léon. *Naissance du cinéma*. [S. l.] : J. Povolozky, 1925

MURCH, Walter. Dickson Experimental Sound Film. Dans : *Filmsound* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 juillet 2015]. Disponible à l'adresse : http://filmsound.org/murch/dickson.htm

MURRAY, John. Account of an optical Deception. Dans : *Quarterly journal of science literature and the arts*. Vol. 10 [en ligne]. Londres : Royal Institution of Great Britain, 1819-1826, 1821. [Consulté le 28 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://catalog.hathitrust.org/Record/011570400

MURRAY, Rebecca. Exclusive Interview with Filmmaker Tom Tykwer. Dans : *About.com Entertainment* [en ligne]. 2006. [Consulté le 27 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://movies.about.com/od/perfume/a/perfume122006.htm

MUZET, Alain. *Le bruit*. Paris : Flammarion, 29 janvier 1999

NADAR, Félix. *A terre et en l'air : mémoires du géant*. 2e éd. Paris : E. Dentu, Libraire-Editeur, 1865. [Consulté le 12 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110516k

NADAR, Félix. Daguerréotype acoustique. *Le Musée franco-anglais*. 1856

NEWTON, Isaac. A Letter of Mr. Isaac Newton, Professor of the Mathematicks in the University of Cambridge; Containing His New Theory about Light and Colors: Sent by the Author to the Publisher from Cambridge, Febr. 6. 1671/72; In Order to be Communicated to the R. Society. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*. Janvier 1671, Vol. 6, no 69-80, p. 3075-3087

NEWTON, Isaac. *Traité d'optique sur les réflexions, réfractions, inflexions, et les couleurs, de la lumière*. [S. l.] : chez Montalant, 1722

NGUYEN, Kim. L'Odorat. Dans : *Le Nez* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://nezlefilm.com/#movie/2

NICOMAQUE DE GERASE. *Manuel d'harmonique et autres textes relatifs à la musique*. Volume 2 de Auteurs grecs relatifs à la musique. Trad. par Charles-Emile RUELLE. [S. l.] : Baur, 1881, Collection des auteurs grecs relatifs à la musique

NOVERRE, Maurice. La Vérité sur les premières projections publiques de séries chronophotographiques. *Le Nouvel art cinématographique*. Janvier 1930, no 5, p. 28-50

NOVERRE, Maurice. La Vérité sur l'origine des travaux chronophotographiques d'Etienne-Jules Marey. *Le Nouvel art cinématographique*. Octobre 1929, Vol. 2e série, no 4, p. 28-39

NOVERRE, Maurice. Les Origines du cinéma. *Ciné-Journal*. Février 1930, Vol. 24e année, no 1068, p. 21

NOVERRE, Maurice. *Maurice Noverre à « Ciné-Journal », postée le 28 janvier 1930*. 28 janvier 1930

ORTOLI, Sven et PHARABOD, Jean-Pierre. *Le cantique des quantiques: le monde existe-t-il?* Paris : La Découverte, 2007

OSTRIA, Vincent. Par ici les sorties. *L'Humanité* [en ligne]. 4 octobre 2006. [Consulté le 25 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.humanite.fr/node/357972

OURJOUMTSEV, Alexei, JEONG, Hyunseok, TUALLE-BROURI, Rosa et GRANGIER, Philippe. Generation of optical 'Schrödinger cats' from photon number states. *Nature*. Août 2007, Vol. 448, n° 7155, p. 784-786

PALACIOS QUIROZ, Rafael. *La pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann.* [en ligne]. Musicologie. Paris : Université Paris-Sorbonne, 13 février 2012. Disponible à l'adresse : http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/PALACIOS_Rafael_2012_these.pdf

PARIS, John Ayrton et CRUIKSHANK, George. *Philosophy in sport made science in earnest : being an attempt to illustrate the first principles of natural philosophy by the aid of the popular toys and sports.* Vol. 3. [S. l.] : London : Printed for Longman, Rees, Orme, Brown and Green., 1827. [Consulté le 15 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/philosophyinspo00cruigoog

PARNIA, Sam, SPEARPOINT, Ken, VOS, Gabriele de, FENWICK, Peter, GOLDBERGA, Diana, YANG, Jie, ZHU, Jiawen, BAKER, Katie, KILLINGBACK, Hayley, MCLEAN, Paula, WOOD, Melanie, ZAFARI, A. Maziar, DICKERT, Neal, BEISTEINER, Roland, STERZ, Fritz, BERGER, Michael, WARLOW, Celia, BULLOCK, Siobhan, LOVETT, Salli, MCPARA, Russell Metcalfe Smith, MARTI-NAVARETTE, Sandra, CUSHING, Pam, WILLS, Paul, HARRIS, Kayla, SUTTON, Jenny, WALMSLEY, Anthony, DEAKIN, Charles D., LITTLE, Paul, FARBER, Mark, GREYSON, Bruce et SCHOENFELD, Elinor R. *AWARE - AWAreness during REsuscitation - A prospective study* [en ligne]. Clinical Paper. New York : Stony Brook Medical Center, State University of New York at Stony Brook, 7 septembre 2014. [Consulté le 24 juin 2017]. Resuscitation. Disponible à l'adresse : http://www.alphagalileo.org/AssetViewer.aspx?AssetId=90110&CultureCode=en

PARROT, Georg Friedrich. *Entretiens sur la physique*. [S. l.] : J.C. Schünmann, 1820. [Consulté le 27 novembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/entretienssurla03parrgoog

PAULIN, Scott D. Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity. Dans : BUHLER, James, FLINN, Caryl et NEUMEYER, David, *Music and Cinema*. Wesleyan University Press. Hanover/London : [s. n.], 2000

PERRIAULT, Jacques. *Mémoires de l'ombre et du son, une archéologie de l'audio-visuel*. Paris : Flammarion, 1981

PETHO, Ágnes. *Words and Images on the Screen: Language, Literature and Moving Pictures*. [S. l.] : Cambridge Scholars Publishing, 26 mars 2009

PIERRE-QUINT, Léon, DULAC, Germaine, LANDRY, Lionel et GANCE, Abel. *L'art cinématographique*. Vol. 2. Imp. des presses Universitaires de France. Paris : Librairie Félix Alcan, 1927, 8 vol. Disponible à l'adresse : http://monoskop.org/images/5/57/L_Art_cinematographique_2_1927.pdf

PIESSE, George William Septimus. *The art of perfumery and the methods of obtaining the odours of plants*. [S. l.] : Longman, Green, Longman and Roberts, 1862

PIOTROVSKIJ, Adrian. *Teatr, Kino, tizn'*. Leningrad : Iskusstvo, 1969

PISANO, Giusy. Chapitre III. Capter et conserver les sons (astuces acoustiques). Dans : *Une archéologie du cinéma sonore* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 21 juin 2013, p. 25-43.

[Consulté le 22 juillet 2015]. Cinéma et audiovisuel. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/2734

PISANO, Giusy. Chapitre X. La voie physiologique d'Étienne-Jules Marey. Dans : *Une archéologie du cinéma sonore* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 21 juin 2013, p. 113-120. [Consulté le 24 juillet 2015]. Cinéma et audiovisuel. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/2744

PISANO, Giusy. Chapitre XXII. Vers le spectacle : les expérimentations d'Auguste Baron et d'autres pionniers. Dans : *Une archéologie du cinéma sonore* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 21 juin 2013, p. 245-271. [Consulté le 26 juillet 2015]. Cinéma et audiovisuel. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/2760

PISANO, Giusy. Introduction à la quatrième partie. A la recherche d'un « appareil permettant de faire pour la vue ce que le phonographe devait faire pour l'ouie ». Dans : *Une archéologie du cinéma sonore* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 21 juin 2013, p. 171-176. [Consulté le 25 juillet 2015]. Cinéma et audiovisuel. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/2750

PISANO, Giusy. Introduction. Dans : *Une archéologie du cinéma sonore* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 21 juin 2013, p. 1-8. [Consulté le 21 juillet 2015]. Cinéma et audiovisuel. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/2729

PLATEAU, Joseph. *Dissertation sur quelques propriétés des impressions produites par la lumière sur l'organe de la vue* [en ligne]. Doctorat en sciences mathématiques et physiques. Liège : Université de Liège, jui 1829. Disponible à l'adresse : http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/501

PLATON. *La République*. Vol. 10. Wikisource. Trad. par Emile CHAMBRY. [S. l.] : [s. n.], 29 mars 2016, 10 vol. [Consulté le 22 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/La_R%C3%A9publique_(trad._Chambry)/Livre_X#

PLATON. *Timée*. Trad. par Victor COUSIN. [S. l.] : CreateSpace Independent Publishing Platform, 24 mars 2016. [Consulté le 1 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Timée_(trad._Cousin)/Notes

PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle de Pline : avec la traduction en français. Tome 1 / par M. É. Littré,...* Trad. par Émile LITTRE. Paris : Firmin-Didot et Cie, 1877. [Consulté le 1 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2820810

POIZAT, Michel. *La voix sourde: la société face à la surdité*. [S. l.] : Métailié, 1996

POIZAT, Michel. Le silence sourd. BELLE-ISLE, Francine (dir.), *Protée: théories et pratiques sémiotiques*. 2000, Vol. 28, n° 2, p. 7-16. Le silence

POIZAT, Michel. *L'opéra ou Le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris : Métailié, 17 octobre 2001

POSTEL, Jean-Pierre. *La mort a-t-elle un sens ? Itinéraire d'un anesthésiste*. Berre-l'Étang (BP 10089, 13133) : S17 Production Livre, 19 juin 2013

POTAMKIN, Harry Alan. Phases of Cinema Unity II. *Close Up*. Juin 1930, Vol. VI, n° 6, p. 471

POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Revised ed. edition. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 3 juin 2002

POZNER, Valérie. Les cartons du parlant. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*. Juillet 2003, n° 40, p. 41-57

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. First Paperback edition. Cambridge u.a. : Cambridge University Press, 26 avril 1996

PROUST, Marcel et TADIE, Jean-Yves. *À la recherche du temps perdu*. Éd. en un volume. Texte établi pour l'éd. de la « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1999. Quarto

PSYCHOYOU, Théodora. Les règles de composition par Monsieur Charpentier: statut des sources. Dans : CESSAC, Catherine, *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*. [S. l.] : Editions Mardaga, 2007, p. 201-238

QUINTILIANUS, Aristides et DUYSINX, François. *Aristide Quitilien. La musique*. Liège, Université - Genève : Librairie Droz, 1 janvier 1999

RADCLIFFE, Amy. Scentography: a post-visual past time - Amy Radcliffe. Dans : *Amy Radcliffe* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 25 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://amyradcliffe.co.uk/Scent-ography-a-post-visual-past-time-1

RAMAIN, Paul. De la construction thématique des films. *Cinéa-Ciné pour tous*. Septembre 1925, n° 44, p. 9-11

RAMAIN, Paul. De la construction thématique des films. *Cinéa-Ciné pour tous*. Septembre 1925, n° 37, p. 9-11

RAMAIN, Paul. Des rythmes visuels aux rythmes cinématographiques. *Ciné*. Janvier 1926, n° 16, p. 196

RAMAIN, Paul. Le Film peut traduire et créer le rêve. TEDESCO, Jean et HENRY, Pierre (dir.), *Cinéa-Ciné pour tous*. Août 1926, n° 67, p. 11-14

RAMAIN, Paul. Musique, Art et Cinéma. *Le Courrier musical et théâtral*. Février 1925, n° 3 et 4

RAMAIN, Paul. Quelques considérations sur la musique au cinéma. *Le Courrier musical*. Avril 1927, n° 8

RAMAIN, Paul. Sur la musique visuelle engendrée par certains films. *Cinéa-Ciné pour tous*. Mai 1925, n° 37, p. 12-13. Cinéanères Vol II - n° 2, 13e festival d'Anère, 8 au 12 juin 2011

RAMAIN, Paul. Sur le rôle exact de la Musique au Cinéma. La musique est-elle utile? adaptations? Improvisations, partitions cinégraphiques, Musique ou silence? PASCAL, Jean (dir.), *Cinémagazine*. Septembre 1925, n° 39, p. 515-518

RAMAIN, Paul. Un peu de musique pour accompagner discrètement les films... en attendant le Cinéma « pur ». PASCAL, Jean (dir.), *Cinémagazine*. Mai 1928, n° 20, p. 267-268

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels...* [S. l.] : J.B.C. Ballard, 1722

RAY, Satyajit. *Satyajit Ray on music, Part III* [en ligne]. 1989. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=RWS5dlxwZDc

REBER, Henri. *Traité d'harmonie*. Paris : Colombier, E. Gallet, 1862. Disponible à l'adresse : http://imslp.org/wiki/Traite_d'harmonie_(Reber,_Napoleon_Henri)

REICH, Steve. *It's Gonna Rain* [en ligne]. 1965. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=vugqRAX7xQE

REICH, Steve. *Music for 18 Musicians - Original 1978 Recording* [en ligne]. 1978. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=t5U9577N-dQ

REICH, Steve. *Steve Reich and Musicians - Drumming - Original 1971 Live Recording* [en ligne]. 1971. [Consulté le 15 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=u9DbqNlUNqc

REICH, Steve et COTT, Jonathan. Interview with Steve Reich. Dans : *Works: 1965-1995*. Nonesuch : [s. n.], 1997. Notice du coffret de CD Steve Reich. Works

REINHOLD, Heil. *Interview… Composer Reinhold Heil Discusses Scoring Helix for Syfy – GoSeeTalk.com* [en ligne]. 16 janvier 2015. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://goseetalk.com/interview-composer-reinhold-heil-discusses-scoring-helix-for-syfy/

REMACLE, Philippe. Remacle. Dans : *Remacle.org* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 17 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/problemesmusicaux.htm.

RENOIR, Jean. A bâtons rompus. *Cinéma 55*. 1954, Vol. 2

RENOIR, Jean. *Cinéma*. 1 à 13. [S. l.] : Fédération française des ciné-clubs, 1954

RESNAIS, Alain. Interview avec Resnais. *Positif*. Octobre 1984, n° 284

REVILL, David. *The Roaring Silence: John Cage: A Life*. 2nd Printing edition. New York : Arcade Publishing, 5 novembre 1993

REY, Lester Del. The Kubrick Site: Lester Del Rey's Review of « 2001 ». *Galaxy Publishing Corp* [en ligne]. avril 1968. [Consulté le 3 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0045.html

RICARDOU, Jean. *Robbe-Grillet: analyse, théorie: Centre culturel international de Cerisy-la-Salle*. Paris : Union générale d'éditions, 1976. 10-18 ; 1079-1080

RICHTER, Hans. *Hans Richter by Hans Richter.* New York : Holt, Rinehart and Winston, 1971

RICHTER, Hans. *Tête et le dos de têtes*. [S. l.] : Verl. The Ark, 1967

RIVAUD, Sylvain. Le Parfum - la BO / Trame sonore / Soundtrack - Perfume : The Story of a Murderer - Musique de Reinhold Heil & Johnny Klimek, Tom Tykwer [Critique de la BO]: Cinezik.fr. Dans : *Cinezik* [en ligne]. 2006. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=parfum

RIVE, Wilhelm. *De sphygmograaf en de Sphygmographische Curve. [Le sphygmographe et les tracés sphygmographiques, thèse inaugurale du Dr Wilhelm Rive]*. [S. l.] : Utrecht, 1866

ROBINSON, David. *Chaplin, his life and art*. 1st McGraw-Hill ed. New York : McGraw-Hill, 1985

ROCKWELL, John. *All American Music*. 1st edition. New York : Knopf, 12 février 1983

ROGET, Peter Mark. *Explanation of an optical deception in the appearance of the spokes of a wheel seen through a vertical aperture*. part 1 [en ligne]. Royal Society of London : W. Nichol of London, 1825. Disponible à l'adresse : http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/115/131.full.pdf+html

ROSENZWEIG, R. From rum shop to Rialto: Workers and movies. Dans : WALLER (dir.), *Moviegoing in America: A Sourcebook in the History of Film Exhibition*. Oxford : Blackwell Publishers, 2002, p. 27-45

ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac : comédie héroïque en 5 actes, en vers*. Librairie Charpentier et Fasquelle. Paris : Eugène Fasquelle, 1898. [Consulté le 13 octobre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64960772

ROTH, Jean-Marie. *L'écriture de scénarios*. Édition revue et augmentée. Paris : Chiron, 1 janvier 2006

ROUSSELOT, Pierre-Jean. *Principes de phonétique expérimentale. Tome 1*. Vol. 1. H. Welter. Paris : [s. n.], 1908 1897, 2 vol. Disponible à l'adresse : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb312591517

ROZSA, Miklós. 24 images, La revue québécoise qui va au cinéma. *24 images*. Avril 1982, n^{o} 12

RUCHTI, Ulrich, TAYLOR, Sybil et WALKER, Alexander. *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*. Rev Exp edition. New York : W. W. Norton & Company, 17 septembre 2000

RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits*. Trad. par Nina SPARTA. Lausanne : L'Age d'homme, 2001. Avant-gardes

RUSSOLO, Luigi. *Luigi Russolo, Intonarumoris, 1913* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 27 mars 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=BYPXAo1cOA4&hd=1

SAILLEAU, Nathalie et DESAULTY, Daniel. *La dépense de réduction du bruit, 1990-1998*. Orléans : IFEN, 2000

SAINT AUGUSTIN. *Deux traités de St Augustin: Les livres de l'ordre et Les livres du libre arbitre*. Trad. par VILLEFORE. [S. l.] : J.-B. Coignard, 1701. Texte originel de 386 en latin

SAMUEL, Claude et MALLE, Louis. *Panorama de l'art musical contemporain: avec des textes inédits*. [S. l.] : Editions Gallimard, 1962

SAUVEUR, Joseph. Rapport des sons des cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes: et nouvelle détermination des sons fixes. Dans : ACADÉMIE DES SCIENCES (dir.), *Histoire de l'académie royale des sciences: année M.DCCXIII.* Paris : de l'Imprimerie Royale, 1739, p. 324-350. Mémoires de l'Académie Royale

SCELSI, Giacinto et KANACH, Sharon. *Les anges sont ailleurs...* Arles : Actes Sud, 9 juin 2006

SCHAEFFER, Pierre. *De la musique concrète à la musique même*. Paris : Memoire du livre, 20 décembre 2001

SCHAEFFER, Pierre. L'élément non visuel au cinéma. *La Revue du cinéma*. 1946, n° 3, p. 51

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines.* Nouv. éd. Paris : Seuil, 1 octobre 1966

SCHAEFFNER, André. Le timbre. Dans : WEBER, Edith, *La résonance dans les échelles musicales*. [S. l.] : C.N.R.S., 1963, p. 217

SCHAFER, Robert Murray. *Le paysage sonore*. Paris : Editions J.C. Lattes, 1979

SCHINDLER, Antoine et SOWINSKI, Albert. *Histoire de la vie et de l'oeuvre de Ludwig van Beethoven écrite en allemand par Antoine Schindler*. [S. l.] : Librairie de Garnier frères, 1865

SCHMITT, Frantz. Dictionnaire des brevets cinématographiques français. Dans : *Cinématographes* [en ligne]. 1996. [Consulté le 17 avril 2016]. Disponible à l'adresse : http://cinematographes.free.fr/index-brevets.html

SCHOENBERG, Arnold. *Lettre à Emil Hertzka*. Automne 1913

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel et SCHUBART, Ludwig. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. [S. l.] : bey J. V. Degen, 1806

SCHWOB, René. *Une mélodie silencieuse*. Paris : Bernard Grasset, 1929

SCORSESE, Martin. *Martin Scorsese on Stanley Kubrick (2001)* [en ligne]. 15 juin 2001. [Consulté le 2 novembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=uplzNEEagrI

SCRIABINE, Marina. La musique et la Chine ancienne. *Revue française de sociologie*. 1962, Vol. 3, n° 4, p. 398-406

SEGER, Linda et GAUTHIER, Brigitte. *Faire d'un bon scénario un scénario formidable*. Paris : Editions Dixit, 10 janvier 2005

SEGNER, Johann Andreas. *De Raritate Luminis quibusdam Praemissis: dissertationem Inauguralem Medicam Dans Diem XVI. Septembr. MDCCXL.* [Ed électronique.]: Göttingen Bibliothèque nationale et universitaire, Göttingen, 2011. Vandenhoeck Dieu Ingae : [s. n.], 1740. Disponible à l'adresse : http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN653929625. Fondation allemande de recherche

SERVANT, Jean-Pierre. *Mesurer le bruit dans l'environnement. NFS 31-010*. Paris-La Défense : Association française de normalisation, 26 janvier 2001

SIEDLACZEK, Peter. *Orchestral Colours*. Best Service de Soundware Company, 1994

SIMSOLO, Noël et LEONE, Sergio. *Conversations avec Sergio Leone*. Paris : Cahiers du Cinema, 8 avril 1999

SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. *Oops: 20 life lessons from the fiascos that shaped America*. 1st ed. New York : Harper Collins, 2006

SMITH, Martin J. et KIGER, Patrick J. The Lingering Reek of Smell-O-Vision. *Los Angeles Times* [en ligne]. 5 février 2006. [Consulté le 23 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.latimes.com/business/la-tm-oops6feb05-story.html

SOJCHER, Frédéric. *Manifeste du cinéaste*. [S. l.] : Klincksieck, 22 novembre 2011

SOJCHER, Frédéric, BINH, N. T. et MOURE, José. *Cinéma et musique : accords parfaits: Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*. [S. l.] : Les Impressions nouvelles, 6 février 2014

SOJCHER, Frédéric et JABON, Luc. *Scénario et réalisation : Modes d'emploi ?* [S. l.] : Nouveau Monde Editions, 22 septembre 2016

SOLOMOS, Makis. *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : PU Rennes, 4 juillet 2013

SOLOMOS, Makis. La Métaphore lumineuse. Dans : CIRM (dir.), *« La Métaphore lumineuse ». Gérard Grisey / Iannis Xenakis*. Château de la Napoule (Mandelieu-la Napoule) : L'Harmattan, 13 novembre 2001. Arts 8

SOREL, Charles. *Nouveau recueil des pièces les plus agréables de ce temps , ensuite des jeux de l'inconnu et de la Maison des jeux*. Paris : N. de Sercy, 1644. [Consulté le 25 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k715706

SOURIAU, Etienne. *La Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*. [S. l.] : Flammarion, 1969

SOURIAU, Etienne. Problèmes d'Esthétique et d'Acoustique. *Le Monde*. Avril 1947

SOURIAU, Étienne et AGEL, Henri. *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953

SOURIAU, Étienne et SOURIAU, Anne. *Vocabulaire d'esthétique*. 3e éd. Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 8 septembre 2010

SOURIAU, Paul. *L'esthétique du mouvement*. [S. l.] : F. Alcan, 1889. [Consulté le 5 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/lesthtiquedumou00sourgoog

SPIRA, Alain. Le Parfum, histoire d'un meurtrier. *Paris Match*. 2006, no 2994, p. 38

STRAUSS, Frédéric. Peinture sans odeur Le Parfum. De Tom Tykwer. *telerama.fr* [en ligne]. 7 octobre 2006. [Consulté le 25 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.telerama.fr/cinema/peinture-sans-odeur-le-parfum-de-tom-tykwer,15113.php

STRAVINSKY, Igor. La musique de film ? Du papier peint ! *L'Ecran français*. novembre 1947

STUART REID, John. *Musicology :: Cymascope Research* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 27 février 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.cymascope.com/cyma_research/musicology.html

SURVAGE, Léopold. *Ecrits sur la peinture*. Paris : l'Archipel, 1 janvier 1992

SURVAGE, Léopold. *Survage: rythmes colorés, 1912-1913*. [S. l.] : Musée d'art et d'industrie, 1973

SUSKIND, Patrick et LORTHOLARY, Bernard. *Le parfum: histoire d'un meurtrier ; roman*. Paris : Fayard, 1994. Le livre de poche, 6427

TAY, Garnett. *Un Siècle de cinéma: Portraits de cineastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire*. Renens : Paris : Hatier, 1981

TCHAIKOVSKY, Piotr. *CASSE NOISETTE Complet Ballet HD* [en ligne]. Dresde, décembre 2013. [Consulté le 28 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=JHZokYsB1pI

TCHAIKOVSKY, Piotr. *Piotr Tchaikovsky: The Nutcracker - Ballet in two acts (HD 1080p)* [en ligne]. Saint-Pétersbourg, décembre 2012. [Consulté le 28 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=xtLoaMfinbU

TCHAIKOVSKY, Piotr. *Tchaikovsky: Nutcracker, Staatsballett Berlin 2014 HD* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 28 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=rzUMyw-JDBI

TESSE, Jean-Philippe. Le Parfum : histoire d'un meurtrier. Dans : *Chronicart.com* [en ligne]. 30 septembre 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.chronicart.com/cinema/le-parfum-histoire-d-un-meurtrier/

TESSE, Jean-Philippe. Le Parfum, histoire d'un meurtrier de Tom Tykwer. *Le Cahiers du cinéma*. octobre 2006, n° 616, p. 52

THE MUSEUM OF MODERN ART LIBRARY. *Moving Picture World (Jan-Jun 1910)*. New York : Chalmers Publishing Company, 1910. [Consulté le 13 février 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/movinwor06chal

THE MUSEUM OF MODERN ART LIBRARY. *Moving Picture World (July-Dec 1909)*. New York : Chalmers Publishing Company, 1909. [Consulté le 13 février 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/moviewor05chal

THEILLIER, Patrick. *Expériences de mort imminente: Un signe du ciel qui nous ouvre à la vie invisible*. Paris; Perpignan : Artège Editions, 1 octobre 2015

TIRARD, Laurent. *Leçons de cinéma : L'intégrale*. Paris : Nouveau Monde Editions, 3 septembre 2009

TRAMMELL, Mark. The Top 25 Most Underrated Heist Films. Dans : *Film Equals* [en ligne]. 28 novembre 2012. [Consulté le 30 septembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.filmequals.com/2012/11/28/the-top-25-most-underrated-heist-films/

TRINTIGNANT. *Jean Louis Trintignant à propos de la musique de « Un homme et une femme »* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 5 mai 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.ina.fr/video/I00018953

TYKWER, Tom. *Creation / Run Lola Run / Filmography / Home - Tom Tykwer* [en ligne]. 2010. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.tomtykwer.com/Filmography/Run-Lola-Run/Creation

TYKWER, Tom. *Groucho Reviews: Interview: Tom Tykwer—Perfume: The Story of a Murderer—11/10/06* [en ligne]. 11 octobre 2006. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.grouchoreviews.com/interviews/200

TYKWER, Tom. *Interview: Perfume Director Tom Tykwer* [en ligne]. 27 décembre 2006. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.moviefone.com/2006/12/27/interviewperfume-director-tom-tykwer/

TYKWER, Tom. *Interviews < THREE | The new Film by Tom Tykwer* [en ligne]. 2010. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.drei.x-verleih.de/en/Interviews/

TYKWER, Tom. *Podcast #10 with Tom Tykwer ♪ - APM Music* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://podcast.apmmusic.com/10_APM_Film_TV_Music_Podcast_Tom_Tykwer.mp3

TYKWER, Tom. *Tom Tykwer* [en ligne]. 27 décembre 2006. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://reverseshot.org/interviews/entry/913/tom-tykwer

TYKWER, Tom. *Tom Tykwer Stops to Smell the "Perfume"* [en ligne]. 18 décembre 2006. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.ifc.com/2006/12/interview-tom-tykwer

TYKWER, Tom. *Tom Tykwer's Run Lola Run- Filmmaker Magazine - Spring 1999* [en ligne]. 1999. [Consulté le 7 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://filmmakermagazine.com/archives/issues/spring1999/speed_of_life.php

TYLSKI, Alexandre. Entretien avec Bruno Coulais sur « L'enfant qui voulait être un ours ». Dans : *Musique et Cinéma* [en ligne]. Toulouse : laboratoire de Recherches en Audiovisuel, Ecole Supérieure d'Audio-Visuel., 23 décembre 2002. Disponible à l'adresse : http://www.cadrage.net/entretiens/enfantours/enfantours.html

UDINE, Jean d'. Vers l'Unité. I Rythmes et Formes. *Le Courrier musical*. Octobre 1911, n° 20, p. 613-619

UDINE, Jean d'. Vers l'Unité. II Harmonies et Nuances. *Le Courrier musical*. Novembre 1911, n° 22, p. 669-675

ULANO, Mark. The Movies are Born a Child of the Phonograph. Dans : *Filmsound* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 juillet 2015]. Disponible à l'adresse : http://www.filmsound.org/ulano/talkies2.htm

VALENSI, Henry. musicalisme.fr. Dans : *musicalisme.fr* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 11 mai 2017]. Disponible à l'adresse : http://musicalisme.fr/

VARESE, Edgar. *Ecrits*. Paris : Christian Bourgois, 24 mai 1993

VARESE, Edgard. Verbe. *391, New York*. Juin 1917, n° 5, p. 2

VEBER, Francis. *Que ça reste entre nous*. Paris : Robert Laffont, 16 septembre 2010

VERTOV, Dziga. *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*. [S. l.] : University of California Press, 1984

VINAY, Gianfranco. *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*. Paris : Michel de Maule, 10 avril 2002

VINCENT, Delphine. *Musique classique à l'écran et perception culturelle*. [S. l.] : Editions L'Harmattan, 1 janvier 2013

VIVIER, Odile. *Varèse*. [S. l.] : Éditions du Seuil, 1973

WAGEMANS, Johan, ELDER, James H., KUBOVY, Michael, PALMER, Stephen E., PETERSON, Mary A., SINGH, Manish et VON DER HEYDT, Rüdiger. A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception I. Perceptual Grouping and Figure-Ground Organization. *Psychological bulletin*. Novembre 2012, Vol. 138, n° 6, p. 1172-1217

WAGNER, Richard et CHARNACE, Guy. *Musique et Musiciens*. Deuxième volume : Fragments critiques de M. Richard Wagner. Traduits et annotés. Paris : P. Lethielleux, imprimeur-éditeur, 1874, 2 vol. Disponible à l'adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Charnacé_-_Musique_et_Musiciens,_vol2,_1874.djvu/96

WALLER, Mary Desiree. *Chladni figures: a study in symetry*. [S. l.] : G. Bell, 1961

WEBSTER, Patrick. *Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from Lolita through Eyes Wide Shut*. [S. l.] : McFarland, 21 décembre 2010

WELLES, Orson. *Rencontre avec Orson Welles [67 ans] à Paris 2/2* [en ligne]. 16 mars 1982. [Consulté le 7 mai 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.ina.fr/video/I00008532. Institut National de l'Audiovisuel

WERTHEIMER, Max. Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung. Zeitschrift für Psychologie. 1912; 61. pp. 161–265. Dans : *Classics in psychology*. New York : T. Shipley, 1961, p. 1032–1089. Philosophical Library

WILKINS, John. *The mathematical and philosophical works of the Right Rev. John Wilkins, late lord bishop of Chester : to which is prefix'd the author's life, and an account of his works; in two volumes*. [S. l.] : London : Vernor and Hood, 1802. [Consulté le 25 octobre 2015]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/mathematicaland01conggoog

WILKINS, Nigel. *La musique du diable*. Sprimont, Belgique : Editions Mardaga, 14 avril 1999

WILLIAM, Chris. TCM Fest: Smell-O-Vision to Get Rare and Pungent Encore at Cinerama Dome. Dans : *The Hollywood Reporter* [en ligne]. 30 avril 2016. [Consulté le 23 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.hollywoodreporter.com/news/tcm-fest-smell-o-vision-889103

WINKLER, Max. The Cue Sheet for Pictures. *Motion Picture News*. 9 février 1921, Vol. 23, p. 1508

XENAKIS, Iannis. Le déluge des sons. *Le Nouvel Observateur*. Novembre 1965, n° 53, p. 38-39

XENAKIS, Iannis. *Musiques formelles : Nouveaux principes formels de composition musicale*. Nouvelle éd. Paris : Stock, 1981. Disponible à l'adresse : http://www.iannis-xenakis.org/fxe/ecrits/mus_form.html

YOUNG, Thomas. *A course of lectures on natural philosophy and the mechanical arts*. [S. l.] : London : Printed for J. Johnson, 1807. [Consulté le 7 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://archive.org/details/lecturescourseof01younrich. ucb_banc:GLAD-67225103

Références non nominatives

Accueil | IRCAM [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 31 mai 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.ircam.fr/

AGITATION : Définition de AGITATION [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/agitation

AGITER : Définition de AGITER [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/agiter

AGRÉGER : Définition de AGRÉGER [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/agreger

Alejandro Amenábar. Dans : *IMDb* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 8 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.imdb.com/name/nm0024622/

ÂME : Définition de ÂME [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 21 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/ame

Application du phonographe au journalisme. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 3 février 1899. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date

Aroma Foam et Atlas Disinfectant. *Moving Picture World*. Février 1911, Vol. VIII, n° 6, p. 319 et 328

ARS NOVA: les progrès de la notation [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 7 avril 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.universalis.fr/encyclopedie/ars-nova/

Artistic music visuals for your media player. Dans : *SoundSpectrum* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.soundspectrum.com/

BRUIT : Définition de BRUIT [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/bruit

Bulletin de la Classe des beaux-arts. [S. l.] : Académie royale de Belgique, 1987

Bulletin du Phonographe: La conférence de Chatou. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 4 août 1899. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date

CADENCE : Définition de CADENCE [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/cadence

Composers Collective – A NY-based non-profit for composers [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 27 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.composerscollective.org/

Comptes rendus de l'Académie des sciences, 1857, tome I, page 727. *La Science française : revue populaire illustrée*. [S.n.]. Paris, 4 août 1899, p. 9

CONTREPOINT : Définition de CONTREPOINT [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/contrepoint

Crusade for better air in M. P. theaters. *Moving Picture World*. Décembre 1908, Vol. III, n° 26, p. 522

DIASTEMATIQUE: Encyclopédie de la musique, index « D » [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 3 avril 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.musicologie.org/sites/d.html

DIDACTIQUE : Définition de DIDACTIQUE [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/didactique

DOMITOR. Dans : *Domitor* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 15 juillet 2015]. Disponible à l'adresse : http://www.domitor.org/fr/

DUALISME : Définition de DUALISME [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 20 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/dualisme/substantif

DUALITÉ : Définition de DUALITÉ [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 20 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/dualit%C3%A9/substantif

ÉMOTION : Définition de ÉMOTION [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 13 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/emotion

[Film sonore Auguste Baron]. Dans : *Collections du Forum des Images* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 16 avril 2016]. Disponible à l'adresse : http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP42475

German Scientists Prove Life After Death: Real or Hoax? Dans : *wafflesatnoon.com* [en ligne]. 3 septembre 2014. [Consulté le 22 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://wafflesatnoon.com/scientists-prove-life-after-death/

GLSL Sandbox Gallery [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://glslsandbox.com/

Guild Of Music Supervisors. Dans : *Guild Of Music Supervisors* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 janvier 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.guildofmusicsupervisors.com/#!role

HERTZ : Définition de HERTZ [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 9 avril 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/hertz

IMDb Votes/Ratings Top Frequently Asked Questions. Dans : *IMDb* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.imdb.com/help/show_leaf

IMPROVISATION : Définition de IMPROVISATION [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/improvisation

In the interpreter's house. *The American Magazine*. Aout 1913, Vol. LXXVI, n° 2, p. 93

Innovations in Cinema: « AromaRama ». Dans : *National Board of Review* [en ligne]. 28 janvier 2014. [Consulté le 22 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.nationalboardofreview.org/2014/01/innovations-cinema-aromarama/

INSIGNIFIANT : Définition de INSIGNIFIANT [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/insignifiant

La phonographie - L'inventeur du phonographe: Edison. Brevet d'Edison en date du 7 juin 1978. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 4 août 1899. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date

La phonographie: Les précurseurs du phonographe, E. Léon Scott de Martinville. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 4 août 1899. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328659030/date

La revue du cinéma. *Jim Jarmuch, Jean-Claude Guiguet, Bill Sherwood, Jean-François Stevenin, Keisuke Kinoshita, Hollywood brule-t-il, Actualité du cinéma soviétique, Les teams comiques oubliés*. Novembre 1986, n° 421

Le Parfum. Dans : *Comme au Cinema* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.commeaucinema.com/critiques/le-parfum,54157

Le Parfum : histoire d'un meurtrier: Les critiques presse. Dans : *AlloCiné* [en ligne]. 2006. [Consulté le 24 octobre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.allocine.fr/film/fichefilm-55603/critiques/presse/

MATÉRIALISME : Définition de MATÉRIALISME [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/materialisme

MATÉRIALISTE : Définition de MATÉRIALISTE [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/materialiste

Method and apparatus for presenting theatrical impressions. Inventeur(s) : John H. LEAVELL. Los Angeles. US1749187, 4 mars 1930

Michael Todd Jr. *The Telegraph* [en ligne]. 14 mai 2002. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1394212/Michael-Todd-Jr.html

Music Visualizer, VJ Software & Beyond: Magic Music Visuals. Dans : *Magic Music Visuals* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://magicmusicvisuals.com/

MUSIQUE : Définition de MUSIQUE [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/musique

NEUME : Définition de NEUME [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 2 avril 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/neume/

Note de programme [en ligne]. Paris, 17 février 1996. [Consulté le 17 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://brahms.ircam.fr/works/work/11155/

Objectif multiple anamorphoseur et procédé de cinématographie en couleurs et en relief au moyen de cet objectif [en ligne]. Inventeur(s) : Georges CHRETIEN. Paris. FR638542, 26 mai 1928. Disponible à l'adresse : http://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR638542.html?p=6&s=1465006162605&cHash=ee767e00f7f229baa7257c153c33e9d7

« Paléophone » de Charles Cros et premier enregistrement de la voix humaine par Edison. Dans : *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 15 juillet 2015]. Disponible à l'adresse : http://www.universalis.fr/encyclopedie/paleophone-de-charles-cros-et-premier-enregistrement-de-la-voix-humaine-par-edison/

Passeurs d'images [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.passeursdimages.fr/

PATTERN : Définition de PATTERN [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. CNRTL. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/pattern

POIETIQUE : définition de POIETIQUE [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : https://fr.wiktionary.org/wiki/poietique

QUADRIVIUM : Définition de QUADRIVIUM [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 5 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/quadrivium

Recherches sur l'élasticité, Annales de chimie et de physique, 3e série, tome XII, 1844, page 383. Bibl. Nat., R 17.426. *La Science française : revue populaire illustrée*. [S.n.]. Paris, 4 août 1899, p. 9

Résumé du compte rendu de Duhamel à l'Académie des sciences, 1840, pages 15-17, Tome II. *La Science française : revue populaire illustrée*. [S.n.]. Paris, 4 août 1899, p. 9

Rythme coloré. Dans : *Survage. Les années héroïques* [en ligne]. Troyes, musée d'Art moderne ; Le Cateau-Cambrésis, musée Matisse : Centre Pompidou, 1993. [Consulté le 17 décembre 2015]. Disponible à l'adresse : https://www.centrepompidou.fr/id/cnyXrjq/rk8Lee/fr

RYTHME : Définition de RYTHME [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/rythme

ScentAir | Créateur de milliards d'expériences olfactives. Dans : *Home-New-FR* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 22 août 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.scentair.fr/

Scentys - Créateur et expert de la diffusion de parfum dans l'air. Dans : *Scentys* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 24 août 2016]. Disponible à l'adresse : https://www.scentys.com

SILENCE : Définition de SILENCE [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/silence

SON : Définition de SON [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 12 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/son

The Indianapolis News. Marion County, Indianapolis, Indiana, 16 mars 1978, p. 8

Tonfil'ma v porjadke dnja. *Zizn'iskusstva*. 1929, n° 30

TRIVIUM : Définition de TRIVIUM [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 5 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/trivium

TUMULTE : Définition de TUMULTE [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 6 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/tumulte

Une nouvelle invention scientifique: le kinétographe. *La Science française : revue populaire illustrée* [en ligne]. [S.n.]. Paris, 8 mars 1894. [Consulté le 19 septembre 2015]. Disponible à l'adresse : http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163725

VACARME : Définition de VACARME [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 6 mars 2017]. Disponible à l'adresse : http://cnrtl.fr/definition/vacarme

VDMX5 · VIDVOX [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://vidvox.net/

VSXu - audio visualizer, music visualizer, visual programming language (VPL), realtime graphics design platform. Dans : *Vovoid Media Technologies* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 décembre 2016]. Disponible à l'adresse : http://www.vsxu.com/for-artists

Annexes

Table des annexes

Annexe I : carte SD

- Ensemble des films de Tom Tykwer analysés
  - *Maria la maléfique*
  - *Les rêveurs*
  - *Cours, Lola, cours*
  - *La princesse et le guerrier*
  - *L'enquête*
  - *3*
  - *Le parfum : histoire d'un meurtrier*
- Bandes originales de
  - *Cours, Lola, cours*
  - *Le parfum : histoire d'un meurtrier*
- Autres éléments relatifs au *Parfum : histoire d'un meurtrier*
  - partitions musicales tirées de la bande originale du film : *Prologue*, *Richis's Escape*, *Streets of Paris*, *Distilling Roses*, *Metting Laura* et *Laura's murder*
  - paroles de *Meeting Laura*, traduites en français
  - dossier de presse en français
  - roman éponyme de Patrick Süskind (exclusivement destiné à cette recherche)
- Statistiques sur les réalisateurs-compositeurs 1913-2015
- Créations musico-cinématographiques sous forme de courts métrages de fiction
  - présentation
  - *Mamie* (2004)
  - *Faut qu'on parle* (2008)
  - *Sizo* (*Ciseaux*, 2013)
- Thèse au format PDF.

Annexe II : partitions musicales tirées de la bande originale du *Parfum*, transcrites pour piano

- *Prologue*
- *Richis's Escape*
- *Streets of Paris*
- *Distilling Roses*
- *Metting Laura*
- *Laura's murder*

Annexe III : paroles de *Meeting Laura*, traduites en français

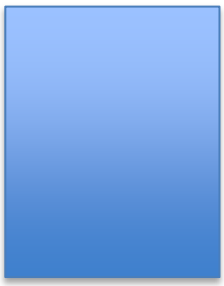
Annexe IV : statistiques sur les réalisateurs-compositeurs [1410]

- Synthèse
- Sur le nombre de réalisateurs-compositeurs par catégorie
- Sur le nombre de films dont la musique est composée par le réalisateur
- Sur l'évolution de la part de films de réalisateurs-compositeurs

Annexe V : présentation des créations musico-cinématographiques

[1410] Source : IMDb.

Annexe I. Carte SD



Annexe II. Partitions tirées de la bande originale du *Parfum*

Morceaux, transcrits pour piano, tirés de la bande originale du film de Tom Tykwer

Le parfum: histoire d'un meurtrier

(*Prologue*, *Richis's Escape*, *Streets of Paris*, *Distilling Roses*, *Metting Laura* et *Laura's murder*)

Musique de Tom Tykwer, Johnny Klimek & Reinhold Heil

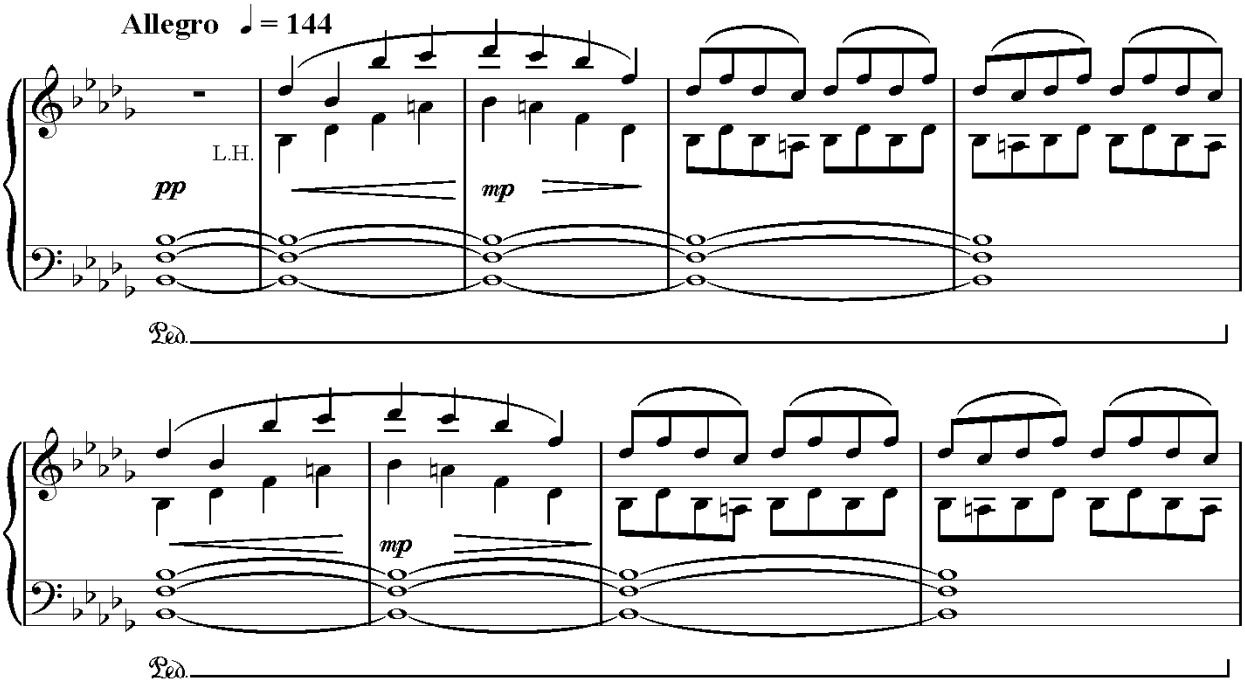
RICHIS'S ESCAPE

Con moto ♩ = 96

STREETS OF PARIS

DISTILLING ROSES

Allegro ♩ = 144

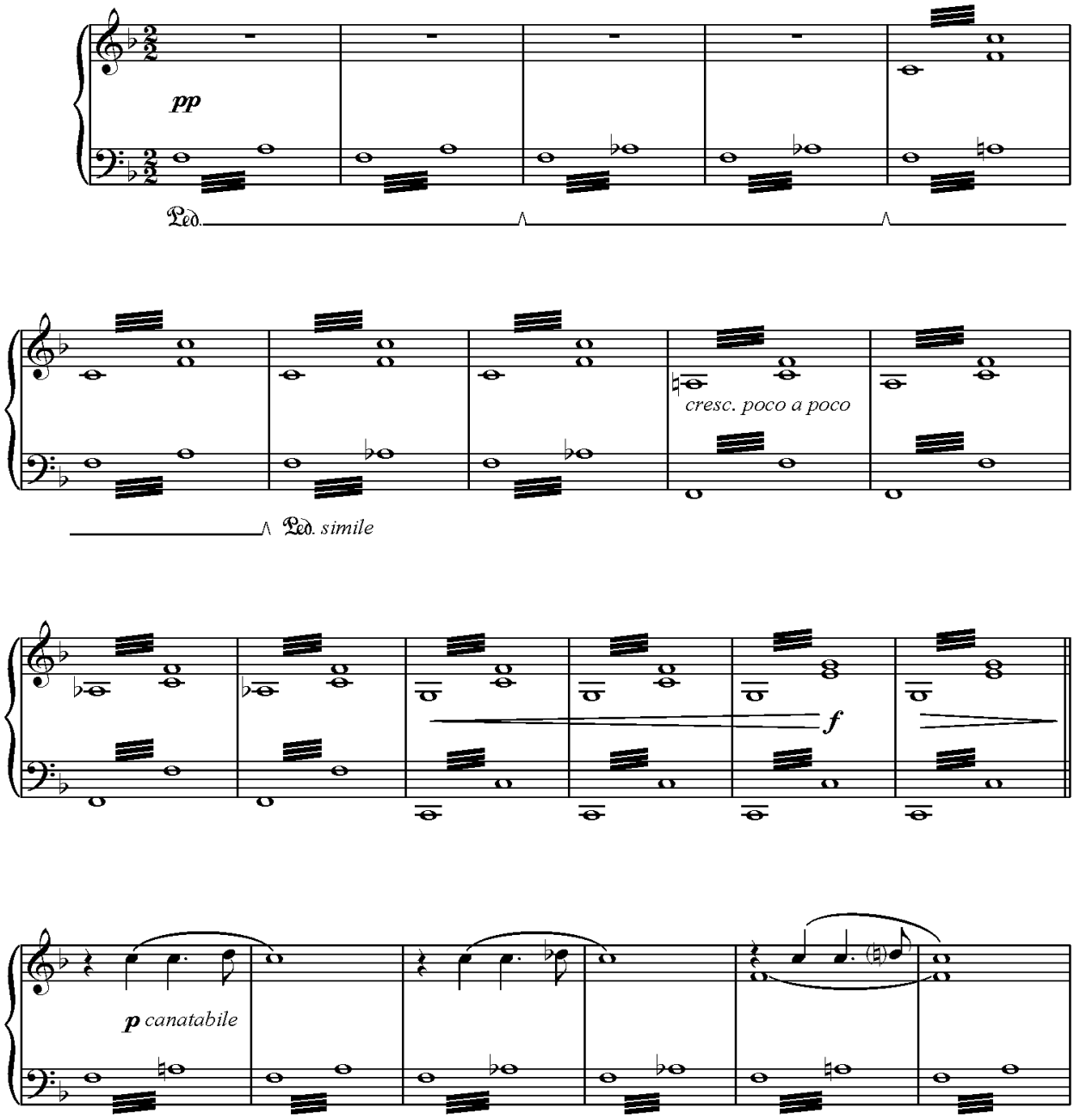


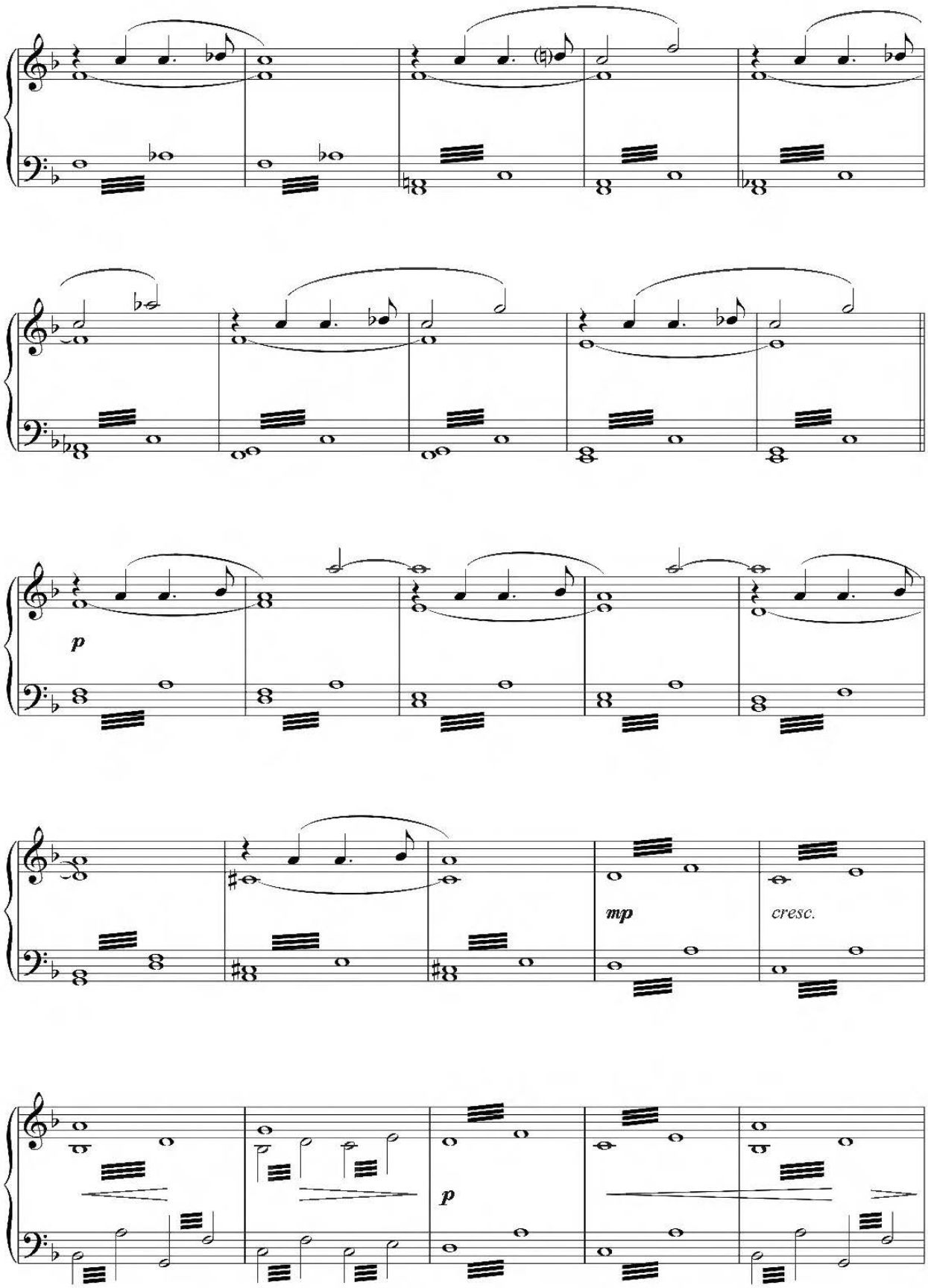
mp
mf
p
mf
L.H.
p
Ped.
pp
L.H.
mp
Ped.
Ped.
p
Ped.
mf
f
Ped.
Ped.

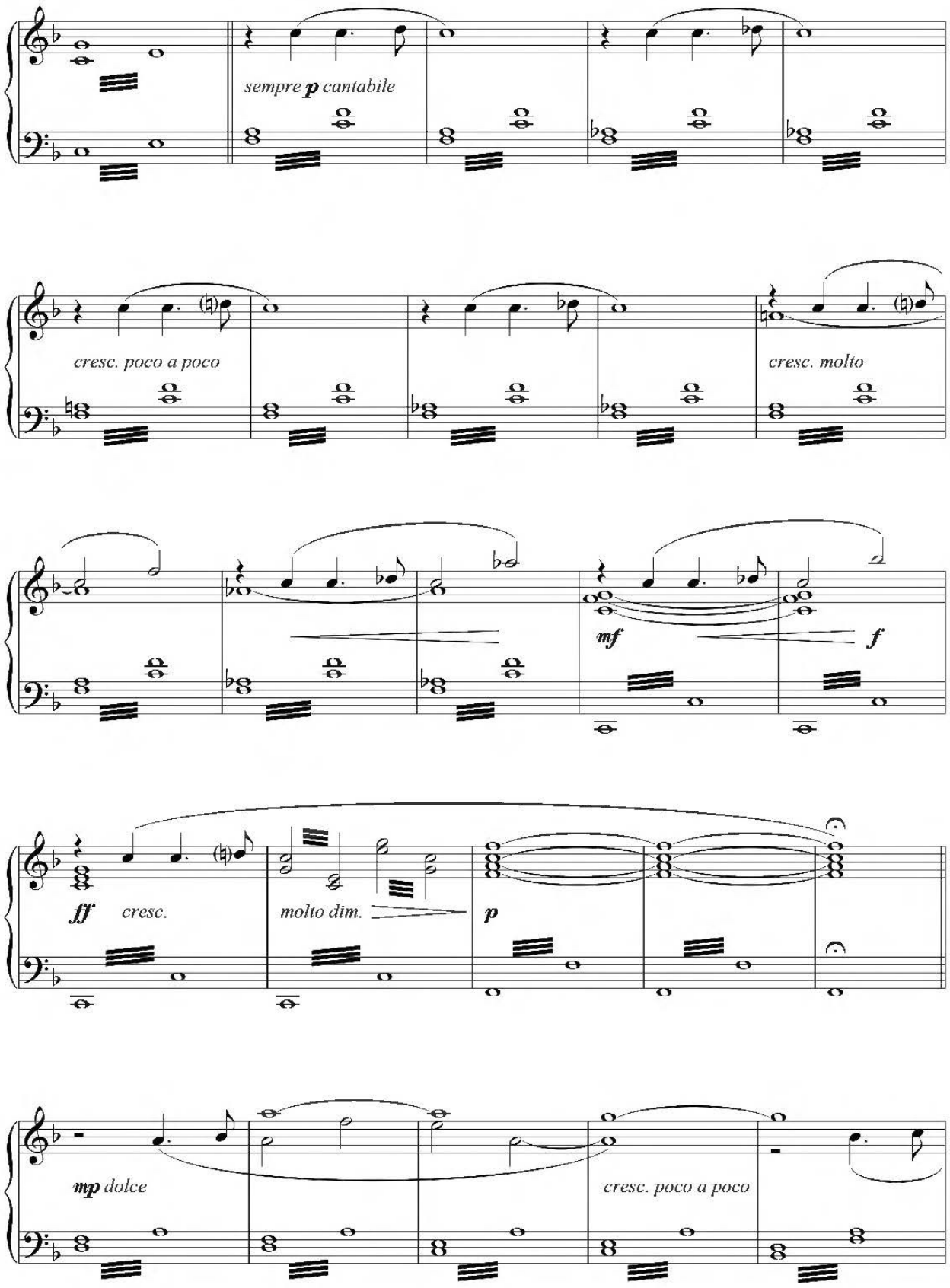
p
Ped.
L.H.
Ped.
mf
mp
p
pp
ppp

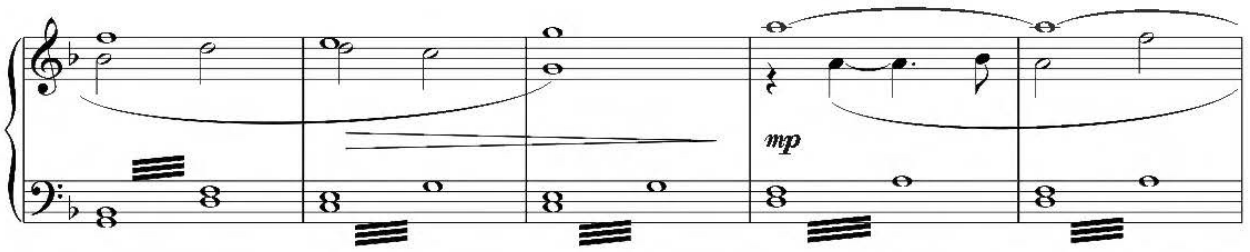
MEETING LAURA

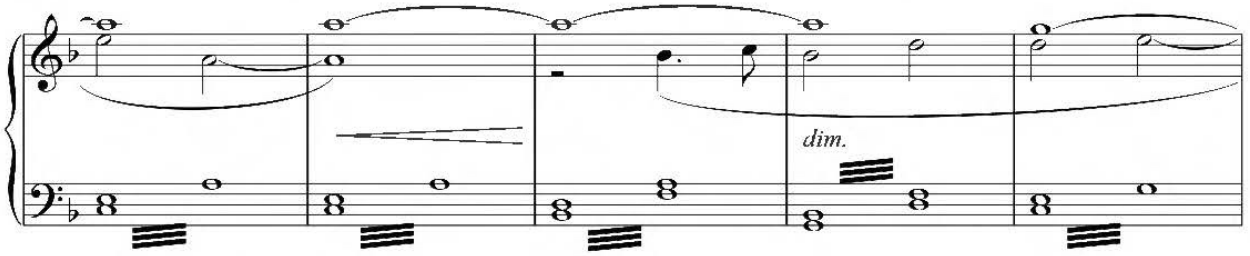
Andante misterioso ♩ = 88

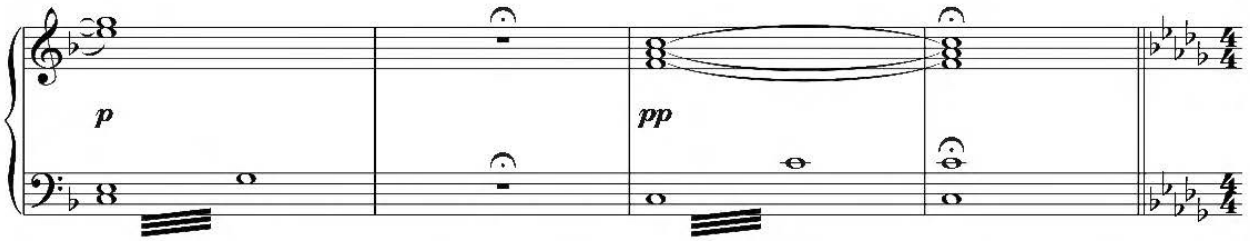



p
mp
cresc.
p


sempre p cantabile
cresc. poco a poco
cresc. molto
mf
f
ff
cresc.
molto dim.
p
mp dolce
cresc. poco a poco

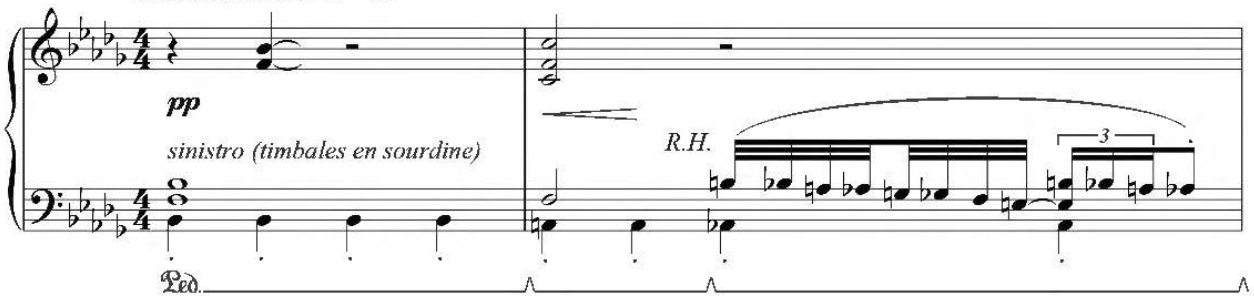


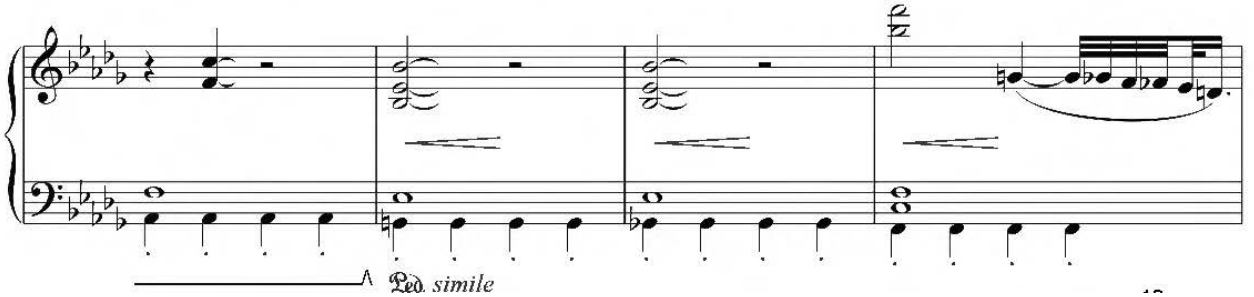




LAURA'S MURDER

Morbosamente ♩ = 54





pp leggiero (quasi harp)

mp
cresc.
Broadly
f
sfz
sim.
ppp
Ped.

Annexe III. Paroles de *Meeting Laura*, traduites en français

tirées du *Parfum : histoire d'un meurtrier* de Tom Tykwer

Paroles originales	Traduction française
All'anima,	À l'âme,
si intonerà,	Entonnera,
più armonica,	plus harmonique,
la musica,	la musique,
sola carezza,	seule caresse,
su un bruto corpo,	sur un corps brut,
così respire,	ainsi respire,
la lauta nota,	la somptueuse note,
così che sia,	afin qu'il soit,
l'immagine,	l'image,
di un angelo,	d'un ange,
che liberi.	qui est libre.
Purissime,	Très pures,
Discorrerò,	Je discourrai,
la musica,	la musique,
le lacrime,	les larmes,
colma d'amore,	remplies d'amour,
con la mia nota,	avec ma note,
per rivederla,	pour la revoir,
per risvegliarla.	pour la réveiller.
Se risvegliata,	S'il se reveille,
io saprò sentirla,	je saurai le sentir,
nel precoce feto,	dans le précoce foetus,
e così resterò.	et donc je resterai.

Annexe IV. Statistiques sur les réalisateurs-compositeurs

Synthèse

Notre recherche du réalisateur-compositeur dont l'œuvre nous semble la plus emblématique et la plus éclectique, quant à la question des relations entre images et sons au cinéma, et qui nous a conduit à Tom Tykwer, a nécessité une étude approfondie de la base de données de l'Internet Movie Database (IMDb). Bien que la finalité commerciale du site, propriété d'Amazon depuis 1998, mérite la plus grande prudence quand à l'usage de certaines données [1411], il représente, de nos jours, la source la plus étendue consacrée au cinéma et, par conséquent, une belle occasion d'en tirer quelques statistiques sur les réalisateurs-compositeurs. Cet examen, que nous sommes les premiers à mener sur ce thème selon les administrateurs du site, nous a révélé que les films dont la musique est composée par le cinéaste sont rares. Etant donné qu'il n'existe pas de répertoire de réalisateurs-compositeurs avant le nôtre, nous l'avons créé. Voici donc les premières réponses statistiques à la question du nombre de réalisateurs qui composent la musique de leurs films, sur un siècle de cinéma [1412].

Nous avons tenté de braver les difficultés liées l'ampleur de cette base de données, trop lourde pour être exploitable directement. L'IMDb, qui s'est révélée de loin la source d'information cinématographique la plus étendue, possède le défaut de son exhaustivité puisque sa prodigalité exceptionnelle nécessite un travail de sélection très minutieux, la frontière entre cinéma amateur aux sources partielles et industrie du film se révélant poreuse. Ainsi, nous avons éliminé 14,6 % des entrées de films, exactement 553 305 sur les

[1411] Entre autres, le système de notation est biaisé puisque la note moyenne d'un film est pondérée en fonction du nombre de votes qu'il reçoit, de façon à relever artificiellement l'évaluation des productions les plus notés. Nous présumons que, par voie de conséquence, plus un film a été vu, plus il a reçu d'évaluations, donc plus la note affichée sur le site sera arbitrairement surélevée par rapport à sa note moyenne réelle. Ce système factice aboutit à la situation absurde où un blockbuster sera mieux classé qu'un film mieux noté mais moins diffusé. Par ailleurs, les films intimistes, aussi appréciés soient-ils, sont écartés puisque, à l'heure où nous écrivons, au minimum 25 000 évaluations sont requises pour faire parti du classement. Cf. IMDb Votes/Ratings Top Frequently Asked Questions. Dans : *IMDb* [en ligne]. [s. d.].

[1412] Cent ans pour les longs métrages (1915-2015) et 102 ans pour les courts métrages et toutes catégories confondues (1913-2015).

3 788 830 enregistrés en 2015, dont la date de sortie est soit incomplète, soit inexistante. De même, l'observation de l'intitulé des fonctions des cinéastes au générique de leurs films, impliquant de se concentrer sur ceux qui sont crédités textuellement des fonctions de « réalisateur » et de « compositeur » au sein d'une production audiovisuelle, nous a amené à considérer 323 689 entrées de réalisateurs exploitables sur les 431 234 au total, toutes catégories confondues, et 157 351 entrées de compositeurs sur les 192 584 enregistrés, ce qui reste très amplement suffisant pour en tirer des mesures statistiques significatives.

18 949 noms sont enregistrés à la fois comme réalisateurs et comme compositeurs sans qu'ils n'apparaissent forcément sur un même générique. Sur les 323 689 cinéastes ou vidéastes exploitables, ayant réalisé au moins une production audiovisuelle de tous formats, cinéma, télévision, vidéo et même jeux vidéo, 10 799 d'entre eux, soit 3,3 %, sont crédités au moins une fois simultanément comme réalisateur et compositeur. 8209, soit 76 %, ont composé la musique d'un seul de leurs films, sachant que 55,9 % des réalisateurs tous formats n'ont réalisé qu'une production audiovisuelle. Dans cette catégorie, 4,5 % des réalisateurs ont composé la musique du seul film qu'ils ont réalisé, alors que 1,8 % seulement sont crédités au moins deux fois comme compositeur, dès lors qu'ils possèdent au moins deux films à leur actif.

Si nous éliminons les exploitations premières en télévision, vidéo et jeux vidéo et que nous resserrons notre panel au répertoire du grand écran [1413], nous trouvons des résultats similaires. 239 347 cinéastes ont réalisé au moins un film sorti en salle. 8848 d'entre eux sont crédités au moins une fois comme réalisateur et compositeur sur un même générique, soit 3,7 %. Sur ces réalisateurs-compositeurs, 6968 ont composé la musique d'un seul de leurs films, soit 78,8 % d'entre eux, sachant que 62,8 % des réalisateurs n'en ont réalisé qu'un. Dans cette catégorie, 4,6 % ont composé la musique du seul film qu'ils ont réalisé, alors qu'ils sont seulement 2,1 % à être crédité plus d'une fois comme compositeur dès lors qu'ils en disposent au moins de deux.

Les premiers films de l'Histoire dont la musique est composée par le réalisateur sont *The Old Wood Carver* et *Love in a Teashop* sortis en octobre 1913. Ils sont réalisés par

[1413] Pour observer spécifiquement les films cinéma exploités en salle, nous avons exclu ceux spécifiés en tant que vidéo « (V) », télévision « (TV) », jeux vidéo « (VG) », ceux qui, bien que répertoriés, voit leur production suspendue en cours de route « {SUSPENDED} » et ceux dont la date de sortie est incomplète ou inconnue.

l'artiste complet germano-britannique Hubert Von Herkomer (1849 – 1914) qui donne déjà le ton de la tendance à l'éclectisme artistique du réalisateur-compositeur. En effet, en plus d'être réalisateur et compositeur, Herkomer est aussi écrivain, peintre et sculpteur, ce qui suggère un désir d'éloignement des limites de l'expression artistique. Par la suite, le nombre de films cinéma dont la musique est composée par le réalisateur reste minime. Hormis une pointe à sept films en 1934, elle oscille entre zéro et six par an et ne dépasse pas 0,3 % du nombre total de sorties en salle jusqu'en 1961. A partir de 1962, la part des films de réalisateurs-compositeurs croit doucement jusqu'à atteindre 0,9 % du nombre total de productions cinématographiques avec 23 films en 1968 et un maximum de 26 films en 1970. A partir de cette date et jusqu'en 1991, le nombre de films de réalisateurs-compositeurs stagne, oscillant entre 0,5 % et 0,9 % de la production totale. Ce n'est qu'à partir 1992 qu'elle dépasse la barre des 1 % avec 44 films représentant 1,4 % de l'ensemble des exploitations. Depuis, elle n'est jamais descendue en dessous de cette limite du 1 %. Elle croit par vagues successives en dents de scie, passant la barre des 3 % en 2004, et atteignant 3,5 % de la production cinématographique en 2005, année charnière à la suite de laquelle le nombre de films de réalisateurs-compositeurs stagne, et même, baisse tout en se maintenant toujours au-dessus des 3 %. Hormis une montée à 3.6 % en 2008, jusqu'au record absolu de 3,8 % en 2009, cette courbe semble nous montrer que le taux annuel de films cinéma de réalisateurs-compositeurs a trouvé son point d'équilibre entre 3 % et 3,5 % de l'exploitation totale, ceci depuis 2004.

A titre indicatif, sur les 56 475 réalisateurs répertoriés qui ont réalisé au moins un documentaire projeté en salle, 1145, soit 2 %, ont composé la musique d'au moins un d'entre eux, ce qui, dans ce secteur, est inférieur à l'ensemble du cinéma et, à fortiori, au cinéma de fiction. Neuf sur dix (90,1 %) ont composé la musique d'un seul de leurs documentaires, sachant que les trois quarts (75,9 %) des réalisateurs n'en ont réalisé qu'un. Ainsi, dans cette catégorie, 2,4 % des réalisateurs ont composé la musique du seul film qu'ils ont réalisé, alors que 0,8 % seulement sont crédités au moins deux fois comme compositeur, dès lors qu'ils possèdent au moins deux documentaires à leur actif.

En ce qui concerne le cinéma d'animation, 702 réalisateurs sur les 14 687 enregistrés sont crédités comme compositeurs, soit 4,8 %. 84,6 % d'entre eux ne le sont que pour un seul film, sachant que 77,2 % n'en ont réalisé qu'un. Ainsi, de nouveau, la part des

réalisateurs qui ont écrit la musique d'un unique film est supérieure à celle de ceux qui ont composé pour plusieurs productions, avec 5,2 % contre 3,2 % dans ce secteur.

S'agissant des films musicaux, sur 15 463 réalisateurs répertoriés, 860 ont composé la musique d'au moins un de leurs films, soit plus que la moyenne avec 5,6 %. Comme pour le cinéma documentaire, neuf sur dix (90,4 %) ne sont crédités comme compositeur que pour un seul film musical, sachant que 82,3 % n'en ont réalisé qu'un seul. Au résultat, 6,1 % des réalisateurs ont composé la musique du seul film qu'ils ont réalisé, et environ deux fois moins, 3 % sont crédités au moins deux fois comme compositeur, dès lors qu'ils disposent de deux dessins animés ou plus.

Dans la catégorie des courts métrages, sur les 155 952 cinéastes ayant réalisé au moins un film court sorti en salle, 6276 sont crédités au moins une fois comme compositeur, soit 4,2 % d'entre eux. Sur ces réalisateurs-compositeurs, 80,7 % n'ont composé la musique que d'un seul de leurs films tandis que 69,5 % des cinéastes n'en ont réalisé qu'un. Dans cette catégorie, 4,7 % ont composé la musique du seul film qu'ils ont réalisé, alors qu'ils sont seulement 2,6 % à être crédité comme compositeur, dès lors qu'ils possèdent au moins deux films. Ces rapports sont relativement équivalents à ceux du cinéma en général, bien que les réalisateurs-compositeurs soit plus nombreux dans le court-métrage que dans la moyenne et surtout vis-à-vis du long métrage.

En effet, si nous circonscisons l'échantillon uniquement aux longs métrages exploités en salle dans le cadre d'une exploitation commerciale, nous constatons que le nombre de réalisateurs-compositeurs est bien en deçà. Sur les 113 271 cinéastes répertoriés, nous en trouvons 3077 crédités au moins une fois simultanément comme réalisateur et compositeur, soit 2,7 %. 2568 d'entre eux n'ont composé la musique que d'un seul de leurs films, soit 83,5 %, sachant que 64,7 % de ces cinéastes n'ont réalisé qu'un film. Dans cette catégorie, 3,5 % ont composé la musique du seul film qu'ils ont réalisé, alors qu'ils sont seulement 1,3 % à être crédité comme compositeur dès lors qu'ils disposent de deux films au moins. Si nous comparons ces chiffres avec ceux du court métrage ou de la production audiovisuelle en général, ils nous semblent indiquer que plus les réalisateurs s'inscrivent dans le cadre du circuit commercial d'une industrie cinématographique et plus ils réalisent, moins ils composent la musique de leurs films. Ils ne sont plus que 0,5 %, 38 sur 8537

exactement, à avoir composé la musique de plus de cinq de leurs films, chez les cinéastes ayant réalisé au moins autant de longs métrages, ce qui est infime.

Le premier réalisateur crédité comme compositeur pour un long métrage est David W. Griffith (1875 – 1948) qui, avec le compositeur Joseph Carl Breil (1870 – 1926), signe la partition de *Naissance d'une nation* en 1915. Par la suite, le nombre de longs métrages dont la musique est composée par le réalisateur reste minime. Elle oscille entre zéro et cinq par an et ne dépasse pas les 0,3 % du nombre total de sorties en salle jusqu'à 1961, hormis trois pointes dans les années 1930 avec 0,5 % en 1931, et 0,4 % en 1933 et en 1934. Comme pour le cinéma en général, toutes durées confondues, c'est à partir de 1962 que la part des films de réalisateurs-compositeurs croit progressivement avec, pour la première fois, sept films dotés de cette particularité. Après une croissance par vagues successives, elle atteint un maximum de 0,9 % en 1973 pour redescendre et se stabiliser entre 0,3 % et 0,9 %, osciller entre 8 et 23 films de ce type par an, sans jamais dépasser le 1 %, jusqu'en 1995. La franche remontée s'annonce pourtant dès 1991, approximativement comme pour l'ensemble de l'industrie cinématographique. A partir de cette date qui démarre avec 12 films de réalisateurs-compositeurs représentant 0,5 % des longs métrages sortis, la part ne cesse de croitre par vagues en dent de scie, ralentit à partir de 2006 et semble se stabiliser à partir de 2009, entre un maximum à 3 % des exploitations en 2011 et un minimum à 2,5 % en 2012. Bien que ce pourcentage soit moindre, l'évolution générale du nombre de films disposant d'un réalisateur-compositeur dans le long métrage est assez proche de celle du cinéma, toutes durées confondues.

En définitive, comme nous l'avons déjà écrit en introduction de thèse, le nombre de productions cinématographiques dont le réalisateur compose la musique semble se stabiliser au cours des années 2000. Il se situe entre 3 % et 3,5 % des films de toute durée, et entre 2,5 % et 3 % des longs métrages. Ces chiffres portés sur les films confirment ceux portés sur les artistes, à savoir que le nombre de réalisateurs qui ont composé la musique de leurs courts métrages est plus important que pour les longs métrages, 4,2 % pour les premiers, contre 2,7 % pour les seconds.

Cette différence se vérifie également dans les catégories particulières. Sur les 37 147 répertoriés qui ont réalisé au moins un documentaire de long métrage projeté en salle, 708, soit 1,9 %, ont composé la musique d'au moins un d'entre eux. Comme pour

l'ensemble du cinéma documentaire, neuf sur dix (91,8 %) de ces réalisateurs-compositeurs ne sont crédité comme compositeur que pour un seul documentaire, tandis que les trois quarts de ces réalisateurs n'en ont réalisé qu'un seul de cette nature. Dans cette catégorie, 2,2 % ont composé la musique du seul qu'ils ont réalisé, alors qu'ils sont seulement 0,7 % à être crédité plus d'une fois comme compositeur dès lors qu'ils en disposent au moins de deux, ce qui est, de nouveau, plutôt moins élevé que les chiffres généraux, tous métrages confondus, respectivement 2,4 % et 0,8 %.

Le nombre de réalisateurs-compositeur dans le long métrage cinéma est également inférieur à la moyenne dans le cadre du film d'animation. 61 réalisateurs sur 2644 sont crédités au moins une fois comme compositeurs au générique de leur film, soit 2,3 %. 88,5 % d'entre eux ne le sont que pour un seul, sachant que 78,6 % des réalisateurs ne sont crédités qu'une fois en tant que tel. Ainsi, la part des réalisateurs qui ont écrit une fois la musique de leur seul film de ce type est supérieure à celle de ceux qui en ont composé plusieurs pour plus d'une production, avec 2,6 % contre 1,2 %, en deçà des résultats tous métrages confondus, respectivement 5,2 % et 3,2 %.

S'agissant des longs métrages musicaux, sur 8691 réalisateurs répertoriés, 299 ont composé la musique d'au moins un de leurs films, soit 3,4 % d'entre eux. 3,9 % des cinéastes n'ayant réalisé qu'un film musical, en ont composé également la musique, contre 6,1 %, toutes durées confondues. 1,3 % de ceux qui en ont mis en scène plusieurs, ont également dédié plus de deux partitions à leurs films, contre 3 %.

Si 96,7 % des réalisateurs, tout format de diffusion confondus et 97,3 % des réalisateurs de long métrage cinéma n'ont jamais touché à la partition musicale de leurs films, le constat porté sur les compositeurs est assez similaire. Néanmoins, comme ces derniers sont moins nombreux à être répertoriés que les réalisateurs, 157 351 contre 323 689 exploitables sur IMDb, et qu'ils ont à leur actif bien plus de participations sur des films [1414], la part des compositeurs crédités comme réalisateurs du film dont ils ont écrit la musique est plus importante.

Les 10 799 réalisateurs-compositeurs, toutes catégories confondues, qui forment 3,3 % des réalisateurs répertoriés, représentent 6,9 % des compositeurs. Dans le cadre de l'exploitation cinématographique en salles, les 8848 réalisateurs-compositeurs qui forment

[1414] 245 488 films exploités au total pour 157 351 compositeurs, contre 238 126 pour 323 689 réalisateurs.

3,7 % des réalisateurs, constituent 6,8 % des 129 709 compositeurs « cinéma ». Si nous restreignons notre étude aux longs métrages, les 3077 crédités au moins une fois simultanément comme réalisateur et compositeur, qui forment 2,7 % des réalisateurs, représentent 4,5 % des 69 183 compositeurs répertoriés.

Sur le nombre de réalisateurs-compositeurs [1415]

Catégorie des longs métrages diffusés en salle

Nombre de films réalisés	Nombre de réalisateurs-compositeurs
1	2568
2	323
3	94
4	35
5	19
6	9
7	6
8	4
9	2
10	4
11	3
12	4
13	1
14	1
15	1
16	1
17	1
22	1
TOTAL	**3077**

Nombre de films réalisés au minimum	Réalisateurs répertoriés	Réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs
Au moins 1 film	113271	3077	2,72%
2	40030	509	1,27%
3	22418	186	0,83%
4	15027	92	0,61%
5	10999	57	0,52%
6	8537	38	0,45%
7	6873	29	0,42%
8	5722	23	0,40%
9	4820	19	0,39%
10	4184	17	0,41%
11	3656	13	0,36%
12	3211	10	0,31%
13	2862	6	0,21%
14	2585	5	0,19%
15	2345	4	0,17%
16	2151	3	0,14%
17	1949	2	0,10%
22	1805	1	0,06%

[1415] Source : IMDb.

Productions audiovisuelles de tout type

Nombre de films réalisés	Nombre de réalisateurs-compositeurs
1	8209
2	1374
3	515
4	230
5	129
6	93
7	60
8	29
9	19
10	19
11	14
12	14
13	8
14	12
15	12
16	11
17	4
18	4
19	1
20	3
21	1
22	2
23	4
24	2
25	5
26	1
27	1
28	1
29	1
30	1
32	2
34	2
36	1
38	2
43	2
44	1
47	1
49	1
51	1
52	2
53	1
62	1
65	1
68	1
311	1
TOTAL	**10799**

Nombre de films réalisés au minimum	Réalisateurs répertoriés	Réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs
Au moins 1 film	323689	10799	3,34%
2	142691	2590	1,82%
3	93383	1216	1,30%
4	69886	701	1,00%
5	56022	471	0,84%
6	47165	342	0,73%
7	40780	249	0,61%
8	35942	189	0,53%
9	32113	160	0,50%
10	29123	141	0,48%
11	26679	122	0,46%
12	24636	108	0,44%
13	22760	94	0,41%
14	21100	86	0,41%
15	19733	74	0,38%
16	18523	62	0,33%
17	17449	51	0,29%
18	16505	47	0,28%
19	15684	43	0,27%
20	14939	42	0,28%
21	14275	39	0,27%
22	13655	38	0,28%
23	13110	36	0,27%
24	12575	32	0,25%
25	12025	30	0,25%
26	11595	25	0,22%
27	11184	24	0,21%
28	10804	23	0,21%
29	10434	22	0,21%
30	10079	21	0,21%
32	9455	20	0,21%
34	8868	18	0,20%
36	8414	16	0,19%
38	7974	15	0,19%
43	7007	13	0,19%
44	6847	11	0,16%
47	6361	10	0,16%
49	6096	9	0,15%
51	5849	8	0,14%
52	5715	7	0,12%
53	5585	5	0,09%
62	4670	4	0,09%
65	4414	3	0,07%
68	4196	2	0,05%
311	402	1	0,25%

Films de tous métrages diffusés en salle

Nombre de films réalisés	Nombre de réalisateurs-compositeurs
1	6968
2	1132
3	378
4	153
5	75
6	53
7	25
8	16
9	6
10	6
11	7
12	7
13	3
14	6
15	6
16	2
17	1
18	1
19	2
22	1
TOTAL	**8848**

Nombre de films réalisés au minimum	Réalisateurs répertoriés	Réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs
Au moins 1 film	239347	8848	3,70%
2	88958	1880	2,11%
3	49284	748	1,52%
4	31343	370	1,18%
5	21685	217	1,00%
6	16030	142	0,89%
7	12317	89	0,72%
8	9871	64	0,65%
9	8137	48	0,59%
10	6867	42	0,61%
11	5921	36	0,61%
12	5155	29	0,56%
13	4568	22	0,48%
14	4088	19	0,46%
15	3678	13	0,35%
16	3353	7	0,21%
17	3047	5	0,16%
18	2851	4	0,14%
19	2649	3	0,11%
22	2143	1	0,05%

Autres catégories

Documentaires diffusés en salle

Nombre de films réalisés	Nombre de réalisateurs-compositeurs
1	1032
2	82
3	26
4	1
5	1
6	3
TOTAL	**1145**

Documentaires de long métrage diffusés en salle

Nombre de films réalisés	Nombre de Réalisateurs-compositeurs
1	650
2	47
3	8
4	1
5	1
6	1
TOTAL	**708**

Courts métrages diffusés en salle

Nombre de films réalisés	Nombre de réalisateurs-compositeurs
1	5066
2	760
3	248
4	88
5	43
6	27
7	14
8	6
9	5
10	4
11	4
12	3
14	3
15	3
18	1
19	1
TOTAL	**6276**

Films d'animation diffusés en salle

Nombre de films réalisés	Nombre de réalisateurs-compositeurs
1	594
2	71
3	21
4	5
5	5
6	1
7	2
8	2
10	1
TOTAL	**702**

Longs métrages d'animation diffusés en salle

Nombre de films réalisés	Nombre de réalisateurs-compositeurs
1	54
2	3
3	3
4	1
TOTAL	**61**

Films musicaux diffusés en salle

Nombre de films réalisés	Nombre de réalisateurs-compositeurs
1	777
2	57
3	17
4	6
5	1
9	1
12	1
TOTAL	**860**

Longs métrages musicaux diffusés en salle

Nombre de films réalisés	Nombre de Réalisateurs-compositeurs
1	278
2	17
3	2
4	1
8	1
TOTAL	**299**

Sur le nombre de films [1416]

Nombre de longs métrages diffusés en salle

dont la musique a été composée par le réalisateur : 1915 – 2015

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1915	1390	1144	30	1	0,09%	3,33%	**0,07%**
1916	1719	1540	47	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1917	1798	1587	29	1	0,06%	3,45%	**0,06%**
1918	1758	1498	49	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1919	1878	1645	53	2	0,12%	3,77%	**0,11%**
1920	2119	1857	61	1	0,05%	1,64%	**0,05%**
1921	2228	1831	64	1	0,05%	1,56%	**0,04%**
1922	1767	1390	98	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1923	1515	1244	86	2	0,16%	2,33%	**0,13%**
1924	1661	1352	97	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1925	1650	1316	136	1	0,08%	0,74%	**0,06%**
1926	1325	1175	189	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1927	1364	1239	240	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1928	1367	1244	269	1	0,08%	0,37%	**0,07%**
1929	1236	1112	370	1	0,09%	0,27%	**0,08%**
1930	1223	1136	571	2	0,18%	0,35%	**0,16%**
1931	1269	1155	733	6	0,52%	0,82%	**0,47%**
1932	1270	1188	733	1	0,08%	0,14%	**0,08%**
1933	1228	1133	870	5	0,44%	0,57%	**0,41%**
1934	1350	1259	906	5	0,40%	0,55%	**0,37%**
1935	1399	1312	920	2	0,15%	0,22%	**0,14%**
1936	1498	1391	1076	4	0,29%	0,37%	**0,27%**
1937	1544	1451	1035	2	0,14%	0,19%	**0,13%**
1938	1535	1389	1146	3	0,22%	0,26%	**0,20%**
1939	1458	1323	1268	1	0,08%	0,08%	**0,07%**
1940	1385	1276	1178	3	0,24%	0,25%	**0,22%**
1941	1234	1136	1034	1	0,09%	0,10%	**0,08%**
1942	1154	1046	1081	1	0,10%	0,09%	**0,09%**
1943	1068	965	1034	1	0,10%	0,10%	**0,09%**
1944	905	820	854	1	0,12%	0,12%	**0,11%**
1945	817	737	710	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1946	915	825	834	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1947	1024	920	957	3	0,33%	0,31%	**0,29%**
1948	1144	1030	982	2	0,19%	0,20%	**0,17%**
1949	1275	1141	1078	1	0,09%	0,09%	**0,08%**
1950	1366	1209	1168	0	0,00%	0,00%	**0,00%**

[1416] Source : IMDb.

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1951	1377	1237	1180	3	0,24%	0,25%	**0,22%**
1952	1398	1223	1176	1	0,08%	0,09%	**0,07%**
1953	1450	1284	1257	2	0,16%	0,16%	**0,14%**
1954	1440	1294	1331	1	0,08%	0,08%	**0,07%**
1955	1488	1326	1325	3	0,23%	0,23%	**0,20%**
1956	1627	1393	1376	2	0,14%	0,15%	**0,12%**
1957	1648	1425	1525	1	0,07%	0,07%	**0,06%**
1958	1682	1447	1461	5	0,35%	0,34%	**0,30%**
1959	1654	1443	1511	2	0,14%	0,13%	**0,12%**
1960	1764	1551	1563	2	0,13%	0,13%	**0,11%**
1961	1818	1643	1595	4	0,24%	0,25%	**0,22%**
1962	1884	1654	1618	7	0,42%	0,43%	**0,37%**
1963	1815	1635	1506	8	0,49%	0,53%	**0,44%**
1964	1952	1777	1574	9	0,51%	0,57%	**0,46%**
1965	2070	1852	1601	11	0,59%	0,69%	**0,53%**
1966	2084	1841	1642	11	0,60%	0,67%	**0,53%**
1967	2035	1790	1679	8	0,45%	0,48%	**0,39%**
1968	2029	1771	1696	15	0,85%	0,88%	**0,74%**
1969	2295	2049	1879	18	0,88%	0,96%	**0,78%**
1970	2442	2211	1992	21	0,95%	1,05%	**0,86%**
1971	2476	2213	1826	15	0,68%	0,82%	**0,61%**
1972	2442	2110	1826	18	0,85%	0,99%	**0,74%**
1973	2472	2207	1770	23	1,04%	1,30%	**0,93%**
1974	2502	2276	1867	23	1,01%	1,23%	**0,92%**
1975	2491	2216	1761	11	0,50%	0,62%	**0,44%**
1976	2497	2248	1793	15	0,67%	0,84%	**0,60%**
1977	2412	2171	1749	18	0,83%	1,03%	**0,75%**
1978	2470	2157	1809	8	0,37%	0,44%	**0,32%**
1979	2548	2233	1860	15	0,67%	0,81%	**0,59%**
1980	2425	2145	1799	14	0,65%	0,78%	**0,58%**
1981	2465	2216	1843	13	0,59%	0,71%	**0,53%**
1982	2401	2180	1826	13	0,60%	0,71%	**0,54%**
1983	2382	2139	1796	17	0,79%	0,95%	**0,71%**
1984	2386	2136	1774	16	0,75%	0,90%	**0,67%**
1985	2479	2185	1863	17	0,78%	0,91%	**0,69%**
1986	2467	2186	1917	17	0,78%	0,89%	**0,69%**
1987	2466	2251	1951	15	0,67%	0,77%	**0,61%**
1988	2570	2388	2013	19	0,80%	0,94%	**0,74%**
1989	2534	2335	2032	10	0,43%	0,49%	**0,39%**
1990	2660	2384	1908	11	0,46%	0,58%	**0,41%**
1991	2565	2362	1897	12	0,51%	0,63%	**0,47%**
1992	2417	2188	1790	21	0,96%	1,17%	**0,87%**
1993	2314	2148	1814	12	0,56%	0,66%	**0,52%**
1994	2353	2147	1938	22	1,02%	1,14%	**0,93%**
1995	2406	2159	1898	15	0,69%	0,79%	**0,62%**
1996	2470	2256	1901	25	1,11%	1,32%	**1,01%**
1997	2736	2514	2121	34	1,35%	1,60%	**1,24%**
1998	2930	2648	2320	38	1,44%	1,64%	**1,30%**
1999	3164	2894	2493	36	1,24%	1,44%	**1,14%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
2000	3679	3331	2897	43	1,29%	1,48%	**1,17%**
2001	4232	3997	3125	63	1,58%	2,02%	**1,49%**
2002	4346	4191	3398	67	1,60%	1,97%	**1,54%**
2003	4801	4595	3761	100	2,18%	2,66%	**2,08%**
2004	5340	5222	4378	104	1,99%	2,38%	**1,95%**
2005	6034	5914	4965	134	2,27%	2,70%	**2,22%**
2006	6554	6656	5390	165	2,48%	3,06%	**2,52%**
2007	7129	7227	5763	169	2,34%	2,93%	**2,37%**
2008	8244	8366	6362	204	2,44%	3,21%	**2,47%**
2009	8894	9163	6838	247	2,70%	3,61%	**2,78%**
2010	9085	9270	6837	232	2,50%	3,39%	**2,55%**
2011	10122	10763	7528	300	2,79%	3,99%	**2,96%**
2012	11018	11337	8039	279	2,46%	3,47%	**2,53%**
2013	11705	12239	8592	334	2,73%	3,89%	**2,85%**
2014	12312	13057	8883	330	2,53%	3,71%	**2,68%**
2015	12247	12670	8534	327	2,58%	3,83%	**2,67%**
TOTAL	**285430**	**270552**	**202918**	**3810**	**1,41%**	**1,88%**	**1,33%**

Nombre de productions audiovisuelles, toutes catégories

dont la musique a été composée par le réalisateur : 1913 – 2015

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1913	8858	4440	29	2	0,05%	6,90%	**0,02%**
1914	8381	5153	51	1	0,02%	1,96%	**0,01%**
1915	7834	5309	52	1	0,02%	1,92%	**0,01%**
1916	6213	4355	56	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1917	4764	3374	34	1	0,03%	2,94%	**0,02%**
1918	3741	2509	60	2	0,08%	3,33%	**0,05%**
1919	3121	2497	61	3	0,12%	4,92%	**0,10%**
1920	3481	2854	72	1	0,04%	1,39%	**0,03%**
1921	3454	2714	79	1	0,04%	1,27%	**0,03%**
1922	2993	2302	104	1	0,04%	0,96%	**0,03%**
1923	2474	1947	96	2	0,10%	2,08%	**0,08%**
1924	2654	2147	109	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1925	2738	2132	155	1	0,05%	0,65%	**0,04%**
1926	2435	2073	217	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1927	2525	2073	276	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1928	2469	2110	294	1	0,05%	0,34%	**0,04%**
1929	2483	2235	442	1	0,04%	0,23%	**0,04%**
1930	2048	1866	722	4	0,21%	0,55%	**0,20%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1931	2090	1925	876	6	0,31%	0,68%	**0,29%**
1932	1982	1896	923	2	0,11%	0,22%	**0,10%**
1933	1880	1764	1071	6	0,34%	0,56%	**0,32%**
1934	2106	1987	1175	7	0,35%	0,60%	**0,33%**
1935	2079	1946	1183	2	0,10%	0,17%	**0,10%**
1936	2238	2017	1313	4	0,20%	0,30%	**0,18%**
1937	2555	2053	1304	3	0,15%	0,23%	**0,12%**
1938	2596	2040	1481	3	0,15%	0,20%	**0,12%**
1939	2285	1882	1577	3	0,16%	0,19%	**0,13%**
1940	1901	1705	1471	4	0,23%	0,27%	**0,21%**
1941	1927	1704	1363	1	0,06%	0,07%	**0,05%**
1942	1773	1595	1404	1	0,06%	0,07%	**0,06%**
1943	1572	1390	1327	1	0,07%	0,08%	**0,06%**
1944	1351	1213	1119	1	0,08%	0,09%	**0,07%**
1945	1303	1108	940	2	0,18%	0,21%	**0,15%**
1946	1672	1340	1099	1	0,07%	0,09%	**0,06%**
1947	2028	1490	1240	3	0,20%	0,24%	**0,15%**
1948	2581	1817	1296	2	0,11%	0,15%	**0,08%**
1949	3548	2190	1412	1	0,05%	0,07%	**0,03%**
1950	4465	2527	1595	1	0,04%	0,06%	**0,02%**
1951	5425	2951	1769	5	0,17%	0,28%	**0,09%**
1952	6029	3535	1964	1	0,03%	0,05%	**0,02%**
1953	6672	4068	2048	2	0,05%	0,10%	**0,03%**
1954	7016	4410	2079	1	0,02%	0,05%	**0,01%**
1955	8138	5082	2121	4	0,08%	0,19%	**0,05%**
1956	9033	5450	2157	3	0,06%	0,14%	**0,03%**
1957	10205	5885	2557	2	0,03%	0,08%	**0,02%**
1958	10621	6199	2458	6	0,10%	0,24%	**0,06%**
1959	11127	6910	2990	4	0,06%	0,13%	**0,04%**
1960	11669	7450	3702	2	0,03%	0,05%	**0,02%**
1961	11738	7643	3800	7	0,09%	0,18%	**0,06%**
1962	10896	6630	3414	9	0,14%	0,26%	**0,08%**
1963	12002	7492	4060	12	0,16%	0,30%	**0,10%**
1964	12684	7720	4080	13	0,17%	0,32%	**0,10%**
1965	14307	8687	4701	16	0,18%	0,34%	**0,11%**
1966	15150	8922	4751	18	0,20%	0,38%	**0,12%**
1967	15835	9118	4926	15	0,16%	0,30%	**0,09%**
1968	14134	8501	4344	29	0,34%	0,67%	**0,21%**
1969	15047	8782	4800	25	0,28%	0,52%	**0,17%**
1970	15654	8840	4468	34	0,38%	0,76%	**0,22%**
1971	15264	8463	4238	21	0,25%	0,50%	**0,14%**
1972	14574	8473	4530	25	0,30%	0,55%	**0,17%**
1973	15428	9254	4761	32	0,35%	0,67%	**0,21%**
1974	15249	8800	4810	29	0,33%	0,60%	**0,19%**
1975	15801	8723	5005	18	0,21%	0,36%	**0,11%**
1976	15328	9176	5249	24	0,26%	0,46%	**0,16%**
1977	15327	9131	5333	29	0,32%	0,54%	**0,19%**
1978	15350	9101	5394	19	0,21%	0,35%	**0,12%**
1979	15908	9642	5821	22	0,23%	0,38%	**0,14%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1980	16018	9188	4955	18	0,20%	0,36%	**0,11%**
1981	15731	9754	5463	29	0,30%	0,53%	**0,18%**
1982	15786	9630	5780	27	0,28%	0,47%	**0,17%**
1983	15992	10326	6005	33	0,32%	0,55%	**0,21%**
1984	17403	10349	6244	32	0,31%	0,51%	**0,18%**
1985	18787	12796	7185	56	0,44%	0,78%	**0,30%**
1986	19565	13674	7602	51	0,37%	0,67%	**0,26%**
1987	20627	13712	8211	47	0,34%	0,57%	**0,23%**
1988	20133	12802	7625	57	0,45%	0,75%	**0,28%**
1989	21794	13136	8303	43	0,33%	0,52%	**0,20%**
1990	22948	14023	7746	47	0,34%	0,61%	**0,20%**
1991	23792	14290	8462	44	0,31%	0,52%	**0,18%**
1992	24600	14126	8556	59	0,42%	0,69%	**0,24%**
1993	26342	15107	10107	59	0,39%	0,58%	**0,22%**
1994	30250	16943	11982	61	0,36%	0,51%	**0,20%**
1995	36992	17452	12171	84	0,48%	0,69%	**0,23%**
1996	37579	19601	12863	102	0,52%	0,79%	**0,27%**
1997	41421	21076	13153	114	0,54%	0,87%	**0,28%**
1998	47882	23092	14776	117	0,51%	0,79%	**0,24%**
1999	51603	23645	14809	120	0,51%	0,81%	**0,23%**
2000	55728	26964	17040	152	0,56%	0,89%	**0,27%**
2001	63700	32188	19484	213	0,66%	1,09%	**0,33%**
2002	67750	34599	21867	293	0,85%	1,34%	**0,43%**
2003	77654	42006	23773	413	0,98%	1,74%	**0,53%**
2004	92478	46553	27977	543	1,17%	1,94%	**0,59%**
2005	104038	55043	32530	939	1,71%	2,89%	**0,90%**
2006	117885	66050	38342	961	1,45%	2,51%	**0,82%**
2007	131959	74843	42679	953	1,27%	2,23%	**0,72%**
2008	136870	79907	43987	1104	1,38%	2,51%	**0,81%**
2009	139611	84121	45237	1198	1,42%	2,65%	**0,86%**
2010	151932	89800	47846	1068	1,19%	2,23%	**0,70%**
2011	177187	105013	55206	1386	1,32%	2,51%	**0,78%**
2012	196449	117561	59079	1599	1,36%	2,71%	**0,81%**
2013	206452	121859	58542	1913	1,57%	3,27%	**0,93%**
2014	204050	119250	55463	1724	1,45%	3,11%	**0,84%**
2015	193703	113874	50078	1586	1,39%	3,17%	**0,82%**
TOTAL	**3120900**	**1807070**	**961536**	**17748**	**0,98%**	**1,85%**	**0,57%**

Nombre de longs métrages au total

dont la musique a été composée par le réalisateur : 1915 – 2015

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1915	1390	1144	30	1	0,09%	3,33%	**0,07%**
1916	1719	1540	47	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1917	1798	1587	29	1	0,06%	3,45%	**0,06%**
1918	1758	1498	49	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1919	1878	1645	53	2	0,12%	3,77%	**0,11%**
1920	2119	1857	61	1	0,05%	1,64%	**0,05%**
1921	2228	1831	64	1	0,05%	1,56%	**0,04%**
1922	1767	1390	98	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1923	1516	1245	86	2	0,16%	2,33%	**0,13%**
1924	1661	1352	97	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1925	1650	1316	136	1	0,08%	0,74%	**0,06%**
1926	1326	1176	189	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1927	1364	1239	240	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1928	1369	1245	269	1	0,08%	0,37%	**0,07%**
1929	1239	1113	370	1	0,09%	0,27%	**0,08%**
1930	1226	1137	571	2	0,18%	0,35%	**0,16%**
1931	1273	1156	733	6	0,52%	0,82%	**0,47%**
1932	1272	1188	733	1	0,08%	0,14%	**0,08%**
1933	1229	1133	871	5	0,44%	0,57%	**0,41%**
1934	1353	1260	906	5	0,40%	0,55%	**0,37%**
1935	1402	1312	920	2	0,15%	0,22%	**0,14%**
1936	1571	1393	1078	4	0,29%	0,37%	**0,25%**
1937	1883	1475	1044	2	0,14%	0,19%	**0,11%**
1938	1873	1403	1163	3	0,21%	0,26%	**0,16%**
1939	1669	1344	1290	1	0,07%	0,08%	**0,06%**
1940	1391	1279	1178	3	0,23%	0,25%	**0,22%**
1941	1242	1138	1034	1	0,09%	0,10%	**0,08%**
1942	1155	1046	1081	1	0,10%	0,09%	**0,09%**
1943	1071	967	1034	1	0,10%	0,10%	**0,09%**
1944	913	827	854	1	0,12%	0,12%	**0,11%**
1945	832	744	710	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1946	1150	875	850	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1947	1522	1068	991	3	0,28%	0,30%	**0,20%**
1948	2032	1347	1022	2	0,15%	0,20%	**0,10%**
1949	2965	1719	1148	1	0,06%	0,09%	**0,03%**
1950	3956	2089	1350	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1951	4909	2502	1534	4	0,16%	0,26%	**0,08%**
1952	5516	3096	1709	1	0,03%	0,06%	**0,02%**
1953	6144	3597	1801	2	0,06%	0,11%	**0,03%**
1954	6520	3960	1849	1	0,03%	0,05%	**0,02%**
1955	7645	4656	1908	3	0,06%	0,16%	**0,04%**
1956	8504	4993	1918	2	0,04%	0,10%	**0,02%**
1957	9701	5450	2316	1	0,02%	0,04%	**0,01%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1958	10215	5822	2267	5	0,09%	0,22%	**0,05%**
1959	10708	6534	2777	3	0,05%	0,11%	**0,03%**
1960	11213	7050	3482	2	0,03%	0,06%	**0,02%**
1961	11253	7211	3568	4	0,06%	0,11%	**0,04%**
1962	10333	6155	3118	7	0,11%	0,22%	**0,07%**
1963	11414	7045	3772	10	0,14%	0,27%	**0,09%**
1964	12065	7181	3833	11	0,15%	0,29%	**0,09%**
1965	13670	8120	4429	12	0,15%	0,27%	**0,09%**
1966	14430	8320	4468	13	0,16%	0,29%	**0,09%**
1967	15010	8380	4623	12	0,14%	0,26%	**0,08%**
1968	13435	7879	4109	20	0,25%	0,49%	**0,15%**
1969	14343	8154	4537	19	0,23%	0,42%	**0,13%**
1970	14927	8174	4213	29	0,35%	0,69%	**0,19%**
1971	14506	7783	4002	19	0,24%	0,47%	**0,13%**
1972	13854	7828	4309	23	0,29%	0,53%	**0,17%**
1973	14744	8633	4539	31	0,36%	0,68%	**0,21%**
1974	14619	8238	4604	23	0,28%	0,50%	**0,16%**
1975	15167	8164	4797	12	0,15%	0,25%	**0,08%**
1976	14640	8577	5034	18	0,21%	0,36%	**0,12%**
1977	14679	8558	5106	19	0,22%	0,37%	**0,13%**
1978	14693	8502	5129	12	0,14%	0,23%	**0,08%**
1979	15263	9055	5609	19	0,21%	0,34%	**0,12%**
1980	15280	8529	4718	16	0,19%	0,34%	**0,10%**
1981	15138	9226	5256	27	0,29%	0,51%	**0,18%**
1982	15194	9087	5553	21	0,23%	0,38%	**0,14%**
1983	15410	9793	5790	26	0,27%	0,45%	**0,17%**
1984	16690	9759	6008	25	0,26%	0,42%	**0,15%**
1985	18010	12139	6922	49	0,40%	0,71%	**0,27%**
1986	18912	13110	7345	43	0,33%	0,59%	**0,23%**
1987	19917	13053	7927	37	0,28%	0,47%	**0,19%**
1988	19296	12078	7278	52	0,43%	0,71%	**0,27%**
1989	20913	12303	7947	27	0,22%	0,34%	**0,13%**
1990	21908	13076	7325	33	0,25%	0,45%	**0,15%**
1991	22855	13408	8077	32	0,24%	0,40%	**0,14%**
1992	23507	13080	8111	34	0,26%	0,42%	**0,14%**
1993	25228	14063	9581	32	0,23%	0,33%	**0,13%**
1994	29004	15780	11410	38	0,24%	0,33%	**0,13%**
1995	35602	16151	11551	55	0,34%	0,48%	**0,15%**
1996	35891	18068	12119	49	0,27%	0,40%	**0,14%**
1997	39688	19448	12393	68	0,35%	0,55%	**0,17%**
1998	45509	20967	13821	77	0,37%	0,56%	**0,17%**
1999	49002	21279	13766	70	0,33%	0,51%	**0,14%**
2000	52485	23954	15649	83	0,35%	0,53%	**0,16%**
2001	59372	28285	17728	121	0,43%	0,68%	**0,20%**
2002	62046	29239	19272	148	0,51%	0,77%	**0,24%**
2003	70423	35168	20176	201	0,57%	1,00%	**0,29%**
2004	83092	37824	23050	229	0,61%	0,99%	**0,28%**
2005	92599	44232	26478	469	1,06%	1,77%	**0,51%**
2006	105446	54154	31915	463	0,85%	1,45%	**0,44%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
2007	118313	61701	35673	410	0,66%	1,15%	**0,35%**
2008	121095	64412	35584	435	0,68%	1,22%	**0,36%**
2009	123232	67936	37017	491	0,72%	1,33%	**0,40%**
2010	133877	71776	39272	430	0,60%	1,09%	**0,32%**
2011	154762	82366	44636	580	0,70%	1,30%	**0,37%**
2012	170876	91754	47317	711	0,77%	1,50%	**0,42%**
2013	177528	92490	45175	886	0,96%	1,96%	**0,50%**
2014	174264	88922	42083	785	0,88%	1,87%	**0,45%**
2015	166751	86704	37957	681	0,79%	1,79%	**0,41%**
TOTAL	**2770997**	**1482009**	**819619**	**8326**	**0,56%**	**1,02%**	**0,30%**

Nombre de courts métrages au total

dont la musique a été composée par le réalisateur : 1913 – 2015

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1913	8367	4083	11	2	0,05%	18,18%	**0,02%**
1914	7472	4454	20	1	0,02%	5,00%	**0,01%**
1915	6444	4165	22	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1916	4494	2815	9	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1917	2966	1787	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1918	1983	1011	11	2	0,20%	18,18%	**0,10%**
1919	1243	852	8	1	0,12%	12,50%	**0,08%**
1920	1362	997	11	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1921	1226	883	15	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1922	1226	912	6	1	0,11%	16,67%	**0,08%**
1923	958	702	10	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1924	993	795	12	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1925	1088	816	19	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1926	1109	897	28	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1927	1161	834	36	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1928	1100	865	25	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1929	1244	1122	72	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1930	822	729	151	2	0,27%	1,32%	**0,24%**
1931	817	769	143	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1932	710	708	190	1	0,14%	0,53%	**0,14%**
1933	651	631	200	1	0,16%	0,50%	**0,15%**
1934	753	727	269	2	0,28%	0,74%	**0,27%**
1935	677	634	263	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1936	667	624	235	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1937	672	578	260	1	0,17%	0,38%	**0,15%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1938	723	637	318	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1939	616	538	287	2	0,37%	0,70%	**0,32%**
1940	510	426	293	1	0,23%	0,34%	**0,20%**
1941	685	566	329	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1942	618	549	323	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1943	501	423	293	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1944	438	386	265	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1945	471	364	230	2	0,55%	0,87%	**0,42%**
1946	522	465	249	1	0,22%	0,40%	**0,19%**
1947	506	422	249	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1948	549	470	274	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1949	583	471	264	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1950	509	438	245	1	0,23%	0,41%	**0,20%**
1951	516	449	235	1	0,22%	0,43%	**0,19%**
1952	513	439	255	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1953	528	471	247	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1954	496	450	230	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1955	493	426	213	1	0,23%	0,47%	**0,20%**
1956	529	457	239	1	0,22%	0,42%	**0,19%**
1957	504	435	241	1	0,23%	0,41%	**0,20%**
1958	406	377	191	1	0,27%	0,52%	**0,25%**
1959	419	376	213	1	0,27%	0,47%	**0,24%**
1960	456	400	220	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1961	485	432	232	3	0,69%	1,29%	**0,62%**
1962	563	475	296	2	0,42%	0,68%	**0,36%**
1963	588	447	288	2	0,45%	0,69%	**0,34%**
1964	619	539	247	2	0,37%	0,81%	**0,32%**
1965	637	567	272	4	0,71%	1,47%	**0,63%**
1966	720	602	283	5	0,83%	1,77%	**0,69%**
1967	825	738	303	3	0,41%	0,99%	**0,36%**
1968	699	622	235	9	1,45%	3,83%	**1,29%**
1969	704	628	263	6	0,96%	2,28%	**0,85%**
1970	727	666	255	5	0,75%	1,96%	**0,69%**
1971	758	680	236	2	0,29%	0,85%	**0,26%**
1972	720	645	221	2	0,31%	0,90%	**0,28%**
1973	684	621	222	1	0,16%	0,45%	**0,15%**
1974	630	562	206	6	1,07%	2,91%	**0,95%**
1975	634	559	208	6	1,07%	2,88%	**0,95%**
1976	688	599	215	6	1,00%	2,79%	**0,87%**
1977	648	573	227	10	1,75%	4,41%	**1,54%**
1978	657	599	265	7	1,17%	2,64%	**1,07%**
1979	645	587	212	3	0,51%	1,42%	**0,47%**
1980	738	659	237	2	0,30%	0,84%	**0,27%**
1981	593	528	207	2	0,38%	0,97%	**0,34%**
1982	592	543	227	6	1,10%	2,64%	**1,01%**
1983	582	533	215	7	1,31%	3,26%	**1,20%**
1984	713	590	236	7	1,19%	2,97%	**0,98%**
1985	777	657	263	7	1,07%	2,66%	**0,90%**
1986	653	564	257	8	1,42%	3,11%	**1,23%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1987	710	659	284	10	1,52%	3,52%	**1,41%**
1988	837	724	347	5	0,69%	1,44%	**0,60%**
1989	881	833	356	16	1,92%	4,49%	**1,82%**
1990	1040	947	421	14	1,48%	3,33%	**1,35%**
1991	937	882	385	12	1,36%	3,12%	**1,28%**
1992	1093	1046	445	25	2,39%	5,62%	**2,29%**
1993	1114	1044	526	27	2,59%	5,13%	**2,42%**
1994	1246	1163	572	23	1,98%	4,02%	**1,85%**
1995	1390	1301	620	29	2,23%	4,68%	**2,09%**
1996	1688	1533	744	53	3,46%	7,12%	**3,14%**
1997	1733	1628	760	46	2,83%	6,05%	**2,65%**
1998	2373	2125	955	40	1,88%	4,19%	**1,69%**
1999	2601	2366	1043	50	2,11%	4,79%	**1,92%**
2000	3243	3010	1391	69	2,29%	4,96%	**2,13%**
2001	4328	3903	1756	92	2,36%	5,24%	**2,13%**
2002	5704	5360	2595	145	2,71%	5,59%	**2,54%**
2003	7231	6838	3597	212	3,10%	5,89%	**2,93%**
2004	9386	8729	4927	314	3,60%	6,37%	**3,35%**
2005	11439	10811	6052	470	4,35%	7,77%	**4,11%**
2006	12439	11896	6427	498	4,19%	7,75%	**4,00%**
2007	13646	13141	7006	543	4,13%	7,75%	**3,98%**
2008	15775	15495	8403	669	4,32%	7,96%	**4,24%**
2009	16379	16185	8220	707	4,37%	8,60%	**4,32%**
2010	18055	18024	8574	638	3,54%	7,44%	**3,53%**
2011	22425	22647	10570	806	3,56%	7,63%	**3,59%**
2012	25573	25807	11762	888	3,44%	7,55%	**3,47%**
2013	28925	29369	13367	1027	3,50%	7,68%	**3,55%**
2014	29786	30328	13380	939	3,10%	7,02%	**3,15%**
2015	26951	27170	12121	905	3,33%	7,47%	**3,36%**
TOTAL	**348503**	**324004**	**141868**	**9422**	**2,91%**	**6,64%**	**2,70%**

Nombre de films de tous métrages, diffusés en salle

dont la musique a été composée par le réalisateur : 1913 – 2015

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1913	8857	4440	30	2	0,05%	6,67%	**0,02%**
1914	8380	5153	51	1	0,02%	1,96%	**0,01%**
1915	7834	5309	52	1	0,02%	1,92%	**0,01%**
1916	6213	4355	56	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1917	4764	3374	34	1	0,03%	2,94%	**0,02%**
1918	3741	2509	60	2	0,08%	3,33%	**0,05%**
1919	3121	2497	61	3	0,12%	4,92%	**0,10%**
1920	3481	2854	72	1	0,04%	1,39%	**0,03%**
1921	3451	2711	79	1	0,04%	1,27%	**0,03%**
1922	2993	2302	104	1	0,04%	0,96%	**0,03%**
1923	2473	1946	96	2	0,10%	2,08%	**0,08%**
1924	2654	2147	109	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1925	2738	2132	155	1	0,05%	0,65%	**0,04%**
1926	2434	2072	217	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1927	2525	2073	276	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1928	2467	2109	294	1	0,05%	0,34%	**0,04%**
1929	2480	2234	442	1	0,04%	0,23%	**0,04%**
1930	2045	1865	722	4	0,21%	0,55%	**0,20%**
1931	2086	1924	876	6	0,31%	0,68%	**0,29%**
1932	1979	1895	923	2	0,11%	0,22%	**0,10%**
1933	1879	1764	1070	6	0,34%	0,56%	**0,32%**
1934	2091	1962	1175	7	0,36%	0,60%	**0,33%**
1935	2076	1946	1183	2	0,10%	0,17%	**0,10%**
1936	2151	1989	1311	4	0,20%	0,31%	**0,19%**
1937	2194	2026	1293	3	0,15%	0,23%	**0,14%**
1938	2228	2026	1461	3	0,15%	0,21%	**0,13%**
1939	2057	1861	1552	3	0,16%	0,19%	**0,15%**
1940	1895	1702	1471	4	0,24%	0,27%	**0,21%**
1941	1918	1702	1363	1	0,06%	0,07%	**0,05%**
1942	1771	1595	1403	1	0,06%	0,07%	**0,06%**
1943	1569	1388	1327	1	0,07%	0,08%	**0,06%**
1944	1343	1206	1119	1	0,08%	0,09%	**0,07%**
1945	1286	1099	940	2	0,18%	0,21%	**0,16%**
1946	1432	1287	1081	1	0,08%	0,09%	**0,07%**
1947	1511	1341	1204	3	0,22%	0,25%	**0,20%**
1948	1679	1499	1256	2	0,13%	0,16%	**0,12%**
1949	1846	1610	1341	1	0,06%	0,07%	**0,05%**
1950	1864	1643	1410	1	0,06%	0,07%	**0,05%**
1951	1882	1683	1415	4	0,24%	0,28%	**0,21%**
1952	1889	1660	1428	1	0,06%	0,07%	**0,05%**
1953	1960	1748	1503	2	0,11%	0,13%	**0,10%**
1954	1906	1733	1559	1	0,06%	0,06%	**0,05%**
1955	1964	1747	1535	4	0,23%	0,26%	**0,20%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1956	2115	1837	1608	3	0,16%	0,19%	**0,14%**
1957	2109	1855	1763	2	0,11%	0,11%	**0,09%**
1958	2075	1821	1651	6	0,33%	0,36%	**0,29%**
1959	2052	1803	1718	3	0,17%	0,17%	**0,15%**
1960	2187	1926	1780	2	0,10%	0,11%	**0,09%**
1961	2265	2049	1820	7	0,34%	0,38%	**0,31%**
1962	2353	2086	1860	9	0,43%	0,48%	**0,38%**
1963	2300	2050	1719	10	0,49%	0,58%	**0,43%**
1964	2524	2284	1809	11	0,48%	0,61%	**0,44%**
1965	2648	2369	1862	14	0,59%	0,75%	**0,53%**
1966	2725	2385	1911	15	0,63%	0,78%	**0,55%**
1967	2690	2374	1971	10	0,42%	0,51%	**0,37%**
1968	2654	2338	1908	23	0,98%	1,21%	**0,87%**
1969	2923	2620	2121	23	0,88%	1,08%	**0,79%**
1970	3056	2789	2216	26	0,93%	1,17%	**0,85%**
1971	3137	2829	2037	17	0,60%	0,83%	**0,54%**
1972	3085	2689	2022	20	0,74%	0,99%	**0,65%**
1973	3079	2759	1957	24	0,87%	1,23%	**0,78%**
1974	3077	2801	2051	29	1,04%	1,41%	**0,94%**
1975	3079	2737	1945	16	0,58%	0,82%	**0,52%**
1976	3139	2803	1989	21	0,75%	1,06%	**0,67%**
1977	2987	2674	1932	20	0,75%	1,04%	**0,67%**
1978	3057	2695	2038	14	0,52%	0,69%	**0,46%**
1979	3138	2772	2044	18	0,65%	0,88%	**0,57%**
1980	3095	2730	2001	16	0,59%	0,80%	**0,52%**
1981	2972	2677	2015	15	0,56%	0,74%	**0,50%**
1982	2925	2668	2021	18	0,67%	0,89%	**0,62%**
1983	2897	2615	1985	23	0,88%	1,16%	**0,79%**
1984	2996	2641	1946	20	0,76%	1,03%	**0,67%**
1985	3126	2733	2071	23	0,84%	1,11%	**0,74%**
1986	2965	2627	2109	23	0,88%	1,09%	**0,78%**
1987	3018	2772	2159	18	0,65%	0,83%	**0,60%**
1988	3220	2975	2261	23	0,77%	1,02%	**0,71%**
1989	3246	3033	2320	24	0,79%	1,03%	**0,74%**
1990	3477	3128	2250	25	0,80%	1,11%	**0,72%**
1991	3305	3070	2204	24	0,78%	1,09%	**0,73%**
1992	3267	3003	2150	44	1,47%	2,05%	**1,35%**
1993	3218	2998	2239	37	1,23%	1,65%	**1,15%**
1994	3353	3098	2418	40	1,29%	1,65%	**1,19%**
1995	3542	3241	2415	36	1,11%	1,49%	**1,02%**
1996	3841	3547	2518	73	2,06%	2,90%	**1,90%**
1997	4172	3861	2776	77	1,99%	2,77%	**1,85%**
1998	4921	4459	3173	74	1,66%	2,33%	**1,50%**
1999	5304	4836	3397	80	1,65%	2,36%	**1,51%**
2000	6291	5825	4101	105	1,80%	2,56%	**1,67%**
2001	7825	7373	4689	145	1,97%	3,09%	**1,85%**
2002	8999	8731	5733	195	2,23%	3,40%	**2,17%**
2003	10684	10380	6954	277	2,67%	3,98%	**2,59%**
2004	12914	12641	8760	387	3,06%	4,42%	**3,00%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
2005	15431	15145	10382	540	3,57%	5,20%	**3,50%**
2006	16547	16642	11021	578	3,47%	5,24%	**3,49%**
2007	18431	18539	12041	630	3,40%	5,23%	**3,42%**
2008	21568	21849	13997	777	3,56%	5,55%	**3,60%**
2009	22643	23207	14173	850	3,66%	6,00%	**3,75%**
2010	24175	24750	14511	771	3,12%	5,31%	**3,19%**
2011	29001	30355	16985	991	3,26%	5,83%	**3,42%**
2012	32893	33940	18671	1063	3,13%	5,69%	**3,23%**
2013	36535	37957	20719	1227	3,23%	5,92%	**3,36%**
2014	38563	40408	21226	1171	2,90%	5,52%	**3,04%**
2015	36179	37309	19798	1148	3,08%	5,80%	**3,17%**
TOTAL	**591100**	**559226**	**331030**	**11999**	**2,15%**	**3,62%**	**2,03%**

Nombre de courts métrages diffusés en salle

dont la musique a été composée par le réalisateur : 1913 – 2015

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1913	8365	4082	11	2	0,05%	18,18%	**0,02%**
1914	7472	4454	20	1	0,02%	5,00%	**0,01%**
1915	6444	4165	22	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1916	4494	2815	9	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1917	2966	1787	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1918	1983	1011	11	2	0,20%	18,18%	**0,10%**
1919	1243	852	8	1	0,12%	12,50%	**0,08%**
1920	1362	997	11	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1921	1223	880	15	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1922	1226	912	6	1	0,11%	16,67%	**0,08%**
1923	958	702	10	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1924	993	795	12	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1925	1088	816	19	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1926	1109	897	28	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1927	1161	834	36	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1928	1100	865	25	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1929	1244	1122	72	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1930	822	729	151	2	0,27%	1,32%	**0,24%**
1931	817	769	143	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1932	709	707	190	1	0,14%	0,53%	**0,14%**
1933	651	631	200	1	0,16%	0,50%	**0,15%**
1934	741	703	269	2	0,28%	0,74%	**0,27%**
1935	677	634	263	0	0,00%	0,00%	**0,00%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1936	653	598	235	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1937	650	575	258	1	0,17%	0,39%	**0,15%**
1938	693	637	315	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1939	599	538	284	2	0,37%	0,70%	**0,33%**
1940	510	426	293	1	0,23%	0,34%	**0,20%**
1941	684	566	329	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1942	617	549	322	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1943	501	423	293	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1944	438	386	265	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1945	469	362	230	2	0,55%	0,87%	**0,43%**
1946	517	462	247	1	0,22%	0,40%	**0,19%**
1947	487	421	247	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1948	535	469	274	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1949	571	469	263	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1950	498	434	242	1	0,23%	0,41%	**0,20%**
1951	505	446	235	1	0,22%	0,43%	**0,20%**
1952	491	437	252	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1953	510	464	246	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1954	466	439	228	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1955	476	421	210	1	0,24%	0,48%	**0,21%**
1956	488	444	232	1	0,23%	0,43%	**0,20%**
1957	461	430	238	1	0,23%	0,42%	**0,22%**
1958	393	374	190	1	0,27%	0,53%	**0,25%**
1959	398	360	207	1	0,28%	0,48%	**0,25%**
1960	423	375	217	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1961	447	406	225	3	0,74%	1,33%	**0,67%**
1962	469	432	242	2	0,46%	0,83%	**0,43%**
1963	485	415	213	2	0,48%	0,94%	**0,41%**
1964	572	507	235	2	0,39%	0,85%	**0,35%**
1965	578	517	261	3	0,58%	1,15%	**0,52%**
1966	641	544	269	4	0,74%	1,49%	**0,62%**
1967	655	584	292	2	0,34%	0,68%	**0,31%**
1968	625	567	212	8	1,41%	3,77%	**1,28%**
1969	628	571	242	5	0,88%	2,07%	**0,80%**
1970	614	578	224	5	0,87%	2,23%	**0,81%**
1971	661	616	211	2	0,32%	0,95%	**0,30%**
1972	643	579	196	2	0,35%	1,02%	**0,31%**
1973	607	552	187	1	0,18%	0,53%	**0,16%**
1974	575	525	184	6	1,14%	3,26%	**1,04%**
1975	588	521	184	5	0,96%	2,72%	**0,85%**
1976	642	555	196	6	1,08%	3,06%	**0,93%**
1977	575	503	183	2	0,40%	1,09%	**0,35%**
1978	587	538	229	6	1,12%	2,62%	**1,02%**
1979	590	539	184	3	0,56%	1,63%	**0,51%**
1980	670	585	202	2	0,34%	0,99%	**0,30%**
1981	507	461	172	2	0,43%	1,16%	**0,39%**
1982	524	488	195	5	1,02%	2,56%	**0,95%**
1983	515	476	189	6	1,26%	3,17%	**1,17%**
1984	610	505	172	4	0,79%	2,33%	**0,66%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1985	647	548	208	6	1,09%	2,88%	**0,93%**
1986	498	441	192	6	1,36%	3,13%	**1,20%**
1987	552	521	208	3	0,58%	1,44%	**0,54%**
1988	650	587	248	4	0,68%	1,61%	**0,62%**
1989	712	698	288	14	2,01%	4,86%	**1,97%**
1990	817	744	342	14	1,88%	4,09%	**1,71%**
1991	740	708	307	12	1,69%	3,91%	**1,62%**
1992	850	815	360	23	2,82%	6,39%	**2,71%**
1993	904	850	425	25	2,94%	5,88%	**2,77%**
1994	1000	951	480	18	1,89%	3,75%	**1,80%**
1995	1136	1082	517	21	1,94%	4,06%	**1,85%**
1996	1371	1291	617	48	3,72%	7,78%	**3,50%**
1997	1436	1347	655	43	3,19%	6,56%	**2,99%**
1998	1991	1811	853	36	1,99%	4,22%	**1,81%**
1999	2140	1942	904	44	2,27%	4,87%	**2,06%**
2000	2612	2494	1204	62	2,49%	5,15%	**2,37%**
2001	3593	3376	1564	82	2,43%	5,24%	**2,28%**
2002	4653	4540	2335	128	2,82%	5,48%	**2,75%**
2003	5883	5785	3193	177	3,06%	5,54%	**3,01%**
2004	7574	7419	4382	283	3,81%	6,46%	**3,74%**
2005	9397	9231	5417	406	4,40%	7,49%	**4,32%**
2006	9993	9986	5631	413	4,14%	7,33%	**4,13%**
2007	11302	11312	6278	461	4,08%	7,34%	**4,08%**
2008	13324	13483	7635	573	4,25%	7,50%	**4,30%**
2009	13749	14044	7335	603	4,29%	8,22%	**4,39%**
2010	15090	15480	7674	539	3,48%	7,02%	**3,57%**
2011	18879	19592	9457	691	3,53%	7,31%	**3,66%**
2012	21875	22603	10632	784	3,47%	7,37%	**3,58%**
2013	24830	25718	12127	893	3,47%	7,36%	**3,60%**
2014	26251	27351	12343	841	3,07%	6,81%	**3,20%**
2015	23932	24639	11264	821	3,33%	7,29%	**3,43%**
TOTAL	**304270**	**287617**	**128062**	**8189**	**2,85%**	**6,39%**	**2,69%**

Nombre de documentaires de tous métrages, en salle

dont la musique a été composée par le réalisateur : 1913 – 2015

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisa-teur-compositeur
1913	916	68	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1914	459	57	0	0	0,00%		**0,00%**
1915	480	56	0	0	0,00%		**0,00%**
1916	487	38	0	0	0,00%		**0,00%**
1917	557	109	0	0	0,00%		**0,00%**
1918	518	143	0	0	0,00%		**0,00%**
1919	325	63	0	0	0,00%		**0,00%**
1920	282	57	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1921	274	51	3	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1922	248	52	10	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1923	143	35	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1924	168	61	3	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1925	240	45	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1926	187	31	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1927	225	31	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1928	188	55	4	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1929	161	53	9	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1930	116	49	6	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1931	137	62	10	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1932	116	83	17	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1933	101	72	13	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1934	147	85	27	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1935	158	107	34	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1936	153	87	28	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1937	179	99	48	1	1,01%	2,08%	**0,56%**
1938	219	146	76	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1939	170	114	72	2	1,75%	2,78%	**1,18%**
1940	165	110	80	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1941	224	151	82	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1942	199	159	88	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1943	176	115	89	1	0,87%	1,12%	**0,57%**
1944	117	72	67	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1945	184	97	67	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1946	172	129	69	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1947	167	122	76	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1948	194	135	87	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1949	181	130	71	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1950	195	138	84	1	0,72%	1,19%	**0,51%**
1951	221	183	79	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1952	231	181	100	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1953	240	206	82	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1954	224	192	103	1	0,52%	0,97%	**0,45%**
1955	236	181	77	0	0,00%	0,00%	**0,00%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisa-teur-compositeur
1956	234	199	78	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1957	247	205	88	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1958	209	188	72	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1959	229	193	85	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1960	233	200	99	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1961	241	202	94	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1962	245	222	95	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1963	315	250	107	1	0,40%	0,93%	**0,32%**
1964	376	325	118	1	0,31%	0,85%	**0,27%**
1965	325	266	89	2	0,75%	2,25%	**0,62%**
1966	336	258	109	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1967	362	309	107	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1968	358	325	107	1	0,31%	0,93%	**0,28%**
1969	343	318	101	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1970	360	369	106	3	0,81%	2,83%	**0,83%**
1971	409	421	100	2	0,48%	2,00%	**0,49%**
1972	393	356	88	1	0,28%	1,14%	**0,25%**
1973	397	404	91	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1974	391	381	106	2	0,52%	1,89%	**0,51%**
1975	435	399	96	4	1,00%	4,17%	**0,92%**
1976	476	425	103	3	0,71%	2,91%	**0,63%**
1977	423	388	118	3	0,77%	2,54%	**0,71%**
1978	370	360	126	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1979	399	364	119	1	0,27%	0,84%	**0,25%**
1980	481	422	117	2	0,47%	1,71%	**0,42%**
1981	361	345	119	1	0,29%	0,84%	**0,28%**
1982	348	357	101	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1983	361	345	107	3	0,87%	2,80%	**0,83%**
1984	412	378	107	3	0,79%	2,80%	**0,73%**
1985	443	377	140	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1986	315	261	101	3	1,15%	2,97%	**0,95%**
1987	286	277	96	1	0,36%	1,04%	**0,35%**
1988	355	322	135	5	1,55%	3,70%	**1,41%**
1989	362	338	122	2	0,59%	1,64%	**0,55%**
1990	387	383	151	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1991	414	461	147	3	0,65%	2,04%	**0,72%**
1992	420	404	155	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1993	404	402	171	5	1,24%	2,92%	**1,24%**
1994	457	420	202	5	1,19%	2,48%	**1,09%**
1995	519	553	205	4	0,72%	1,95%	**0,77%**
1996	558	528	218	6	1,14%	2,75%	**1,08%**
1997	621	612	254	8	1,31%	3,15%	**1,29%**
1998	756	707	331	9	1,27%	2,72%	**1,19%**
1999	785	774	312	5	0,65%	1,60%	**0,64%**
2000	980	993	470	6	0,60%	1,28%	**0,61%**
2001	1292	1318	515	11	0,83%	2,14%	**0,85%**
2002	1562	1578	763	22	1,39%	2,88%	**1,41%**
2003	1920	1926	913	23	1,19%	2,52%	**1,20%**
2004	2338	2396	1233	41	1,71%	3,33%	**1,75%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisa-teur-compositeur
2005	2654	2642	1511	46	1,74%	3,04%	**1,73%**
2006	2842	2955	1580	54	1,83%	3,42%	**1,90%**
2007	3193	3326	1756	52	1,56%	2,96%	**1,63%**
2008	3909	4072	2241	68	1,67%	3,03%	**1,74%**
2009	4325	4584	2452	95	2,07%	3,87%	**2,20%**
2010	4745	5015	2534	91	1,81%	3,59%	**1,92%**
2011	5392	5901	2821	130	2,20%	4,61%	**2,41%**
2012	6110	6426	3160	103	1,60%	3,26%	**1,69%**
2013	6498	7009	3354	132	1,88%	3,94%	**2,03%**
2014	6850	7367	3483	139	1,89%	3,99%	**2,03%**
2015	6177	6442	3082	139	2,16%	4,51%	**2,25%**
TOTAL	**88418**	**84153**	**39236**	**1247**	**1,48%**	**3,18%**	**1,41%**

Nombre de documentaires de long métrage, en salle

dont la musique a été composée par le réalisateur : 1915 – 2015

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisa-teur-compositeur
1915	38	13	0	0	0,00%		**0,00%**
1916	19	8	0	0	0,00%		**0,00%**
1917	15	7	0	0	0,00%		**0,00%**
1918	46	16	0	0	0,00%		**0,00%**
1919	46	7	0	0	0,00%		**0,00%**
1920	29	7	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1921	36	18	3	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1922	19	8	10	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1923	13	8	0	0	0,00%		**0,00%**
1924	17	8	3	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1925	31	15	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1926	44	15	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1927	35	20	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1928	46	20	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1929	53	17	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1930	63	27	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1931	32	18	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1932	30	23	12	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1933	32	25	6	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1934	32	20	15	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1935	36	32	17	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1936	26	17	8	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1937	50	23	9	0	0,00%	0,00%	**0,00%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisa-teur-compositeur
1938	41	24	23	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1939	29	25	16	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1940	35	28	19	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1941	28	31	11	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1942	24	22	21	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1943	26	30	19	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1944	20	19	12	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1945	26	28	13	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1946	23	17	12	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1947	24	21	19	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1948	32	26	24	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1949	26	25	12	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1950	40	35	32	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1951	37	40	26	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1952	51	41	29	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1953	49	51	30	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1954	61	59	53	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1955	51	43	33	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1956	54	47	37	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1957	36	37	21	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1958	39	39	24	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1959	56	49	37	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1960	47	45	29	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1961	52	45	34	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1962	58	63	32	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1963	77	80	47	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1964	84	84	46	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1965	72	70	40	1	1,43%	2,50%	**1,39%**
1966	64	61	39	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1967	90	91	48	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1968	93	101	54	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1969	88	90	35	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1970	107	127	42	2	1,57%	4,76%	**1,87%**
1971	143	168	53	2	1,19%	3,77%	**1,40%**
1972	121	107	33	1	0,93%	3,03%	**0,83%**
1973	131	159	37	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1974	147	154	66	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1975	160	178	56	2	1,12%	3,57%	**1,25%**
1976	160	167	49	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1977	165	156	71	1	0,64%	1,41%	**0,61%**
1978	141	144	73	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1979	162	155	72	1	0,65%	1,39%	**0,62%**
1980	189	187	73	2	1,07%	2,74%	**1,06%**
1981	181	181	81	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1982	167	189	59	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1983	198	197	72	3	1,52%	4,17%	**1,52%**
1984	178	216	76	2	0,93%	2,63%	**1,12%**
1985	189	185	93	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1986	172	153	65	3	1,96%	4,62%	**1,74%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1987	160	169	66	1	0,59%	1,52%	**0,63%**
1988	213	208	91	3	1,44%	3,30%	**1,41%**
1989	201	197	84	1	0,51%	1,19%	**0,50%**
1990	209	218	95	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1991	236	279	97	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1992	256	260	110	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1993	241	247	121	1	0,40%	0,83%	**0,41%**
1994	288	254	150	4	1,57%	2,67%	**1,39%**
1995	314	316	153	1	0,32%	0,65%	**0,32%**
1996	313	301	142	3	1,00%	2,11%	**0,96%**
1997	391	396	183	3	0,76%	1,64%	**0,77%**
1998	454	433	230	7	1,62%	3,04%	**1,54%**
1999	481	486	224	4	0,82%	1,79%	**0,83%**
2000	657	663	352	3	0,45%	0,85%	**0,46%**
2001	784	815	371	4	0,49%	1,08%	**0,51%**
2002	972	980	563	15	1,53%	2,66%	**1,54%**
2003	1167	1176	652	17	1,45%	2,61%	**1,46%**
2004	1491	1548	897	24	1,55%	2,68%	**1,61%**
2005	1720	1719	1132	25	1,45%	2,21%	**1,45%**
2006	1902	2005	1223	42	2,09%	3,43%	**2,21%**
2007	2146	2308	1348	26	1,13%	1,93%	**1,21%**
2008	2648	2757	1700	39	1,41%	2,29%	**1,47%**
2009	2911	3097	1850	62	2,00%	3,35%	**2,13%**
2010	3107	3314	1865	62	1,87%	3,32%	**2,00%**
2011	3432	3820	2069	83	2,17%	4,01%	**2,42%**
2012	3826	4047	2365	60	1,48%	2,54%	**1,57%**
2013	3942	4263	2355	75	1,76%	3,18%	**1,90%**
2014	4240	4527	2601	72	1,59%	2,77%	**1,70%**
2015	3933	4033	2266	82	2,03%	3,62%	**2,08%**
TOTAL	**47667**	**49498**	**27462**	**742**	**1,50%**	**2,70%**	**1,56%**

Nombre de films musicaux de tous métrages, en salle

dont la musique a été composée par le réalisateur : 1913 - 2015

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1913	35	14	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1914	6	0	0	0			**0,00%**
1915	6	6	0	0	0,00%		**0,00%**
1916	11	1	0	0			**0,00%**
1917	3	4	0	0	0,00%		**0,00%**
1918	1	0	1	0		0,00%	**0,00%**
1919	2	2	0	0	0,00%		**0,00%**
1920	3	2	3	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1921	14	14	0	0	0,00%		**0,00%**
1922	29	14	1	0		0,00%	**0,00%**
1923	11	5	4	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1924	11	2	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1925	12	11	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1926	30	14	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1927	65	28	4	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1928	125	57	12	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1929	421	445	50	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1930	306	298	137	1	0,34%	0,73%	**0,33%**
1931	160	149	73	1	0,67%	1,37%	**0,63%**
1932	158	159	79	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1933	211	205	128	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1934	253	257	146	5	1,95%	3,42%	**1,98%**
1935	284	276	126	1	0,36%	0,79%	**0,35%**
1936	267	250	160	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1937	288	285	152	1	0,35%	0,66%	**0,35%**
1938	276	284	157	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1939	204	197	136	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1940	164	171	117	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1941	222	215	140	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1942	199	170	108	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1943	202	180	150	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1944	231	218	179	1	0,46%	0,56%	**0,43%**
1945	182	178	122	1	0,56%	0,82%	**0,55%**
1946	227	224	136	1	0,45%	0,74%	**0,44%**
1947	162	158	121	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1948	146	149	109	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1949	230	175	143	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1950	158	145	111	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1951	164	134	138	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1952	148	128	124	1	0,78%	0,81%	**0,68%**
1953	157	158	149	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1954	140	132	132	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1955	114	99	109	1	1,01%	0,92%	**0,88%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisa-teur-compositeur
1956	154	137	132	1	0,73%	0,76%	**0,65%**
1957	127	103	121	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1958	119	101	108	1	0,99%	0,93%	**0,84%**
1959	121	101	112	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1960	113	107	118	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1961	108	97	110	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1962	126	112	134	2	1,79%	1,49%	**1,59%**
1963	123	109	115	1	0,92%	0,87%	**0,81%**
1964	131	117	135	2	1,71%	1,48%	**1,53%**
1965	131	109	115	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1966	131	112	122	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1967	148	138	154	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1968	102	89	83	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1969	106	96	90	1	1,04%	1,11%	**0,94%**
1970	127	127	108	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1971	107	97	100	3	3,09%	3,00%	**2,80%**
1972	107	103	87	3	2,91%	3,45%	**2,80%**
1973	93	95	62	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1974	91	86	77	1	1,16%	1,30%	**1,10%**
1975	86	79	77	2	2,53%	2,60%	**2,33%**
1976	100	100	81	1	1,00%	1,23%	**1,00%**
1977	67	67	60	2	2,99%	3,33%	**2,99%**
1978	81	74	66	1	1,35%	1,52%	**1,23%**
1979	86	88	67	1	1,14%	1,49%	**1,16%**
1980	105	108	81	3	2,78%	3,70%	**2,86%**
1981	91	77	84	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1982	84	76	77	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1983	94	96	72	1	1,04%	1,39%	**1,06%**
1984	89	84	88	2	2,38%	2,27%	**2,25%**
1985	95	88	88	5	5,68%	5,68%	**5,26%**
1986	98	101	89	2	1,98%	2,25%	**2,04%**
1987	100	111	76	4	3,60%	5,26%	**4,00%**
1988	111	104	108	4	3,85%	3,70%	**3,60%**
1989	92	93	81	4	4,30%	4,94%	**4,35%**
1990	80	76	55	3	3,95%	5,45%	**3,75%**
1991	97	95	87	2	2,11%	2,30%	**2,06%**
1992	101	93	75	3	3,23%	4,00%	**2,97%**
1993	85	88	63	5	5,68%	7,94%	**5,88%**
1994	76	87	64	4	4,60%	6,25%	**5,26%**
1995	91	92	69	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1996	106	92	97	2	2,17%	2,06%	**1,89%**
1997	143	142	129	8	5,63%	6,20%	**5,59%**
1998	130	97	89	2	2,06%	2,25%	**1,54%**
1999	173	135	123	6	4,44%	4,88%	**3,47%**
2000	200	175	164	4	2,29%	2,44%	**2,00%**
2001	231	204	169	7	3,43%	4,14%	**3,03%**
2002	276	251	255	17	6,77%	6,67%	**6,16%**
2003	301	293	214	16	5,46%	7,48%	**5,32%**
2004	341	315	258	20	6,35%	7,75%	**5,87%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisa-teur-compositeur
2005	433	406	348	24	5,91%	6,90%	**5,54%**
2006	446	454	313	24	5,29%	7,67%	**5,38%**
2007	480	487	369	25	5,13%	6,78%	**5,21%**
2008	651	683	507	45	6,59%	8,88%	**6,91%**
2009	820	871	591	63	7,23%	10,66%	**7,68%**
2010	1023	1075	760	67	6,23%	8,82%	**6,55%**
2011	1210	1380	828	78	5,65%	9,42%	**6,45%**
2012	1464	1579	1050	101	6,40%	9,62%	**6,90%**
2013	1686	1779	1115	135	7,59%	12,11%	**8,01%**
2014	1766	1931	1234	113	5,85%	9,16%	**6,40%**
2015	1377	1477	966	118	7,99%	12,22%	**8,57%**
TOTAL	**20326**	**23352**	**16734**	**953**	**4,08%**	**5,69%**	**4,69%**

Nombre de longs métrages musicaux, diffusés en salle

dont la musique a été composée par le réalisateur : 1915 – 2015

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisa-teur-compositeur
1915	1	1	0	0	0,00%		**0,00%**
1916	1	1	0	0	0,00%		**0,00%**
1917	2	2	0	0	0,00%		**0,00%**
1918	1	0	1	0		0,00%	**0,00%**
1919	1	1	0	0	0,00%		**0,00%**
1920	2	1	3	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1921	2	2	0	0	0,00%		**0,00%**
1922	1	1	0	0	0,00%		**0,00%**
1923	1	1	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1924	2	0	2	0		0,00%	**0,00%**
1925	2	1	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1926	1	1	0	0	0,00%		**0,00%**
1927	2	1	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1928	6	6	7	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1929	74	79	34	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1930	145	167	115	1	0,60%	0,87%	**0,69%**
1931	66	62	55	1	1,61%	1,82%	**1,52%**
1932	57	59	55	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1933	85	85	90	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1934	114	123	114	3	2,44%	2,63%	**2,63%**
1935	129	129	87	1	0,78%	1,15%	**0,78%**
1936	139	140	130	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1937	159	167	131	1	0,60%	0,76%	**0,63%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1938	150	161	134	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1939	118	119	122	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1940	114	127	106	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1941	140	150	125	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1942	110	102	96	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1943	134	126	127	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1944	154	152	155	1	0,66%	0,65%	**0,65%**
1945	112	117	106	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1946	126	130	110	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1947	101	100	98	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1948	96	100	89	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1949	116	103	115	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1950	102	91	96	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1951	138	113	129	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1952	118	98	115	1	1,02%	0,87%	**0,85%**
1953	137	138	144	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1954	119	113	126	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1955	101	88	105	1	1,14%	0,95%	**0,99%**
1956	130	112	119	1	0,89%	0,84%	**0,77%**
1957	112	86	116	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1958	112	95	104	1	1,05%	0,96%	**0,89%**
1959	112	93	109	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1960	109	103	117	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1961	103	92	107	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1962	119	105	128	2	1,90%	1,56%	**1,68%**
1963	118	103	113	1	0,97%	0,88%	**0,85%**
1964	125	111	132	2	1,80%	1,52%	**1,60%**
1965	125	103	115	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1966	119	103	110	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1967	141	130	149	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1968	95	83	79	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1969	97	88	84	1	1,14%	1,19%	**1,03%**
1970	115	114	105	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1971	96	86	96	2	2,33%	2,08%	**2,08%**
1972	100	95	87	3	3,16%	3,45%	**3,00%**
1973	85	85	60	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1974	80	73	70	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1975	84	77	75	2	2,60%	2,67%	**2,38%**
1976	87	87	74	1	1,15%	1,35%	**1,15%**
1977	60	60	52	2	3,33%	3,85%	**3,33%**
1978	75	65	63	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1979	75	78	62	1	1,28%	1,61%	**1,33%**
1980	94	94	76	3	3,19%	3,95%	**3,19%**
1981	83	72	83	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1982	81	73	73	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1983	77	77	65	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1984	76	71	81	2	2,82%	2,47%	**2,63%**
1985	86	79	79	2	2,53%	2,53%	**2,33%**
1986	78	77	77	2	2,60%	2,60%	**2,56%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1987	84	96	70	4	4,17%	5,71%	**4,76%**
1988	90	84	98	4	4,76%	4,08%	**4,44%**
1989	68	70	65	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1990	52	53	39	1	1,89%	2,56%	**1,92%**
1991	76	76	71	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1992	76	71	67	2	2,82%	2,99%	**2,63%**
1993	59	65	56	2	3,08%	3,57%	**3,39%**
1994	52	61	52	3	4,92%	5,77%	**5,77%**
1995	62	67	57	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1996	68	65	60	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1997	89	99	94	6	6,06%	6,38%	**6,74%**
1998	77	73	71	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1999	92	90	98	4	4,44%	4,08%	**4,35%**
2000	129	137	123	4	2,92%	3,25%	**3,10%**
2001	148	155	127	2	1,29%	1,57%	**1,35%**
2002	170	173	184	13	7,51%	7,07%	**7,65%**
2003	171	171	133	3	1,75%	2,26%	**1,75%**
2004	181	181	166	6	3,31%	3,61%	**3,31%**
2005	221	223	203	7	3,14%	3,45%	**3,17%**
2006	246	248	195	6	2,42%	3,08%	**2,44%**
2007	268	274	215	9	3,28%	4,19%	**3,36%**
2008	321	340	264	9	2,65%	3,41%	**2,80%**
2009	374	403	291	24	5,96%	8,25%	**6,42%**
2010	399	429	315	27	6,29%	8,57%	**6,77%**
2011	494	638	360	24	3,76%	6,67%	**4,86%**
2012	528	596	431	19	3,19%	4,41%	**3,60%**
2013	557	603	375	30	4,98%	8,00%	**5,39%**
2014	616	717	528	35	4,88%	6,63%	**5,68%**
2015	488	550	378	29	5,27%	7,67%	**5,94%**
TOTAL	**12484**	**12736**	**10971**	**311**	**2,44%**	**2,83%**	**2,49%**

Nombre de films d'animation de tous métrages, en salle

dont la musique a été composée par le réalisateur : 1913 – 2015

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1913	124	123	0	0	0,00%		**0,00%**
1914	54	44	0	0	0,00%		**0,00%**
1915	146	121	0	0	0,00%		**0,00%**
1916	289	229	0	0	0,00%		**0,00%**
1917	256	189	0	0	0,00%		**0,00%**
1918	170	143	0	0	0,00%		**0,00%**
1919	152	143	0	0	0,00%		**0,00%**
1920	275	274	0	0	0,00%		**0,00%**
1921	206	163	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1922	186	113	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1923	163	70	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1924	155	84	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1925	214	138	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1926	224	171	12	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1927	211	154	13	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1928	182	201	15	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1929	173	175	51	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1930	165	196	95	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1931	210	264	112	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1932	228	289	137	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1933	210	248	143	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1934	208	252	184	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1935	201	236	180	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1936	205	241	179	1	0,41%	0,56%	**0,49%**
1937	196	214	166	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1938	211	231	196	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1939	178	207	164	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1940	178	198	181	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1941	193	215	194	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1942	197	212	185	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1943	159	180	157	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1944	151	171	153	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1945	126	134	118	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1946	147	160	132	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1947	141	150	130	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1948	164	186	156	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1949	166	177	152	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1950	149	165	139	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1951	160	172	145	1	0,58%	0,69%	**0,63%**
1952	149	158	137	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1953	161	173	152	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1954	156	177	149	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1955	145	166	127	0	0,00%	0,00%	**0,00%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1956	151	154	134	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1957	139	166	146	1	0,60%	0,68%	**0,72%**
1958	113	129	103	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1959	132	148	127	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1960	123	129	105	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1961	131	145	114	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1962	151	166	134	1	0,60%	0,75%	**0,66%**
1963	121	134	95	1	0,75%	1,05%	**0,83%**
1964	133	139	109	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1965	171	185	156	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1966	160	152	148	2	1,32%	1,35%	**1,25%**
1967	187	183	168	2	1,09%	1,19%	**1,07%**
1968	154	151	115	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1969	144	143	120	1	0,70%	0,83%	**0,69%**
1970	155	145	107	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1971	153	153	113	1	0,65%	0,88%	**0,65%**
1972	116	101	83	2	1,98%	2,41%	**1,72%**
1973	124	115	100	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1974	134	128	114	2	1,56%	1,75%	**1,49%**
1975	138	123	107	1	0,81%	0,93%	**0,72%**
1976	111	92	87	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1977	120	99	91	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1978	151	146	118	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1979	130	132	99	2	1,52%	2,02%	**1,54%**
1980	136	131	99	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1981	132	112	108	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1982	131	124	114	1	0,81%	0,88%	**0,76%**
1983	139	138	119	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1984	123	117	82	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1985	125	114	102	1	0,88%	0,98%	**0,80%**
1986	134	122	117	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1987	135	131	103	1	0,76%	0,97%	**0,74%**
1988	155	145	119	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1989	129	136	94	3	2,21%	3,19%	**2,33%**
1990	162	144	109	4	2,78%	3,67%	**2,47%**
1991	152	137	98	1	0,73%	1,02%	**0,66%**
1992	136	132	100	9	6,82%	9,00%	**6,62%**
1993	120	117	91	1	0,85%	1,10%	**0,83%**
1994	135	134	101	1	0,75%	0,99%	**0,74%**
1995	142	141	104	3	2,13%	2,88%	**2,11%**
1996	144	151	95	5	3,31%	5,26%	**3,47%**
1997	189	170	125	3	1,76%	2,40%	**1,59%**
1998	234	215	171	4	1,86%	2,34%	**1,71%**
1999	243	226	171	11	4,87%	6,43%	**4,53%**
2000	288	285	205	10	3,51%	4,88%	**3,47%**
2001	348	370	196	5	1,35%	2,55%	**1,44%**
2002	469	463	317	23	4,97%	7,26%	**4,90%**
2003	587	626	417	27	4,31%	6,47%	**4,60%**
2004	634	652	438	33	5,06%	7,53%	**5,21%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisa-teur-compositeur
2005	794	824	544	56	6,80%	10,29%	**7,05%**
2006	785	800	541	49	6,13%	9,06%	**6,24%**
2007	915	1011	637	54	5,34%	8,48%	**5,90%**
2008	986	1081	708	68	6,29%	9,60%	**6,90%**
2009	1055	1186	698	69	5,82%	9,89%	**6,54%**
2010	1126	1220	777	56	4,59%	7,21%	**4,97%**
2011	1238	1383	887	71	5,13%	8,00%	**5,74%**
2012	1331	1532	953	70	4,57%	7,35%	**5,26%**
2013	1534	1713	1008	82	4,79%	8,13%	**5,35%**
2014	1450	1726	944	54	3,13%	5,72%	**3,72%**
2015	1267	1488	792	67	4,50%	8,46%	**5,29%**
TOTAL	**28879**	**30262**	**19142**	**860**	**2,84%**	**4,49%**	**2,98%**

Nombre de longs métrages d'animation, diffusés en salle

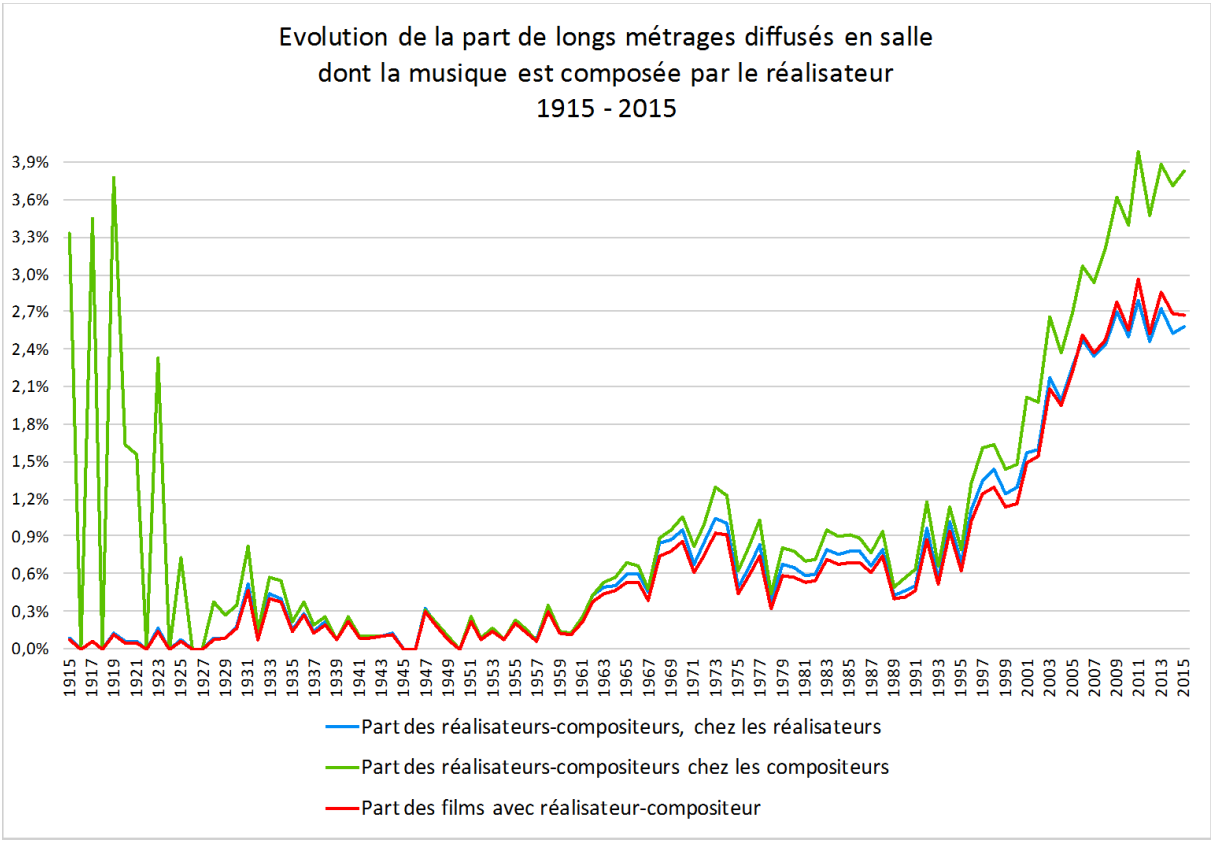
dont la musique a été composée par le réalisateur : 1917 – 2015

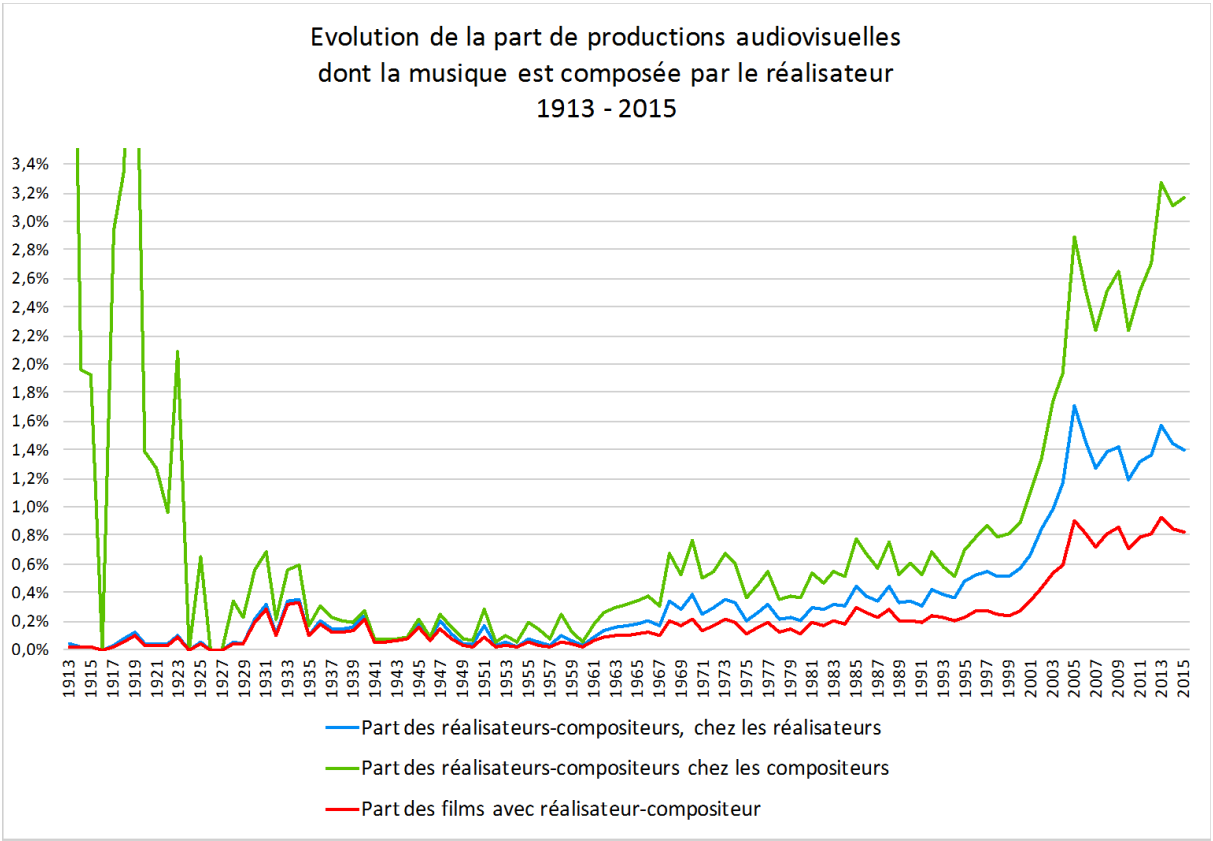
Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisa-teur-compositeur
1917	1	0	0	0			**0,00%**
1918	1	1	0	0	0,00%		**0,00%**
1920	1	0	0	0			**0,00%**
1923	2	0	0	0			**0,00%**
1924	1	1	0	0	0,00%		**0,00%**
1925	6	2	0	0	0,00%		**0,00%**
1926	1	2	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1930	1	2	0	0	0,00%		**0,00%**
1931	2	2	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1932	1	1	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1933	1	1	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1934	1	1	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1935	2	2	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1936	4	4	3	1	25,00%	33,33%	**25,00%**
1937	4	9	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1938	2	2	4	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1939	1	1	1	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1940	2	18	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1941	5	17	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1942	1	7	2	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1943	1	4	3	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1944	2	5	4	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1945	2		2	0		0,00%	**0,00%**

Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisateur-compositeur
1946	4	8	8	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1947	3	2	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1948	5	9	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1949	5	6	4	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1950	3	4	3	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1951	5	8	5	1	12,50%	20,00%	**20,00%**
1952	3	1	3	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1953	5	5	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1954	5	6	11	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1955	3	6	4	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1956	4	4	2	1	25,00%	50,00%	**25,00%**
1957	4	7	8	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1958	2	1	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1959	10	9	8	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1960	2	3	3	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1961	4	5	5	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1962	8	9	7	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1963	3	1	3	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1964	7	10	4	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1965	8	7	8	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1966	7	8	9	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1967	11	5	12	1	20,00%	8,33%	**9,09%**
1968	13	11	9	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1969	10	9	10	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1970	16	19	12	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1971	12	10	11	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1972	13	11	10	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1973	12	9	14	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1974	15	15	20	1	6,67%	5,00%	**6,67%**
1975	17	15	15	1	6,67%	6,67%	**5,88%**
1976	16	10	12	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1977	20	21	17	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1978	22	21	20	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1979	26	25	29	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1980	24	18	24	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1981	36	27	35	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1982	39	40	51	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1983	32	36	41	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1984	31	26	26	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1985	30	27	34	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1986	51	40	62	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1987	36	28	34	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1988	32	32	34	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1989	22	18	21	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1990	26	21	27	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1991	37	33	27	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1992	33	27	30	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1993	25	27	27	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1994	36	31	30	0	0,00%	0,00%	**0,00%**

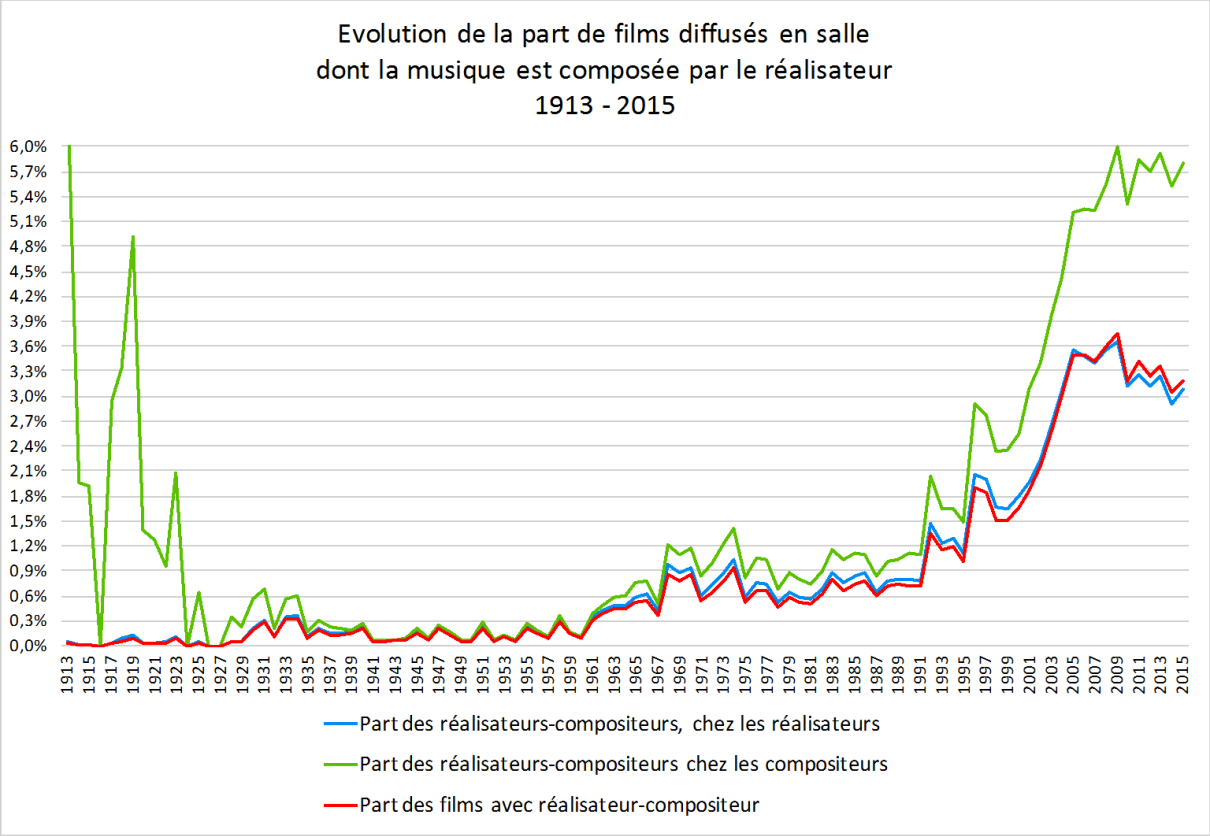
Année	Films	Films avec réalisateurs	Films avec compositeurs	Films avec réalisateurs-compositeurs	Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs	Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs	Part des films avec réalisa-teur-compositeur
1995	33	29	31	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1996	36	38	24	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1997	43	39	35	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
1998	37	43	39	1	2,33%	2,56%	**2,70%**
1999	52	36	65	1	2,78%	1,54%	**1,92%**
2000	61	63	60	0	0,00%	0,00%	**0,00%**
2001	67	81	63	1	1,23%	1,59%	**1,49%**
2002	69	69	71	1	1,45%	1,41%	**1,45%**
2003	75	80	77	1	1,25%	1,30%	**1,33%**
2004	75	80	80	1	1,25%	1,25%	**1,33%**
2005	77	78	70	4	5,13%	5,71%	**5,19%**
2006	108	109	102	1	0,92%	0,98%	**0,93%**
2007	132	148	127	4	2,70%	3,15%	**3,03%**
2008	122	153	108	5	3,27%	4,63%	**4,10%**
2009	151	176	116	4	2,27%	3,45%	**2,65%**
2010	157	158	127	5	3,16%	3,94%	**3,18%**
2011	208	217	168	5	2,30%	2,98%	**2,40%**
2012	198	223	195	7	3,14%	3,59%	**3,54%**
2013	204	214	185	7	3,27%	3,78%	**3,43%**
2014	210	289	168	4	1,38%	2,38%	**1,90%**
2015	251	326	180	7	2,15%	3,89%	**2,79%**
TOTAL	**3204**	**3463**	**2937**	**65**	**1,88%**	**2,21%**	**2,03%**

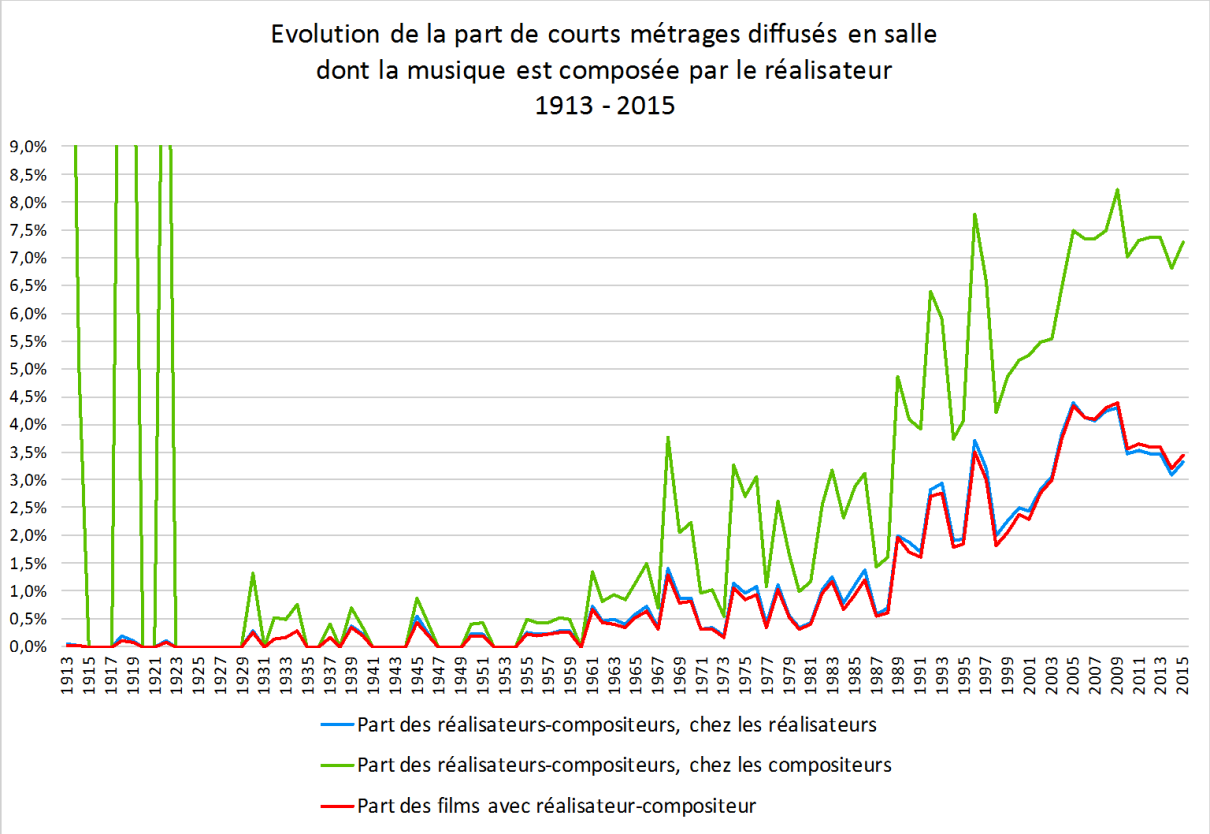
Sur l'évolution de la part de films [1417]

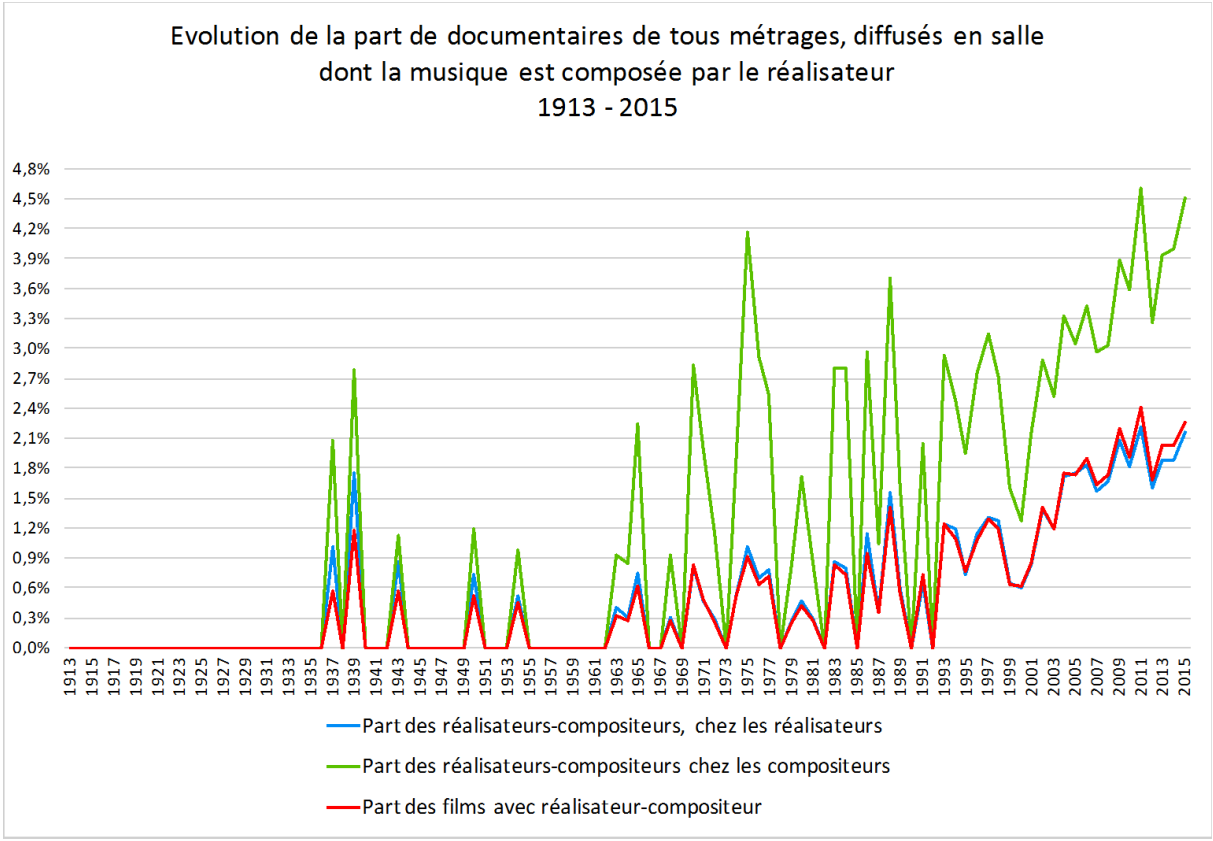


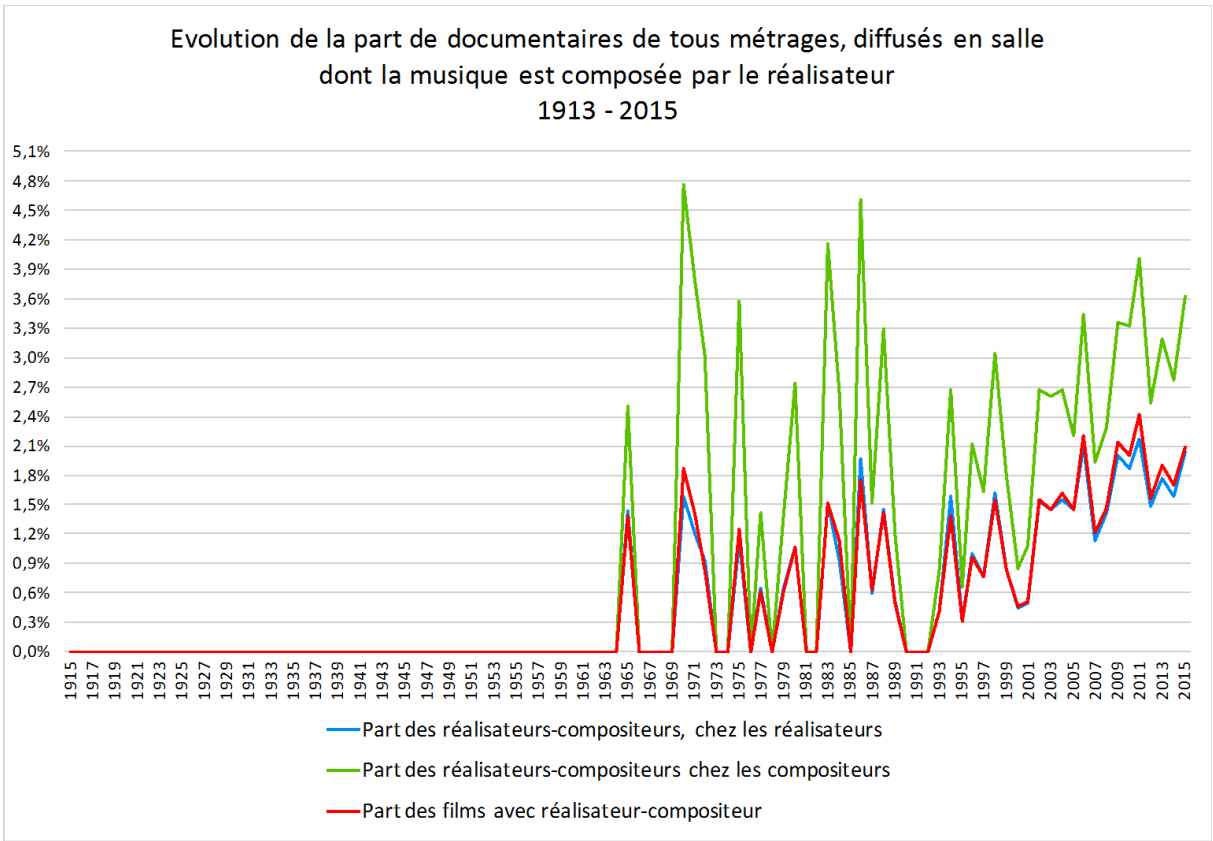


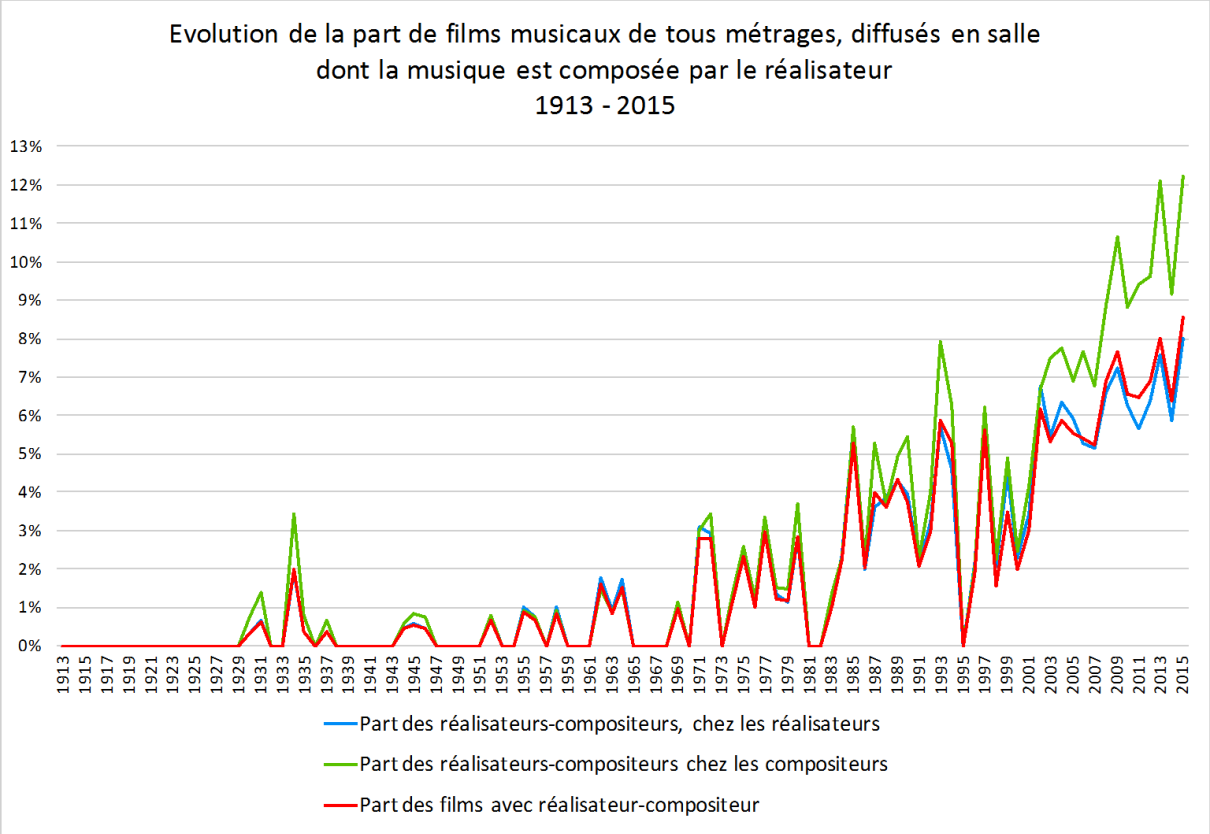
[1417] Source : IMDb.

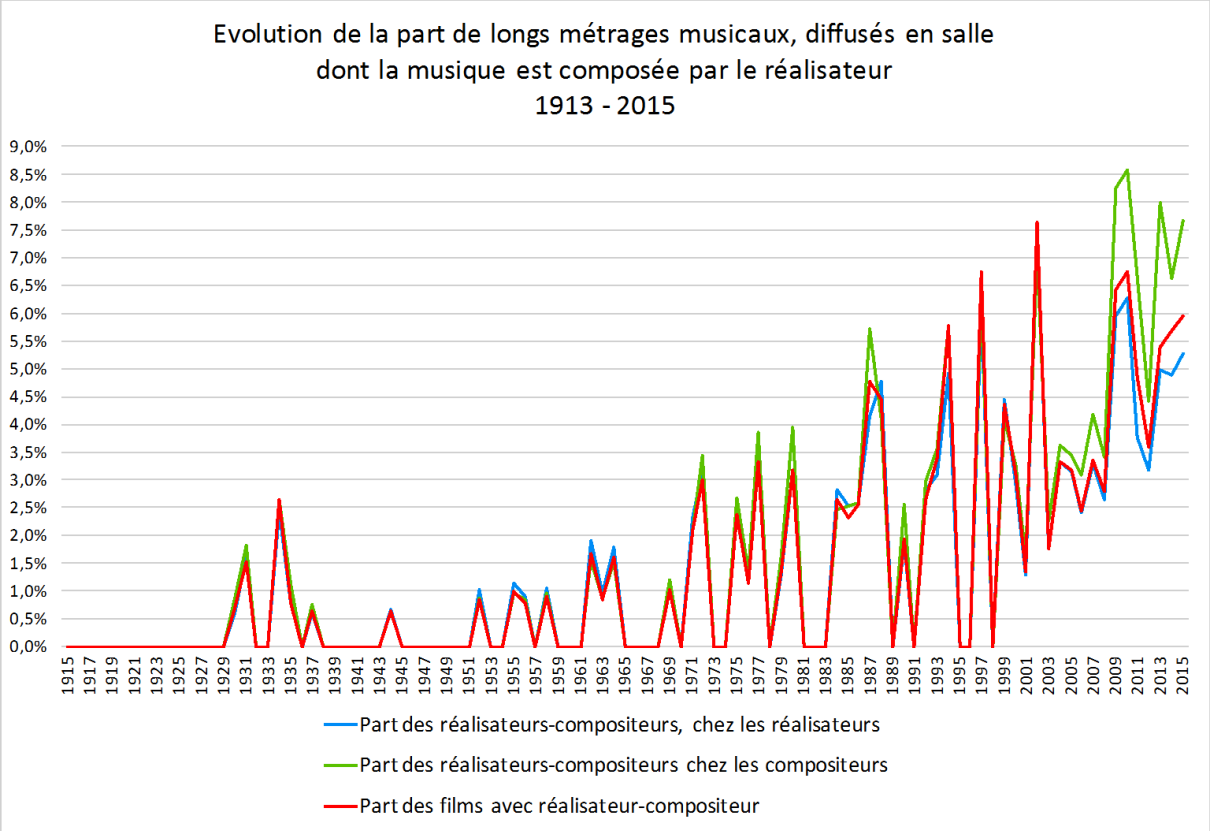

Evolution de la part de films diffusés en salle
dont la musique est composée par le réalisateur
1913 - 2015
6,0%
5,7%
5,4%
5,1%
4,8%
4,5%
4,2%
3,9%
3,6%
3,3%
3,0%
2,7%
2,4%
2,1%
1,8%
1,5%
1,2%
0,9%
0,6%
0,3%
0,0%
1913 1915 1917 1919 1921 1923 1925 1927 1929 1931 1933 1935 1937 1939 1941 1943 1945 1947 1949 1951 1953 1955 1957 1959 1961 1963 1965 1967 1969 1971 1973 1975 1977 1979 1981 1983 1985 1987 1989 1991 1993 1995 1997 1999 2001 2003 2005 2007 2009 2011 2013 2015
Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs
Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs
Part des films avec réalisateur-compositeur

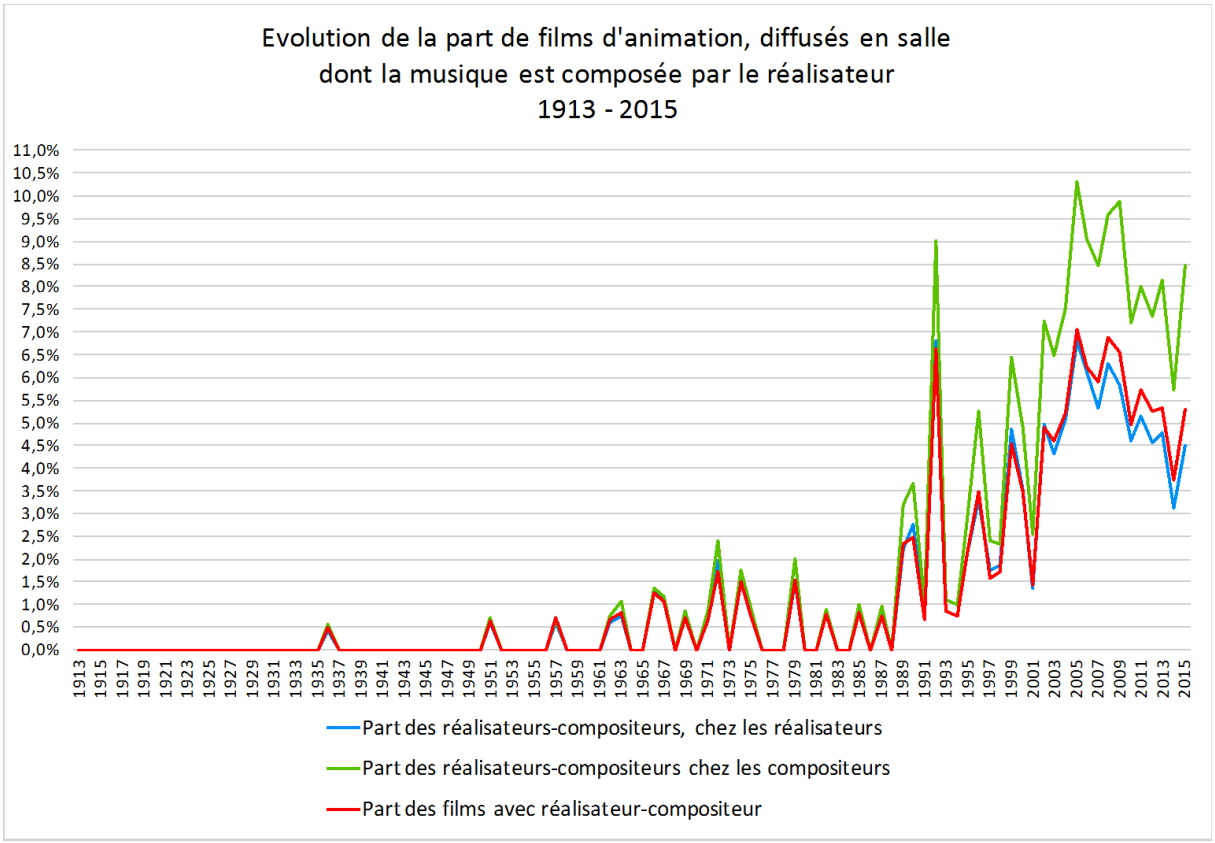

Evolution de la part de courts métrages diffusés en salle
dont la musique est composée par le réalisateur
1913 - 2015
9,0%
8,5%
8,0%
7,5%
7,0%
6,5%
6,0%
5,5%
5,0%
4,5%
4,0%
3,5%
3,0%
2,5%
2,0%
1,5%
1,0%
0,5%
0,0%
1913 1915 1917 1919 1921 1923 1925 1927 1929 1931 1933 1935 1937 1939 1941 1943 1945 1947 1949 1951 1953 1955 1957 1959 1961 1963 1965 1967 1969 1971 1973 1975 1977 1979 1981 1983 1985 1987 1989 1991 1993 1995 1997 1999 2001 2003 2005 2007 2009 2011 2013 2015
Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs
Part des réalisateurs-compositeurs, chez les compositeurs
Part des films avec réalisateur-compositeur

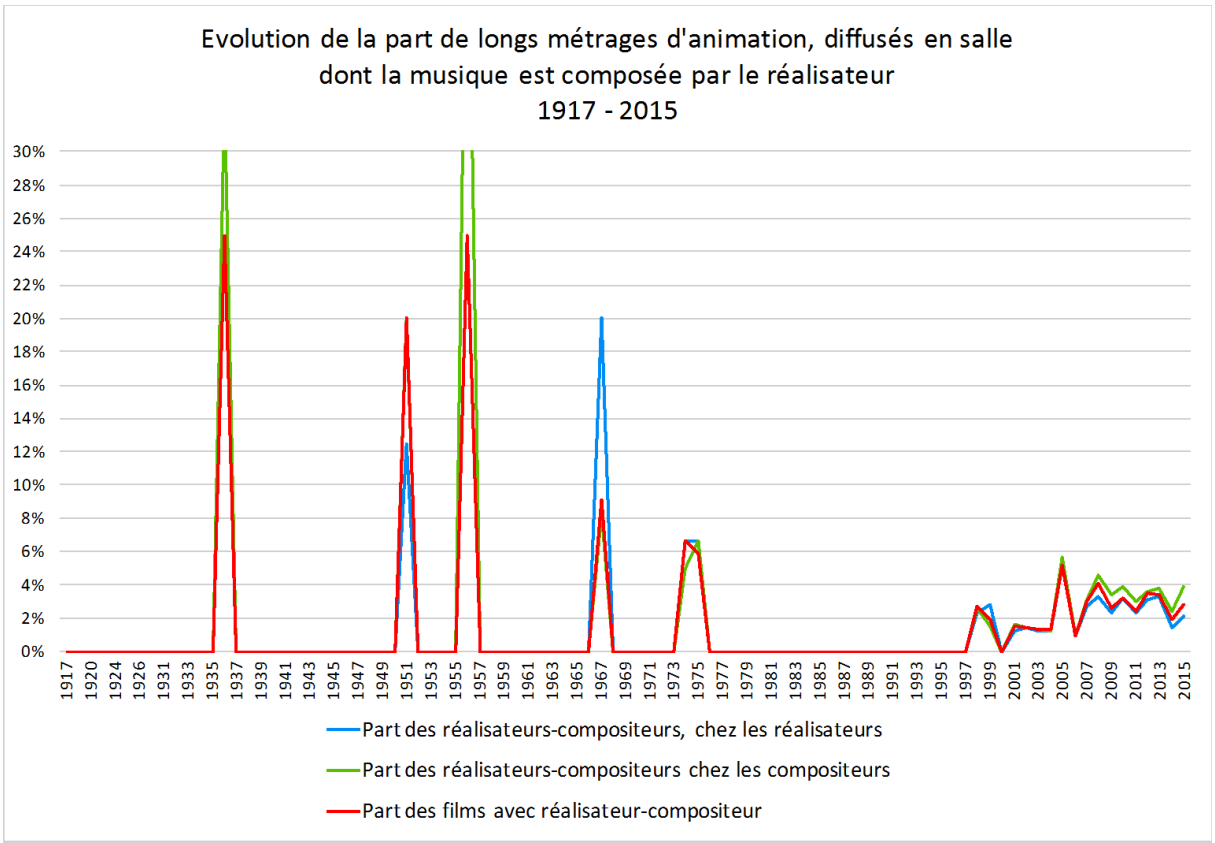

Evolution de la part de documentaires de tous métrages, diffusés en salle
dont la musique est composée par le réalisateur
1913 - 2015
4,8%
4,5%
4,2%
3,9%
3,6%
3,3%
3,0%
2,7%
2,4%
2,1%
1,8%
1,5%
1,2%
0,9%
0,6%
0,3%
0,0%
1913 1915 1917 1919 1921 1923 1925 1927 1929 1931 1933 1935 1937 1939 1941 1943 1945 1947 1949 1951 1953 1955 1957 1959 1961 1963 1965 1967 1969 1971 1973 1975 1977 1979 1981 1983 1985 1987 1989 1991 1993 1995 1997 1999 2001 2003 2005 2007 2009 2011 2013 2015
Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs
Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs
Part des films avec réalisateur-compositeur


Evolution de la part de documentaires de tous métrages, diffusés en salle
dont la musique est composée par le réalisateur
1913 - 2015
5,1%
4,8%
4,5%
4,2%
3,9%
3,6%
3,3%
3,0%
2,7%
2,4%
2,1%
1,8%
1,5%
1,2%
0,9%
0,6%
0,3%
0,0%
1915 1917 1919 1921 1923 1925 1927 1929 1931 1933 1935 1937 1939 1941 1943 1945 1947 1949 1951 1953 1955 1957 1959 1961 1963 1965 1967 1969 1971 1973 1975 1977 1979 1981 1983 1985 1987 1989 1991 1993 1995 1997 1999 2001 2003 2005 2007 2009 2011 2013 2015
Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs
Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs
Part des films avec réalisateur-compositeur


Evolution de la part de films musicaux de tous métrages, diffusés en salle
dont la musique est composée par le réalisateur
1913 - 2015
13%
12%
11%
10%
9%
8%
7%
6%
5%
4%
3%
2%
1%
0%
1913 1915 1917 1919 1921 1923 1925 1927 1929 1931 1933 1935 1937 1939 1941 1943 1945 1947 1949 1951 1953 1955 1957 1959 1961 1963 1965 1967 1969 1971 1973 1975 1977 1979 1981 1983 1985 1987 1989 1991 1993 1995 1997 1999 2001 2003 2005 2007 2009 2011 2013 2015
Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs
Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs
Part des films avec réalisateur-compositeur


Evolution de la part de longs métrages musicaux, diffusés en salle
dont la musique est composée par le réalisateur
1913 - 2015
9,0%
8,5%
8,0%
7,5%
7,0%
6,5%
6,0%
5,5%
5,0%
4,5%
4,0%
3,5%
3,0%
2,5%
2,0%
1,5%
1,0%
0,5%
0,0%
1915 1917 1919 1921 1923 1925 1927 1929 1931 1933 1935 1937 1939 1941 1943 1945 1947 1949 1951 1953 1955 1957 1959 1961 1963 1965 1967 1969 1971 1973 1975 1977 1979 1981 1983 1985 1987 1989 1991 1993 1995 1997 1999 2001 2003 2005 2007 2009 2011 2013 2015
Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs
Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs
Part des films avec réalisateur-compositeur


Evolution de la part de films d'animation, diffusés en salle
dont la musique est composée par le réalisateur
1913 - 2015
11,0%
10,5%
10,0%
9,5%
9,0%
8,5%
8,0%
7,5%
7,0%
6,5%
6,0%
5,5%
5,0%
4,5%
4,0%
3,5%
3,0%
2,5%
2,0%
1,5%
1,0%
0,5%
0,0%
1913 1915 1917 1919 1921 1923 1925 1927 1929 1931 1933 1935 1937 1939 1941 1943 1945 1947 1949 1951 1953 1955 1957 1959 1961 1963 1965 1967 1969 1971 1973 1975 1977 1979 1981 1983 1985 1987 1989 1991 1993 1995 1997 1999 2001 2003 2005 2007 2009 2011 2013 2015
Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs
Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs
Part des films avec réalisateur-compositeur


Evolution de la part de longs métrages d'animation, diffusés en salle
dont la musique est composée par le réalisateur
1917 - 2015
30%
28%
26%
24%
22%
20%
18%
16%
14%
12%
10%
8%
6%
4%
2%
0%
1917 1920 1924 1926 1931 1933 1935 1937 1939 1941 1943 1945 1947 1949 1951 1953 1955 1957 1959 1961 1963 1965 1967 1969 1971 1973 1975 1977 1979 1981 1983 1985 1987 1989 1991 1993 1995 1997 1999 2001 2003 2005 2007 2009 2011 2013 2015
Part des réalisateurs-compositeurs, chez les réalisateurs
Part des réalisateurs-compositeurs chez les compositeurs
Part des films avec réalisateur-compositeur

Annexe V. Présentation des créations

Vous trouverez, sur la carte SD, trois courts-métrages de fiction que j'ai réalisés et dont j'ai composé la musique en tant que réalisateur-compositeur : *Mamie* (2004), *Faut qu'on parle* (2008) et *Sizo* (*Ciseaux*, 2013). Ces créations musico-cinématographiques narratives peuvent témoigner, dans une certaine mesure, d'une partie des idées développées dans la thèse portant sur les potentialités d'une musique comme substrat de la mise en scène d'un film et surtout comme conscience extrafilmique des entités diégétiques et profilmiques. En particulier dans *Sizo*, film le plus récent, la musique représente alternativement la conscience du film et, en « ping-pong », la vibration intérieure des deux personnages antagonistes.

Evidemment, les particularités de ces trois partitions en tant que telles sont différentes de celles des compositions de Tom Tykwer ou de tout autre réalisateur-compositeur. N'oublions pas que réalisateur-compositeur n'est pas une catégorie relevant d'un genre particulier. Cependant, la relation que j'envisage entre la musique et les images est assez éloignée de ces frontières dont j'ai souhaité démontrer, au long de la thèse, qu'elles sont généralement appliquées arbitrairement. *Sizo* élude notamment l'idée de démarcations entre les différentes pistes de la bande son dans leurs occurrences dramatiques. Vous constaterez probablement que certaines théories préétablies que nous avons revisitées, ne s'appliquent pas plus dans ces cas pratiques que dans la filmographie de Tykwer. Pour exemple, la partition musicale de *Mamie*, inspirée de musiques antérieures telles que le quatrième mouvement de *Spirituals for string, choir and orchestra* (1941) de Morton Gould, notamment utilisé dans *L'armée des ombres* (1969) de Jean-Pierre Melville, ou le thème de Bernard Herrmann pour *Psychose*, nous renvoie à cette question de la frontière entre préexistence et originalité d'une musique.

Notons que *Faut qu'on parle* est un court-métrage réalisé avec mes élèves dans le cadre d'une coordination de « Passeurs d'images » [1418] en Martinique, dispositif d'éducation à l'image hors temps scolaire, conventionné notamment entre le Ministère de la

[1418] *Passeurs d'images* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 février 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.passeursdimages.fr/.

culture et de la communication et le Secrétariat d'Etat chargé de la politique de la ville. Bien que les conditions de production n'ont donné que peu de marges aux initiatives artistiques personnelles, contrairement à *Mamie* ou à *Sizo* réalisés dans des environnements offrant naturellement une meilleure liberté de création individuelle, une partie de la musique de *Faut qu'on parle* provient de l'une de mes compositions instrumentales antérieure, qui a été découpée, séquencée, remontée pour l'occasion, rappelant la méthode utilisée par Tykwer pour *Cours, Lola, cours*, et renvoyant à la question de l'indépendance et de la fonctionnalité de la musique du film.

En somme, ces essais concrets de créations artistiques où réalisation et composition s'effectuent dans un même élan, donnent peut-être un bref aperçu d'un potentiel dramatique et symbolique d'une partition, dès lors qu'images et musique sont considérés comme évoluant dans deux dimensions parallèles complémentaires, l'une matérielle et profilmique, l'autre vibrationnelle et extrafilmique, pour former une unité monosémique cohérente qui finalement s'écarte des quelques préceptes souvent institués (frontières dans la bande son, contrepoint, originalité, indépendance et substitution de sens) que nous avons réexaminé à travers une approche générale exemplifiée par le cas Tykwer.

Table des matières

Remerciements **4**
Introduction **6**
Prologue sur les réalisateurs-compositeurs **7**
Quelques chiffres 7
Une catégorie à part ? 9
Maîtriser son œuvre 13
Focus sur Tom Tykwer **16**
Problématique 16
Sur la méthode 19
Sur le corpus filmographique de Tom Tykwer 21
Plan 22
I. Sur les frontières attribuées à la bande son au cinéma 22
II. Sur la concordance entre musique et cinéma 23
III. Sur l'originalité de la musique de film 23
IV. Sur l'indépendance de la musique au cinéma 24
V. Sur la suggestion et la substitution de sens au cinéma 24
I Sur les frontières attribuées à la bande son au cinéma **26**
I.A « Au commencement, Dieu créa » … le silence **27**
Introduction de chapitre 27
I.A.1 Sur le silence au cinéma 30
I.A.1.a Sa nécessaire existence 30
I.A.1.b Du silence dans la rupture 34
I.A.1.c Du silence dans la continuité 36
Transition : … et Tykwer créa le hors-temps 38
I.A.2 Séquences témoin issues du cinéma de Tom Tykwer 40
I.A.2.a Silence et immobilité séparés 40
Du silence sur l'action 40
Maria la maléfique 40
Le dépucelage 40
Meurtre au petit déjeuner 41
Le suicide 42
3 : la chorégraphie 43
Les rêveurs : du vide et du vertige 44
L'immobilité en musique 45
3 : l'émission télévisée 46
L'enquête : le deus ex machina 47
Cours, Lola, cours 49
L'ambulance brise la glace 49
Au casino 50
I.A.2.b Silence et immobilité conjoints 51
Dans la rupture de registre 51
Les rêveurs : Théo découvre Marita 52
3 : Hanna annonce qu'elle est enceinte 53
La princesse et le guerrier : après l'accident 55
Dans la continuité des événements 56
3 : Hilde annonce son cancer 56
Les rêveurs : la dispute entre Rébecca et Marco 57

Cours Lola, cours : Lola face à Papa 58
L'enquête : « I'm calling from the Dark Side » 59
I.A.2.c De l'âme des espaces 60
Maria la maléfique 61
La salle de bain 61
La cage d'escalier 62
Les rêveurs : La chambre 62
La princesse et le guerrier : une musique au silence 65
Conclusion de chapitre 67
I.B « Dieu dit : que le bruit soit ! Et le bruit fut » 69
Introduction de chapitre 69
I.B.1 Sur la frontière entre musique et bruit 71
I.B.1.a De quelques fondamentaux sur le bruit et la musique 71
Quelques considérations usuelles sur le bruit 71
« La mauvaise réputation » 71
Bruit et volume sonore 73
Ere moderne, ère du bruit 75
De quelques fondements théoriques à la musique occidentale 77
Sur la notion de ton 77
Sur la distinction établie entre bruit et musique 80
Une absence séculaire de recherche physique sur le son 83
Pas de démarcation stricte entre bruit et musique 86
Le bruit est consubstantiel du son musical 86
Du bruit dans les musiques 90
I.B.1.b Dans son application au cinéma 93
Des séparations illusoires 93
Une « règle des trois » arbitraire 93
Luigi Russolo, premier « musicalisateur de bruits » 100
Du son naturel ou artificiel ? 105
Une tendance au repli sur soi des réalisateurs-compositeurs 111
L'exemple du tonnerre 113
Le tonnerre comme élément de ponctuation dramatique 114
Frankenstein 114
Evil Dead 116
Ascenseur pour l'échafaud 117
Le tonnerre comme signifiant ou symbole 119
Marnie 119
Une histoire vraie 120
Le grand sommeil 121
Transition : autant en emporte le bruit 122
I.B.2 Séquences témoin issues du cinéma de Tom Tykwer 124
I.B.2.a Du tic-tac pour le temps 124
Le réveil de la chambre de *Maria la maléfique* 124
L'exposition 125
Le rêve 126
Fin du tic-tac, fin de la routine 126
Cours, Lola, cours, ou la course contre le tic-tac 127
La princesse et le guerrier, ou le tic-tac de l'intemporel 128
Le courrier 128
Bodo chez Sissi 129
Fin du tic-tac, fin de la quiétude 130
I.B.2.b Du chuchotement pour le mental 131
L'introspection chez *Maria la maléfique* 131
Maria chez Dieter 131
Maria ouvre le buffet 132

La seconde rébellion ... 133
Les rêveurs : la déficience de mémoire courte chez René ... 133
Le croisement entre Laura et René ... 133
Le rendez-vous entre Laura et René ... 134
I.B.2.c Du battement cardiaque pour Eros ... 135
Maria la maléfique ... 136
Maria en ville ... 136
La naissance de Maria ... 137
Le parfum : Grenouille chez Grimale ... 138
I.B.2.d Du souffle pour Thanatos ... 139
Maria la maléfique ... 140
« Où allons-nous quand nous mourrons ? » ... 140
L'annonce de la paraplégie du père ... 140
Le rêve d'accouchement ... 141
L'enquête : Monsieur White ... 142
La princesse et le guerrier : la deuxième rencontre ... 144
I.B.2.e Le splash de l'évasion ... 145
Maria la maléfique ... 145
Le balai-serpillière ... 145
Maria, juste après le meurtre ... 146
Le parfum : la goutte de l'essence de rose ... 147
L'enquête : le plongeon dans l'eau glacée ... 147
Conclusion de partie ... 148
II Sur la concordance entre musique et cinéma ... 151
Introduction de partie ... 152
II.A Un rapport de ressemblances utopique ... 155
II.A.1 Un point sur le contrepoint ... 155
II.A.1.a Sur l'origine d'un mythe ... 155
Une recherche avant-gardiste de non-concordance ... 155
Le *Manifeste*, pour rappel ... 157
II.A.1.b Un non-sens ... 161
Une erreur multiforme ... 161
Erreur lexicale ... 161
Erreur physiologique ... 162
Erreur de longue date ... 163
Un mouvement naturel et un mouvement artificiel ... 165
II.A.1.c De l'empathie pour l'image : une trouvaille astucieuse ... 172
Musique empathique et musique anempathique ... 172
Sur le contrepoint didactique ... 176
Des limites au contrepoint didactique ... 179
II.A.2 Une recherche de correspondance de la musique ... 180
II.A.2.a Avec la diégèse ... 180
En règle générale… ... 180
… mais moins chez les réalisateurs-compositeurs ... 186
II.A.2.b Avec le personnage ... 188
Du leitmotiv ... 188
De la psychologie du personnage ... 189
Des préjugés ... 191
De la musique séquentielle chez les réalisateurs-compositeurs ... 193
Transition : la transcendance de la concordance ... 196
II.B Séquences témoin tirées des films de Tom Tykwer ... 198
II.B.1 Une note comme unité dramatique ... 198
II.B.1.a L'unification de la scène en une cellule dramatique ... 198

Maria la maléfique : le premier baiser 199
Les rêveurs : la scène centrale de film 200
La princesse et le guerrier : la cellule d'isolement 202
II.B.1.b La note maintenue en harmonie 204
3 : Adam passe de Hanna à Simon 205
Cours, Lola, cours : Manni trouve Norbert, Lola trouve le casino 207
II.B.1.c La note maintenue en disharmonie 210
Le parfum : le labyrinthe 210
L'enquête : la préparation de l'attentat 213
II.B.2 Le *portamento* pour l'altération 216
II.B.2.a Maria la maléfique 216
La demande en mariage 216
La découverte du cadavre en trois « D » 218
Dégout 218
Démence 219
Dépression 220
II.B.2.b Les rêveurs ou le portamento de l'oubli 221
La perte de mémoire après l'accident 221
La tentative de mémorisation 223
II.B.2.c L'enquête 226
Fusillade du musée Guggenheim : volte-face des antagonismes 226
Un antagonisme imprévu 226
L'union des antagonistes originels 227
Un parallèle entre Salinger et le Consultant 228
Un parallèle entre les alliés et les terroristes 229
Du Sahaflar Carsisi aux toits d'Istanbul 230
Une chasse à l'homme du point de vue de la proie 230
Un basculement de point de vue 232
II.B.2.d *Le parfum*, ou Grenouille à la conquête de l'échafaud 233
II.B.3 Seconde *ostinato* pour changement de dimension 234
II.B.3.a *Cours, Lola, cours* : des bulles d'intemporalité 235
L'incident déclencheur du scénario, en flashback 235
Papa raccompagne Lola à la porte 238
II.B.3.b *La princesse et le guerrier*, ou le voyage de la conscience 239
Durant la scène d'exposition 240
Lorsque Sissi part à la recherche de Bodo 242
Conclusion de partie 244
III Sur l'originalité de la musique de film 250
Introduction de partie 251
III.A Entre préexistence et originalité 252
III.A.1 Sur l' « originalité » de la musique formatée 252
III.A.1.a Des catalogues de musique… 252
… pour cinéastes 252
… à programme 254
… au temps du muet 256
… pour musiciens 259
III.A.1.b Un formatage qui dépasse le cadre du cinéma 260
… et le précède 260
La musique n'a pas de modèle 260
Lisez la tempête de Shakespeare 261
A défaut de catalogues, des recettes 263
Des fondements musicaux dans l'expression vocale ? 265
Sur les écarts de ton 265
Sur l'importance de la voix, au cinéma 266

De la mémoire musicale 268
Le Phonographe comme instrument de mémoire 268
Rappel historique sur la question de la mémoire musicale 272
III.A.2 Musique préexistante et musique originale au cinéma 276
III.A.2.a Dans les processus de production 276
De la réutilisation conventionnelle 276
Des *temp tracks* 281
La hantise des compositeurs 281
Du *temp track* définitif chez Kubrick 283
D'autres cas de figure 287
Une contradiction dans la démarche de Tom Tykwer 288
III.A.2.b Sur le morceau préexistant 291
De l'originalité dans son usage 291
Un mariage fragile et factice avec l'image 293
Sur le choix accidentel du *Beau Danube bleu*, chez Kubrick 296
Cluster, agrégation et dissonance 300
Transition : conscience des entités profilmiques 305
III.B Séquences témoin tirées des films de Tom Tykwer 309
III.B.1 Du tic-tac musical 309
III.B.1.a La princesse et le guerrier 310
L'interrogatoire de Bodo 310
Une tranquillité troublée 311
Steini tente d'assassiner Bodo 313
III.B.1.b Maria la maléfique 316
Le temps qui passe 316
Le rituel 318
La première matinale de Maria 318
La première rébellion 321
III.B.2 Superpositions de pistes sur base d'*ostinato* 323
III.B.2.a *3* : mosaïque entre le mariage et « le troisième homme » 324
Première partie 325
Interlude 327
Seconde partie 327
III.B.2.b La princesse et le guerrier : l'accident 330
La course-poursuite avant l'accident 330
Le *groove* de la pulsation et du danger 331
Le *voice pad* annonciateur et l'accident 332
La course-poursuite après l'accident 333
L'esquive de la caméra 333
Des actions-regards 334
III.B.2.c *Ostinato* pulsatif et bassline 336
Les rêveurs : scène d'exposition, *ostinato* pulsatif sur des états 336
L'enquête : fulgurances et *bassline* sur un Skarssen inaccessible 340
Conclusion de partie 342
IV Sur l'indépendance de la musique au cinéma 345
Introduction de partie 346
IV.A Entre fonctionnalité et indépendance 348
IV.A.1 Une tendance à de la musique fonctionnelle 348
IV.A.1.a Une problématique de longue date 348
Sur l'illusion d'une liaison entre musique et images 348
Deux visions opposées sur le rôle de la musique dans le drame 351
IV.A.1.b Une recherche de fonctionnalité nécessaire à l'ère du muet 358
IV.A.1.c Alexandre Nevski et Ivan le terrible : la revanche 362

Alexandre Nevski 362
Ivan le terrible 365
IV.A.2 Sur l'indépendance de la musique dans le souvenir 368
IV.A.2.a La musique insoumise 368
IV.A.2.b Une mystification émotionnelle du film 372
IV.A.3 Sur le rapport de la musique à l'espace-temps 374
IV.A.3.a L'espace filmique : une continuité de la provenance du son 374
IV.A.3.b La temporalité 378
L'allongement du temps 378
L'accélération elliptique 381
Le changement d'espace-temps 382
IV.A.3.c Le rythme 385
De l'impulsion psychologique 385
Rythme musical ou montage image, qui dirige ? 387
IV.A.4 Sur la collaboration 389
IV.A.4.a Tout est possible en matière de collaboration 390
L'instauration d'un dialogue 390
Compositeurs assujettis au film pour une musique fonctionnelle 392
Compositeurs autonomes pour une musique indépendante 394
IV.A.4.b A quand la musique ? 395
De la musique au préalable 395
En général 395
Durant le tournage, au temps du muet 398
De la musique comme dernier rempart 400
IV.A.4.c Des frustrations et des satisfactions 401
Des frustrations 401
Des satisfactions 403
IV.A.4.d Chez les réalisateurs-compositeurs 406
Une tendance à l'indépendance 406
Chez Tom Tykwer : une collaboration biaisée 407
Transition : quantification versus improvisation 412
IV.B Séquences témoin tirées des films de Tom Tykwer 417
IV.B.1 *Cours, Lola, cours* : du mouvement perpétuel 417
IV.B.1.a Un démarrage sur les mêmes images 418
Préambule 418
Des images identiques au début de chaque scénario 420
Trois musiques différentes sur les mêmes images 421
IV.B.1.b Les rencontres 423
Première rencontre : le garçon et le pitbull 423
Dans l'escalier 423
A l'extérieur 424
Deuxième rencontre : Doris 426
Photomontage de Doris 426
Sous le métro 428
Troisième rencontre : Mike 430
Les religieuses et Mike 430
Photomontage de Mike 432
Quatrième rencontre : Mayer 434
Cinquième rencontre : Norbert 436
Norbert le clochard 436
Arrivée à la banque et conclusion 437
IV.B.2 *La princesse et le guerrier* : la conscience des pillards 438
IV.B.2.a La séquence musicale sur l'exécution du plan 441
La mise en place des éléments 441
L'éternité de l'instant 441

Les deux frères entrent en contact ... 443
Direction la salle des coffres ... 444
Au cœur du braquage ... 445
L'intrusion dans la salle des coffres ... 445
La dévalisation des convoyeurs ... 448
Un retournement de situation ... 449
IV.B.2.b La même musique sur une situation inversée ... 452
La confrontation entre Bodo et le convoyeur ... 452
Deux interventions successives ... 455
La confrontation entre Sissi et le gardien ... 457
Conclusion de partie ... 459
V Sur la suggestion et la substitution de sens au cinéma ... 462
Introduction de partie ... 463
V.A Entre transcendance des sens et utopie ... 467
V.A.1 Sur la substitution de la musique par l'image ... 467
V.A.1.a Du musicalisme chez les avant-gardistes français ... 467
Sur les analogies musicalistes ... 467
Une analogie formelle ... 467
Une analogie lexicale ... 470
Une analogie des outils ... 473
La notion de mouvement au cœur de cette substitution ... 476
Un passage de relais entre musique et images en mouvement ... 476
Du rythme et de la cadence ... 477
De la symétrie ... 480
Du post-musicalisme ? ... 482
V.A.1.b Entre figuralisme et abstraction ... 486
Des figuralistes ... 488
Des abstractionnistes ... 492
V.A.2 D'autres suggestions et correspondances ... 494
V.A.2.a Des concepts de correspondances synesthésiques ... 494
La dernière tentation du fixe ... 494
Kandinsky ... 496
Survage ... 497
Richter et compagnie ... 500
V.A.2.b Du lien inné entre l'audio et le visuel ... 502
Dans les sciences et techniques ... 502
Une correspondance naturelle ... 502
Sur l'imbrication de l'optique et de l'acoustique ... 508
Dans l'art ... 512
Sur l'allégorie du kaléidoscope et de l'arabesque ... 512
Sur la corrélation images-son dans le cinéma abstrait ... 515
Sur l'automatisation de la correspondance ... 519
V.A.2.c D'autres possibilités de substitutions au cinéma ... 521
La musique comme substitut de la voix ... 521
L'absence de représentation psychologique ... 524
V.A.3 Rencontres du troisième sens : l'odorat ... 526
V.A.3.a Vers un cinéma olfactif ... 526
Des films olfactifs ... 526
Des premières tentatives et un premier brevet ... 528
V.A.3.b « L'âge d'or » du cinéma olfactif ... 533
De l'armada du septième art contre l'essor du petit écran ... 533
L'Aromarama ... 535
Le Smell-O-Vision ... 536
V.A.3.c L'odeur contre-attaque ... 539

La résurrection ? 539
Vers une sortie progressive du traumatisme 539
L'Odoravision 540
Madeleine 542
Quel langage cinématographique de l'odeur ? 544
Transition : cap vers les mélodies du *Parfum* 548
V.B Des mélodies au Parfum 555
V.B.1 Etape initiale : la découverte du monde des senteurs 555
V.B.1.a Absence d'odeur, absence d'âme 555
La solitude 555
Le chaos 557
V.B.1.b L'apprentissage des odeurs 558
Premiers émois 559
Naissance d'une nature 559
La capture de l'index 560
De l'émanation de la biodiversité 562
La branche, la feuille et le fruit 562
L'arbre symbole d'harmonie 564
Un triple agencement : visuel, sonore et lexical 565
La découverte d'Amor et psyché 568
V.B.1.c De la fluctuation des odeurs 570
La confection d'*Amor et psyché* 571
La préparation pour l'échafaud 572
La fluctuation des odeurs dans la pensée 573
Une première victoire 574
V.B.2 Etape intermédiaire : *The Girl with the Plums* 575
V.B.2.a Sur la présence concrète de son essence 575
Son parcours 576
Son identité 577
Sa disparition 583
V.B.2.b Sur la mémoire de son arôme 584
Son souvenir 585
Son oubli 586
V.B.3 Etape ultime : *Metting Laura*, le discours de l'odeur 590
V.B.3.a La treizième note 590
Sa découverte 591
Sa poursuite 595
Laura sort du bain 596
V.B.3.b La loi de l'attraction 597
La cueillette de la rose jaune… 598
… en hommage à la mère 602
L'envol du chapeau 604
V.B.3.c Le fumet de Laura 606
Laura's murder, en marche vers la fatalité 606
Antoine découvre le corps de sa fille 612
L'extraction de la treizième note 614
Conclusion de partie 616
V.C Addendum sur l'accueil du *Parfum* en France 621
V.C.1 Sur l'appréhension de l'inédit par la critique 621
V.C.1.a La condamnation du *Parfum* par la critique française 621
V.C.1.b La condamnation de *2001* par la critique newyorkaise 626
Synthèse des critiques newyorkaises 626
Un réquisitoire sur la structure du film 628
Un réquisitoire sur les dialogues 630

V.C.2 La musique du *Parfum* absente des critiques 632
V.C.3 La question du conditionnement, au sujet de *2001* 636
V.C.4 Une pédagogie nécessaire pour *Le parfum* ? 641
Conclusion 646
Synthèse 647
« Je ne peux pas imaginer de ne pas le faire » 647
Bilan et perspectives par parties 649
I. Sur les frontières attribuées à la bande son au cinéma 649
II. Sur la concordance entre musique et cinéma 651
III. Sur l'originalité de la musique de film 652
IV. Sur l'indépendance de la musique au cinéma 654
V. Sur la suggestion et la substitution de sens au cinéma 655
Epilogue : Cinéma, conscience et physique quantique 657
Principe de complémentarité 657
Sur la manifestation de la conscience 661
L'éternité et un film 664
Filmographie 667
Bibliographie 675
Références nominatives 675
Références non nominatives 706
Annexes 711
Table des annexes 712
Annexe I. Carte SD 714
Annexe II. Partitions tirées de la bande originale du *Parfum* 715
Annexe III. Paroles de *Meeting Laura*, traduites en français 727
Annexe IV. Statistiques sur les réalisateurs-compositeurs 728
Synthèse 728
Sur le nombre de réalisateurs-compositeurs 734
Catégorie des longs métrages diffusés en salle 734
Productions audiovisuelles de tout type 735
Films de tous métrages diffusés en salle 736
Autres catégories 736
Sur le nombre de films 738
Nombre de longs métrages diffusés en salle 738
Nombre de productions audiovisuelles, toutes catégories 740
Nombre de longs métrages au total 743
Nombre de courts métrages au total 745
Nombre de films de tous métrages, diffusés en salle 748
Nombre de courts métrages diffusés en salle 750
Nombre de documentaires de tous métrages, en salle 753
Nombre de documentaires de long métrage, en salle 755
Nombre de films musicaux de tous métrages, en salle 758
Nombre de longs métrages musicaux, diffusés en salle 760
Nombre de films d'animation de tous métrages, en salle 763
Nombre de longs métrages d'animation, diffusés en salle 765
Sur l'évolution de la part de films 768
Annexe V. Présentation des créations 773
Table des matières 775

DE LA RELATION ENTRE MUSIQUE ET IMAGES EN PRENANT COMME TEMOIN LE CINEMA DU REALISATEUR-COMPOSITEUR TOM TYKWER

Résumé

La sempiternelle recherche de compréhension par le visuel, des émotions générées par la musique, ouvre un horizon de paradoxes au cinéma qui mérite que l'on s'y attarde. L'esthétique du réalisateur-compositeur Tom Tykwer qui réalise ses films comme Wagner compose ses opéras en écrivant partition et livret, et dont l'inflexibilité sur sa double fonction est probablement unique au cinéma, nous sert de modèle pour consolider notre révision de quelques pensées communément admises sur la relation entre musique et images. Nous y revisitons la définition de la musique en tant que matière sonore du film, la question de sa concordance avec l'image, de son indépendance alors qu'elle intègre un tout unifié, ainsi que de son rapport aux sens et à leur transcendance. Les images comme substrat matériel et la musique comme élément de conscience chez ce réalisateur-compositeur, conservent leur autonomie de sens alors même que la partition est intimement liée à la structure du film. Elles s'inscrivent dans un rapport de complémentarité qui remet en cause tout un paradigme basé sur l'idée d'analogie ou de convergence, en somme, de dualité entre images et musique au cinéma.

Mots clés

Musique, cinéma, réalisateur, compositeur, Tom Tykwer, image, son, silence, bruit, conscience, dimension, extrafilmique, profilmique, hors-temps, immobilité, mouvement, frontière, tic-tac, souffle, chuchotement, pouls, splash, contrepoint, concordance, diégèse, extradiégétique, séquentiel, temporalité, mémoire, portamento, altération, ostinato, indépendance, fonctionnalité, préexistence, originalité, tuilage, synesthésie, transcendance, substitution, sens, odeur, parfum.

RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND IMAGES BY TAKING THE DIRECTOR-COMPOSER TOM TYKWER CINEMA'S AS A WITNESS

Summary

The perennial search of comprehension by the visual, of emotions generated by music, opens an horizon of paradoxes in cinema that merits further consideration. Filmmaker-composer Tom Tykwer's aesthetics that allows him to direct movies as Wagner composes his operas by writing scores and libretto, and whose inflexibility of his double function is probably unique in cinema, serve us as model to strengthen our revision of some commonly admitted thoughts about the relationship between music and images. We reassess the definition of music as sound material of films, the question of its concordance with the image, of its indépendence even though it integrates an unified whole, as well as its connection with the senses and their transcendence. Images as material substrate and music as element of consciousness in this director-composer's work retain their autonomy of sense while the score is closely connected to the film'structure. They are consistent with a complementary relation that questions an entire paradigm based on the idea of analogy or convergence, in short, of a duality between images and music in cinema.

Key words

Music, cinema, film, director, composer, Tom Tykwer, image, sound, silence, noise, consciousness, dimension, extrafilmic, profilmic, diegetic, extradiegetic, out-of-time, immobility, ticking, movement, frontier, wind noise, whisper, heartbeat, splash, counterpoint, match, sequential, temporality, memory, portamento, alteration, ostinato, independence, fonctionnality, pre-existence, originality, tiling, synesthesia, transcendence, substitution, sense, scent, perfume.

Etablissement d'hébergement de la thèse
Ecole Doctorale APESA – ED 279
Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
47, rue des Bergers
75015 Paris

Etablissement en codirection
Ecole doctorale ESTA – ED 159
Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis
2 rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex