

Université de Montréal

Une méthode dangereuse
Comprendre le processus créateur en musique de film, le cas de
Norman McLaren et Maurice Blackburn,
David Cronenberg et Howard Shore

par
Solemn Hellégouarch

Faculté de musique

Thèse de doctorat codirigée par
Michel Duchesneau et Serge Cardinal

Présentée en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae doctor (Ph.D.) en Musique
option Musicologie

Juin, 2015

© Solemn Hellégouarch, 2015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et doctorales

Cette thèse de doctorat intitulée :

Une méthode dangereuse
Comprendre le processus créateur en musique de film, le cas de
Norman McLaren et Maurice Blackburn,
David Cronenberg et Howard Shore

Présentée par :
Solenn Hellégouarch

A été soutenue publiquement le 8 mai 2015

Et a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Hélène Benoit-Otis, Professeur adjointe à l'Université de Montréal (présidente du jury)

Michel Duchesneau, Professeur titulaire à l'Université de Montréal (directeur)

Serge Cardinal, Professeur agrégé à l'Université de Montréal (codirecteur)

Ana Sokolović, Professeur agrégée à l'Université de Montréal

Philippe Langlois, Enseignant à l'École supérieure des beaux-arts Tours Angers Le Mans

Résumé

Si Norman McLaren (1914-1987) œuvre principalement dans le domaine onirique de l'animation, David Cronenberg (1943-), parfois surnommé « *The Baron of Blood* », réalise des films de fiction appartenant à un genre singulier qu'il a lui-même développé, celui de « l'horreur intérieure ». Que peuvent donc partager ces deux cinéastes aux univers *a priori* si distincts ? Chacun a construit une relation à long terme avec un compositeur : Maurice Blackburn (1914-1988) pour le premier, Howard Shore (1946-) pour le second. Mais si les univers des deux réalisateurs ont été maintes fois investigués, l'apport de leurs compositeurs respectifs demeure peu examiné. Or, d'un univers à l'autre, la musique semble jouer un rôle de toute première importance, chacun des compositeurs étant impliqué très tôt dans le processus cinématographique. Cette implication précoce dans la création collective est indicatrice de la place et du rôle centraux qu'occupent Blackburn et Shore et leur musique au sein de l'œuvre de McLaren, d'une part, et de Cronenberg, de l'autre. De la sorte, les partitions semblent ne pouvoir être considérées comme une simple illustration sonore des films, mais comme une composante tout à fait fondamentale, relançant dès lors la question du rôle de la musique au cinéma : comment le définir ? En outre, au fil de la rencontre continue sur plusieurs films, musique et cinéma en sont venus à un entrelacement tel qu'un style singulier de musicalisation des images se serait développé : quels sont les traits qui définissent ce style ? D'une collaboration à l'autre, cette thèse cherche à établir une poïétique de la création musico-filmique ; elle cherche à décrire et à comprendre les processus créateurs filmique et musical qui déterminent la composition d'une musique de film et, plus encore, une musicalité de tout le complexe audio-visuel. À travers des portraits examinant la pratique et le discours des créateurs et quatre analyses de bandes sonores (*A Phantasy* de Norman McLaren, *Jour après jour* de Clément Perron, *Crash* et *A Dangerous Method* de David Cronenberg), des liens se tissent peu à peu entre les pensées et les pratiques des deux compositeurs qui développent des stratégies similaires et originales face aux problèmes que leur posent les œuvres de McLaren (l'indissociabilité de la musique et de l'image) et de Cronenberg (la « transformation de l'esthétique humaine »). D'un binôme à l'autre, le cinéma se transforme en un laboratoire

musico-filmique où chacun élabore une « méthode dangereuse » qui force l'analyste à explorer de nouvelles avenues méthodologiques.

Mots clés : Analyse musicale, Maurice Blackburn (1914-1988), Cinéma, David Cronenberg (1943-), Norman McLaren (1914-1987), Musique concrète, Musique de film, Clément Perron (1929-1999), Howard Shore (1946-), Richard Wagner (1813-1883) – *Ring des Nibelungen* (adaptation).

Abstract

Norman McLaren's (1914-1987) animation work evokes a primarily dream-like world. David Cronenberg (1943-), also sometimes known as the "Baron of Blood," makes fiction films that belong to a singular genre he developed: the "inner horror." So what can these two filmmakers possibly have in common? They both built a long-term relationship with composers: Maurice Blackburn (1914-1988) for the former and Howard Shore (1946-) for the latter. Though the distinct approaches of these two directors have been widely studied, the weight of the contributions of their respective composers remains largely unmeasured. And this, despite the fact that music seems to play a primary role in these two directors' process since, in each instance, the composer is involved very early on. This unusually early involvement of the composer, and the ongoing collaboration it entails, are indicative of the central place and role held by Blackburn and Shore's music in McLaren's work on the one hand, and Cronenberg's on the other. This considered, their scores must no longer be seen as direct sound illustration of the films, but rather as essential components of the films, even though such a stance forces us to rethink how we define the role of music in film. Furthermore, from film to film, music and cinema become so intertwined that a singular style of musicalization of the image develops, begging the question: what are the characteristics of this style? From one collaboration to the other, this thesis seeks to establish a poietic of film-music creation; it looks to describe the cinematic and musical creative processes that determine the composition of film music and, beyond that, the musicality of the entire audio-visual complex. Through portraits that investigate the practice and discourse of creators and through the analysis of four soundtracks (*A Phantasy* by Norman McLaren, *Day After Day* by Clément Perron, *Crash* and *A Dangerous Method* by David Cronenberg), the thoughts and practices of the two composers, who develop similar innovative strategies to solve the problems posed by the works of McLaren (the inseparability of music and image) and Cronenberg (the "transformation of human aesthetics"), are gradually connected. From one duo to another, cinema becomes a musical and cinematic laboratory where each develops a "dangerous method" which forces the analyst to explore new methodological avenues.

Keywords: Musical analysis, Maurice Blackburn (1914-1988), Cinema, David Cronenberg (1943-), Norman McLaren (1914-1987), Concrete music, Film music, Clément Perron (1929-1999), Howard Shore (1946-), Richard Wagner (1813-1883) – *Ring des Nibelungen* (adaptation).

Table des matières

Liste des figures	x
Liste des annexes	xii
Liste des sigles et abréviations	xiii
Remerciements	xv
Introduction. L'accord parfait des grandes collaborations	1
Le cadre de la collaboration réalisateur-compositeur	2
<i>Une musique fonctionnelle ?</i>	2
<i>De quelques « grandes » collaborations et de leurs constantes</i>	6
McLaren-Blackburn, Cronenberg-Shore : problématiques et objectifs	16
Petit discours de la méthode : complexe audio-visuel, processus créateur	20
Contenu de la thèse	25
Chapitre I. <i>A Phantasy</i> (1952), de Norman McLaren : quatuor pour son synthétique et saxophones, de Maurice Blackburn	28
Notes techniques : genèse musico-filmique	32
La musique naît de l'image : forme, langage et instrumentation	33
Forme et structure visuelles au gré de la fantaisie	38
Forme et structure musico-visuelles : une question d'analogie	41
Unité et continuité musico-visuelles : le continuum sonore	45
Synchronisme, figuralisme et mouvement	50
Récapitulation sur le thème de l'interdépendance de la musique et de l'image	55
Postscriptum sur le son synthétique	58
Chapitre II. La pensée de Maurice Blackburn, compositeur de l'ONF	60
Repères biographiques	62
Premiers pas, premiers indices : genèse d'une pensée	69

<i>Une méthode générale au service du film</i>	69
<i>Trois genres de films, trois types de musique</i>	71
<i>En marche vers l'expérimentation</i>	72
Avec McLaren : vers une nouvelle approche du monde sonore	74
<i>Norman McLaren et le son synthétique</i>	74
<i>Une influence mutuelle</i>	78
<i>Le cinéma d'animation</i>	81
Une pensée qui se précise	83
<i>Synchronisme et contrepoint</i>	83
<i>La musique est un langage au service du film</i>	84
<i>Le bricoleur noble</i>	86
De Schaeffer à l'Atelier de conception et de réalisations sonores	89
<i>Blackburn, McLaren, Schaeffer</i>	89
<i>Fondation et fabulation de l'Atelier</i>	92
<i>Vie et mort de l'Atelier</i>	97
La bande sonore totale	102
<i>Opéra audiovisuel</i>	102
<i>Filmusique</i>	104
<i>Exemples de bandes sonores totales</i>	105
Synthèse autour de la pensée musico-filmique de Maurice Blackburn	109
Chapitre III. <i>Jour après jour</i> (1962), de Clément Perron : analyse d'une	
bande sonore totale de Maurice Blackburn	111
Axe thématique : l'homme et la machine	116
<i>Sélection des matériaux sonores et visuels</i>	116
<i>Bruits</i>	118
<i>Voix</i>	119
<i>Musique</i>	120
<i>Devenir-machine de l'homme et devenir-organique de la machine</i>	121
Axes esthétiques : la composition des temps et des espaces	126

<i>Modification de la perception temporelle</i>	126
a) Contraction et dilatation	126
b) Circularité et succession	128
<i>Construction des espaces audio-visuels</i>	129
a) Pluralité d'espaces synchroniques : « sons <i>in</i> décalés »	130
b) Intercontamination d'espaces diachroniques : porosité des lieux	132
Principes de composition	135
Chapitre IV. David Cronenberg et Howard Shore : portrait d'une collaboration (1979-2014)	142
L'univers cronenbergien : thématiques et constantes	144
<i>Un cinéaste autodidacte</i>	144
<i>L'horreur intérieure</i>	147
<i>Un cinéaste d'idées, un philosophe réaliste</i>	151
<i>L'ambiguïté cronenbergienne : véracité, identité, sexualité</i>	156
<i>Un cinéma d'auteur(s)</i>	159
<i>De l'image à la musique : la transformation de l'esthétique humaine</i>	162
La musique d'Howard Shore	165
<i>Un compositeur encore méconnu : repères biographiques et bibliographiques</i>	165
<i>Expérimenter, se renouveler : un parcours musico-filmique cronenbergien</i>	167
<i>L'improvisation au cœur de la composition musico-filmique</i>	174
<i>Orchestrer, enregistrer, manipuler</i>	184
Une vision artistique, deux créateurs : le cadre de la collaboration	188
<i>Une esthétique du juste milieu</i>	188
<i>Peindre la musique, sculpter le film</i>	193
<i>De l'artiste-artisan à l'artiste contemporain</i>	201
Chapitre V. Pour une relecture de <i>Crash</i> (1996)	205
La partition de <i>Crash</i> : premiers repères et questionnements	206

Analyse structurelle du thème principal : génération, répétition et variation	216
<i>Données générales et techniques</i>	218
<i>Idées musicales principales et structure générale</i>	220
a) La progression par quintes parallèles – thème 1	221
b) Le jeu chromatique – thème 2	225
c) L'arpège	228
d) Structure du thème principal de <i>Crash</i>	230
<i>Pour une relecture de Crash en forme de spirale</i>	231
a) Génération et linéarité	231
b) Répétition-variation : du cercle à la spirale	235
Épilogue	240
<i>Vide et instabilité : quintes parallèles, modalité, ambiguïté</i>	243
<i>Ennui et obsession : l'ostinato</i>	245
<i>Mise en tension, angoisse et souffrance : intervalles, degrés, harmonie et formules mélodiques</i>	246
<i>La guitare électrique ou le son du corps techno-modifié</i>	252
<i>Subversion et perversion musico-visuelles</i>	254
Chapitre VI. Au croisement des pensées artistiques : Cronenberg, Shore et Wagner dans <i>A Dangerous Method</i> (2011)	256
Un carrefour d'histoires	259
Siegfried, mythe et complexe	261
De Wagner à Shore : genèse de la partition et analogies	265
Originalité de la partition : adaptation et transférabilité	267
Réinterprétation, régénération	273
Motifs et significations	279
Une œuvre autoréférentielle	284
Conclusion. Une méthode dangereuse : le laboratoire musico-filmique	291

Bibliographie	303
Archives de Maurice Blackburn	304
1) Cinémathèque québécoise	304
2) Collection de Louise Cloutier	304
3) Office national du film	305
Sources publiées	308
Sources secondaires	309
Communications savantes	335
Sources audio-visuelles (et vidéos disponibles sur le web)	335
1) Maurice Blackburn (par date de parution pour les DVD et VHS)	335
2) David Cronenberg et Howard Shore (par date de parution)	338
3) Autres vidéos	339
Disques	339
1) Maurice Blackburn	339
2) David Cronenberg	340
Sources électroniques	340
1) Maurice Blackburn, sa pratique, ses collaborateurs	340
2) David Cronenberg et/ou ses films	341
3) Howard Shore	342
4) Cinéma, musique, musique et son au cinéma	343
5) Autres sources électroniques	344
Entretiens	344
 Annexes	 xvi

Liste des figures

1a-Partie D (« <i>End titles</i> ») de la partition de <i>A Phantasy</i> ; saxophones soprano, alto et ténor	35
1b-Partie E (« <i>NFB credits</i> ») de la partition de <i>A Phantasy</i> ; saxophones soprano, alto et ténor	35
2-Transition entre les parties A (mes. 95) et B (mes. 1-3) de la partition de <i>A Phantasy</i> ; saxophones soprano, alto et ténor	46
3-Partie B de la partition de <i>A Phantasy</i> , mes. 38-39 ; saxophones soprano et alto	46
4-Partie B de la partition de <i>A Phantasy</i> , mes. 95-99 ; saxophones soprano, alto et ténor	47
5-Transition entre les parties B (mes. 103-104) et C (mes. 1) de la partition de <i>A Phantasy</i> ; saxophones soprano, alto et ténor	49
6-Transition entre les parties C (mes. 61-63) et D (mes. 1) de la partition de <i>A Phantasy</i> ; saxophones soprano, alto et ténor	49
7-« Thème des sphères », partie A de la partition de <i>A Phantasy</i> , mes. 72-76 ; saxophones soprano et alto	51
8-Occurrences du « thème des sphères » dans la partie B de la partition de <i>A Phantasy</i>	52
9-Accompagnement musical des deux papillons de la partie C dans la partition de <i>A Phantasy</i> , mes. 17-20 ; saxophone alto	53
10-Partie A de la partition de <i>A Phantasy</i> , mes. 13-17 ; saxophones alto et ténor	54
11-Arpège de <i>Crash</i> (mes. 13)	220
12-Thème 1 (quintes à vide parallèles) du thème principal de <i>Crash</i> et ses variations	222
13a-Progression parallèle d'accords dans le <i>cue</i> 4 de <i>Crash</i> (mes. 62-70)	223
13b-Progression parallèle d'accords dans le <i>cue</i> 6 de <i>Crash</i> (mes. 25-38)	223
13c-Progression parallèle d'accords dans le <i>cue</i> 16 de <i>Crash</i> (mes. 3-14, 33-39)	224
14-Thème 2 (jeu chromatique) du thème principal de <i>Crash</i> (mes. 9-19)	225
15a-Occurrences du thème 2 dans le <i>cue</i> 2 de <i>Crash</i>	226

15b-Occurrence du thème 2 dans le <i>cue</i> 7 de <i>Crash</i> (mes. 21-56)	227
15c-Occurrence du thème 2 dans le <i>cue</i> 17 de <i>Crash</i> (mes. 7-19)	228
16a-Arpège sous sa forme plaquée dans le <i>cue</i> 3 de <i>Crash</i> (mes. 1-8)	229
16b- Arpège sous sa forme plaquée dans le <i>cue</i> 7 de <i>Crash</i> (mes. 61-62)	230
17-Formules mélodiques des <i>cues</i> 12 et 17 de la partition de <i>Crash</i>	250
18- <i>Siegfried</i> , motifs Z_1 de « Mime, le forgeron obstiné » (a), X_2 de la « Lance de Wotan » (b) et R du « Sommeil innocent » (c)	262
19- <i>A Dangerous Method</i> , thème de l' <i>Idylle</i> (motif T)	265
20-Motif V du bonheur dans <i>Siegfried</i> (a) et <i>A Dangerous Method</i> (b)	266
21-Motif X_1 de la force jeune et héroïque de <i>Siegfried</i> dans <i>Siegfried</i> (a) et motif de la pulsion sexuelle dans <i>A Dangerous Method</i> (b)	268
22-Motif Z_1 du choc causant le malheur dans <i>A Dangerous Method</i>	270
23-Motif U de l'inceste dans <i>Siegfried</i> (a) et de la cohabitation du bien et du mal dans <i>A Dangerous Method</i> (b)	272
24-Motif Z_3 du malheur et de la peine dans <i>Siegfried</i> (a) et Z_{2-3} de la souffrance dans <i>A Dangerous Method</i> (b)	273
25-Parallèle entre les motifs de <i>Siegfried</i> et de <i>A Dangerous Method</i> autour du personnage d'Otto Gross	276
26-Motifs S et R dans <i>Siegfried</i> et <i>A Dangerous Method</i>	279
27-Cercle des émotions de Kate Hevner (1936)	281

Liste des annexes

I-Partie A de <i>A Phantasy</i> (Norman McLaren, 1952)	xvii
II-Partie B de <i>A Phantasy</i> (Norman McLaren, 1952)	xviii
III-Partie C de <i>A Phantasy</i> (Norman McLaren, 1952)	xix
IV-Classification des sons de <i>Jour après jour</i> (Clément Perron, 1962)	xx
V-Cue list de <i>Crash</i> (David Cronenberg, 1996)	xxi
VI-Thème 2 (jeu chromatique) du thème principal de <i>Crash</i> (David Cronenberg, 1996)	xxii
VII-Occurrences du thème 2 dans la partition de <i>Crash</i> (David Cronenberg, 1996), <i>cues</i> 9 et 14	xxiii
VIII-Transformations de l'arpège dans le thème principal de <i>Crash</i> (David Cronenberg, 1996)	xxiv
IX-Omniprésence et transformations de l'arpège dans la partition de <i>Crash</i> (David Cronenberg, 1996)	xxv
X-Structure du thème principal de <i>Crash</i> (David Cronenberg, 1996)	xxvi
XI-Cue list de <i>A Dangerous Method</i> (David Cronenberg, 2011)	xxvii
XII-Comparaison des motifs et de leurs significations entre Wagner et Shore-Cronenberg dans <i>A Dangerous Method</i> (David Cronenberg, 2011)	xxix
XIII-Cercle des émotions de Hevner adapté à la partition de <i>A Dangerous Method</i> (David Cronenberg, 2011)	xxx
XIV-Filmographie de Maurice Blackburn (1941-1985)	xxxii
XV-Filmographie de Howard Shore (1975-2014)	xlix

Liste des sigles et abréviations

Sigles

CAPAC	Association des compositeurs, auteurs et éditeurs du Canada
GRM	Groupe de recherches musicales
GRMC	Groupe de recherche de musique concrète
ONF	Office national du film
RTF	Radiodiffusion-télévision française
SOCAN	Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

Abréviations

alt.	alto (alti)
ang.	anglais(e)
aug.	augmenté(e)
c	<i>circa</i> (avant une date)
cb.	contrebasse(s)
cf.	<i>confer</i>
coll.	collection
dir.	directeur ou direction
éd.	éditeur(s) ou édition(s)
env.	environ
<i>et al.</i>	<i>et alii</i>
ex.	exemple
fl.	flûte(s)
fr.	français(e)
h	heure
<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i>

mes.	mesure(s)
min	minute(s)
mm	millimètre(s)
ms	milliseconde(s)
M\$	million(s) de dollars
n ^o , n ^{os}	numéro(s)
nouv.	nouveau, nouvelle
p.	page(s)
Ph.D.	<i>Philosophiæ Doctor</i>
préf.	préface
rev., rév.	revu(e), révisé(e)
s	seconde(s)
s.d.	sans date
s.é.	sans nom d'éditeur ou de maison d'édition
s.l.	sans lieu
s.p.	sans page
trad.	traduit(e), traducteur ou traduction
vlc.	violoncelle(s)
vln	violon(s)
vol.	volume(s)

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Howard Shore, qui a généreusement accepté de me laisser consulter ses partitions et de réaliser une entrevue ; Alan Frey pour son accueil au studio et la coordination de mes visites ; Louise Cloutier, pour m'avoir permis de consulter sa précieuse documentation sur Maurice Blackburn et de l'utiliser dans mes recherches ; l'Office national du film (ONF), pour m'avoir transmis des archives essentielles. Un merci spécial à Sylvain Caron, pour ses encouragements et son partenariat lors de l'analyse de *A Dangerous Method*, ainsi qu'à Ariel Harrod, Marie-Marcelle Dubuc et Frédéric Dallaire pour nos longues heures de discussion sur *Jour après jour*. Sans vous tous, cette thèse n'aurait pu voir le jour.

Bien sûr, cette thèse n'aurait pu également se développer sans le soutien de mes deux directeurs de recherche, Michel Duchesneau et Serge Cardinal. Merci pour vos encouragements, vos conseils et votre appui lors de ces cinq années de recherche. Merci d'avoir cru en moi, dans les hauts comme dans les bas.

Je tiens à exprimer ma gratitude à l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), la Faculté des études supérieures, la Faculté de musique et le Laboratoire de recherche-crédation *La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son* (LCS) de l'Université de Montréal, pour leur soutien tout au long de mes recherches doctorales, ainsi qu'aux membres du jury, pour avoir accepté d'évaluer mon travail.

Un grand merci à tous mes amis, à ma famille et à mon compagnon, Sylvain, pour leur soutien sans relâche. Merci pour vos rires, votre écoute, votre amour.

Un merci enfin tout particulier à Serge Cardinal pour m'avoir accueillie au Laboratoire *La création sonore*, et ainsi permis de partager une expérience exceptionnelle, tant au niveau humain que professionnel, auprès des « tripeux de son » : Ariel, Marie-Marcelle, Frédéric, Simon, Pierre, David, Guillaume, Pierre-Olivier, Cristiane, Toni, Karine, Félix, Julian, Andrew, Daphné, Alex, Anne-Marie. Cette thèse vous est dédiée.

Introduction

L'accord parfait des grandes collaborations

Quelques exemples glorieux inscrits dans l'histoire du cinéma prouvent qu'un accord parfait entre un cinéaste et un musicien contribue à l'édification de l'idée et de la réalité d'une ŒUVRE. [...] Dans le cadre d'une collaboration privilégiée, le compositeur ne cherche pas à impressionner quantitativement le cinéaste ami et témoin. [...] Le metteur en scène ne craint pas que la musique lui dérobe son film et le compositeur évolue dans le cadre d'un projet musical à long terme dont chaque manifestation permet d'en synthétiser l'évolution.

– Alain Lacombe et Claude Rocle (1979 : 81.)

Le cadre de la collaboration réalisateur-compositeur

Une musique fonctionnelle ?

Tout au long de son histoire, le cinéma a vu naître un certain nombre de collaborations, à plus ou moins long terme, entre réalisateur et compositeur, qui en ont marqué l'évolution. Bien souvent, ces créateurs ont permis non seulement le développement de styles bien spécifiques, certains noms de réalisateurs étant devenus indissociables de celui de leur compositeur, mais également une réévaluation du rôle et de l'esthétique de la musique au cinéma. Dans de telles collaborations, il apparaît inapproprié de considérer la musique telle une donnée secondaire, subordonnée à l'image et confinée à une fonction purement illustrative – redondante. La qualification de « musique fonctionnelle », dans son sens le plus péjoratif (par comparaison avec la musique dite « pure » et de concert), est également inadaptée si elle renvoie à l'idée d'une musique « de divertissement » ou « d'ameublement », impersonnelle, utilitaire et incompatible avec les notions nobles d'« art » et de « création ». Certes, la musique de film remplit une, voire plusieurs fonctions¹, mais ce rôle n'en réduit pas

1. La première fonction de cette musique est, déjà, d'être destinée à un film. Mais là encore, ce qui n'est pas toujours le cas : pensons à l'utilisation de la musique préexistante pour laquelle il serait peut-être plus approprié

nécessairement la qualité, *a fortiori* dans le cadre de certaines collaborations qui ont su développer un rapport privilégié et réfléchi entre musique et image s'inscrivant dans un *projet à long terme*.

Nous aurions tort également d'oublier qu'à un moment de son élaboration, la musique de film est simplement musique, une partition indépendante organisée par des règles de langage et de structure qui sont le propre du compositeur. Et ceci est d'autant plus vrai dans le contexte d'une musique composée sur une « idée » de l'image, à partir du script seul, ou sur une simple sensation provoquée par l'image après un premier, voire le seul, visionnement du film. Ainsi certains analystes s'évertuent à étudier les rapports entre musique et image en termes de « fonctions » tout en ignorant l'étape préalable qui consiste à savoir de quoi la musique est faite, comment elle est construite : ce qui fait qu'elle *est* musique. Il n'est donc pas étonnant que, bien souvent, la définition de la musique de film se réduise à l'expression de « musique fonctionnelle », puisque c'est principalement en tant que telle qu'elle est analysée. Ainsi, du côté des musicologues, l'étude de la musique de film *peut* s'avérer insignifiante étant donné cette nature utilitaire et « impure² ». C'est ce que remarque K. J. Donnelly :

de parler de « musique *dans* le film » (à ne pas confondre avec la « musique d'écran », diégétique), si l'on entend par « musique *de* film » celle qui a été *expressément* composée pour le film (une musique originale *pour* le film).
2. On rappellera ici les travaux de Jean Molino sur la question du « pur » et de l'« impur ». Selon l'auteur, la conception de la musique « pure » au sens traditionnellement accepté – qui se suffit à elle-même et qui ne dit rien en dehors d'elle-même – est erronée. En effet, Molino définit la musique en tant que forme symbolique : elle est composée de signes qui renvoient à quelque chose et ce mécanisme de renvoi est infini. En outre, en tant que production humaine, l'œuvre musicale est le résultat de *stratégies productives* qui laissent une *trace matérielle* qui donne lieu, à son tour, à des *stratégies réceptives*. Cette forme symbolique qu'est la musique est ainsi tripartite et les trois dimensions – poétique, neutre et esthétique – de l'œuvre musicale sont autonomes en ce que la communication entre le créateur et le récepteur est imparfaite. Dès lors, l'analyse d'une œuvre devrait être triple et les trois niveaux analytiques pourraient aboutir à des résultats différents. La forme symbolique est donc tripartite et renvoie à une infinité d'interprétants. Elle peut faire ainsi appel à toutes sortes de connaissances et donner lieu à de multiples interprétations : pour Molino, qui reprend la formule de Marcel Mauss, le fait musical est total (Molino, 2009 : 76). Lorsqu'il appréhende le fait musical anthropologiquement parlant, Molino montre également que la musique entretient des rapports avec d'autres formes symboliques autonomes – rythme et langage – avec qui elle partage des éléments constitutifs communs – les composantes rythmique, mélodique et sémantique. Cette constatation amène l'auteur à supposer la genèse commune de ces formes symboliques. Il démontre que, dès son origine, « la musique n'est pas une espèce naturelle » : elle est un mixte (*ibid.* : 408). La musique est même une construction : « elle est constituée de divers modules, de phylums, qui ne sont pas apparus en même temps et qui ont chacun suivi une évolution particulière » (*ibid.* : 419). À chaque moment de son évolution, la musique n'est que « le résultat provisoire d'une combinaison instable d'éléments hétérogènes » (*ibid.* : 425) et l'évolution musicale est un « processus continu de diversification dans lequel notre musique pure, loin de représenter un aboutissement, n'est qu'une configuration parmi d'autres dans un paysage incessamment renouvelé » (*ibid.* : 408). En tant que forme symbolique, tripartite, qui résulte d'un processus constructif, et parce

music scholarship has persisted in the prejudice that film music is somehow below the standard of absolute music ("pure", non-functional music, written specifically for the "respectable" concert hall). [...] Film music is invariably more than it seems to be. It is often far from simply aural wallpaper: it is vibrant and affecting, a central pillar of cinema's power and charm. (Donnelly, 2001 : 1.)

Sans vouloir imposer ce fait comme une généralité, il apparaît que certains musicologues définissent encore la musique de film en termes de fonctions et *seulement* en tant que tel.

Avant d'aller plus loin, une parenthèse s'impose, car Donnelly attire l'attention sur un point important : pourquoi chercher à comparer la musique de film à la musique de concert ? Dans son étude *Analysing Musical Multimedia*, Nicholas Cook rappelle que la musique composée pour l'image n'a de sens qu'à l'intérieur du contexte pour lequel elle a été créée. Souvent trop fragmentaire pour faire sens dans ses propres termes, sa logique n'est pas celle de la musique de concert (Cook, 1998 : 9). Il serait ainsi peu judicieux de chercher à la justifier en fonction des valeurs de la musique de concert : pourquoi ne pas plutôt « théoriser son rôle en tant que musique *de film* » (*ibid.* : 149) ? Le musicologue apporte aussi un éclaircissement certain sur la notion de pureté ou d'absolutisme de la musique :

Is the purpose of our words [in a musicological or music-theoretical discourse] to duplicate what is already in the music, or to say what the music does not (perhaps because it cannot) say? And why do we use words of music at all, if we believe that the defining feature of music – of music alone, 'pure' music – is its selfcontainedness, its aloof independence of other media? In fact, can we sensibly speak of 'music alone', when it ceases to be alone the instant we speak of it? (Ibid. : vii-viii.)

Selon Cook, et nous le paraphrasons, les musiciens réitèrent constamment que la musique ne peut être capturée par les mots. Or, ils sont également les auteurs de toutes sortes de commentaires (métaphoriques, descriptifs, techniques, etc.) sur la musique : ne font-ils pas

qu'elle entretient des rapports avec autre chose qu'elle-même, la musique est foncièrement *impure*. Comme le propose Molino, le seul moment où il est possible de parler de musique pure concerne le cadre de l'analyse du *matériau sonore* : « Il est vrai qu'il y a autre chose que du son dans la musique, mais le son en constitue évidemment une composante essentielle, et l'on peut parler, en un second sens, de musique pure quand il s'agit d'analyser les propriétés et l'organisation de ce monde sonore. » (Molino, 2009 : 276-277.) Ainsi l'auteur insiste-t-il sur la primauté de l'analyse de niveau neutre : parce qu'elle est foncièrement impure, qu'elle renvoie à autre chose qu'elle-même, la musique doit être l'objet d'une analyse *préalable* de ses composantes internes avant d'être mise en rapport avec d'autres dimensions – poétique, esthétique, histoire, culture, société.

alors ce qu'ils réprouvaient ? La culture musicale, affirme Cook, est une culture multi-médiatique (impure ; Cook, 1998 : 23) : ce n'est pas une culture sonore ou de la représentation sonore, c'est une culture de la relation entre son et représentation (*ibid.* : 270). La musique n'est donc pas absolue ou pure : « *music is never 'alone'* » (*ibid.* : 23).

Mais pour le moment, gardons à l'esprit cette vision plus répandue de la musique de film définie comme fonctionnelle, utilitaire et impure, notamment lorsqu'elle est opposée à la musique de concert. Dans un tel contexte, il n'est pas surprenant qu'une attention particulière ait été portée aux collaborations privilégiées réalisateur-compositeur, sur ces « accords parfaits³ » de l'univers musico-filmique, qui sont ainsi présentés comme autant de binômes mettant en doute la définition commune et acceptée de la musique filmique et relançant ainsi la question du rôle de la musique au cinéma. Selon Lacombe et Rocle, « c'est à ce type de travail que l'on doit les meilleures réussites musicales à l'intérieur du film » : « L'esprit unitaire entre l'œuvre, le réalisateur et le compositeur permet d'avoir un approfondissement du travail sur l'intégration de la musique sur le film. » (Lacombe et Rocle, 1979 : 81). Ils dédient ainsi un chapitre à quelques tandems choisis : Eisenstein-Prokofiev, Fellini-Rota, Antonioni-Fusco, Hitchcock-Herrmann, Chabrol-Jansen, Robbe-Grillet et Fano. Dans son petit livre introductif sur la musique de film, Kathryn Kalinak cite également un certain nombre de collaborations qui ont su conférer au compositeur un rôle plus actif dans le projet filmique. Outre certains binômes déjà cités ci-dessus, s'ajoutent : Gance-Honegger et Cocteau-Auric, en France ; Mizoguchi- ou Kurosawa-Hayasaka, au Japon ; ou encore Leone-Morricone, en Italie, pour n'en citer que quelques uns (Kalinak, 2010 : 100-104). Dans sa récente histoire de la musique filmique, Mervyn Cooke ([2008]2010) prend, quant à lui, le temps de s'arrêter assez longuement sur quelques duos présentés comme des cas exemplaires : on y retrouve, entre autres, Hitchcock-Herrmann, Cocteau-Auric, Chabrol-Jansen, Eisenstein-Prokofiev, Fellini-Rota, Leone-Morricone, mais aussi Vigo-Jaubert, McLaren-Blackburn, Truffaut-Delerue, Demy-Legrand, Kieślowski-Preisner, Pudovkin-Shaporin et Spielberg- ou Lucas-Williams.

3. Tel est le titre du chapitre consacré aux collaborations réalisateur-compositeur dans l'ouvrage de Lacombe et Rocle (1979 : 80-100).

Malgré l'intérêt certain que semble présenter le cas de la collaboration privilégiée entre réalisateur et compositeur, peu de binômes ont fait l'objet d'une attention spécifique et détaillée dans la littérature musico-filmique. Les prochaines pages proposent ainsi un tour d'horizon non exhaustif des connaissances que nous avons rassemblées à propos de quelques collaborations connues. Ce parcours nous permettra d'identifier la spécificité ainsi que quelques constantes marquant de telles collaborations, puis de resituer les cas de figure qui feront l'objet de notre étude. Dans cette optique, nous avons ainsi principalement retenu les duos formés par Hitchcock et Herrmann, Cocteau et Auric, Robbe-Grillet et Fano, Fellini et Rota, Greenaway et Nyman.

De quelques « grandes » collaborations et de leurs constantes

Le duo Hitchcock-Herrmann (1955-1966) est le plus documenté. En 1994, Royal S. Brown lui consacre un chapitre entier qui cherche à définir un style musico-filmique propre au duo (« *the music of the irrational* ») et démontrer le caractère essentiel de la composante musicale dans l'univers hitchcockien, ainsi que l'interdépendance de la musique et des images. Selon Brown, un tel style a pu voir le jour, entre autres, grâce à la conception musico-filmique propre au réalisateur :

It is obvious that one thing that inspired Bernard Herrmann to produce his Hitchcock masterpieces was the director's obvious sensitivity to music in general and to film-score/film relationship in particular [...]. In the same way that the Hitchcock style carries his suspense thrillers well beyond the usual limitations of the genre, his use of music carried the film score past many of the established Hollywood conventions toward becoming, in many different respects, an integral part of his films. The rapport that the director came to establish with Bernard Herrmann showed that Hitchcock was not seeking the type one-to-one relationship between music and filmic action that one finds in many movies. Instead, Hitchcock either sought or was lucky enough to get music that expressed in its own aesthetic terms what the filmic style was expressing in its particular manner. The general lack of direct interference between film and music in the Herrmann/Hitchcock collaborations allows the full communication of the deepest strata each art has to offer. (Brown, 1994 : 173.)

Cette sensibilité musicale est telle chez le réalisateur qu'elle a fait l'objet d'études s'intéressant non plus uniquement au duo Hitchcock-Herrmann, mais au rôle de la musique dans toute l'œuvre du cinéaste (Eugène, 2000 ; Sullivan, 2006). Ainsi, Jack Sullivan note que,

bien que la collaboration Hitchcock-Herrmann soit souvent considérée comme la meilleure association réalisateur-compositeur de l'histoire du cinéma : « *the special connection Hitchcock had with music began earlier, with the dawn of movie sound, and continued until his final collaboration, with John Williams* » (Sullivan, 2006 : xiii). Selon l'auteur, la connexion qu'entretient le réalisateur avec la musique est telle que le spectateur(-auditeur) ne pourra pas comprendre pleinement ses films sans en considérer la donnée musicale. C'est qu'Alfred Hitchcock a changé la manière de penser la musique de film par son dépassement des conventions :

With lesser directors, music is often a form of hyperbole, blasting defensively onto the sound track to make up for a lack of pictorial distinction; with Hitchcock, the latter is taken for granted, and music is freed up to create its own realm of meaning, deepening or counterpointing memorable images with sounds that are far more sophisticated than what we hear in standard Hollywood scores. (Ibid. : xiv.)

Cette sensibilité se traduit, en outre, par une certaine méfiance vis-à-vis de la musique et de ses pouvoirs, ainsi que du compositeur qui prend dès lors le relais du réalisateur dans un art que ce dernier ne peut lui-même diriger. Soucieux de garder le contrôle sur son œuvre, Hitchcock s'impliquait d'autant plus dans la conception musicale de ses films :

Composers viewed his involvement with their art as deep and intense. Herrmann stated that there were only "a handful of directors like Hitchcock who really know the score and fully realize the importance of its relationship to a film;" Williams said that Hitchcock's mastery of music was a boon to all film composers. (Ibid. : xvi.)

On retrouve cette même sensibilité musicale chez Jean Cocteau, qui collabora longuement avec Georges Auric (1930-1961) et accordait une attention égale à l'image et au son, en général. Désirant, ici aussi, s'affranchir des conventions pour éviter le pléonasme musico-filmique, les deux hommes firent usage de « synchronisme accidentel » pour établir un contrepoint entre musique et image et mettre ainsi l'accent sur la fonction poétique qui peut s'établir entre les deux⁴. Dans cette même veine, où l'intérêt porte sur l'apport poétique et non

4. Le « synchronisme accidentel » est une technique qui consiste à « déplacer, lors du montage, les morceaux de musique prévus pour les séquences filmiques » : « Le cinéaste évite ainsi la redondance entre l'œil et l'oreille et donne du relief à l'image sans amoindrir l'adhésion de la musique aux plans en question. La musique n'agit plus en tant que pléonasme par rapport au visuel, puisqu'elle maintient son autonomie narrative. Une technique

pragmatique (fonctionnaliste) de la musique, il faut citer le travail de Michel Fano pour les films d'Alain Robbe-Grillet (1963-1974). Dans son approche musico-filmique, Fano cherche à « doter le film d'un canevas sonore dont l'objectif n'est pas uniquement fonctionnalisant, mais aussi surtout relecture » et « puise son inspiration dans l'idée qu'on peut se faire du film qui chemine, souterrain » (Lacombe et Rocle, 1979 : 97). Sa démarche n'est d'ailleurs pas uniquement musicale, mais sonore : « Son travail sur le son échappe du vocable : “Musique de”. Il est préférable d'écrire : partition sonore, montage sonore ou même “personnage” sonore », notent Lacombe et Rocle (*ibid.*). Ce que cherche Fano n'est pas de composer une musique qui serait « étrangère » au film ou qui ne viendrait qu'amplifier la composante émotionnelle, mais de réaliser une trame sonore comprenant tous les sons – bruits, paroles, musique⁵ –, un continuum, une homogénéité sonore qui permettrait ainsi aux sons, quels qu'ils soient, d'entretenir un véritable rapport de dialogue avec l'image, et non plus simplement de commentaire⁶.

Le duo Fellini-Rota (1952-1979) a également fait l'objet d'une attention particulière dans la littérature musico-filmique. En 2005, Franco Sciannameo s'intéresse à une œuvre du binôme, *Amarcord* (1973), qu'il juge particulièrement représentative. Le film fait ainsi l'objet d'une analyse du sens de l'œuvre, du point de vue de l'image, puis des fonctions de la musique dans quelques scènes sélectionnées. En 2009, M. Thomas Van Order consacre un livre entier à la collaboration. Comme pour Sullivan avec Hitchcock, l'auteur insiste sur la sensibilité musicale propre à Federico Fellini et son implication profonde dans la place

asynchrone ou de synchronisme accidentel est alors capable d'augmenter le sentiment dramatique si la musique ajoute à l'image une valeur expressive ou émotionnelle. » (Van Steerthem, 2005 : 124.)

5. Dans *Hearing the Movies* (2010), Buhler, Neumeyer et Deemer s'intéressent aux différents paramètres sonores que devraient prendre en compte l'analyste. Nous disons « sonores », car les auteurs ne considèrent pas seulement la musique, mais tous les constituants de la bande sonore. À la différence de Hickman (2006), qui s'intéresse avant tout aux fonctions de la musique de film et au développement thématique et motivique, le tout dans une perspective pédagogique et historique, il s'agit donc pour eux de considérer la musique dans le contexte plus large de la bande sonore. Dans la première partie de leur étude, dont le but est d'établir toute la terminologie nécessaire à l'analyse, nous retrouvons une liste des paramètres sonores à prendre en compte – les différents paramètres proprement musicaux (tempo, rythme, volume, timbre, texture) sont également appliqués aux autres constituants de la bande sonore que sont les dialogues et les effets spéciaux –, ainsi que l'identification des différents rôles endossés par la bande sonore et ses modalités d'intégration (bande sonore et narration ; musicalité de la bande sonore ; diégétique versus extradiégétique ; synchronisation versus contrepoint).

6. Sur les notions de continuum et de partition sonores chez Fano, voir La Rochelle, 2002 : 182-190 ; et Dallaire, 2012 : 71-76.

occupée par la musique dans ses films. L'engagement musical de Fellini est tel qu'il compose parfois la musique avec Nino Rota⁷ ; le cinéaste paraît même plus impliqué que le compositeur : « *there is little question that Fellini had a greater role than Rota in determining the cinematic value of music in films: the director, and not his composer, made virtually all of the fundamental decisions regarding musical genres, music editing, and mixing.* » (Van Order, 2009 : 21.) De l'élaboration de la partition au mixage final – pendant lequel Rota est absent –, Fellini exerce ainsi un grand contrôle sur la partie musicale de ses films⁸. À l'inverse, Rota n'exerce aucun contrôle direct sur la partie visuelle et ne ressent pas même le besoin de visionner le film : « *Rota mostly worked from notes, and usually only saw the film in the Moviola, after having composed most of the music, and then only to resolve technical problems [...]. He almost never watched the whole film, from beginning to end, even after it was released.* » (Francesco Lombardi, cité in *ibid.* : 23.) L'étude de Van Order porte ainsi davantage sur Fellini et les fonctions cinématographiques de la musique, que sur Rota et la musique elle-même.

Parmi les différents ouvrages que nous venons de citer, plusieurs ont été écrits par des auteurs ne provenant pas du milieu musicologique. Il n'est donc pas surprenant d'y retrouver peu d'analyse musicale à proprement parler. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'analyse porte davantage sur les fonctions de la musique et donne, parfois, davantage de poids au rôle du réalisateur, dont on veut démontrer la sensibilité musicale – et le statut d'auteur. Même si elle ne s'intéresse pas tant à la musique elle-même, cette démarche a cependant le mérite de montrer qu'une bonne collaboration réalisateur-compositeur peut se définir par un dialogue éclairé entre les deux artistes, rendu possible par la conscience qu'a le réalisateur du rôle important que peut jouer la musique dans ses films. Cette conscience se traduit ainsi par une implication profonde du cinéaste dans l'élaboration musicale, synonyme, parfois également, d'une volonté de contrôle total – surtout si la musique n'est pas considérée comme

7. Il arrive même que Fellini collabore avec Rota sur d'autres films que les siens. Voir Van Order, 2009 : 22-23.

8. Pour Van Order, Fellini est un auteur : « *he oversaw almost all of the myriad aspects of his film projects – from the initial preparation of the script through the smallest details of postproduction.* » (*Ibid.* : 25.)

une simple illustration ou un renforcement, mais bien comme un élément constitutif du complexe audio-visuel⁹.

Lorsque les musicologues s'intéressent aux collaborations réalisateur-compositeur, il n'est pas étonnant que leurs ouvrages considèrent prioritairement le compositeur et la musique elle-même, c'est-à-dire en termes de langage et de structure : on y trouve ainsi davantage de « musique », d'exemples musicaux¹⁰. Dans les binômes que nous allons évoquer, les auteurs

9. Les réalisateurs cités appartiennent à un panthéon moderne qui s'attache à définir la singularité, la spécificité du cinéma. Le contrôle qu'ils peuvent ainsi manifester vise la création d'un nouveau langage musical qui échappe aux fonctions habituelles et participe au développement d'un *art* du cinéma qui use singulièrement de l'expression musicale.

10. Dans la littérature musico-filmique, les musicologues sont les premiers à prôner un « retour à la partition », à la musique elle-même. En 2001, David Neumeyer et James Buhler appliquent à la musique de film les méthodes traditionnelles d'analyse de la musique de concert pour en démontrer l'aspect productif et pour révéler les continuités entre les pratiques des compositeurs dans les deux milieux (Neumeyer et Buhler, *in* Donnelly, 2001 : 16-38.). Ils considèrent ainsi les paramètres que sont l'harmonie, la tonalité, les traits stylistiques (ou codes musicaux culturels), le leitmotiv, le timbre et la forme. En se concentrant davantage sur la musique, ils se donnent ainsi la possibilité de la considérer, du moins temporairement, comme un élément autonome : « *The basic assumption is that music runs parallel to the imagetrack, which, on a theoretical level, can be conceived as a sort of "super-libretto" to the music.* » (*ibid.* : 19.) La démarche renverse ainsi le rapport en suggérant que la musique peut influencer notre perception visuelle, voire suggérer à elle seule des images à l'aide de ses propres moyens.

Cependant, l'analyse ne s'arrête pas là, comme le suggère Buhler, car une fois que l'analyse purement musicale nous a éclairé sur ce que la musique, dans ses propres termes, peut accomplir dans le cadre du film, l'attention doit être ensuite portée sur les interactions entre musique et film (Buhler, *in ibid.* : 36-61). C'est que la musique de film ne peut être considérée d'un point de vue strictement musical – en tant que musique « pure » – et en dehors du médium auquel elle est destinée : « *Ultimately it is the narrative context, the interrelations between music and the rest of the film's system, that determines the effectiveness of film music.* » (Gorbman, citée *in ibid.* : 39.) L'analyse doit passer par le purement musical mais doit également aller au-delà. Pour Buhler, il s'agit d'analyser la musique *dans* le film, soit de comprendre le rôle de la musique dans un large contexte : non plus en termes seulement de ses relations avec l'image, mais également dans son rapport avec les autres constituants de la bande sonore. En effet, il précise : « *the three elements of the soundtrack (dialogue, music and effects) do indeed constitute an integral, parallel track to the images; [...] the two tracks, image and sound, are most fruitfully interpreted as in a dialectical tension, each track structured in turn by its own internal dialectic.* » (*ibid.* : 39-40.) Cette réflexion amène Buhler à proposer le concept de « mise en bande », homologue sonore de la mise en scène. Il reprend ainsi le terme employé par Rick Altman, McGraw Jones et Sonia Tatroe : « *film sound – taken as a single complex unit rather than as three or more separate components – cannot be understood without analyzing relationships among soundtrack components. [...] Just as image analysis benefited from introduction of the comparative and relational notion of mise-en-scène, or "putting onto the stage," so understanding of the soundtrack requires the concept of mise-en-bande, or "putting onto the sound track." Mise-en-scène analysis foregrounds relationships among image components; mise-en-bande analysis concentrates on the interaction among the various components making up the soundtrack.* » (Altman, Jones et Tatroe, *in* Buhler, Flinn et Neumeyer, 2000 : 341.) Si cette considération pour tous les éléments constitutifs de la bande sonore est assez nouvelle d'un point de vue académique, il n'en est rien pour les compositeurs eux-mêmes. Nous avons déjà mentionné les travaux de Michel Fano. Nous pourrions également citer la partition semi-bruitiste d'Honegger et Hoérée pour le film *Rapt* de Dimitri Kirsanoff (1934), ainsi que les essais de son à l'envers de Maurice Jaubert dans *Zéro de conduite* de Jean Vigo (1933). Plus proche de nous, il faut signaler le travail du compositeur canadien Maurice Blackburn, qui sera étudié ici-même.

s'intéressent d'ailleurs plus exactement à l'œuvre globale du compositeur considéré et l'étude comporte ainsi un chapitre relatant la collaboration spécifique du compositeur avec un réalisateur. Nous prendrons ici pour exemples les collaborations Greenaway-Nyman (1976-1996) et Hitchcock-Herrmann.

Selon Pwyll ap Siôn, la collaboration Greenaway-Nyman a mené à l'élaboration d'un « monde sonore distinctif » (Ap Siôn, 2007 : xv). Ici encore, le duo aurait procédé à une réévaluation de la bande sonore filmique en questionnant la nature du rapport entre son, en général, et image : « *In a medium where long-term association is unusual, their creative partnership during the course of over a dozen film projects has done nothing short of redefining the symbiotic relationship between sound and image in film.* » (Ibid. : 81.) La collaboration et la compréhension mutuelle des deux artistes sont telles qu'il peut même arriver que Peter Greenaway réajuste les séquences de ses films en fonction de la musique. De même que Hitchcock, Cocteau et Fellini, le réalisateur fait preuve d'une certaine sensibilité musicale. Tout comme Rota, Michael Nyman compose sa musique sans l'image, parfois même avant que le film ait été réalisé, ce qui lui permet de créer un monde sonore parallèle à l'univers visuel de Greenaway. À la différence des œuvres du duo Hitchcock-Herrmann, image et musique entretiennent une relation de coexistence indépendante :

The role of film music traditionally has been to enhance and heighten the film's visual and emotive qualities. Nyman and Greenaway established a radical alternative approach where music existed separately and autonomously from the visual narrative. [...] This unconventional approach acknowledges music's independence while at the same time recognizing its power to affect and influence the film's images and narrative [...]. (Ibid. : 85.)

Si les discours visuel et musical suivent des voies parallèles, les deux hommes se sont cependant accordés sur un certain nombre de directives générales préalables à partir desquelles ils travaillent chacun de leur côté : cette approche permet ainsi un certain degré d'ambiguïté des rapports entre musique et image et enrichit davantage leur relation.

À la différence de Nyman, Herrmann ne peut composer sans les images : « *I could never work from a script when scoring a Hitchcock film; it's Hitch's timing that creates the*

suspense. You can't guess his musical requirements ahead of time. » (Herrmann, cité in Bruce, 1985 : 117.) Bien que travaillant plus près de l'image que Nyman, Herrman, dans le cadre de sa collaboration avec Hitchcock, n'en compose pas moins une musique intéressante puisque, comme nous l'avons mentionné plus haut, le tandem tend à vouloir s'affranchir des conventions musico-filmiques, notamment hollywoodiennes. L'étude de Graham Bruce sur la musique de Herrmann (1985) consacre tout un chapitre à la collaboration des deux artistes et propose deux analyses de films du duo, soit *Vertigo* (1958) et *Psycho* (1960). Partant des codes établis par les compositeurs d'Hollywood dans les années 1930, Bruce démontre comment Herrmann en est venu à établir ses propres méthodes de composition, qui questionnent les conventions, et quelles ont été les stratégies adoptées pour servir au mieux chaque projet filmique, notamment dans le cadre de sa collaboration avec Hitchcock. Ainsi, les chapitres dédiés à *Vertigo* et *Psycho* permettent à l'auteur d'isoler certaines de ces stratégies et de les analyser en termes d'interaction avec l'image. L'auteur note que si ces stratégies sont variées, il n'en demeure pas moins que certaines d'entre elles (accord de septième, dissonance et polytonalité, chromatisme, ostinato) reviennent d'un film à l'autre et participent de ce que Bruce nomme « *sound of suspense* », un univers sonore qui s'est particulièrement développé dans l'univers hitchcockien :

Despite the variety of Hitchcock's output during the period under consideration, the constant feature remains the interest in the suspense narrative. Herrmann's response to these films is equally varied; yet certain strategies for creating suspense in these widely differing scores persist from film to film. (Ibid. : 118.)

D'un film à l'autre du corpus, il est donc possible de dégager un certain nombre de constantes qui participent à l'édification d'un style musico-filmique spécifique.

La question de la variété des stratégies exploitées par le compositeur nous amène à discuter d'autres constantes marquant les collaborations privilégiées entre réalisateur et compositeur, et que nous avons déjà plus ou moins évoquées. La première est celle de l'adaptabilité du compositeur. Disons-le tout de suite, cette adaptabilité que nous avons perçue chez les différents compositeurs mentionnés ne signifie pas qu'ils ne possèdent aucune « couleur » particulière, aucun style qui leur est propre – même si celui-ci a été spécifiquement

développé au contact de l'univers d'un réalisateur – et c'est d'ailleurs cette spécificité stylistique qui peut amener un réalisateur à travailler avec un compositeur donné. Bien que l'on puisse définir le compositeur de musique de film comme un « omnipraticien », qui doit savoir manier tous les styles, il n'en demeure pas moins qu'il peut être également décrit selon un certain nombre de traits stylistiques, de constantes, *a fortiori*, peut-être, quand il a eu la chance de pouvoir développer ses idées dans le cadre d'un projet musical à long terme avec un cinéaste. Ainsi, par exemple, il existe un « son Morricone » rattaché aux films de Sergio Leone (utilisation d'un siffleur, vocalises de soprano, orchestre réduit, par exemple)¹¹. Dans le cadre d'une collaboration privilégiée, le compositeur s'adapte à l'univers du cinéaste, de film en film, et crée des univers musicaux singuliers qui répondent aux besoins de chaque projet. Il s'en dégage ainsi une certaine cohérence musico-filmique du corpus dont chaque élément, chaque film, est une étape de plus dans l'évolution de l'œuvre globale¹². Ce caractère unitaire du corpus ne résulte pas seulement de l'adaptabilité du compositeur, mais également du recours aux mêmes stratégies compositionnelles, d'une méthode de travail élaborée par le réalisateur et le compositeur au sein de leur collaboration et d'un accord souvent tacite sur le rôle occupé par la musique.

Les deux autres constantes que nous voudrions évoquer sont celles de la liberté accordée au compositeur et son implication précoce dans le projet filmique. Dans le cas des collaborations privilégiées entre réalisateur et compositeur, ce dernier est souvent impliqué dès le script, ce qui lui permet de s'imprégner très tôt de l'univers du cinéaste et de son nouveau projet. Comme nous l'avons vu, certains compositeurs commencent dès lors à penser à leur musique à partir du scénario, si bien que, parfois, certaines pièces musicales sont prêtes avant

11. Paradoxalement, Ennio Morricone définit la musique de film en ces termes : « En bref, je dirais qu'il s'agit d'une forme d'art très particulière et différente des autres ; elle exige de la créativité, mais non pas le type de créativité qu'on peut apprendre dans une école telle que le conservatoire, aussi complet et solide que puisse être son enseignement. La créativité de la musique cinématographique doit être – et c'est un paradoxe – totalement dépouillée de toute orientation stylistique propre et univoque ; un musicien qui veut écrire de la bonne musique de film ne doit pas se spécialiser : ni dans la musique classique ou symphonique, ancienne ou nouvelle, ni dans la musique pop, ni dans le jazz ou le rock : il doit être omnipraticien et savoir bien manier les contaminations entre des genres musicaux très différents. » (Morricone, *in* Nattiez [2001]2003 : 796.)

12. Dans le cas Fellini-Rota, Van Order note que : « *Nino Rota's music for Federico Fellini's films is so remarkably consistent and coherent in its development from film to film that listening to a compilation of this musical corpus one can imagine a single, ideal film extending in time from their first collaboration in 1952, *Lo sceicco bianco*, to *La città delle donne* in 1979.* » (Van Order, 2009 : 13.)

même que le film soit réalisé ou terminé. Cela permet alors au réalisateur de penser à l'image en fonction de la musique, voire de faire jouer la musique spécialement composée pour le film pendant le tournage, comme ce fut le cas, par exemple, pour *C'era una volta il west (Il était une fois dans l'Ouest, 1968)* de Leone (Brown, 1994 : 228), et pour la série *Twin Peaks* (1990-1991) de David Lynch, avec une musique d'Angelo Badalamenti (Saada, 1999 : 60-61). Cette implication précoce du compositeur permet ainsi à ce dernier une plus grande marge de manœuvre dans le sens où il dispose de suffisamment de temps pour penser à ses idées et les développer, voire expérimenter. Même si le réalisateur est particulièrement impliqué dans la partie musicale de ses films, le compositeur dispose d'une certaine liberté acquise soit dès le début – notamment dans le cas où le réalisateur considère que la musique est hors de son champ d'action –, soit au fil du temps, une fois la relation de confiance établie. Cette liberté est tout de même relative et dépend du degré d'implication du réalisateur dans la partie musicale de ses films, ainsi que de l'acuité de sa sensibilité musicale. Autant les « meilleures réussites » peuvent résulter d'une collaboration étroite et dialoguée entre le réalisateur et le compositeur, autant elles peuvent être le fruit d'une confiance mutuelle qui se traduit par une relative indépendance des deux artistes : comme nous l'avons vu dans le cas Greenaway-Nyman, les deux hommes s'entendent sur certains points, mais ils travaillent dans leurs champs d'expression respectifs, de manière indépendante.

Nous aurions pu citer un bon nombre d'autres collaborations. Reprenons simplement la liste, non exhaustive, que donne Alexandre Tylski :

En Amérique du Nord, on cite Curtiz & Steiner, Capra & Tiomkin, Aldrich & DeVol, Hitchcock & Herrmann, Edwards & Mancini, Lean & Jarre, Brooks & Morris, Francis & Carmine Coppola, DePalma & Donaggio, Cronenberg & Shore, Jarmusch & Lurie, [les frères] Coen & Burwell, Lynch & Badalamenti, Dante & Goldsmith, Lee & Blanchard, Zemeckis & Silvestri, Egoyan & Danna, Eastwood & Niehaus, Burton & Elfman, Soderbergh & Martinez, etc. En Europe, Eisenstein & Prokofiev, Delannoy & Auric, Renoir & Kosma, Pagnol & Scotto, Korda & Rosza, Fellini & Rota, Roberto & Renzo Rossellini, Polanski & Komeda, Truffaut & Delerue, Leone & Morricone, Pollet & Duhamel, Lelouch & Legrand, Oury & Cosma, Herzog & Vuh, Tarkovski & Artemyev, Techiné, Tavernier & Sarde, Fassbinder & Raben, Greenaway & Nyman, Claude & Mathieu Chabrol, Kusturica & Bregovic, Angelopoulos & Karaindrou, Branagh & Doyle,

Kieslowski & Preisner, Bresson & Serra, Audiard & Desplat. La liste serait encore longue.¹³ (Tylski, 2011 : 21-22.)

Il apparaît que le cas d'une collaboration suivie entre réalisateur et compositeur n'est pas si rare. Un examen de chacun de ces binômes pour en déterminer les points communs et divergences ainsi que leur apport particulier, s'il y a lieu, dans le champ des interactions entre musique et image serait un travail encore à réaliser – nous ne connaissons pas à ce jour d'ouvrage portant sur les grandes collaborations réalisateur-compositeur. Notre but n'était pas de considérer chaque duo mais d'en sélectionner quelques-uns afin d'en indiquer l'intérêt et la spécificité, ainsi que l'attention qui leur a été portée.

Au travers des quelques binômes sélectionnés, nous avons pu identifier un certain nombre de constantes qui se présentent, selon nous, à la fois comme des facteurs, plus ou moins déterminants selon le cas, des « réussites musicales » dont parlaient Lacombe et Rocle, mais également de ce qui pourrait expliquer en partie la « durabilité » de ces partenariats : 1) une sensibilité, voire une connaissance musicale manifeste du réalisateur, qui est déjà là ou naît ou se développe au contact du compositeur, et qui se traduit souvent par un dialogue éclairé entre les deux artistes¹⁴ ; 2) une implication précoce et, en conséquence, un rôle plus actif du compositeur dans le projet filmique¹⁵ ; 3) la plus grande liberté accordée au compositeur, que l'on peut traduire également par une plus grande ouverture d'esprit du réalisateur et qui résulte en partie de la relation de confiance construite au fil de la collaboration¹⁶ ; 4) une malléabilité ou une disponibilité du compositeur qui se donne avant

13. À cette liste, nous ajouterions Hayo Miyazaki/Takeshi Kitano & Joe Hisaishi, Ishiro Honda & Akira Ifukube, Akira Kurosawa & Fumio Hayasaka, pour le Japon. Parmi les noms cités par Tylski, précisons que Michael Curtiz collabora également avec Erich W. Korngold, Joseph Kosma avec Marcel Carné, Claude Lelouch avec Francis Lai, Michel Legrand avec Jacques Demy, Philippe Sarde avec Claude Sautet et Claude Chabrol avec Pierre Jansen. Précisons, à titre informatif, qu'il existe un autre ouvrage sur la collaboration Spielberg-Williams, en langue allemande et de Peter Moorman (2010). Il faut également mentionner les thèses de Randall Barnes, sur le son dans les films des frères Coen (2005), et de Michelle Carole Bozynski, sur les collaborations canadiennes Atom Egoyan-Michael Danna et Patricia Rozema-Lesley Barber/Mark Korven (2004).

14. On notera, par exemple, que dans le cadre de sa relation avec Prokofiev, Eisenstein évoquait la structure de ses films en termes musicaux (Lacombe et Rocle, 1979 : 82).

15. Rappelons ici le rôle moins actif de Rota qui n'était guère impliqué dans la partie visuelle des films de Fellini.

16. Ce qui n'est pas le cas du binôme Michelangelo Antonioni & Giovanni Fusco. Tel que le mentionnent Lacombe et Rocle, Antonioni ne croyait « ni à l'utilité ni à la créativité de la musique dans le film » et se méfiait de la musique en ce qu'elle pouvait détourner le spectateur du but ultime du propos (*ibid.* : 91). À la musique qui « se fond rarement avec l'image » et qui, le plus souvent, « ne sert qu'à endormir le spectateur », le réalisateur

tout pour but de capter l'univers du cinéaste, qui s'adapte sans chercher nécessairement et consciemment à imposer, apposer sa marque¹⁷ ; 5) une volonté d'outrepasser les conventions musico-filmiques, notamment hollywoodiennes, et de questionner, explorer les rapports musique-image. Parmi tous ces binômes, notre regard s'est porté sur deux cas singuliers qui présentent les mêmes constantes susmentionnées : Norman McLaren et Maurice Blackburn (1947-1983), David Cronenberg et Howard Shore (1979-).

McLaren-Blackburn, Cronenberg-Shore : problématique et objectifs

Si McLaren œuvre principalement dans le domaine onirique de l'animation, Cronenberg, parfois surnommé « *The Baron of Blood* » (Morris, 1994 : 9), réalise des films de fiction appartenant à un genre singulier qu'il a lui-même développé, celui de « l'horreur intérieure ». Que peuvent donc partager ces deux cinéastes aux univers *a priori* si distincts ? Premièrement, ils ont tous deux contribué à enrichir le cinéma canadien. Mais disons-le tout de suite, notre étude ne cherche en rien à définir quelque « canadienneté » filmique et musico-filmique. Deuxièmement, McLaren et Cronenberg ont chacun développé une relation à long terme avec un compositeur : Blackburn pour le premier, Shore pour le second. Troisièmement, et comme nous le verrons, si les univers des deux réalisateurs ont été maintes fois investigués, l'apport de leurs compositeurs respectifs demeure peu examiné. Or, d'un univers à l'autre, la musique semble jouer un rôle de toute première importance, chacun des compositeurs étant impliqué très tôt dans le processus filmique. Cette implication précoce dans la création collective est indicatrice de la place et du rôle centraux qu'occupent Blackburn et Shore et leur musique au

préfère donner toute son attention à la bande sonore et aux effets sonores – « c'est cela la vraie musique qui s'adapte aux images » (Lacombe et Rocle, 1979 : 90). Fusco sera ainsi amené à élaborer plusieurs stratégies pour s'adapter aux limites imposées par le réalisateur à l'univers musical, comme, par exemple, le recours à la musique électronique dans un rapport de distanciation avec l'image. Les exigences du réalisateur auront eu finalement pour effet de s'adonner à davantage d'expérimentation.

17. À titre d'exception, mentionnons le caractère indépendant de Bernard Herrmann, maintes fois relaté. Par exemple, Hitchcock lui avait précisé de ne pas composer de musique pour la scène de la douche dans *Psycho*, mais Herrmann se laissa guider par ses propres convictions. C'est en partie cette forte personnalité qui provoqua la séparation du duo en 1966, sur le film *Tom Curtain* : Herrmann ne pouvait réaliser la partition qu'il souhaitait – pour 16 cors et 12 flûtes – et Hitchcock avait cédé aux exigences des producteurs qui demandaient une partition construite sur un air ou une chanson facilement reconnaissable qui servirait à la promotion du film. Mais Herrmann n'écrit pas de « musique pop ».

sein de l'œuvre de McLaren, d'une part, et de Cronenberg, de l'autre. De la sorte, les partitions semblent ne pouvoir être considérées comme une simple illustration sonore des films, mais comme une composante tout à fait fondamentale.

Nous le disions, à l'heure actuelle, les chercheurs qui se sont intéressés aux cinémas de McLaren et Cronenberg n'ont prêté que peu d'attention à la contribution de leurs compositeurs, offrant dès lors un terrain de choix au musicologue. L'esthétique et les thématiques spécifiques des réalisateurs sont donc un terrain déjà défriché. Mais dans le cadre d'une création collective, tous les paramètres devraient être interrogés afin d'aboutir à une compréhension plus achevée de l'œuvre. Si aucun des spécialistes du cinéma cronenbergien ne s'est précisément intéressé aux partitions de Shore, tous semblent cependant reconnaître leur importance. Dans la littérature musico-filmique, peu d'ouvrages ont examiné la production de Shore avec Cronenberg, mais soulignent l'intérêt des collaborations durables. Les informations disponibles sont donc assez parcimonieuses, quoique témoignant de l'intérêt suscité par sa musique « cronenbergienne » : entretiens (ex. : Brophy, 1999), ouvrages historiques, théoriques, analytiques (ex. : Karlin et Wright, 2004) ou portant sur un film précis (ex. : Battestini, 2002). À propos de McLaren, les ouvrages existants mettent en évidence le rapport singulier du cinéaste à la musique, celui-ci ayant développé la technique du son synthétique gravé sur la pellicule. Cependant, peu s'attachent à décrire en profondeur la pensée, tout aussi singulière, de son collaborateur musical, justement développée au contact du cinéaste d'animation, mais aussi de la musique concrète, telle que pensée par Pierre Schaeffer. Pour Blackburn, c'est une recherche majoritairement archivistique qui a pu nous orienter. Disons tout de même que les publications sur McLaren et Cronenberg fournissent un certain nombre de données quant à la musique de leurs films. Ainsi, la bibliographie disponible témoigne de la curiosité suscitée par ces binômes et constitue une base solide à partir de laquelle ont été posés les premiers jalons de la recherche.

La recherche sur McLaren et Blackburn, d'un côté, et Cronenberg et Shore, de l'autre, s'inscrit dans un vaste questionnement que nous pourrions résumer ainsi : comment naît une musique de film ? Voilà une question simple à laquelle une réponse tout aussi simple peut être proposée : une fois le film réalisé, compositeur et cinéaste discutent des emplacements et

fonctions de la musique ; le compositeur travaille ensuite selon les intentions du réalisateur, enregistre en studio puis intègre sa musique au film. Bien souvent, le chercheur s'intéresse au résultat de ces étapes pour comprendre le rôle et les fonctions de la musique filmique. Ainsi, chacun élabore sa théorie, son vocabulaire (Lissa, 1967 ; Gorbman, 1987 ; Chion, 2003)¹⁸ et contribue à la définition fonctionnelle de la musique filmique¹⁹. Bien souvent donc, les analystes étudient le rapport musique-image en termes de « fonctions » mais ignorent le *processus créateur* qui l'a façonné. Déplions alors notre question : comment passe-t-on de l'idée visuelle à l'idée musicale et qu'est-ce qui, dans l'image, provoque une musique ?

Le cas de la collaboration à long terme entre réalisateur et compositeur offre un terrain de choix pour tenter une réponse. Pour beaucoup de cinéastes, la musique est secondaire : « ouvrier de la onzième heure », déplorait Maurice Blackburn, le compositeur est convoqué pour « “sauver les meubles” ou boucher les trous » (Blackburn, cité in Bonneville, 1984 : 7). Dans le cas des collaborations privilégiées, la dynamique créatrice tend à s'inverser. Comme pour Cronenberg et Shore, McLaren et Blackburn avaient à cœur l'implication précoce du

18. Nicholas Cook ajoute une donnée à ce problème terminologique : « *The existing literature of multimedia suffers, as I see it, from two associated problems: the terminological impoverishment epitomized by film criticism's traditional categorization of all music-picture relationships as either parallel or contrapuntal, and a largely unconscious (and certainly uncritical) assumption that such relationships are to be understood in terms of hegemony or hierarchy rather than interaction.* » (Cook, 1998 : 107.) Et il ajoute plus loin : « *the traditional language for analysing the interaction of different media is thoroughly entangled with prescription, implicit value-judgement, and unsupported generalization.* » (*Ibid.* : 133.)

19. On distinguera cependant ici l'étude de Cristina Cano qui offre une nouvelle terminologie et une classification riche et détaillée des catégories fonctionnelles de la musique au cinéma en se fondant sur les relations psychologiques et perceptives suscitées par la rencontre de la musique et de l'image, et notamment sur l'étude des phénomènes de synesthésies (thermiques, visuelles, tactiles, tactilo-cénesthésiques, spatiales) impliqués dans une telle rencontre. Cano regroupe les fonctions au sein de trois macro-fonctions de la musique de film : « macro-fonction motrice-affective », « macro-fonction de socialisation » et « macro-fonction de communication » (Cano, [2002]2010 : 164). Chacune est divisée en un certain nombre de fonctions, elles-mêmes divisées en sous-fonctions. Dans la première catégorie : « l'événement musical agit sur l'homme, en influençant ses réactions motrices et ses états psychophysiques et émotionnels, et peut par conséquent être orienté instrumentalement sur des comportements, c'est-à-dire utilisé pour mener à bien des actions, les soutenir et les réguler, ou même les susciter. » (*Ibid.* : 165) On y retrouve ainsi les fonctions « d'induction sensorimotrice » – qui renvoient à « l'aptitude de la musique à modifier l'état psychophysique de l'auditeur, de manière généralisable et prévisible » via le rythme, les sensations vibratoires et le sentiment tonal suscités par la musique (*ibid.* : 167) – et de la musique en tant que « génératrice d'émotions ». La macro-fonction de socialisation regroupe, quant à elle, « toutes les fonctions dans lesquelles l'événement sonore vise d'abord à organiser les groupes sociaux et à servir de support aux activités sociales » (*ibid.* : 206). Elle comprend ainsi les fonctions de communion et de distraction, célébrative, régulatrice et instrumentale, phatique. La dernière macro-fonction est celle de communication où « l'événement musical vise surtout à communiquer et à transmettre quelque chose aux autres » (*ibid.* : 208). Elle englobe ainsi les fonctions discursive – qui contient notamment la sous-fonction de commentaire –, poétique, narrative, mnémotechnique, informative et métalinguistique.

compositeur dans la réalisation filmique, l'image étant indissociable du sonore. Parfois, la musique *précède* l'image dans le processus de création (*La poulette grise, Blinkity Blank, Le merle*). Cette relation étroite entre les deux mondes écarte tout rapport de hiérarchie ; de l'un à l'autre, il s'agit plutôt de continuum sonore. Parfois, donc, répétons-le, le réalisateur peut également *penser à l'image en fonction de la musique*. Notre question peut dès alors s'inverser : qu'est-ce qui, dans une musique, peut provoquer une image ?

Comme nous l'avons mentionné, peu d'auteurs qui se sont intéressés à ce type de collaboration se sont attachés à décrire le processus créateur ayant mené à l'élaboration d'œuvres collectives, pourtant jugées exemplaires – notamment en raison de leur cohésion et des innovations qu'elles présentent, ainsi que du rôle plus actif qu'y occupe le compositeur (voir Lacombe et Rocle, 1979 ; Brown, 1994 ; Cooke, [2008]2010 ; Kalinak, 2010). Souvent, la fonction de la musique, même singulière – notamment en regard des pratiques hollywoodiennes –, reste au cœur du propos et la question du processus créateur, pourtant tout aussi singulier, demeure effleurée. Or, le cadre de la collaboration privilégiée entre réalisateur et compositeur – et sa durabilité – oblige à questionner le complexe musico-filmique en replaçant la dimension créative au centre du propos : comment expliquer la reprise continue du travail en commun ? Qu'est-ce qui, dans la musique, relance le travail de création filmique et qu'est-ce qui, dans les projets d'images, relance la création musicale ? En outre, dans les deux cas, la relation continue entre réalisateur et compositeur permet de supposer une homogénéité musicale, la présence de constantes musicales et d'une pensée musico-filmique consistante développée tout au long de la collaboration (comme Bruce l'a montré avec Herrmann), surtout si la cohérence esthétique-thématique des cinéastes, l'unité de leur œuvre, a déjà été questionnée. C'est ce que semble avancer Paul Théberge dans le cas de Cronenberg et Shore : « *His [Cronenberg] long, creative relationship with composer Howard Shore is thus of the utmost importance in understanding not only the role and use of music in his films but, perhaps also, to the progress of his work as a whole.* » (Théberge, 2004 : 141.) À la lumière de ces questions, l'hypothèse qui sous-tend notre étude est donc la suivante : au fil de cette rencontre continue sur plusieurs films, musique et cinéma en sont venus à un entrelacement tel qu'un style singulier de musicalisation des images se serait développé et pourrait relancer le

rôle de la musique au cinéma. Quels seraient alors les traits qui définissent ce style et quel rôle donne-t-il à la musique filmique ?

Petit discours de la méthode : complexe audio-visuel, processus créateur

Cette étude s'intéresse à deux collaborations, à deux productions communes entre un réalisateur et un compositeur. Si nous parlons de production *commune*, c'est que ce qui nous intéresse est le *résultat* produit par le travail, commun et distinct, de deux artistes. Nous ne chercherons donc pas à mettre en valeur l'un ou l'autre : notre intérêt est autant porté à l'image qu'à la musique, mais surtout à la *rencontre* des deux éléments et au *style* de musicalisation des images qui en découle. Un film est un complexe audio-visuel : il est un composé de sons – dialogues, bruits, musique – et d'images en mouvement qui, par leur interaction, cherchent à constituer un tout cohérent et déterminer un sujet donné. C'est ce complexe-là qui produit le sens. Il n'y a donc pas lieu de considérer chacun des constituants du complexe comme des éléments autonomes, car c'est dans leur interaction que le sens de l'œuvre est recherché et produit. Mais cette interdépendance n'interdit pas la décomposition du complexe en chacun de ses éléments constitutifs, en les considérant selon leurs propriétés propres afin de mieux en appréhender l'interaction²⁰. Nos analyses se placent ainsi en premier lieu à la *jonction* de l'image et de la musique, car c'est précisément ce croisement des deux matières d'expression qui produit une signification résultante²¹. L'analyse musicale, en tant

20. Si Neumeyer et Buhler décrivent deux modes d'analyse de la musique de film – *avant* puis *dans* le film –, Vivien Villani insiste quant à lui sur une connaissance préalable des deux matières d'expression : « L'analyse approfondie des rapports entre musique et image nécessite au préalable une parfaite compréhension de chacun des deux éléments de façon séparée : concernant le support filmique, la narration doit être cernée dans ses aspects les plus évidents mais aussi dans ceux les plus souterrains et les partis pris de mise en scène doivent être clairement identifiés [costumes, décors, couleurs, éclairage, mouvements de caméra, déplacement et jeu des acteurs...] ; la musique doit quant à elle être préalablement analysée de façon indépendante, aussi bien en termes de structure que de langage (tonalité ou atonalité, profils mélodiques, schémas harmoniques, orchestration...). Les autres composantes sonores (paroles et bruitages) doivent également être prises en compte : elles interagissent parfois avec les éléments musicaux, elles assument parfois même un rôle musical. (Villani, *in* Gimello-Mesplomb, 2010 : 73.)

21. Cette thèse est d'ailleurs défendue en 2012 par Serge Cardinal qui propose « d'adopter une posture adéquate au complexe audio-musico-visuel, une *surécoute cinématographique* » (2012 : 35). Le complexe audio-musico-visuel est un espace de *rencontre* entre tous les matériaux d'un film, espace dans lequel ces mêmes matériaux se réécrivent, en partie, les uns les autres (et se rejouent). S'intéresser à la musique de film, c'est donc « s'intéresser

que telle, s'effectue ainsi également à la jonction avec l'image et non en soi : bien que le compositeur puisse avoir recours à des moyens proprement musicaux, ceux-ci sont déterminés par d'autres lois qui ne sont plus nécessairement musicales, mais filmiques ou musico-filmiques – parler de la musique, c'est parler de l'image (et inversement). Le matériau musical ne possède pas nécessairement d'unité en lui-même ; la logique de la partition est tributaire de lois organisationnelles, proprement filmiques, qui lui sont extérieures. Ainsi le complexe audio-visuel propose-t-il une réécriture du musical ; de la même manière, ce complexe permet également une relecture du filmique. Devenues inséparables, musique et image s'unissent pour donner forme à une relation, à un projet commun sans cesse relancé, de film en film, ou, plus

à ce que devient la musique au cinéma, à ceci qu'elle est alors visible ou audio-visuelle, c'est-à-dire entendue, écoutée, comprise à partir de ses multiples rencontres avec le personnage, l'un de ses gestes, l'échelle du plan [...], etc. – entendue, écoutée et comprise à partir de ces rencontres surtout lorsqu'elle donne l'impression de transporter avec elle ou en elle une charge capable de modifier le sens d'une action ou d'une expression. » (Cardinal, 2012 : 41.) Pour Cardinal, c'est précisément cette rencontre, la *jonction*, « qui découvre et rend efficaces en chaque cas des qualités sensibles locales » (*ibid.*) et peut, en outre, nous permettre d'apprendre quelque chose du cinéma (d'un point de vue musical) et de la musique (d'un point de vue cinématographique). Prenant l'exemple d'une séquence de *Mauvais sang* (1986) de Leos Carax, l'auteur démontre comment le complexe musico-visuel « détermine les fonctions expressives, narratives ou esthétiques » de la musique dans la séquence, « et non pas l'inverse, précise-t-il : des fonctions toutes données qui déterminent à l'avance le rôle de la musique » (*ibid.* : 45). Les listes de fonctions maintes fois établies (et rejouées) par les théoriciens ne peuvent rendre compte de la totalité de l'expérience audio-visuelle. Selon Cardinal, c'est en partie parce que ces fonctions se fondent sur le présupposé que « la musique vient après le film » (*ibid.* : 46). Mais la musique ne peut-elle influencer notre perception de l'image de même que l'image peut influencer notre perception de la musique ? Comme le rappelle l'auteur, « chaque musique possède sa structure propre », mais le complexe audio-visuel dans lequel elle est intégrée, la *rencontre* des éléments visuels, sonores et musicaux, la restructure, en partie, et permet de la repenser. Cette thèse est également défendue par Nicholas Cook. Pour ce dernier, l'instance multimédiate est définie par l'interaction de différents médias (musique, images, mots) et ce cadre oblige à contextualiser la signification de la musique. Celle-ci ne possède aucune signification immanente qu'elle prêterait aux images ; elle participe à la construction du sens : « *'What does music mean?'* [...]. *The question treats meaning as if it were an intrinsic attribute of sound structure, rather than the product of an interaction between sound structure and the circumstances of its reception.* » (Cook, 1998 : 23.) Le modèle de la métaphore permet à Cook de comprendre une telle interaction. La relation entre musique et images trouve sa première condition dans une similarité : deux éléments mis ensemble présentent des traits communs (ex. : « L'amour, c'est la guerre » ; *ibid.* : 70). Mais la similarité n'est pas une fin, elle est un moyen ; le sens n'est pas inhérent à la similarité, mais à la *différence* que cette similarité articule en vertu d'un transfert d'attributs (la différence qui résulte de voir l'amour comme on perçoit la guerre ; *ibid.* : 81). Il se produit un changement de perception (l'amour est une guerre) : l'interaction entre musique et images *fait voir* des traits visuels et *fait entendre* des traits musicaux, il se produit une *perception sélective* (la métaphore, l'interaction médiatique, met en évidence certains traits au détriment d'autres ; certains attributs émergent alors que d'autres disparaissent). De ce fait, l'interaction de deux éléments produit une sorte de troisième sens qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre des deux éléments rapprochés ; le sens est une construction et non une reproduction : l'interaction, dit Cook, fait surgir des « qualités émergentes » (*ibid.* : 68-69). L'auteur prend un exemple dans *Ivan le terrible* : « *In the song 'Oh ocean-sea, Oh sea of blue' from Ivan the Terrible, [Eisenstein] says, the different lines of Prokofiev's music embodied different aspects of the sea [...], but 'together they recreated, not copied; they brought to life, rather than imitating life'. Such language is absolutely consistent with the emergent quality of multimedia – with the way in which, to refer back to the metaphor model, it constructs rather than reproduces meaning.* » (*ibid.* : 85.)

exactement, comme le disaient Lacombe et Rocle, pour contribuer à « l'édification de l'idée » de l'œuvre.

Dans une conférence donnée en 1987 à Paris, et publiée dans la revue de cinéma *Trafic* en 1998, Gilles Deleuze cherche à définir l'acte de création en répondant à la question : « Qu'est-ce que c'est qu'avoir une idée ? » Pour lui, le philosophe, le savant et l'artiste sont des créateurs et leur création naît d'une idée. Ce qui les différencie, c'est la nature de l'idée, et donc de la création. Pour Deleuze, les idées ne peuvent être générales, car elles sont « des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparables du mode d'expression » (Deleuze, 1998 : 134) : c'est donc la connaissance de ce mode qui délimite le champ de création. Avoir une idée en cinéma, c'est donc avoir une idée *déjà engagée* dans un processus cinématographique (*ibid.* : 137). Les idées en cinéma, en philosophie, en musique, en peinture ou en science ne sont donc pas de même nature, elles sont inséparables de ce qu'elles visent. Et ce que vise le cinéma, dit Deleuze, c'est raconter « des histoires avec des blocs de mouvements/durée » (*ibid.* : 135).

En 1991, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, coécrit avec le philosophe et psychanalyste français Félix Guattari, Deleuze distingue les trois formes de pensée et création que sont la philosophie, la science et l'art. Chacune de ces formes pense et crée ce qui ne peut être pensé et créé par les autres (Deleuze et Guattari, 1991 : 13-14) : la philosophie pense par concepts, la science par fonctions et l'art par sensations (*ibid.* : 187). Cependant les sensations que vise l'art sont créées différemment dès lors qu'elles s'inscrivent dans un mode d'expression artistique donné : avec des blocs de mouvements/durée en cinéma, de lignes/couleurs en peinture et sonores en musique. Les idées en cinéma, en peinture et en musique sont de nature différente. Mais revenons à notre complexe audio-visuel : il y a là une rencontre de deux modes d'expression qui créent des sensations, mais cette création prend deux formes singulières. Ainsi, les idées en cinéma se dédoubleraient en « idées en image-son » (avec voix et effets sonores) et « en musique », en deux groupes de blocs singuliers. Cependant, ce complexe d'images-sons et de musique est, comme nous l'avons dit, le produit d'une *rencontre* de deux modes d'expression. Car même si les idées en image-son et en

musique sont de nature différente et conçues indépendamment, techniquement, il n'en demeure pas moins qu'elles déterminent un même sujet : elles partagent un même problème²².

Pour Deleuze, c'est précisément ce qui permet qu'une idée soit partagée par deux modes d'expression. Prenant l'exemple de l'adaptation cinématographique d'un roman, il déclare ainsi que si un cinéaste a envie d'adapter un roman, c'est « qu'il a des idées en cinéma qui résonnent avec ce que le roman présente comme des idées en roman » ; si un cinéaste peut adapter un romancier, c'est parce qu'il a « une affaire commune avec lui, un problème commun » (Deleuze, 1998 : 137). Cette situation est transposable au cas de la collaboration réalisateur-compositeur : si un compositeur veut mettre un film en musique, c'est qu'il a des idées en musique qui résonnent avec ce que le film présente comme des idées en cinéma ; si un compositeur peut créer pour un cinéaste, c'est qu'il a un problème commun avec lui – ce qui peut expliquer la reprise du travail en commun.

L'idée est ce qui assure la cohérence de l'œuvre et de la pensée du créateur ; et cette cohérence est obtenue, précise Serge Cardinal dans son ouvrage *Deleuze au cinéma* (2010), « par la répétition et la variation d'une idée problématique » (Cardinal, 2010 : 13). Ce n'est ni un thème, ni une structure donnée ou un plan d'organisation : l'idée, c'est un problème à résoudre, ce qui pousse à la création, ce qui fait penser ; c'est une nécessité (*ibid.* : 14). De film en film, poussé par une idée problématique, l'artiste cherche à épuiser cette idée en la reconfigurant, en la problématisant différemment. Cependant : « aucune problématisation n'épuise l'idée ou ne nous met sur la voie d'une solution définitive : chaque problématisation ne fait que découvrir plus clairement un nouvel aspect de l'idée [...] ; chaque nouveau problème concret [chaque film] est une nouvelle détermination de l'idée » (*Ibid.* : 107). L'idée étant déterminée par ses problématisations, elle se situe à l'intérieur même de l'œuvre, dans ses matériaux (plastiques, thématiques, narratifs...) (*ibid.* : 108-109).

22. Pour Blackburn, les idées en image-son et en musique sont également reliées par le partage d'une qualité cinétique : « J'ai toujours vu un lien très étroit entre la musique et le cinéma, surtout celui des dessins animés, qui tend à l'abstrait, comme la musique. Le cinéma et la musique sont des arts qui se réalisent dans le temps et la principale difficulté consiste à maîtriser l'élément du temps, le rythme également, car le rythme joue un grand rôle dans les films, comme en musique. [...] J'aime le cinéma parce que je comprends le temps. » (Blackburn, 1969 : 7.)

Du réalisateur au compositeur, les idées sont donc problématiques – c’est ce qui les unit. Il est donc normal que les mêmes problèmes traversent leurs pratiques respectives : image et musique constituent deux façons d’aborder un même problème. Si l’idée problématique se trouve actualisée dans ces deux matières d’expression et dans leur rencontre, nous la retrouvons également dans le discours des artistes. Selon Deleuze, et tel qu’explicité par Cardinal, les entretiens font partie de l’œuvre. Dès lors, tenter de déterminer l’idée créatrice d’un cinéaste ou d’un compositeur, c’est considérer leurs créations *et* ce qu’ils en disent : l’idée est déterminée de film en film, mais aussi d’entretien en entretien. Et tout ce matériel-là constitue le matériau réflexif du créateur, quel qu’il soit, et participe à la détermination de son idée créatrice, la cohérence de sa pensée et de son œuvre :

Le système d’un auteur est constitué de ses bifurcations. Les bifurcations peuvent être comiques, elles peuvent prendre les allures d’une création filmique ou d’une réflexion théorique, parce que chacun de ces modes est la répétition, à un niveau de différence près, non pas d’un procédé ou d’une technique, mais d’une idée ou d’un problème. (Cardinal, 2010 : 20-21.)

Cependant, l’entretien constitue un discours tenu *rétrospectivement* sur son œuvre, c’est une *reconstruction*. En outre, étant construit et mené par une autre personne, critique ou chercheur, l’entretien est orienté par sa compréhension, ses associations et ce qu’il cherche à montrer. C’est pourquoi il serait préférable de parler « d’idées en analyse », comme le font Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye ([1992]2009) : entre l’objet analysé et le commentaire, quel qu’il soit, il s’opère une *transformation*²³. Les idées en image-son, en musique, etc., sont les

23. Dans leur *Précis d’analyse filmique*, Goliot-Lété et Vanoye définissent ainsi l’analyse : « L’analyse, quel qu’en soit l’objet [...], suit un parcours en deux grands mouvements. [...] une première phase divise le tout en parties, une seconde reconstitue une globalité à partir des éléments isolés. L’analyse de film n’échappe pas à ce schéma général. Elle commence ainsi par dissocier, séparer, désassembler, découdre, prélever, détacher et nommer, autrement dit par décomposer l’objet en ses éléments constituants [...]. À cette phase de déconstruction, succédera une phase de reconstruction et de production d’un discours argumenté sur l’objet. » (Goliot-Lété et Vanoye, [1992]2009 : 9-10.) Tel que le notent ensuite les auteurs, la décomposition du film passe par deux moments que sont la description et l’observation, le premier nécessitant une terminologie spécifique – pour décrire un plan, une séquence, un son –, le second ne faisant appel à aucun critère technique et laissant venir à lui toutes les informations disponibles dans le film. Goliot-Lété et Vanoye précisent : « La description sait ce qu’elle cherche car elle repose sur des paramètres précis et techniques. En ce sens, elle est guidée. L’observation est plus flottante et accueillera toutes sortes d’éléments ou d’informations. » (*ibid.* : 10.) Le moment analytique suivant concerne la construction d’idées par confrontation des éléments issus des premiers moments de l’analyse. Goliot-Lété et Vanoye distinguent deux types d’idées : les « idées en analyse de film » et les « idées en cinéma » (*ibid.* : 14). Les premières correspondent ainsi aux idées qui ressortent de l’analyse et sont une version transformée des

idées mises en œuvre dans l'objet. Les « idées en analyse », qui appartiennent au *discours* sur l'objet, constituent des conjectures sur ce que dit l'œuvre : « L'intention de l'auteur et celle du lecteur constituent des conjectures, des propositions quant à ce que dit l'œuvre : reste à examiner dans quelle mesure l'œuvre, dans et par sa cohérence propre, approuve, désapprouve ces conjectures ou en indique d'autres. » (Goliot-Lété et Vanoye, [1992]2009 : 43.) Si notre étude travaille à partir d'une poïétique, de l'analyse du processus créateur, c'est cependant avec précaution que sont utilisées les données issues du discours des artistes : le sens de l'œuvre ne se situe pas nécessairement dans la méthode de travail qu'ils invoquent ; le discours ne constitue qu'un indice, un outil permettant de repérer les éléments sur lesquels l'analyste devrait davantage porter son attention. Le discours, ainsi que la méthode de travail des artistes, ne constitue ainsi en rien une vérification de l'analyse musico-filmique – et inversement : l'entretien, la réflexion et la pratique sont trois articulations, trois expressions du problème, trois répétitions de l'idée.

Contenu de la thèse

Pour chacun des deux binômes, notre recherche comprend un portrait artistique et deux analyses. Les trois premiers chapitres sont ainsi consacrés à la pensée musico-filmique du compositeur onéfien Maurice Blackburn. Ce dernier était avant tout un créateur, un musicien qui pensait en premier lieu ses idées à travers ses mains (composition, bricolage, inventions d'instruments, dessin du son synthétique). Ce n'est qu'après coup, en entretien, que l'artiste donnera une première forme, une première conceptualisation de sa pensée musico-filmique. C'est pourquoi notre parcours à travers cette pensée commence par l'analyse d'une des partitions filmiques de Blackburn, afin donc de ne pas fausser le travail du créateur – de ne pas prétendre que l'idée précéderait la création. Le **chapitre I** présente ainsi une description minutieuse de la partition composée pour *A Phantasy* (1952) de Norman McLaren, au cours de laquelle nous percevons les premiers germes d'une pensée qui se développera tout au long de

idées créées par le cinéaste dans son œuvre, soit du second type d'idées, tel que défini par Gilles Deleuze. Les deux types ne correspondent donc pas nécessairement et l'analyste doit garder une certaine distance par rapport à l'objet d'analyse qu'il a préalablement décrit et observé.

la carrière onéfiennne de Blackburn (1942-1979), notamment au sein de sa collaboration avec Norman McLaren (1914-1987), entre 1947 et 1983. *A Phantasy* correspond ainsi à leur deuxième réalisation commune. C'est pourquoi, ensuite, notre portrait artistique se concentre sur Blackburn : si sa pensée musico-filmique s'est développée au contact du cinéaste d'animation, elle a connu des développements inouïs à travers le concept de bande sonore totale et la fondation d'un Atelier de conception et de réalisations sonores à l'Office national du film (ONF) en 1971. La pensée musico-filmique de Blackburn sera ainsi examinée en détails dans le **chapitre II** : sa formation musicale, sa pratique, sa collaboration, fondatrice, avec McLaren, l'influence de Pierre Schaeffer, la fondation de l'Atelier, son rêve de bande sonore totale, la réticence des cinéastes. Ce parcours nous permettra, par la suite, d'aborder, dans le **chapitre III**, une pratique alors transformée dans le cas de *Jour après jour* (1962) de Clément Perron. En effet, ce film constitue un cas exemplaire pour comprendre le concept de bande sonore totale qui était au cœur de la pensée et de la pratique du compositeur.

Les trois chapitres suivants concernent Cronenberg et Shore. Le **chapitre IV** dresse ainsi un portrait de leur collaboration. Un premier parcours à l'intérieur du cinéma de Cronenberg nous permet d'identifier un certain nombre de caractéristiques qui traversent l'ensemble de l'œuvre : l'autodidactisme, le genre de l'horreur intérieure, l'exigence réaliste, la redéfinition des genres, le film comme expérience, l'inévitabilité de la mort, la problématique du point de vue et de l'identification, l'ambiguïté, la composante sexuelle, la notion d'auteur, le « projet cronenbergien ». Un second parcours est ensuite proposé, cette fois-ci du point de vue de la musique composée par Shore. Cette étape nous permet de détailler une méthode de composition qui place en son cœur le principe de l'improvisation. Ce portrait cherche à déterminer un modèle du processus créateur des deux artistes et de la collaboration, qui nous a menée à constater la présence de constantes, de figures artistiques communes entre les processus créateurs filmique et musical, reliant ainsi les deux créateurs en une seule vision artistique : l'autodidacte, l'expérimentateur, l'improvisateur, le peintre-sculpteur, l'artiste-artisan, l'artiste contemporain. Cette première exploration théorique de l'univers créé par Cronenberg et Shore nous donne ainsi un certain nombre d'outils nous permettant d'appréhender leur pratique. Étant donné le nombre de films sur lesquels ils ont collaboré, notre étude ne peut fournir une analyse approfondie de chaque film du corpus. En outre, c'est

également l'accès restreint aux partitions qui nous a amenée à limiter le corpus d'étude. Notre choix s'est donc porté sur deux films : *Crash* (1996) et *A Dangerous Method* (2011), respectivement analysés dans les **chapitres V et VI**. Ce choix ne résulte pas uniquement des restrictions techniques auxquelles nous avons été confrontée. Si nous avons sélectionné ces deux films, c'est que nous les croyons particulièrement représentatifs de la collaboration Cronenberg-Shore et ce, tant par leurs similitudes que leurs différences. Mais surtout, ces deux exemples sont particulièrement intéressants dans la mesure où ils illustrent, questionnent et nuancent le modèle de la conception musico-filmique du binôme, tel que défini dans le chapitre IV, ainsi que le rapport des deux artistes avec les fonctions traditionnelles de la musique filmique.

Chapitre I

***A Phantasy* (1952), de Norman McLaren :**

**Quatuor pour son synthétique et saxophones, de Maurice
Blackburn**

Dans un film d'animation, ce qui donne une autre dimension au film, c'est précisément la musique.
– Maurice Blackburn (in Bonneville, 1984 : 9).

Parmi le corpus filmique blackburnien, le choix d'objets à analyser est vaste. C'est que le compositeur a œuvré en documentaire, en long-métrage de fiction et en animation. Il a été particulièrement prolifique dans ce dernier genre, notamment aux côtés du cinéaste Norman McLaren : leur longue collaboration débute en 1947 avec *La poulette grise*. Pour ce film en pastel qu'animent des métamorphoses en fondus enchaînés, une chanson folklorique, interprétée par Anna Malenfant et enregistrée à l'avance, sert d'inspiration aux images, et Blackburn compose une musique d'accompagnement²⁴. En 1952 suivra *A Phantasy*, le premier film d'animation pour lequel Blackburn compose une musique originale. Ce film présente pour l'analyste un intérêt tout particulier : *A Phantasy* est le premier film dans lequel le son synthétique (ou « animé ») – une des marques de fabrique de McLaren – est utilisé en combinaison avec des instruments traditionnels (trois saxophones), et Blackburn prend lui-même en charge la totalité de la bande sonore, composant la musique à proprement parler et le son animé – il s'agit donc également de la première fois que le compositeur crée ses propres sons synthétiques. Notre choix a encore à voir avec le genre auquel appartient *A Phantasy*. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, l'animation occupe une place toute particulière dans la production de Blackburn, en tant que terrain de choix pour l'expérimentation :

Le cinéma d'animation se prête [...] à tous les instruments, à toutes les combinaisons instrumentales. [...] L'émotion se passe à un degré second, en nous, à l'intérieur de nous,

24. Le film appartient à la série « Chansons de chez nous » (Office national du film), qui compte deux autres films dont Blackburn a composé la musique : *Cadet Rousselle* (1946), de George Dunning, et *Sur le pont d'Avignon* (1951), de Jean-Paul Ladouceur et Wolf Koenig.

dans des zones [...] qui appartiennent au rêve. Et alors tout est permis (Blackburn, cité in Cloutier, 1980b : 21).

Suscitée, plus tard, par sa rencontre avec McLaren et par sa fréquentation du Groupe de recherche de musique concrète (GRMC) de Pierre Schaeffer, à Paris (1954-1955)²⁵, cette curiosité expérimentale se traduit chez le compositeur par un intérêt pour la manipulation sonore, par la confection d'un instrumentarium artisanal et par l'idée de bande sonore totale – une bande sonore dans laquelle n'importe quel son est exploitable. Une telle conception du sonore mènera Blackburn à fonder en 1971 l'Atelier de conception et de réalisations sonores, auquel il lèguera ses idées et ses convictions²⁶.

Blackburn et l'Atelier sont prolifiques dans le cinéma d'animation. C'est que le genre se prête particulièrement à la recherche expérimentale et à cette bande sonore totale que recherche le compositeur, et que, de manière générale, le sonore y joue un rôle capital. C'est d'ailleurs ce que souligne le compositeur :

Dans un film d'animation, ce qui donne une autre dimension au film, c'est précisément la musique. C'est rarement le texte. En conséquence, la musique devient une voix qui exprime quelque chose comme un commentaire. Très souvent, on trouve de la musique du début à la fin du film. Et cela forme un tout. [...] Il faut que la musique serve de guide au spectateur. [...] La musique est une façon d'aborder un sujet en proposant une première suggestion. En somme, la musique déblaye le terrain. Elle rassure également les gens en proposant un semblant d'explication. (Blackburn, cité in Bonneville, 1984 : 9.)

La musique devrait ainsi servir de guide (elle explique, articule, elle accompagne la perception du spectateur) ou de commentaire (elle donne du sens, connote, elle exprime une idée, une émotion, quelque chose à propos des images). Par quels moyens, par quels procédés remplit-elle ce rôle ? Est-ce par la mise en œuvre de leitmotive ou de thèmes musicaux ? La musique doit-elle être en contrepoint avec l'image, ou en synchronisme ? Bien évidemment, le cinéma d'animation est propice au pléonasme et à la synchronicité, comme en témoigne la tradition du *mickey mousing*²⁷. Si la musique doit guider le spectateur, doit-elle pour autant céder à la

25. Voir chapitre II, p. 74-83 et 89-92.

26. Voir chapitre II, p. 89-102.

27. Le *mickey mousing* consiste à souligner musicalement et de manière synchrone les mouvements physiques présentés par le film, voire à recréer des sons naturels. Comme son nom l'indique, cette pratique trouve son

description et à la redondance ? À cette dernière question, Blackburn, dont la pensée s'est précisée tout au long de sa carrière, répondait volontiers par la négative. Considérons toutefois que *A Phantasy*, premier film d'animation pour lequel il signe une musique originale, voit le jour alors que sa carrière onéfiennne (1942-1979) n'est pas encore très avancée. Aussi ne sera-t-il pas étonnant de n'y trouver qu'à l'état de germe les idées que le compositeur défendra plus tard.

De fait, *A Phantasy* n'échappe pas à la tradition du synchronisme son-image, comme le note le compositeur Michel Fano : « Je pourrais [...] reprocher, autant à McLaren qu'à Blackburn, de n'avoir été intéressés que par le synchronisme du son et de l'image. Pas un seul moment qui ne soit synchrone dans les films que j'ai pu voir » (Fano, cité in La Rochelle, 2002 : 188)²⁸. Il convient cependant de ne pas considérer un tel jugement comme définitif. Dans *A Phantasy*, le rapport entre le son et l'image est-il strictement synchrone ? Si oui, quelles en sont les véritables raisons ? Le sonore en rapport de synchronicité avec l'image n'a-t-il rien d'autre à nous apprendre que ce que nous voyons déjà à l'écran ? Telles sont les questions auxquelles nous proposerons une réponse grâce à l'analyse musico-filmique, ce qui

origine dans les fameux dessins animés de Walt Disney. Le procédé est également utilisé dans le long-métrage de fiction : la partition de Max Steiner pour *King Kong* (1933) en est un exemple.

28. Par synchronisme, Fano semble désigner ce rapport dans lequel le son ne serait que l'illustration sonore de ce qui est déjà proposé visuellement – il y aurait donc redondance. Une telle conception, quelque peu réductrice, rejette alors le potentiel expressif – la possibilité d'une production de sens – de ce même rapport. De son côté, Michel Chion propose plutôt le concept de « redoublement sensoriel » qu'il définit comme l'« effet se produisant lorsqu'un événement visuel est accompagné en synchronisme par un phénomène sonore – ou l'inverse – aboutissant à une sensation mieux établie ». Et il précise qu'un tel effet « peut n'avoir d'autre sens que de détacher, de souligner plus spécialement un moment, une action, un mot, etc. et de produire ainsi tout à la fois un effet de sens et un effet de synchronisation » (Chion, [2003]2010 :431). Le redoublement sensoriel, nous dit Chion, fait appel à la synchrèse, soit « un phénomène psychophysiologique spontané et réflexe, [...] qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément. [...] La synchrèse, phénomène incontrôlable, amène donc à établir instantanément un rapport étroit d'interdépendance et à rapporter à une cause commune, même s'ils sont de nature et de source complètement différentes, des sons et des images qui n'ont souvent que peu de relation dans la réalité ». (*Ibid.* : 433-434 ; voir aussi Chion, 1990 : 55.) La synchrèse se produit également lorsqu'il y a « point de synchronisation », un moment singulier de la rencontre son-image qui ne doit pas être confondu avec l'effet de synchronisme : « Nous appelons point de synchronisation, dans une chaîne audiovisuelle, écrit Chion, un moment plus saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel concomitants, autrement dit un moment où l'effet de synchrèse est plus marqué et plus accentué, créant un effet de soulignement et de scansion ». Et il précise : « Pour qu'il y ait point de synchronisation, il ne suffit donc pas qu'il y ait synchronisme. » (Chion, [2003]2010 : 430.)

nous permettra de dresser une première esquisse de la pensée du compositeur onéfien quant au rapport musique-image.

Notes techniques : genèse musico-filmique

Si *A Phantasy* voit le jour en 1952, McLaren y travaille depuis 1948 en collaboration avec Blackburn. C'est donc après plusieurs années de travail que le duo donne naissance à ce petit film de 7 min 15 s. D'un point de vue visuel, *A Phantasy* peut être décrit comme un film d'art abstrait dont le décor surréaliste n'est pas sans rappeler l'art d'un Salvador Dali, d'un Giorgio De Chirico, d'un René Magritte ou d'un Yves Tanguy. Ainsi, dans un décor onirique aux teintes pastel, quelques éléments familiers (gouttes, papillons, oiseaux, sphères, horloge) prennent vie et interagissent pour donner naissance au décor, sans réelle logique sinon celle de la fantaisie. En effet, chaque contact d'un objet en mouvement avec un autre élément du décor, ou un autre objet animé, provoque l'apparition d'un nouveau constituant décoratif. La partie centrale, un ballet aérien de six sphères, revêt un caractère quelque peu différent – strictement abstrait ; elle provient d'un autre film de McLaren, *Sphères*, commencé en 1948 avec René Jodoin, mais qui ne verra le jour qu'en 1969.

Sphères est un film d'animation abstrait donnant à voir des sphères en mouvement constant. Pour McLaren et Jodoin, le défi était d'atteindre une régularité qui ne sombrerait pas dans la monotonie (McLaren, 2006b : 58-59, en ligne). La prolifération des sphères et la diversification de leurs trajectoires, l'illusion de mouvement et de profondeur créée par la surimpression d'un arrière-plan, l'utilisation de sphères (disques plats) de tailles différentes, tels sont les moyens mis en œuvre. Insatisfaits du résultat, Jodoin et McLaren mirent le projet de côté.

Plus tard, je me suis dit : *Spheres* se compose de trois parties. C'est alors que j'ai pensé utiliser la partie centrale en ajoutant deux autres parties hautement contrastées avant et après. Voilà la genèse d'*A Phantasy*. La partie centrale provient donc de *Spheres*. J'ai ajouté un début et une fin assez surréalistes. (McLaren, cité in « Norman McLaren au fil de ses films », 1975 : 50.)

La musique de *A Phantasy* a été composée une fois la partie visuelle terminée. Blackburn a composé une partition pour trois saxophones – soprano, alto et ténor – et son animé. Chaque partie de saxophone a été interprétée par Bert Niosi²⁹ et enregistrée individuellement. Quant au son animé, il été obtenu par la méthode des cartes de son, mise au point par McLaren et Evelyn Lambart dès le milieu des années 1940 : les notes sont dessinées sur une carte – une par demi-ton de la gamme chromatique sur plusieurs octaves. McLaren explique ce procédé :

Chaque carte-note comporte des rayures ou des striations traversant toute la largeur de la bande son, semblables aux ondes de densité variable pleine à fort volume. Pour contrôler le volume nous réduisons la largeur de la bande son au moyen d'un cache ou d'un volet placé au dessus de la carte. (McLaren, 2006b : 72, en ligne.)

Les cartes choisies sont positionnées sur la bande son à côté de l'image. Ainsi, chaque note synthétique a la même durée qu'une image de film (1/24 s), est filmée image par image et devient « animée ». Le résultat peut être ensuite repiqué sur bande magnétique. Dans *A Phantasy*, précise Blackburn, le son animé est « considéré au même titre qu'un instrument de l'ensemble » (Blackburn, cité *in ibid.* : 45, en ligne) : la bande sonore totale est dès lors possible. À la suite de l'enregistrement du son synthétique, les instruments ont été synchronisés à l'aide d'une piste-métronome et mis ensemble au mixage final.

La musique naît de l'image : forme, langage et instrumentation

Voyons comment McLaren décrit les trois parties de *A Phantasy* :

La première et la troisième parties relèvent de la même technique, soit en dessin au pastel monochrome se métamorphosant lentement grâce à un enchaînement presque continu de 48 fondus, chacun des dessins faisant l'objet d'une légère modification entre chaque fondu³⁰. (*Ibid.* : 44, en ligne.)

29. Le canadien Bert Bartolo Niosi (1909-1987) était clarinettiste, saxophoniste, chef d'orchestre et compositeur. Pour plus d'informations, voir McNamara, 2008 : en ligne.

30. La technique des fondus avait déjà été utilisée pour *La poulette grise*. Pour une explication complète, voir : McLaren, 2006b : 44-47, en ligne.

Le procédé d'animation consiste ensuite à modifier le contenu de l'image par ajout ou retrait d'éléments en accentuant ou en estompant le pastel. D'autres éléments ont été animés « vue par vue au-dessus du dessin » et à l'aide de découpages plats (McLaren, 2006b : 44, en ligne). La deuxième partie, qui relève d'une autre technique, ne comporte aucune métamorphose : « Des découpages circulaires plats, peints de manière à leur donner l'aspect de sphères, ont été animés image par image sur un fond noir. Les arrière-plans défilants, dessinés au pastel, ont été surimprimés au moyen d'un deuxième passage sous la caméra » (*ibid.* : 45, en ligne).

La forme tripartite de *A Phantasy* résulte également du contenu même du film :

The film falls into three sections, or movements, the first taking place on the ground, the second in the air and the third again on the ground. In the first movement various motifs or themes are introduced, which are again picked up and developed in the third movement. Six spheres, evolved in the first movement, become the sole subject matter – or “dancers” – of the second movement, which consist of a simply type of ballet using the floor-plan choreography of traditional ballet as a basis of interest. (National Film Board of Canada, [c1952].)

Le corps du film adopte donc la forme simple ABA tant sur le plan narratif que technique. À ces trois parties s'ajoutent le carton initial de présentation (« *The National Film Board of Canada presents* ») et le générique de fin, qui constituent, visuellement, deux parties distinctes. Le générique de début, qui suit le premier carton, peut être considéré comme appartenant à la première partie (A) : l'animation y repose sur le procédé des métamorphoses successives qui une à une conduisent à la constitution du décor dans lequel aura lieu l'action. Le générique de fin, qui suit le retour de A, à la manière d'une coda, apparaît, quant à lui, après un carton noir et non par métamorphose, ce qui visuellement, produit une séparation – cependant, le générique de fin en tant que tel procède lui aussi par fondus. *A Phantasy* comporte ainsi, au total, cinq sections.

La partition composée par Blackburn est elle-même divisée en cinq parties. Les trois premières, nommées A, B et C, correspondent aux trois parties constituant le corps du film. Deux autres parties, D et E, sont respectivement destinées au générique de fin et au carton initial. Comme on peut le voir ci-après, les deux premières mesures de D, qui compte quatre

mesures au total, correspondent presque exactement à E, qui ne compte que deux mesures ; ce qui s'explique par la durée et le caractère conclusif du générique de fin (Figures 1a et 1b).

FIGURE 1a : Partie D (« *End titles* ») de la partition de *A Phantasy* ; saxophones soprano (S), alto (A) et ténor (T, a et b)³¹.

[figure retirée]

FIGURE 1b : Partie E (« *NFB credits* ») de la partition de *A Phantasy* ; saxophones soprano, alto et ténor.

[figure retirée]

En E, la cadence ouverte finale, sur un point d'orgue et accompagnée d'une brève occurrence de son synthétique, crée un sentiment d'attente (finale sur un degré VI de *mi* mineur), tandis qu'en D les deux dernières mesures terminent l'enchaînement amorcé aux deux premières mesures – depuis un accord de *mi* mineur et sur une pédale de *mi* du saxophone ténor b (avec emprunts au mode mixte) – pour conclure sur un accord de *mi* majeur (cadence modale vi-I). Ainsi, en D, chaque mesure ponctue l'apparition à l'écran des cartons qui se succèdent par fondus : 1) « *Music for Saxophones and Synthetic Sound* » ; 2) « *by Maurice Blackburn* » ; 3) « *Saxophonist Bert Niosi* » ; 4) « *produced by the National Film*

31. Les saxophones étant des instruments transpositeurs, tous les exemples musicaux sont donnés en sons réels. Une copie de la partition, en sons écrits et divisée selon les parties d'instruments (saxophone soprano, saxophone alto et saxophone ténor), nous a été remise par Louise Cloutier. Tous les extraits présentés (avec l'aimable autorisation de Madame Cloutier) sont ainsi issus de notre propre travail de reconstitution de la partition maître, par section (A, B, C, D et E), en sons réels, et de nos analyses.

Board of Canada Ottawa ». Le dernier accord conclusif souligne l'apparition du dernier carton. Ici, comme dans la partie E qui accompagne le carton initial, la succession d'accords plaqués souligne le caractère présentatif du visuel. Unies par leur constitution et leur fonction similaires, ces deux parties musico-visuelles jumelles forment le cadre du film, l'ouverture et la clôture, à la manière d'un lever et d'une chute de rideau.

La présence des saxophones dès l'ouverture, mais aussi du son synthétique, annonce et installe la couleur sonore du film. En entrevue avec Louise Cloutier, Blackburn dit apprécier le saxophone pour sa « sonorité ronde » (Blackburn, cité in Cloutier, 1980b : 23). Ainsi qualifié, le timbre du saxophone s'harmonise avec la présence des sphères, le cadran circulaire de l'horloge dans la première partie ou encore les différentes courbes constitutives du décor ou dessinées par les objets en mouvement. Hector Berlioz, le premier compositeur à s'être intéressé au saxophone, décrivait ainsi le timbre de l'instrument :

Instrumens [*sic*] doux et non d'une sonorité violente, ainsi qu'on le croit communément, et qui se jouent avec un bec à anche simple, comme la clarinette. Ces nouvelles voix données à l'orchestre possèdent des qualités rares et précieuses. Douces et pénétrantes dans le haut, pleines et onctueuses dans le grave, leur médium a quelque chose de profondément expressif. C'est en somme un timbre *sui generis*, offrant de vagues analogies avec les sons du violoncelle, de la clarinette et du cor anglais, et revêtu d'une demi-teinte cuivrée qui lui donne un accent particulier. [...] Agiles, propres aux traits d'une certaine rapidité, presque autant qu'aux cantilènes gracieuses et aux effets d'harmonie religieux et rêveurs, les saxophones peuvent figurer avec un grand avantage dans tous les genres de musique, mais surtout dans les morceaux lents et doux. (Berlioz, 1856 : 3.)

Berlioz fournit plusieurs éléments pour décrire l'apport des saxophones dans *A Phantasy* ainsi que leur relation avec le visuel. C'est tout d'abord leur couleur douce qui se fait le double sonore des teintes pastel. C'est aussi leur caractère expressif et lyrique qui souligne la poésie des dessins de McLaren. Leur timbre singulier (sonorités « douces et pénétrantes dans le haut, pleines et onctueuses dans le grave », expressives dans le médium, avec une « demi-teinte cuivrée » donnant un accent particulier à l'instrument qui s'accorde autant aux « cantilènes gracieuses » qu'aux « effets d'harmonie religieux et rêveurs ») s'accorde avec la singularité surréaliste et la fantaisie du film d'animation. C'est enfin la virtuosité à laquelle ils invitent qui permet à Blackburn d'accompagner musicalement les mouvements décrits par les divers objets

à l'écran. On connaît la place du saxophone en jazz ; la musique de Blackburn, qui n'y est pas si étrangère, pourrait être décrite comme une improvisation écrite – car d'écriture assez libre –, les mouvements des trois saxophones soulignant les mouvements pareillement fantaisistes et spontanés des objets animés³².

On notera que le langage tantôt tonal tantôt modal – du reste assez libre et sans cesse modulant – employé par Blackburn, s'accorde avec la teneur onirique du visuel. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer la partie centrale de *Sphères* et celle de *A Phantasy*, identiques visuellement mais différentes musicalement. Pour accompagner *Sphères*, McLaren a choisi l'enregistrement par Glenn Gould des préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* de Bach, notamment les « Fugue n° 22 », « Prélude n° 20 » et « Fugue n° 14 » du livre I, qui musicalisent respectivement les trois parties du film³³. Résolument tonale et d'une écriture plus rigide que celle de Blackburn, la musique de Bach insufflé un caractère plus solennel (moins onirique) au visuel, notamment en raison de l'interprétation sobre et transparente de Gould qui souligne avec précision l'architecture de la composition. On notera aussi que la musique de Blackburn, composée spécialement pour *A Phantasy*, épouse plus efficacement les mouvements à l'écran³⁴. Sa musique revêt ainsi un caractère plus actif et quelque peu ludique, tandis que celle de Bach apparaît plus passive et contemplative³⁵.

32. Tel que nous le verrons dans le deuxième chapitre, Blackburn en arrivera même à proposer de la musique improvisée pour accompagner les films de McLaren *Blinkity Blank* (1955) et *Lignes verticales* (1960) (voir p. 79-80).

33. À propos de *Sphères* et de sa musique, voir : McLaren, 2006b : 58-59, en ligne ; et « Norman McLaren au fil de ses films », 1975 : 85-86.

34. Rappelons ici qu'une musique de film et une musique de concert ne sont pas composées dans un même dessein et ne possèdent pas la même logique. Sans support visuel, la musique de Blackburn s'interprète difficilement : sa structure, sa forme, son langage, son instrumentation dépendent de critères qui lui sont extérieurs. Elle trouve son sens dans son interaction, sa réunion avec l'image à laquelle elle se rattache. À l'opposé, la musique de Bach n'a pas besoin de l'image créée par McLaren pour exister et sa logique n'ayant pas été inspirée de l'image, c'est cette dernière ici qui a dû être adaptée à la partition – le cinéaste a été obligé de « couper un peu de pellicule » (« Norman McLaren au fil de ses films », 1975 : 85).

35. D'une musique à l'autre, il se produit un changement de perception. Chaque musique est porteuse d'une différence et d'une nouvelle signification dans son rapport avec l'image. De logiques, de langages, d'instrumentations et de formes distincts les musiques de Blackburn et de Bach (interprétée par Gould) ne font pas voir les mêmes traits visuels : les traits communs à la musique et à l'image ne sont pas nécessairement les mêmes, le « transfert d'attributs » (tel que défini par Nicholas Cook ; voir note 21, p. 20-21) qui s'opère du sonore au visuel n'est pas le même et la signification résultante sera singulière. Ainsi, la rigueur mélodique de la musique de Bach – sa régularité, sa transparence structurelle, sa répétitivité, le classicisme du piano – souligne la géométrie, la structure régulière des configurations de sphères à l'écran, sa logique. La musique de Blackburn – son caractère « improvisé », sa souplesse, son rythme relâché et son absence, *a priori* de structure, la présence

Forme et structure visuelles au gré de la fantaisie

Si Blackburn a distingué cinq parties dans sa partition, leur dénomination (A, B, C, D et E) ne représente pas la forme musicale réelle. Comme nous venons de le voir, D et E correspondent respectivement à la clôture et à l'ouverture du film, et présentent un contenu musical similaire ; force est de conclure que la dénomination adoptée par Blackburn est purement distinctive. En ce qui concerne A, B et C, l'analyse formelle se corse. Pour Blackburn, comme nous le préciserons plus tard³⁶, c'est « l'image qui sans cesse a imposé sa structure à [s]a musique de cinéma » (Blackburn, [1986]). Dès lors, si le visuel présente une forme ABA, cette même structure doit-elle mener à une analogie formelle ?

Il faudrait tout d'abord revenir sur la forme visuelle, car il apparaît rapidement que la forme ABA est insuffisante pour représenter *A Phantasy*. Certes, les première et troisième parties sont reliées par une même technique de réalisation – celle des fondus – et une esthétique surréaliste qui contrastent avec la partie centrale, purement abstraite et sans métamorphoses. Le cadre de l'action est également un facteur à considérer dans l'analyse formelle, étant donné que l'action de la partie centrale se déroule dans les airs, contrairement à celle des deux autres parties, qui se déroule au sol. C'est donc en ce qui a trait au contenu « narratif » que les choses se compliquent.

Nous l'avons dit, la première partie présente un certain nombre d'éléments repris et développés dans la troisième partie. Voyons cela dans le détail :

- Le thème de l'**oiseau** est introduit dès le générique de début : des plumes encadrent l'apparition du titre. On le retrouve en préambule à l'apparition de l'horloge dans la première partie, son envol provoquant l'apparition du cadran circulaire. Le même oiseau revient dans la troisième partie, motivé par le mouvement au sol d'un petit soleil rouge.
- Deux **gouttes** font leur entrée dans la première partie, où elles se livrent à une première danse, qui donnera naissance aux pieds de l'horloge, avant de disparaître dans un bref feu

des saxophones et du son synthétique – ne fait plus entendre la géométrie de l'image, mais peut-être davantage la fluidité des mouvements qui la composent ; elle tend donc justement à adoucir leur rigidité.

36. Voir chapitre II, p. 84-86.

d'artifice. Les gouttes reviennent également en pluie après la disparition de l'oiseau et en préambule à l'apparition du cadran de l'horloge. Le couple de gouttes danseuses revient dans la troisième partie pour donner naissance à d'autres éléments décoratifs.

- L'**aiguille d'horloge** est introduite à la suite de l'apparition de l'horloge dans le décor de la première partie. Après un premier tour de cadran, son mouvement donne naissance à huit sphères disposées autour du cardan horloger. Un troisième tour la fait entrer en contact avec les quatre rochers environnants, provoquant ainsi la coloration des trois premiers. Quant au dernier rocher, l'aiguille en transperce le sommet dans un bref jet de lumière, puis disparaît, suivie par l'horloge. Le motif de l'aiguille revient dans la dernière partie sous la forme de piquets noirs, qui formeront une grille, et d'une flèche qui séparera l'oiseau en deux avant de disparaître.
- Le **papillon** est l'un des rares éléments à unir les trois parties. Dans la première, il provoque le décollage des six sphères dans le ciel. Dans la deuxième, il provoque l'effet inverse en se posant sur chacune des sphères pour les ramener au sol. Dans la troisième, deux papillons émergent d'un feuillage et donnent naissance, par leur rencontre, au couple de gouttes.
- Les **sphères**, second élément à unir les trois parties, sont introduites dans la première partie, autour du cadran d'horloge. Dans la deuxième, elles tiennent le rôle principal : ce sont les protagonistes d'un ballet aérien. Dans la dernière, elles constituent des éléments du décor en venant se poser dans des réceptacles semblables à des troncs d'arbre. Le décor de la dernière partie est donc différent de celui de la première. On trouve également dans la troisième partie d'autres formes sphériques, comme une petite boule argentée et un petit soleil rouge – ce dernier était également présent dans la première partie – qui donneront naissance, par leur mouvement, à d'autres éléments du décor.

Outre la reprise de ces divers éléments, ce qui relie les première et troisième parties est le procédé de, tel que nous le nommons, « naissance par contact ». Dans chacune des parties, le décor s'installe par interaction des divers objets animés, par des contacts à la chaîne d'objets en mouvement qui donnent naissance à de nouveaux éléments ornementaux ou animés. Prenons un exemple. Dans la première partie, une fois le décor installé par métamorphose des

cartons du générique de début, deux gouttes apparaissent de chaque côté de l'écran, se rapprochent en son centre, puis s'entrechoquent, provoquant ainsi l'apparition de deux autres gouttes plus petites qui se mettent à danser ensemble. Leurs contacts avec le sol creusent trois petits trous par lesquels des pieds d'horloge feront leur apparition. Les gouttes terminent leur danse et se heurtent dans un petit feu d'artifice blanc, laissant ainsi place à la suite de l'« action », soit l'apparition des pieds de l'horloge, de l'oiseau, du cadran de l'horloge, des sphères, et ainsi de suite.

La deuxième partie contraste avec les deux autres, puisqu'il n'y a aucune naissance par contact. Simplement, six sphères dansent ensemble dans les airs selon des combinaisons différentes – les sphères sont regroupées tantôt par paires, trios, quatuors, etc. – et en un jeu sur la profondeur et le mouvement. C'est d'ailleurs ce dernier qui caractérise et structure cette partie centrale, elle-même divisible en trois sous-parties qui correspondent aux changements de mouvement de l'arrière-plan. Ainsi, dans la première sous-partie, les sphères semblent s'élever dans le ciel ; dans la deuxième, elles évoluent vers la droite, puis redescendent vers le sol dans la troisième sous-partie (cf. Annexe II). Il est possible d'aboutir au même découpage en considérant les sphères et l'illusion de profondeur : les trois sous-parties mettent respectivement en jeu des petites sphères, des sphères de tailles variées puis de grosses sphères.

Les parties qui encadrent ce mouvement central peuvent elles aussi être découpées en trois sections (cf. Annexes I et III). Dans la première partie, les trois sous-parties peuvent se décrire ainsi : 1) mise en place du décor général, incluant le générique de début ; 2) l'horloge ; puis 3) les sphères, comme objets centraux de l'action. Le découpage tripartite de la dernière partie est le suivant : 1) mise en place du décor environnant (les sphères redescendent du ciel) ; 2) ajout de détails et animation d'objets ; 3) tombée de la nuit (changement de lumière) et apparition d'une tombe. Cela nous amène à indiquer que, outre leur contenu narratif, les première et troisième parties de *A Phantasy* se distinguent par leur « lumière », la première donnant l'effet d'un clair-obscur, tandis que la troisième se déroule de jour, puis de nuit, sensation produite par modification du pastel. Pour cette raison, mais aussi, comme nous avons voulu le montrer, parce que les objets, les thèmes et les motifs introduits dans la

première partie reviennent dans un contexte différent dans la dernière, donnant ainsi naissance à un nouveau décor, c'est la forme ABA' qui représente le mieux la partie visuelle. Ces nuances apportées, il convient à présent de voir comment la musique participe à cette structuration globale ou plutôt, quelle construction musicale est née d'une telle organisation visuelle.

Forme et structure musico-visuelles : une question d'analogie³⁷

Tout comme la partie visuelle peut être divisée en trois parties, la musique composée par Blackburn comprend trois mouvements principaux – en laissant de côté l'ouverture et la clôture (respectivement E et D). Le mouvement central, la partie B, qui correspond au ballet de sphères, se caractérise par un tempo moins rapide que pour les deux autres (120 à la noire) et une mesure à trois temps (3/4), qui n'est pas sans rappeler celle de nombreuses danses, par exemple la valse. Les deux autres parties, A et C, sont reliées par leur mesure à quatre temps (4/4) et leur tempo identique (144 à la noire). Elles diffèrent cependant par la longueur : la partie A compte 95 mesures, ce qui correspond à 2 min 36 s de musique ; la partie C, 64 mesures, pour une durée de 1 min 43 s. Quant à la partie centrale, ses 104 mesures équivalent à 2 min 30 s de musique. Bien que le tempo indiqué soit moins rapide, son mouvement, en raison de la mesure à trois temps, paraît un peu plus vif ; la partie B s'accorde ainsi avec le caractère dansant du visuel.

Le découpage formel peut être ensuite déterminé par l'instrumentation, par les entrées et sorties des instruments et par l'agencement de ces derniers à l'intérieur des parties. La première partie se caractérise par une quasi-omniprésence du saxophone alto, rejoint à quelques moments par les deux autres saxophones et le son synthétique ; cette partie consiste donc en une alternance de solos, de duos et de trios – à l'exception du bref quatuor final

37. Nous avons reproduit en annexe une série de trois tableaux représentant la structure musico-visuelle des trois parties constitutives du film (Annexes I, II et III). Étant donné la complexité et la densité du contenu visuel et musical, les tableaux n'indiquent que les principales entrées et sorties de chacun des instruments – son synthétique, saxophones soprano, alto et ténor – ainsi que les principaux événements visuels.

menant à B (mes. 90-95). La deuxième partie se caractérise par les entrées successives des trois saxophones – soprano d’abord, alto ensuite, puis ténor – et la présence d’un solo pour son synthétique (mes. 54-61). Enfin, la troisième partie, plus complexe et resserrée, fait entendre une série de duos et de trios – si l’on fait exception des très brefs solos de l’alto et du son synthétique –, qui aboutira, comme en A, à un quatuor, cette fois-ci conclusif (mes. 55-61). On notera qu’en A les solos sont presque exclusivement destinés au saxophone alto, tandis que B comporte également des solos de soprano et de son synthétique. Quant au saxophone ténor, aucun passage en solo – c’est-à-dire sans accompagnement d’un autre instrument – ne lui est confié. Le relevé de tels regroupements résulte d’un découpage effectué à partir des indications données par le compositeur dans la partition, soit la numérotation des principales entrées des saxophones³⁸.

De manière générale, chaque numéro ou entrée correspond à un élément visuel. Dans la première partie, l’entrée du saxophone soprano, accompagné du son synthétique, correspond à celle des gouttes (mes. 22) et à la réapparition des sphères (mes. 72), dont il souligne ensuite, dans les deux cas, le mouvement (mes. 22-32 ; et mes. 72-85, avec une pause de presque trois mesures). Quant à l’alto, il accompagne d’abord le générique de début, après le premier carton et la partie musicale E, accompagné en partie du son synthétique (mes. 1-15), puis la mise en place du décor, avec le ténor, puis le soprano (mes. 15-23), et réapparaît après une courte pause pour seconder le soprano et les gouttes à l’écran (mes. 25-32), puis pour accompagner toute la deuxième sous-partie mettant en vedette l’horloge, accompagné en quasi alternance par le son synthétique ou le saxophone ténor (mes. 32-70). Ensuite, ses deux dernières entrées correspondent visuellement à l’apparition de différentes courbes nées du contact des sphères avec les rochers du décor et à leur mouvement autour de ceux-ci (mes. 75-80 et mes. 83-90). Enfin, les entrées du ténor ponctuent également divers événements :

- L’apparition du décor de l’action, qui suit le générique de début, jusqu’à l’apparition des premières gouttes (mes. 16-23) ;

38. Le son synthétique ne fait l’objet d’aucune mention dans la partition écrite. Les entrées figurant dans les annexes (I, II et III) sont celles que font entendre le film. Certaines occurrences de son synthétique ont été indiquées en pointillé pour signifier que le son synthétique est présent de manière discontinue, soulignant alors certains micro-événements visuels ; les occurrences marquées en trait plein indiquent un rôle plus actif et continu.

- L'apparition des pieds de l'horloge (mes. 34-36) ;
- La réapparition des gouttes précédant celle du cadran de l'horloge, puis la mise en place de l'horloge et de son aiguille (mes. 43-51) ;
- La série de contacts de l'aiguille avec les rochers environnants jusqu'à la disparition de l'horloge (mes. 61-71) ;
- La préparation au décollage des six sphères (mes. 90-95).

Conjointement à l'image, on aboutit ici aussi à un découpage en trois sous-parties :

- 1) Mes. 1-32 : entrées successives des instruments correspondant à la mise en place du décor, amorcée par les métamorphoses du générique de début ;
- 2) Mes. 32-71 : absence du soprano et présence continue de l'alto avec occurrences de ténor et de son synthétique pendant le tableau central autour du thème de l'horloge (et des sphères) ;
- 3) Mes. 72-95 : réapparition du saxophone soprano – en trio avec l'alto et le son synthétique – et des sphères.

Si un tel découpage est possible dans la première partie, il est moins facile pour les deux autres. Par exemple, le solo de son synthétique, à peu près au milieu de la deuxième partie (mes. 54-61), vient scinder celle-ci en deux sous-parties :

- 1) Un duo saxophone soprano et son synthétique (mes. 1-38) qui devient trio avec l'entrée de l'alto (mes. 39-45) au beau milieu de la deuxième sous-partie visuelle – le changement de mouvement de l'arrière-plan, qui crée une illusion de déplacement vers la droite – puis duo soprano-alto (mes. 46-53) ;
- 2) Un duo alto et son synthétique (mes. 61-66 et mes. 74-81), qui devient trio quand le ténor (mes. 82-98) ou le soprano (mes. 98-104) font leur entrée – et entrecoupé d'un bref duo alto-ténor (mes. 67-74).

Cependant, si l'on superpose la forme visuelle à la structure instrumentale édifée par Blackburn, le découpage tripartite est possible : la première sous-partie (mes. 1-26) se caractérise par un duo saxophone soprano et son synthétique ; la suivante (mes. 26-74), par la deuxième entrée du soprano, après un demi-soupir, toujours accompagné du son synthétique, puis par les entrées successives de l'alto (trio puis duo) et du ténor (en duo avec l'alto), que

sépare le solo de son synthétique ; la troisième (mes. 74-104), par un duo alto et son synthétique, rejoint par le ténor (1^{er} trio), puis le soprano (2^e trio).

Pour ce qui est de la dernière partie, les trois sous-parties du découpage visuel correspondent musicalement à ceci :

- 1) Mes. 1-18 : présence continue du saxophone ténor, en duo tantôt avec le soprano (mes. 1-11), tantôt avec l'alto (mes. 13-18), voire en trio lorsque le son synthétique entre (mes. 6-11) ;
- 2) Mes. 18-44 : présence presque continue du saxophone alto, en duo avec chacun des autres instruments, et en duo, voire trio, avec le son synthétique également ;
- 3) Mes. 44-63 : retour du saxophone soprano, précédé de quelques mesures par le ténor puis rejoint par l'alto et le son synthétique en un quatuor final (mes. 55-61).

On notera cependant la présence d'entrées à cheval sur deux parties – l'alto aux mesures 13-20 et le ténor aux mesures 41-63 –, qui perturbent légèrement le découpage : c'est en confrontant la forme visuelle et la structure musicale que nous en sommes arrivés à une telle division.

En effet, si l'on observe uniquement la structure instrumentale, l'organisation des entrées et sorties, rien n'indique à première vue une organisation formelle aussi simple que la forme tripartite. Cela résulte du fait que la musique de Blackburn épouse le discours visuel. Ainsi, la plupart du temps, les entrées ou les sorties des instruments correspondent aux différents événements ou mouvements visuels. Ceux-ci étant le fruit d'une logique purement fantaisiste, la structure musicale, née de l'image, adopte la même organisation : il y a structuration, mais la structure née de l'union de la musique et de l'image s'avère assez complexe, du fait de ses origines fantaisistes. La structure musicale est ainsi dictée par la logique fantaisiste narrative et visuelle de chaque partie du film. Étant donné les arguments invoqués pour caractériser chaque partie (métrique, tempo, mesures, durée, orchestration) et sous-partie (agencement des entrées instrumentales et regroupements des instruments), les trois mouvements musicaux se révèlent assez distincts – chacun épouse la logique de la partie visuelle qui lui correspond. L'analogie entre la musique et l'image est donc moins formelle que structurelle, moins globale que locale. Si les entrées des instruments et leur agencement à l'intérieur des parties permettent d'aboutir à un schéma formel, c'est cependant une

superposition du découpage visuel qui a permis d'aboutir à un tel résultat. Si Blackburn s'est inspiré de la structure visuelle pour en révéler la dimension sonore, il ne semble cependant pas s'être contraint à une stricte analogie : il l'a dépassée, complexifiée.

La forme ABA' reste tout de même acceptable pour représenter la partition dans la mesure où la partie centrale contraste avec les deux autres par son caractère dansant – la mesure à trois temps –, son allure plus vive, la présence d'un solo conséquent pour son synthétique, ainsi que par la durée de ses occurrences instrumentales. En effet, la comparaison des tableaux reproduits en annexe permet de constater que les interventions des instruments dans les deux autres parties sont plus brèves (cf. Annexes I, II et III). La structure qui en résulte est dès lors plus morcelée, complexe et verticale. En outre, comme nous l'avons mentionné précédemment, ces deux parties sont reliées par leur mesure à quatre temps et un tempo identique ; elles se distinguent cependant par leur durée. L'analogie formelle entre le visuel et le musical est donc possible, mais non stricte. On notera également, comme le montrent les tableaux, que certaines occurrences instrumentales se trouvent à cheval sur deux sous-parties (l'alto dans la partie A, le son synthétique et l'alto en B, l'alto puis le ténor en C), perturbant ainsi le découpage tripartite en reliant les sections entre elles, créant ainsi une certaine continuité. Cette continuité, c'est un autre élément qui nous permet de nuancer l'idée d'une analogie formelle entre le sonore et le visuel dans *A Phantasy*.

Unité et continuité musico-visuelles : le continuum sonore

Si, plus tard, Maurice Blackburn fera l'éloge du silence (voir chapitre II, p. 85), dans la trame sonore de *A Phantasy*, il n'y a pas une seule mesure qui ne soit remplie par un son, acoustique ou synthétique. Blackburn dote le film d'un véritable continuum sonore dans lequel saxophones et son synthétique se mêlent du début à la fin en une trame sonore globalisante. Outre l'absence de silence, un tel effet est obtenu par : 1) l'agencement des instruments, dont le son synthétique, qui se relayent sans cesse ou dialoguent ensemble ; 2) la continuité des registres ; 3) l'ininterruption du mouvement.

De même que McLaren procède par métamorphoses successives à l'aide d'un enchaînement continu de fondus ou encore par addition ou soustraction d'éléments en modifiant le pastel, créant ainsi une fluidité visuelle, la partition de Blackburn résulte d'une série d'ajouts et de suppressions d'instruments. Prenons l'exemple de la partie B. À la fin de la partie précédente, les saxophones évoluaient en quasi homorythmie dans une mesure servant d'élan à la partie suivante. En B, le soprano seul continue sur cet élan en reprenant un même motif de triade ascendante qui sera répété six fois un demi-ton plus haut (Figure 2).

FIGURE 2 : Transition entre les parties A (mes. 95) et B (mes. 1-3) de la partition de *A Phantasy* ; saxophones soprano, alto et ténor.

[figure retirée]

Alors que le soprano continue son solo, l'alto entre à la mesure 39 sur un même motif en sens contraire (Figure 3).

FIGURE 3 : Partie B de la partition de *A Phantasy*, mes. 38-39 ; saxophones soprano et alto.

[figure retirée]

Dans les deux cas, les variations de l'instrumentation s'opèrent avec subtilité et continuité, l'instrument restant, ou qui s'ajoute, reprenant un matériau musical familier.

Les deux instruments – soprano et alto – poursuivent ensuite leur duo, en quasi homorythmie jusqu'à ce que le son synthétique entonne son propre solo (mes. 54-61). Il y a donc ici rupture de couleur mais continuité sonore. Visuellement, cette rupture de couleur correspond à un changement de combinaison des groupes de sphères dansant à l'écran : deux groupes de trois sphères se forment, l'un passant à l'avant-plan, l'autre à l'arrière-plan (03 :56-04 :00). Alors que les sphères se regroupent et que le son synthétique perdure, l'alto revient (mes. 61), suivi de près par le ténor (mes. 67). Ainsi, l'instrumentation change, de même que les combinaisons de sphères, mais la fluidité du mouvement est assurée par la continuité sonore et la discrétion des entrées d'instruments. Il en est de même de la suite de la partie où les instruments se relayent ou dialoguent de la même manière jusqu'à l'entrée du soprano (mes. 98) (Figure 4).

FIGURE 4 : Partie B de la partition de *A Phantasy*, mes. 95-99 ; saxophones soprano, alto et ténor.

[figure retirée]

On remarquera ici un exemple de ce que nous avons appelé auparavant la continuité des registres. Pour créer une continuité sonore, il arrive que Blackburn fasse entrer un nouvel instrument sur la note même avec laquelle se terminait la ligne mélodique d'un autre instrument. Dans l'exemple ci-dessus, le soprano entre sur le *do* dièse énoncé par l'alto, et qui

plus est sur le même rythme de triolet. On comprend également pourquoi le compositeur a choisi trois instruments appartenant à la même famille : l'homogénéité de couleur assure la continuité sonore et l'étendue de l'échelle sonore (le registre) est élargie.

Nous pourrions donner d'autres exemples de continuité des registres à l'intérieur des parties. Blackburn relie d'ailleurs les parties A, B et C de la même manière. Ainsi, dans la Figure 2 (p. 46), qui montrait comment s'opère le passage de A à B du point de vue de l'instrumentation, une flèche indique également que le saxophone soprano, malgré le saut de sixte descendante qu'il effectue entre la fin de A et le début de B, commence par un *la*³, soit seulement un ton et demi plus haut que la dernière note de l'alto (*sol*³ bémol), évoluant ainsi dans le même registre.

Le passage de B à C se déroule à peu près de la même manière (voir Figure 5, p. 49) : 1) le saxophone soprano reprend le processus amorcé par l'alto – une ligne chromatique descendante allant du *fa*⁴ au *si*³ (mes. 103-104 de B jusque dans la mes. 1 de C) – en le commençant cependant un ton plus haut – du *sol*⁴ au *do*⁴, mes. 1-2 de C) ; 2) la nouvelle ligne mélodique du soprano se situe dans le même registre, aigu, que la précédente ; 3) alors qu'en C débute la première ligne mélodique du soprano, l'alto termine sa dernière ligne mélodique – les deux lignes se chevauchent, le soprano débutant sa propre descente chromatique pendant que l'alto tient son *si*³. Ainsi, ce petit complexe musical de quelques mesures assure une continuité à la fois sonore et visuelle : les lignes mélodiques descendantes illustrent la descente des sphères au sol, reliant de la sorte les deux parties distinctes.

FIGURE 5 : Transition entre les parties B (mes. 103-104) et C (mes. 1) de la partition de *A Phantasy* ; saxophones soprano, alto et ténor.

[figure retirée]

Le même procédé est utilisé pour relier l'ouverture et la clôture aux trois mouvements principaux (E et D). Bien que distincts des autres parties par le caractère – ils consistent une succession d'accords plaqués –, les deux courts mouvements qui encadrent le corps de l'œuvre sont reliés aux autres par les hauteurs. Considérons le passage de C à D (Figure 6).

FIGURE 6 : Transition entre les parties C (mes. 61-63) et D (mes. 1) de la partition de *A Phantasy* ; saxophones soprano, alto et ténor.

[figure retirée]

Après un bref silence qui marque la séparation entre les parties et qui correspond, visuellement, au carton noir précédant le générique de fin, le soprano reprend la dernière note qui était la sienne dans la partie précédente (*si*³). L'alto, malgré un saut de sixte ascendante,

reprend également la note qui était la sienne à la mesure 61 (*sol*³), tandis que le ténor, en deux parties, refait entendre les deux notes avec lesquelles il avait conclu la partie précédente (*mi*³ et *mi*²). Le trio (ou quatuor) reprend ainsi le matériel musical qui terminait la partie précédente et selon une même formule d'accords plaqués. Il y a donc à la fois rupture – changement de partie – et continuité sonore et visuelle – le générique de fin reprenant le processus de métamorphoses. Ainsi musicalement reliées entre elles, les cinq parties distinctes forment un tout, une unité marquée par la continuité.

Tel qu'annoncé précédemment, la continuité est également assurée par l'ininterruption du mouvement. C'est à ce point de l'analyse que nous touchons la question du synchronisme, qui doit faire l'objet d'un traitement à part.

Synchronisme, figuralisme et mouvement

La question du synchronisme est reliée à celle du figuralisme musical, *a fortiori* dans le cinéma d'animation. Le questionnement est d'autant plus pertinent que, visuellement, certains objets (oiseau, gouttes, aiguille, papillon, sphères) réapparaissent au fil de l'action. Il convient donc de se demander si Blackburn utilise certaines formules musicales, thèmes ou motifs pour représenter ces différents objets ainsi que leurs actions (« naissance par contact », danse, envols et mouvements divers).

Il y a bien un thème aisément reconnaissable qui émerge du flot sonore continu. De caractère lyrique, et dans ce qui semble être la tonalité de *mi* majeur, celui-ci apparaît dans la partie A au saxophone soprano lorsque les sphères réapparaissent en cercle à l'écran après la disparition de l'horloge (02 :05-02 :10). Introduit au son synthétique par un arpège ascendant de *si* majeur qui souligne l'apparition des sphères, le thème fait son entrée juste avant qu'une sphère bleue ne se détache du lot pour se poser sur un rocher avoisinant, contact souligné par un bref trille du saxophone sur le *sol*³ dièse (mes. 74). Le saxophone alto entre alors sur cette même note (mes. 75) – c'est la continuité des registres – avec une série de croches dont la courbe mélodique suit le mouvement de la ligne noire née du contact entre la sphère et le

rocher, et qui s'enroule autour de ce dernier (mes. 75-80)³⁹. Pendant ce temps, le soprano tient sa note et la sphère bleue est maintenue dans sa position (mes. 74-77) (Figure 7).

FIGURE 7 : « Thème des sphères », partie A de la partition de *A Phantasy*, mes. 72-76 ; saxophones soprano et alto.

[figure retirée]

Sans surprise, le thème revient dans la partie B, partie dédiée aux sphères auxquelles il est dès lors rattaché. Il revient une première fois au saxophone soprano (mes. 8-12), en *la* majeur et *cantabile*, « chantant », après l'enchaînement des triades répétées chaque fois un demi-ton plus haut (cf. Figure 2, p. 46), qui illustre la montée successive des sphères dans le ciel : il se fait entendre une fois les six sphères regroupées en cercle (02 :52), comme dans la partie précédente. Quelques mesures plus loin, et après que les sphères ont esquissé quelques pas de danse, il revient, cette fois-ci en *la* bémol majeur (mes. 22-26) et en préambule au regroupement des sphères en cercle ainsi qu'au changement de mouvement de l'arrière-plan (03 :13-03 :20). Il revient une troisième fois, en *la* majeur (mes. 43-46), cette fois-ci au saxophone soprano doublé, en partie, par le son synthétique et à peu près au milieu de la partition (03 :45-03 :49) ; puis une quatrième fois au son synthétique seul (mes. 83-92), en

39. Plus loin (mes. 83-85), le saxophone alto énonce aussi une série de croches, plus courte, alors que des traînées blanches apparaissent autour d'une autre sphère à la suite du contact de cette dernière avec un rocher. Deux traînées blanches se séparent des autres pour parcourir l'écran en un mouvement parallèle alors que l'alto reprendra sa ligne mélodique de croches, tantôt descendante, tantôt ascendante, accompagné en parallélisme du saxophone soprano (mes. 85-89).

mi bémol majeur, à la fin de la partie (04 :44-05 :00). Ces diverses occurrences sont représentées ci-après (Figure 8).

FIGURE 8 : Occurrences du « thème des sphères » dans la partie B de la partition de *A Phantasy*.

[figure retirée]

Ainsi, dans cette partie centrale, ce thème lyrique est repris, transposé, et fait l'objet de variations mélodico-rythmiques. Il reviendra une dernière fois, comme un écho des précédents événements, à la fin de la dernière partie (mes. 57-61). Énoncé au son synthétique et dans une version tronquée – les quatre premières notes seules (*mi*⁴-*do*⁴-*fa*⁴ dièse-*mi*⁴), dans un contexte de *mi* mineur –, le thème est ici superposé à l'enchaînement d'accords des trois saxophones menant à D (cf. Figure 6, p. 49). Ces dernières mesures accompagnent ainsi la descente des deux sphères centrales qui se posent sur leur réceptacle pour illuminer le décor nocturne, ainsi

que l'apparition d'une pierre tombale au centre de l'écran (06 :49-06 :56), avant que le carton noir ne marque la fin du film sur les dernières notes des saxophones alto et ténor (mes. 62-63).

Les diverses occurrences du thème lyrique des sphères rappellent le fonctionnement d'une forme ABA (ou ABA') dans laquelle un thème initial fait l'objet d'un développement central avant d'être réexposé dans le ton principal. De la même manière, le thème lyrique de *A Phantasy*, exposé dans la partie A, en *mi* majeur, est développé, varié et modulé en B, puis repris à la toute fin de C, au son synthétique, mais dans un contexte de *mi* mineur, alors que deux sphères lumineuses apparaissent au centre de l'image. Ainsi la forme ABA', qui est celle de la partie visuelle, peut convenir également à la partie musicale.

Nous avons mentionné plus haut que le groupe de sphères était l'un des objets qui unifiait les trois parties visuelles. On comprend donc davantage pourquoi un thème lui est rattaché. Nous avons également considéré le papillon comme un élément unificateur. Dans la première partie, son apparition s'accompagne de trilles au son synthétique. Dans les deuxième et troisième parties, l'apparition puis les mouvements du(des) papillon(s) sont soulignés, respectivement, par des triolets du saxophone soprano (partie B, mes. 98-104) – tandis que la ligne chromatique descendante de l'alto suit la chute des sphères au sol – et de l'alto (partie C, mes. 17-20) : la courbe mélodique, tantôt ascendante, tantôt descendante, et ponctuée d'arrêts, suit de manière synchrone les mouvements du(des) papillon(s). Prenons l'exemple de la partie C (Figure 9).

FIGURE 9 : Accompagnement musical des deux papillons de la partie C dans la partition de *A Phantasy*, mes. 17-20 ; saxophone alto.

[figure retirée]

Cet exemple présente le principal type de rapport musique-image que l'on trouve dans *A Phantasy*, soit la musicalisation synchrone du mouvement. Ici, la succession des brèves du triolet s'accorde parfaitement au vol des papillons ; l'enchaînement des notes, tantôt ascendant, tant descendant, en épouse les directions ; leur premier arrêt est marqué d'une croche suivie d'un demi-soupir, tandis que les dernières notes, en croches piquées descendantes, soulignent la disparition des papillons en même temps que l'apparition des deux gouttes qui atterrissent au sol, mouvement marqué conjointement par l'entrée du son synthétique.

La majeure partie de la partition fonctionne selon ce principe. Ainsi, l'apparition de nouveaux éléments suscite l'entrée conjointe d'un nouveau motif ensuite développé mélodiquement et rythmiquement, voire répété, en fonction des mouvements de l'objet et des directions qu'il suit. De la même manière que l'image laisse peu de répit à l'œil, l'action d'un objet engendrant toujours celle d'un autre, donnant ainsi naissance à une chaîne continue d'événements et de mouvements, les divers événements musicaux s'enchaînent les uns aux autres en un mouvement perpétuel.

Si de tels événements musicaux se suivent parfois selon le principe de continuité des registres, d'autres sont séparés par le procédé inverse – la discontinuité des registres, un saut d'intervalle plus grand, par exemple – ou par un caractère différencié ; ce qui peut avoir pour effet d'attirer l'oreille sur un événement visuel particulier, mais sans affecter le continuum sonore. Prenons un exemple dans la partie A (Figure 10).

FIGURE 10 : Partie A de la partition de *A Phantasy*, mes. 13-17 ; saxophones alto et ténor.

[figure retirée]

Après une courte descente chromatique de l'alto, *decrecendo*, celui-ci enchaîne, après un saut d'octave descendant, sur ce qui sera une ligne mélodique globalement ascendante, *mezzo forte* puis *crescendo* (à partir de la mesure 18) et en triolets de blanches, accompagnée de notes tenues du ténor dans le grave. Le saut d'octave, le changement d'intensité, l'inversion de la courbe mélodique ainsi que l'ajout du saxophone ténor dans le registre grave marquent le passage entre deux sections. Visuellement, ce que nous venons de décrire correspond au fondu reliant le générique de début à la suite de la première partie (00 :27-00 :42). Ainsi, tant à l'image que dans la musique, la continuité est assurée par la technique du fondu et l'ininteruption sonore. Parallèlement, les yeux constatent le changement de section – nous quittons le générique –, secondés par les oreilles qui perçoivent, peut-être inconsciemment, cette même transition du fait du changement de registre sonore et de l'effet de fondu musical – le *crescendo-decrecendo* et le mouvement mélodique descendant puis ascendant.

Récapitulation sur le thème de l'interdépendance de la musique et de l'image

« La musique de film, privée de son support visuel, n'a plus de forme, de logique interne », écrivait Maurice Blackburn (Blackburn, [1986]). Telle est peut-être la raison de notre perplexité quand nous avons entrepris l'analyse de la partition de *A Phantasy*, qui n'a pris son sens, du point de vue de la structure et de la forme, qu'une fois replacée dans son contexte. C'est que la musique composée par Blackburn, véritable musique de mouvement, épouse en tous points les événements visuels qui lui ont donné naissance : le vol d'un papillon, la chute d'une sphère au sol, l'envol d'un oiseau ou encore les tours d'une aiguille sur un cadran d'horloge. Ce n'est qu'à la lumière de la logique fantaisiste de McLaren, de *la structure visuelle du sonore* – l'image –, que nous avons pu comprendre ce qui avait dicté la composition de cet univers sonore. Ainsi, si l'image peut être perçue, finalement, telle une partition visuelle en mouvement, alors la musique est l'actualisation, dans la composition de la matière sonore, de ce que le visuel contenait déjà en puissance – il y a passage d'une possibilité de musique à une musique réalisée.

Selon Blackburn, dans le cinéma d'animation, la musique doit *guider* le spectateur, et *A Phantasy* ne contrevient pas à ce principe. Relevant de l'abstraction et évoluant selon les lois, comme son titre l'indique, de la pure fantaisie, ce petit film d'animation requerrait une participation active de la musique qui se devait d'explicitier de telles lois. Pour répondre à cette nécessité, Blackburn a recouru à une musicalisation synchrone du mouvement et a créé un continuum sonore reliant tous les événements visuels selon divers procédés musicaux : 1) utilisation de trois saxophones, ce qui assure l'homogénéité de la couleur sonore ; 2) ajout d'un quatrième instrument, le son synthétique qui, s'il ne dialogue pas avec les autres instruments, en comble les mesures de silence, ne laissant aucun répit à l'oreille – il y a donc *structuration intégrale de la bande sonore* (une bande sonore totale) ; 3) subtilité des changements d'instrumentation, à l'aide notamment de ce que nous avons appelé 4) la continuité des registres. Nous avons également vu que le procédé inverse – la discontinuité des registres (un saut d'intervalle ou l'entrée d'un instrument dans un autre registre) – souligne musicalement et visuellement la mise en marche d'un nouvel événement sans rompre le continuum sonore. Ce dernier confère ainsi à la partie visuelle, fantaisiste, sa logique et son unité. Dès lors, la musique ne se contente pas de seconder l'image, elle l'enrichit et l'explique – *la musique est un commentaire au service de l'image* –, et les deux parties deviennent inséparables.

C'est ainsi que pour clarifier la structure musicale complexe conçue par Blackburn – née d'une structure visuelle pareillement complexe –, nous lui avons superposé la forme visuelle. Cela nous a amenée à isoler et caractériser les différentes parties et sous-parties musico-visuelles. C'est également l'identification d'un thème musical repris et développé à travers la partition qui nous a conduite à faire un parallèle entre les formes triparties (ABA') musicale et visuelle. Nous avons cependant nuancé une telle analogie, non seulement du fait du continuum sonore créé par Blackburn, qui conduit moins à une division qu'à une unification des parties, mais aussi en remarquant que si une telle analogie existe, elle opère sur une échelle locale plutôt que globale – Blackburn n'a d'ailleurs utilisé aucune indication formelle dans sa partition, nommant ses parties A, B, C, D et E de manière à les distinguer et non à les relier. C'est donc bien à la jonction de l'image et du sonore que le sens émerge : la superposition des parties visuelle et musicale nous a permis de mettre en évidence un certain nombre d'analogies

entre les thématiques (thème des sphères, thème du papillon), les structures et les formes, les procédés créatifs (métamorphoses, « naissance par contact », continuum sonore, synchronisme), entre l'idée, la logique fantaisiste proposée par McLaren et la réaction musicale de Blackburn, entre le voir et l'entendre.

Le but de cette analyse n'était pas de décrire précisément chaque événement musico-visuel, ce qui aurait entraîné une description sans doute trop lourde et détaillée, chaque événement ayant souvent un caractère qui lui est propre. De la même manière que le contenu visuel de *A Phantasy* est très dense – il se passe beaucoup de choses en 7 min 15 s –, le contenu musical est riche et précis⁴⁰. Nous aurons cependant eu l'occasion de décrire certains des événements musico-visuels que nous avons jugés représentatifs. Pour une analyse plus détaillée, il conviendrait, par exemple, de répertorier tous les motifs musicaux utilisés par Blackburn, qui ne sont pas nécessairement immédiatement reconnaissables tant à l'oreille que sur la partition. Peut-être découvririons-nous alors d'autres associations entre musique et image, plus détaillées, ainsi qu'un schéma structurel plus précis. Nous croyons toutefois que les quelques exemples fournis ici suffisent à dégager les idées qui ont donné naissance à la partition, et les procédés qui en dirigent ensuite l'organisation.

L'image présente une structure visuelle du sonore, une musique cachée que le compositeur se doit de révéler. Dans le cas de *A Phantasy*, cette musique est celle du mouvement suscité par la logique fantaisiste du visuel, une logique dont on pourrait dire qu'elle est synonyme d'illogisme – mais pourquoi donc des pieds d'horloge surgissent tout d'un coup de trous dessinés au sol ? Pourquoi des sphères dansent-elles dans le ciel ? Le synchronisme du son et de l'image est dès lors opportun. Ainsi ne reprocherons-nous pas au duo McLaren-Blackburn, comme l'a fait Michel Fano, le recours au synchronisme. Nous croyons avoir trouvé un certain nombre de raisons qui en ont motivé le choix. On précisera d'ailleurs que la musique ne se contente pas d'illustrer les diverses actions présentées à l'écran

40. Comme le disait Maurice Blackburn, le genre de l'animation est particulièrement contraignant : « le temps est mesuré au vingt-quatrième de seconde. [...] Il ne faut pas de notes inutiles. Parce que [pour] chaque note, il faut essayer d'être aussi rigoureux en musique que l'animateur l'a été dans son film. » (Blackburn, cité in Cloutier, 1980b : 18.)

dans un rapport de pur synchronisme : elle les crédibilise, par la continuité sonore, leur conférant ainsi une autre dimension, celle du temps, les personnalise en les dotant d'un caractère propre, et les poétise. Nous disons bien « poétiser », car l'univers sonore créé par Blackburn ne souligne pas grotesquement tous ces petits événements fantaisistes et poétiques nés de la pensée de McLaren. Voilà qui appelle quelques remarques sur le rôle du son synthétique.

Postscriptum sur le son synthétique

On aurait pu s'attendre à ce que le son synthétique joue le rôle de « bruiteur », surtout dans le cas d'un film d'animation. Certes, la plupart du temps, et surtout dans les première et troisième parties, les occurrences du son animé accompagnent des micro-événements visuels bien précis. Dans la première partie, le son synthétique souligne, par exemple, le contact des deux gouttes entre elles et avec le sol au début de « l'action » et leur explosion au moment de leur second contact, ou encore l'apparition de chaque sphère sur le pourtour de l'horloge ainsi que le contact de l'aiguille de l'horloge avec chacun des rochers environnants. Dire que, pour tous ces exemples, le son synthétique bruite l'action, ce serait ignorer le fait que les sons ont été soigneusement choisis et combinés par le compositeur lui-même, et qu'ils s'harmonisent en tous points avec les saxophones.

En effet, de même que le timbre des saxophones s'accorde avec l'esthétique du film, la couleur artificielle du son animé répond au caractère tout aussi artificiel (irréel, fabriqué) du genre de l'animation et à la nature fantaisiste (chimérique, surréaliste) de l'univers ici créé par McLaren. En outre, les sons synthétiques, tels que Blackburn les a choisis, s'intègrent harmoniquement ou mélodiquement aux parties de saxophones avec lesquels ils dialoguent en reprenant les motifs ou en en énonçant de nouveaux. On notera, en outre, tel que nous l'avons montré (cf. Figure 8, p. 52), que de tels sons peuvent être transcrits sur une portée musicale – n'oublions pas que dans la technique des cartes de son de McLaren, chaque son dessiné correspond à une hauteur bien précise, l'ensemble des cartes correspondant ainsi à une échelle musicale donnée. D'ailleurs, le son synthétique ne fait-il pas lui-même l'objet de solos

(dans les deuxième et troisième parties⁴¹), au même titre que les autres instruments, et ne participe-t-il pas lui aussi aux différents duos et trios de saxophones ? La partition de *A Phantasy* n'a pas été composée pour trio de saxophones et son synthétique, mais pour un quatuor formé de trois saxophones et du son synthétique. Cette nuance décrit mieux ce que Blackburn – et plus tard l'Atelier de conception et de réalisations sonores – entendait par bande sonore totale : une bande sonore où tous les sons peuvent participer à l'élaboration d'une « musique ».

41. Le solo de son synthétique de la troisième partie, plus bref que celui de la deuxième partie, accompagne deux gouttes « marchant » sur le sol (partie C, mes. 21-22).

Chapitre II
La pensée de Maurice Blackburn,
compositeur de l'ONF

La musique de cinéma atteint le cerveau par les yeux.

– Maurice Blackburn (in Simon, 1946 : 12).

La formule placée en exergue rend parfaitement la pensée du compositeur québécois Maurice Blackburn, employé de l'Office national du film (ONF) de 1942 à 1979, relativement à la musique filmique. Nous pourrions également la résumer ainsi : l'image c'est la musique, et la musique c'est l'image. Pour leur part, Louise Cloutier et Réal La Rochelle ont décrit le travail du compositeur en parlant d'« opéra audiovisuel », de « filmusique », ou encore de « filmopéra ». Pour concises qu'elles soient, ces expressions ne sont pas sans évoquer l'idée de bande sonore totale, une bande sonore où bruit, parole et musique dialoguent sans prédominance de l'un ou de l'autre : n'importe quel son peut entrer dans la fabrication de l'accompagnement sonore d'un film. Ce sera l'une des idées véhiculées par l'Atelier de conception et de réalisations sonores, né, en 1971, des ambitions musico-filmiques de Blackburn ainsi que de sa fréquentation, dans les années 1950, à Paris, du Groupe de recherche de musique concrète (GRMC) de Pierre Schaeffer. À cette influence outre-Atlantique, il faut ajouter celle de l'animateur Norman McLaren, qui initia Blackburn au dessin du son sur pellicule et réveilla en lui l'instinct du bricoleur. La pensée esthétique et compositionnelle de Blackburn reste toutefois mal connue : quelle en est la logique ? Par quel parcours (formation, travail, rencontres), par quelles réflexions – bref, comment le compositeur en est-il venu à cette forme d'opéra audiovisuel ?

Plus de 20 ans après le décès de Blackburn, sa pensée mérite de faire l'objet d'une véritable synthèse. Après avoir posé quelques repères biographiques, nous partirons des premiers signes de cette pensée. Suivant de près l'étroite collaboration de Blackburn avec McLaren, nous la verrons se déployer ; si bien qu'il faudra marquer une pause pour dégager les traits idéels-conceptuels de cette pensée qui s'approfondit au fil du temps. Nous tracerons ensuite une sorte de parallèle entre Schaeffer et Blackburn, qui débouchera sur la présentation

de l'Atelier de conception et de réalisations sonores fondé par Blackburn. Enfin, nous chercherons à définir ces notions, opéra audiovisuel, filmusique, bande sonore totale, dans lesquelles nous voulons voir la concrétisation des espérances de Blackburn en tant que compositeur de musique filmique. Cette synthèse nous permettra, en outre, de saisir l'importance de ce prix Albert-Tessier décerné en 1983 au compositeur, qui confiait : « c'était reconnaître, pour la première fois chez nous, un métier qui n'a jamais été bien reconnu » (Blackburn, cité in Bonneville, 1984 : 12).

Repères biographiques

Maurice Blackburn naît à Québec le 22 mai 1914. À l'âge de 10 ans, il commence à étudier le piano avec mère Saint-Pierre. Il suit ensuite des cours avec une certaine M^{lle} Bolduc et l'organiste de Saint-Roch, Joseph Turgeon. De 1937 à 1939, Blackburn poursuit ses études à l'Université Laval avec Jean-Marie Beudet⁴², en composition, Joseph-Arthur Bernier, en orgue et piano, Henri Gagnon, en orgue, et Robert Talbot, pour la théorie. Sur les conseils de Beudet, il prend également des cours particuliers à Montréal avec le pianiste et compositeur Léo-Pol Morin (également connu sous le nom de James Callihou)⁴³, et aussi avec Claude Champagne, en composition, et Georges-Émile Tanguay, en harmonie et contrepoint. En 1938, son œuvre pour orchestre *Les petites rues du vieux Québec* reçoit un deuxième prix au Concours de composition Jean-Lallemand⁴⁴.

42. Beudet reçoit le prix d'Europe (orgue) en 1929, puis séjourne à Paris de 1929 à 1932. À son retour, il est nommé professeur à l'Université Laval.

43. « Léo-Pol Morin le [Blackburn] décrivait comme “un imaginaire, un impulsif, un poète vibrant et caustique et qui a avant tout le souci d'exprimer les réactions de son esprit par le truchement de la musique. Imagier, il a le don de la couleur et de la mise en page, et les histoires qu'il raconte sont originales, vives et primesautières.” » (Allaire et Cloutier, [2007]2013 : en ligne.)

44. Blackburn est ensuite sollicité par Wilfrid Pelletier qui souhaite inclure l'œuvre au programme des Matinées symphoniques pour la jeunesse, créées par Pelletier en 1935. Selon Blackburn, ces événements se sont déroulés en 1937 (Bonneville, 1984 : 6) ; Allaire et Cloutier les situent plutôt en 1938 ([2007]2013 : en ligne).

En 1939, l'année où il obtient son diplôme en piano – c'est également l'année de la fondation de l'ONF⁴⁵ –, Blackburn reçoit une bourse du gouvernement du Québec. Ne pouvant se rendre en Europe en raison des conflits qui l'ébranlent, il poursuivra sa formation au New England Conservatory de Boston, y recevant l'enseignement de Quincy Porter, en composition et contrepoint, et de Francis Findlay, en orchestration et direction. Toujours en 1939, il assiste aux conférences de Stravinsky à l'Université Harvard (Cloutier, 2009), compose sa *Sonatine* pour piano, qui lui vaudra le prix George-Allan, ainsi que sa *Fantaisie en mocassins*, dont il dirigera lui-même l'exécution à la tête de l'Orchestre symphonique de Québec.

L'année 1941 marque la fin de ses études à Boston. De retour au Canada, Blackburn travaille à des émissions, notamment pour Radio-Canada ; il arrange aussi quelques morceaux, en particulier de musique folklorique. Sa route croise bientôt celle de Marius Barbeau⁴⁶, qu'il accompagne dans ses cueillettes de chansons à l'île d'Orléans (Québec) et pour qui il transcrit plusieurs mélodies. Barbeau lui apprend qu'un réalisateur de l'ONF prépare un documentaire sur le sucre d'érable au Québec. Étant donné son intérêt pour le folklore, Blackburn se voit proposer de composer pour ce film une partition basée sur quelques thèmes folkloriques québécois, ce qu'il accepte tout de suite. Il se rend donc à Ottawa pour travailler sur *Maple Sugar Time* (Stanley Hawes, 1941 ; 1945 pour la version française), dont le scénario est de Barbeau lui-même. Après ce film, Blackburn continuera de collaborer avec Barbeau pour la notation et l'arrangement de documents musicaux récoltés par celui-ci⁴⁷.

45. Le 2 mai 1939, à Ottawa, le premier ministre Mackenzie King crée, sur la recommandation du documentariste John Grierson, la Commission nationale sur le cinématographe, dont Grierson devient, au mois d'octobre, le premier commissaire. Cette Commission allait devenir l'Office national du film.

46. L'anthropologue, ethnologue et folkloriste Charles Marius Barbeau (1883-1969) se destine tout d'abord à une carrière d'avocat. Il fait des études de droit à l'Université Laval (1902-1907), mais poursuit son parcours en anthropologie, à Oxford et à la Sorbonne. Peu après son retour au Canada, en 1910, il est engagé au musée de la Commission géologique du Canada (Ottawa). C'est à partir de 1911 qu'il débute ses cueillettes de chansons, contes et coutumes (Hurons, Iroquois, Wyandots, Tsimshians, folklore canadien-français). En 1916, il publie ses *Contes populaires canadiens* et devient membre de la Société royale du Canada. À partir de 1918, il préside l'American Folklore Society, dont il est membre depuis 1911. En 1948, Barbeau quitte la Commission et se consacre à ses travaux personnels. Outre sa collaboration à plusieurs revues, dont le *Journal of American Folklore*, dont il fut rédacteur adjoint, on lui doit « 13 000 textes originaux et des variantes de chansons indiennes et françaises, dont 8000 avec la mélodie » (Landry et Ménard ([2007]2013) : en ligne).

47. Notons, à titre d'exemple, *Dansons à la ronde : danses et jeux populaires/Roundelays : Folk Dances and Games* (1958), 21 danses rondes et chansons recueillies au Canada et aux États-Unis par Barbeau, avec accompagnement de piano de Blackburn (Ottawa, Ministère du Nord canadien et des Ressources nationales).

En 1942, Blackburn accepte l'offre d'emploi de l'ONF. Un autre compositeur, Louis Applebaum, vient d'y entrer⁴⁸, et Norman McLaren en dirige alors le service d'animation. Cette année-là, Blackburn compose sa *Symphonie en un mouvement* et réalise le montage sonore de *La cité de Notre-Dame* (Vincent Paquette). En 1943, année de son mariage avec Marthe Morisset (le 22 mai, précisément), il compose la musique de plusieurs documentaires onéfiens dont *Alexis Tremblay : habitant* (Jane Marsh), en collaboration avec Applebaum, et *L'Île-du-Prince-Édouard* (Dallas Jones). Il n'abandonne pas pour autant la musique de concert⁴⁹, et se joint, vers 1945, à l'Association des compositeurs canadiens. En entrant à l'ONF, Blackburn devient l'un des rares compositeurs spécialisés en musique de film : entre 1940 et 1970, c'est d'ailleurs à l'ONF que l'on retrouve pratiquement tous ces compositeurs – Applebaum et Blackburn d'abord, puis Eldon Rathburn et Robert Fleming⁵⁰.

En 1946, Blackburn obtient une nouvelle bourse du gouvernement : il parfait sa formation avec Nadia Boulanger (composition, contrepoint, harmonie, fugue), à Paris, où il reste jusqu'en 1948 tout en continuant de composer pour l'ONF ; entre autres titres, on peut citer *Histoire de pêche* (Jean Palardy, 1946) et *La poulette grise* (1947). Ce dernier film marque le début de sa collaboration avec McLaren, qui travaille à partir d'une chanson

48. Le compositeur et chef d'orchestre Louis Applebaum (1918-2000) restera à l'ONF jusqu'en 1960. Après des études au Conservatoire de musique de Toronto, puis à l'Université de Toronto (diplôme reçu en 1940), il part étudier la composition à New York jusqu'en 1941. Directeur musical à l'ONF de 1942 à 1948 et consultant de 1949 à 1953, il travaille également pour Hollywood. Entre 1942 et 1960, il compose plus de 250 partitions filmiques pour l'ONF. Pour plus d'informations, voir : McSorley, s.d. : en ligne ; et, Olds et Mabel, [2008]2013 : en ligne.

49. *Charpente* (1944), œuvre que dirigeait Jean-Marie Beaudet au moment de sa création, à la Société Radio-Canada (dans le contexte d'une série intitulée « Musique canadienne en temps de guerre »), sera présentée au festival de Prague en 1946, dirigée par le compositeur lui-même ; elle sera donnée aussi par l'Orchestre philharmonique de Londres (1946) et par l'Orchestre symphonique des jeunes de Montréal (1948).

50. Compositeur, pianiste, organiste et professeur, Eldon Rathburn (1916-2008) fait ses études au Conservatoire de musique de Toronto (1938-1939). Pianiste pour des orchestres de danse, organiste et également arrangeur à la radio de Saint-Jean (Nouveau-Brunswick) entre 1939 et 1947, Rathburn travaille à l'ONF de 1947 à 1976. Il compose ainsi 185 partitions filmiques. De 1972 à 1976, il enseigne à l'Université d'Ottawa. Pour plus d'informations, voir : Ford et Ware, [2009]2013 : en ligne.

Robert Fleming (1921-1976) étudie au Royal College of Music (Kensington, 1937-1939) et au Conservatoire de musique de Toronto (1941-1945). C'est en 1946 qu'il entre à l'ONF. Il y reste compositeur permanent jusqu'en 1958, puis occupe le poste de directeur musical jusqu'en 1970. À côté d'une production importante en musique de film, Fleming œuvre également abondamment dans la musique de concert. Pour plus d'informations, voir : Keillor, [2007]2013 : en ligne.

Selon Blackburn, dans les années 1950, avant l'avènement du long-métrage, les compositeurs attirés de l'ONF, « par une sorte d'osmose », « en étaient quasiment arrivés à faire la même musique, au point qu'on parlait du son ONF » (Blackburn, cité in Bonneville, 1984 : 8).

folklorique pour ce film d'animation : comme avec Barbeau, c'est le folklore qui est à l'origine de cette collaboration. Entre 1942 et 1948, Blackburn participe à une trentaine de documentaires. Pour la période 1949-1964 – « époque de l'affirmation de son écriture pour le film documentaire » (Allaire et Cloutier, 2010 : en ligne) –, c'est une centaine de documentaires qu'il faut compter, ainsi que quelques productions indépendantes : *Le gros Bill* (Jean-Yves Bigras et René Delacroix, 1949), *Tit-coq* (René Delacroix et Gratien Gélinas, 1953), ou encore *Pierrot des bois* (Claude Jutra, 1956) et *À tout prendre* (Jutra, 1963).

Dès les années 1950, Blackburn invente des instruments artisanaux. Ces années-là, il travaille de nouveau avec McLaren, celui-ci l'initiant à ses essais de son dessin à même la pellicule, ce qui intéresse particulièrement le compositeur. C'est ainsi qu'il confectionne, à partir d'aiguilles, un multi-peigne magnétique destiné à la gravure du son sur la pellicule. Blackburn et McLaren : un duo était né, duo tenant à la fois du laboratoire de recherche et de la fabrique de films. Ce sera d'abord *A Phantasy* (1952), le premier film d'animation auquel travaille Blackburn à titre de compositeur, puis *Twirligig* (1952), *Blinkity Blank* (1955) et *Le merle* (1958). Le duo poursuivra sa collaboration pour *Lignes verticales* (McLaren et Evelyn Lambart, 1960), *Caprice de Noël* (McLaren et al., 1963), dont la musique est cosignée avec Rathburn, *Pas de deux* (1968) et *Narcisse* (1983). Son travail avec McLaren vaudra à Blackburn d'autres collaborations pour des films d'animation. Nous n'en citerons que quelques-uns : de René Jodoin, *Ronde carrée* (1961) et *Notes sur un triangle* (1966) ; de Bretislav Pojar, *To See or Not to See* (1969), dont Blackburn a fait le montage musique et son, la musique étant de Geneviève Martin, et *Balablok* (1972) ; d'Evelyn Lambart, *The Hoarder* (1969) et *Le lion et la souris* (1976) ; de Raymond Brousseau, *Point de suspension* (1970) ; de Suzanne Gervais, *Cycle* (1971) et *La plage* (1978) ; de Francine Desbiens, *Les bibites de Cromagnon* (1971) et *Dernier envol* (1977) ; de Pojar et Desbiens, « *E* » (1981) ; de Jacques Drouin, *Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeieff* (1974), dont Blackburn signe la musique avec Denis Larochelle.

En 1954, grâce à une bourse de la Société royale du Canada, Blackburn effectue un second séjour à Paris où il côtoie le GRMC de la Radiodiffusion-télévision française (RTF), que

dirige Pierre Schaeffer⁵¹. Au cours de cette année passée en France, il est invité par l'Unesco au 7^e Festival de Cannes, où il assiste à une rencontre internationale des auteurs et compositeurs de musique de film⁵². De retour au Canada, il poursuit son travail à l'ONF. En 1956, l'Office déménage son département de technologie à Montréal ; Blackburn suit. Dans la foulée de son séjour à Paris, il s'intéresse à la musique concrète, intérêt dont les musiques de *Je* (Louis Portugais, 1961) et de *Jour après jour* (Clément Perron, 1962) portent la marque. En 1965, le compositeur est nommé conseiller musical de la production française de l'ONF. La même année, il compose la musique du premier long-métrage de fiction de l'Office, *Astataïon ou le Festin des morts* (Fernand Dansereau, 1965), et commence à travailler à son propre film, *Ciné-crime*, recourant à l'écran d'épingles d'Alexeïeff pour

51. Le Studio d'essai est inauguré le 12 novembre 1942, à la suite d'une annonce de recrutement d'artistes (comédiens, chanteurs, écrivains, musiciens) parue dans la presse en juillet de la même année. Pierre Schaeffer, alors ingénieur en chef chargé de la radio d'État, est animé d'une double ambition : « celle d'une mise en forme radiophonique qui exige à la fois compétence technique et sens artistique ; celle du renouvellement de la dramaturgie, des genres, de l'écriture par ce mode d'expression à l'état naissant » (Dallet, 1997 : 35). La charge du Studio lui est officiellement octroyée le 19 janvier 1943. En 1946, le Studio devient le Club d'essai. La même année, *La coquille à planètes*, opéra de Schaeffer sur une musique de Claude Arrieu, est diffusée sur les ondes en huit émissions radiophoniques. Si l'œuvre présente du matériau sonore concret, utilisé pour symboliser le monde imaginaire de cette « suite fantastique pour une voix et douze monstres », c'est surtout à partir de 1948 que Schaeffer s'engage véritablement dans la voie d'une musique concrète. Celle-ci naît officiellement le 5 octobre 1948 avec la diffusion radiophonique par le Club d'essai du *Concert de bruits* de Schaeffer.

Ce qui intéresse avant tout Schaeffer, ce n'est pas la synthèse sonore consistant à générer des sons (par exemple, à partir d'oscillateurs), mais la possibilité de travailler à partir de sons enregistrés, fixés, qui par la suite peuvent être manipulés, transformés et organisés. Selon Sylvie Dallet, l'épithète « concrète » ne désigne pas une esthétique, mais « caractérise une démarche qui va du concret à l'abstrait, des matériaux à la composition, par opposition à la démarche traditionnelle qui va de l'abstrait au concret, de la conception (mentale) à l'exécution instrumentale en passant par la notation » (*ibid.* : 44). Le 18 mars 1950 a lieu le premier concert de musique concrète. Au programme : de Schaeffer, trois des *Études de bruits* et deux mouvements de la *Suite pour 14 instruments* ; de Schaeffer et Pierre Henry, *Symphonie pour un homme seul* et *Bidule en ut*. C'est ainsi qu'en octobre 1951, le Club d'essai devient le Groupe de recherche de musique concrète (GRMC). Certaines de ses réalisations seront marquées du sceau du scandale. La première, en octobre 1953 et qui provoque la rupture entre Boulez et Schaeffer, est la nouvelle version de *Orphée 53*, de Schaeffer et Pierre Henry – ce dernier s'est joint au Club en 1949. La seconde, en décembre 1954, est *Déserts*, d'Edgard Varèse, œuvre terminée dans les locaux du GRMC ; il s'agit de la première rencontre de l'orchestre avec les sons organisés.

Véritable laboratoire de recherches et lieu de formation professionnelle, le GRMC organise en 1951 un premier stage qui réunit Pierre Boulez, Michel Philippot, Jean Barraqué et André Hodeir. Un premier stage international est ensuite organisé en juin 1953, suivi d'un second en 1954, en présence de Darius Milhaud ; les deux stages sont présidés par l'ancien assistant d'Arnold Schönberg, Hermann Scherchen. Ces stages « ont pour mission de mettre les compositeurs en contact direct avec les nouveaux outils du studio [et veulent leur permettre de] travailler la matière sonore concrètement » (Gayou, 2007 : 103). En 1954, Schaeffer est appelé à fonder et à diriger la future Sorafom (1956), soit la Société de radiodiffusion de la France d'Outre-mer. Jusqu'en 1958, il met de côté ses recherches au GRMC pour diriger le réseau radiophonique d'Outre-mer. Pendant son absence, Philippe Arthuys et Pierre Henry prennent en charge le GRMC. Par suite d'une divergence d'opinions, Schaeffer reprend en main le GRMC, qui deviendra, en 1958, le Groupe de recherches musicales (GRM), et met en place une sonothèque au service de la recherche de la RTF. Henry et Arthuys démissionnent.

52. Pierre Schaeffer est également présent ; il donne une conférence (*ibid.*).

l'animation et concevant une partition de musique concrète. Le film est terminé en 1968 alors que Blackburn reçoit une bourse du Conseil des arts du Canada qui lui permet une année de travail libre.

Grâce à cette bourse, en 1969, Blackburn compose *Verbération* sur des textes d'Anne Hébert, usant pour cette œuvre d'une lutherie artisanale. La même année, l'ONF se dote d'un studio de recherches en musique appliquée sous l'égide du studio d'animation français. En 1971, huit ans avant sa retraite de l'institution, Blackburn fonde l'Atelier de conception et de réalisations sonores au studio d'animation français de l'ONF. Entre 1971 et 1979, il aura composé la musique d'environ onze films d'animation, de sept documentaires, et de quatre longs-métrages de fiction : *Le temps de l'avant* (1975) et *Mourir à tue-tête* (1979), d'Anne Claire Poirier ; *J.A. Martin, photographe* (1976) et *Cordélia* (1979), de Jean Beaudin.

En 1983, Blackburn reçoit le prix Albert-Tessier du gouvernement du Québec pour l'ensemble de son œuvre : en 1985 la CAPAC (devenue la SOCAN, soit la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) répertorie 414 films de long et de court métrage dont la musique originale est signée Blackburn, qu'il l'ait écrite seul (c'est le cas d'environ 200 d'entre eux) ou en collaboration, auxquels s'ajoutent, selon Louise Cloutier, une cinquantaine de films expérimentaux où Blackburn occupa davantage la fonction de « bruiteur⁵³ » (Cloutier, 2009)⁵⁴. À l'occasion de son 50^e anniversaire de fondation, en 1989, l'Office rend un hommage posthume à Blackburn, décédé un an plus tôt, le 29 mars 1988, à Montréal.

À côté d'une production prolifique de musique pour l'image, Blackburn compose également de la musique de concert. Citons son *Concertino en do majeur pour piano et instruments à vents*⁵⁵ (1948), *Trois poèmes d'Émile Nelligan* pour voix et piano (1949), la

53. Dans le rôle que veut désigner le terme, Blackburn a toujours été présenté comme monteur sonore.

54. Nous en avons répertorié 212 (sans les reprises), principalement à partir du répertoire filmique du site institutionnel de l'ONF (<www.onf-nfb.gc.ca>). Une liste est reproduite en annexe (cf. Annexe XIV).

55. « Les œuvres de Blackburn, comme le *Concertino en do majeur pour piano et instruments à vent* (1948), possèdent quelques-unes des caractéristiques – notamment le rythme énergique – de la musique française du début du siècle (particulièrement celle d'Honegger et de Poulenc) » (Allaire et Cloutier, [2007]2013 : en ligne).

Suite from Le gros Bill pour orchestre (1949), la *Valse ivre* pour piano (c1950), son *Ouverture pour un spectacle de marionnettes*⁵⁶ (1951), les opéras en un acte *Une mesure de silence* (1954-1955) et *Pirouette*⁵⁷ (1960), sur des livrets de Marthe Morisset-Blackburn, et la *Suite pour cordes* (1960). On lui doit également la mise en musique ou l'arrangement de plusieurs chansons traditionnelles : « Notre Père » (c1950), « Mon oncle a bien mal à sa tête » (1954) ou encore « La rose blanche » (1954). Notons également sa participation, en 1967, à l'Exposition universelle de Montréal : il a composé la musique de films présentés au pavillon du Québec, *L'eau +* et *Conquête*⁵⁸ ; pour le pavillon des Jeunesses musicales du Canada, qui avait pour thème « L'Homme et la musique », il a écrit la musique des *Six formes musicales audiovisuelles*.

La musique de Blackburn a été rarement préservée sur disque. Vers 1961, des extraits de *Pirouette* et d'*Une mesure de silence* sont publiés par les Jeunesses musicales, qui, à l'occasion d'Expo 67, éditent aussi les *Six formes musicales audiovisuelles* sous forme de livre-disque. À la fois ludique et didactique, l'œuvre décrit en mots (de Marthe Blackburn), en images (de McLaren) et en musique ce que sont le rondo, le thème et variations, le menuet, le canon, la fugue et la sonate. En 1977, le double disque *Musiques de l'ONF, vol. I* fait entendre plusieurs compositions de Blackburn. En janvier 1984, la revue *Séquences* (n° 115) offre à ses abonnés un disque d'extraits de *Narcisse*. Enfin, la compagnie Analekta propose en 1996 un double disque consacré à quelques œuvres marquantes du compositeur : *Twirligig, A Phantasy, Blinkity Blank, Je, Caprice de Noël, Jour après jour, L'eau +, « E », Ciné-crime, Verbération, Notes sur un triangle, Mourir à tue-tête* et *Les filles du Roy*. À cette série s'ajoute le portrait-collage sonore d'Yves Daoust, *Maurice Blackburn, ou portrait d'un méconnu*, commandé par le réseau FM de Radio-Canada dans le cadre de l'émission « Musique de Canadiens » (1982)⁵⁹.

56. *Ouverture pour un spectacle de marionnettes* vaudra à Blackburn, en 1951, un premier prix de composition à l'émission « Opportunity Knocks », de la Société Radio-Canada.

57. *Pirouette*, commandée par les Jeunesses musicales, a été créée le 30 juillet 1960, au Centre d'art Orford.

58. Selon Louise Cloutier, c'est le compositeur Gilles Tremblay qui a effectué la collecte et l'enregistrement des sons de *L'eau +* et *Conquête*. Blackburn a ensuite réalisé la trame sonore, l'organisation des sons (Hellégouarch, 2011b).

59. Yves Daoust décrit l'œuvre en ces termes : « La forme en est très simple : l'élément conducteur est une entrevue avec le compositeur suivant à peu près chronologiquement le déroulement de sa carrière, entrecoupée de

Premiers pas, premiers indices : genèse d'une pensée

Une méthode générale au service du film

Au moment de ses premières expériences à l'ONF, Maurice Blackburn ne pense pas faire carrière dans ce milieu : « Je ne pensais pas que cela allait être mon métier. Je rêvais toujours de faire de la musique de concert. J'avais eu une formation de musicien classique, étudiant les formes et les lois, qui à cette époque étaient très rigides » (Blackburn, cité in Bonneville, 1984 : 6). Pourtant, sa musique de concert témoigne de ses affinités avec la musique filmique, comme l'explique le compositeur : « J'étais attiré par le poème symphonique que je trouvais imaginé. C'est pourquoi j'ai longtemps imaginé un scénario et un réalisateur – avec qui je me serais entendu auparavant pour écrire une musique préalable sur laquelle il aurait mis des images, scène après scène » (*ibid.* : 12). Nous retrouvons ici une idée chère à Blackburn, et qu'il développera plus tard : non pas tant l'idée que la musique devrait nécessairement précéder l'image – ce qui sera toutefois le cas avec *Blinkity Blank* –, mais celle d'une implication précoce du compositeur, d'une collaboration étroite avec le réalisateur dès le début du projet filmique. En attendant, le compositeur doit accepter d'être au service du réalisateur et de son film, ce qui ne l'enchantait guère, du moins au début de sa carrière : « Au début, je ne voulais pas accepter cette situation. Je la refusais. » (*ibid.* : 8.) Il doit prendre conscience que son rôle n'est pas de s'exprimer lui-même, mais d'« essayer d'imaginer ce que le réalisateur aurait fait s'il en avait eu les moyens » (*ibid.*). Il doit accepter ce rôle secondaire qui consiste souvent à combler les vides du film :

On peut dire que le compositeur, c'est l'ouvrier de la onzième heure. On le convoque quand presque tout est terminé : montage, dialogues, effets sonores... Le réalisateur se rend compte qu'il faudrait mettre un peu de musique. Et que certains plans, certains raccords ne « marchent » pas très bien pour diverses raisons. Il pense que la musique peut arranger cela. [...] Très souvent, on fait appel au compositeur pour « sauver les meubles » ou boucher les trous. [...] Par exemple [dans un documentaire], quelqu'un est en train de consulter un catalogue. Comme il ne dit mot, on demande au compositeur de mettre de la

mises en situation diverses [...]. Tout cela sur toile de fond presque constante de citations musicales enchevêtrées les unes dans les autres. Je me suis placé volontairement en retrait, manipulant très peu le son, autrement que par le montage, tentant de rester proche des moyens techniques dont Blackburn disposait et des procédés qu'il affectionnait. La meilleure façon pour moi de lui rendre hommage. » (Daoust, in Blackburn, 1996 : livret, 34.)

musique. Le compositeur est désespéré. Il supplie le réalisateur de lui préciser quel genre de musique il désire. Comme le réalisateur est embêté par la question, il répond qu'il veut de la musique neutre. *Neutral music*. Ce qui ne veut absolument rien dire musicalement. (Blackburn, cité in Bonneville, 1984 : 7.)

Ainsi, l'implication du compositeur peut se ramener à cinq étapes qui constituent, *grosso modo*, le schéma habituel de la démarche compositionnelle en musique de film. La première est celle du visionnement : le travail du réalisateur accompli, le compositeur voit le film, doit le comprendre et le digérer. Ce n'est qu'après que débute la composition, avec pour ligne directrice l'idée que la musique doit se soumettre à l'image. Ainsi, le compositeur « travaille en fonction de ce qu'il a vu, de ce que les spectateurs vont voir » (Blackburn, cité in Simon, 1946 : 12). Une fois cette étape franchie, il faut enregistrer, avec ou sans projection du film. Dans le cas de Blackburn, c'est lui-même qui dirige sa musique. Si le film ne se déroule pas à l'écran en même temps, il doit tenir compte d'un minutage précis, chronomètre en main⁶⁰. Le compositeur procède ensuite à la synchronisation, au montage, avec la Moviola, et Blackburn accorde beaucoup de temps à cette étape, le montage relevant nécessairement, selon lui, du compositeur :

Il y a une part de composition qui se fait à la table de montage [...]. Là, on voit très bien les liens entre l'image et la musique, les accords et les désaccords. Ayant composé la musique, je peux alors décider d'enlever trois images de son ou même huit mesures de musique. C'est pourquoi j'enregistre avec une certaine liberté, quitte ensuite à jouer avec la bande au montage. (Blackburn, cité in Bonneville, 1984 : 10.)

Pour Blackburn, « le contrôle est plus humain que technique » ; il tient donc à assister au mixage, où le contrôle est possible : « Il faut savoir qu'à la table de montage, il s'agit simplement d'une vérification car le son est ordinairement mauvais. Le vrai son est donné au mixage » (*ibid.*).

60. Cette étape de l'enregistrement avec chronomètre ne réjouit guère Blackburn, qui privilégie la souplesse à la synchronisation extrême et préférerait pouvoir écouter sa musique sans suivre un minutage (Bonneville, 1984 : 9).

Trois genres de films, trois types de musique

À côté de ce schéma général, il faut distinguer les trois principaux genres filmiques du corpus de Blackburn : l'animation, le documentaire et le long-métrage de fiction. En interview avec Louise Cloutier, le 25 novembre 1980, le compositeur distingue ces trois genres en termes de contraintes compositionnelles. Selon lui, le long-métrage de fiction est le genre le moins contraignant puisqu'il permet, de manière générale, « de plus grands moyens pour avoir une palette sonore plus riche qu'avec un documentaire ou un film d'animation ». Bien que ce soit principalement « une question d'argent », la palette sonore du long-métrage de fiction peut aussi s'enrichir du fait de la durée du film, qui permet d'exploiter différents styles dans une même production (Blackburn, cité *in* Cloutier, 1980b : 19).

En fait de contraintes, le documentaire se situe entre le long-métrage de fiction et l'animation. De forme courte comme le film d'animation, il est cependant moins exigeant du point de vue musical : « en règle générale on demande peu de choses à la musique, je veux dire, la participation de la musique en tant que durée est moins grande que pour un film d'animation » (*ibid.* : 18). À la différence du documentaire, l'animation impose davantage de contraintes :

Parce que le temps est mesuré au vingt-quatrième de seconde. Alors le contenu d'un film d'animation est tellement dense en général. Il ne faut pas de notes inutiles. Parce que [pour] chaque note, il faut essayer d'être aussi rigoureux en musique que l'animateur l'a été dans son film. (*Ibid.*)

Paradoxalement, et nous l'avons déjà énoncé dans notre analyse de *A Phantasy*⁶¹, le genre se prête davantage à l'exploration sonore et, finalement, à l'enrichissement de la palette sonore :

Le cinéma d'animation se prête [...] à tous les instruments, à toutes les combinaisons instrumentales. L'animation, c'est une chose [...] qui appartient tellement à un autre monde de rêve onirique. L'émotion se passe à un degré second, en nous, à l'intérieur de nous, dans des zones qu'on ne connaît pas beaucoup, qui appartiennent au rêve. Et alors tout est permis [...]. On peut combiner des instruments plus traditionnels avec de la musique électro-acoustique. Si ça va, si le choix est bon pour le film. (*Ibid.* : 21.)

61. Voir chapitre I, p. 29-30.

Comme nous le verrons, c'est en effet principalement du côté de l'animation que Blackburn sera le plus libre d'explorer les possibilités du monde sonore et son interaction avec l'image. En outre, le rôle de la musique y est différent. Dans le documentaire, la priorité est donnée à l'image et au texte : il se prête donc moins à l'utilisation du leitmotiv, qui convient mieux à la fiction dans laquelle la musique peut être exploitée pour son « pouvoir de réminiscence » (Blackburn, cité *in* Cloutier, 1980b : 18). L'approche musicale de la fiction est plus émotionnelle, car la psychologie des personnages y est davantage développée. À l'opposé, le film d'animation n'est pas nécessairement narratif ou émotionnel : la musique doit guider le spectateur sans pour autant se soumettre à la description ou sans verser dans la redondance. À l'ONF, l'animation relève surtout de l'abstrait :

C'est souvent très abstrait ou s'il y a une narration, elle se situe à un deuxième degré, notre perception. Je pense à *La plage*, de Suzanne Gervais. C'est une narration, dans un état second un peu. Alors, c'est pas descriptif tellement, et la musique, je parle dans l'ensemble, la musique n'a pas besoin d'être descriptive. (*Ibid.* : 21.)

En 1984, Blackburn propose la distinction de trois types de musique : « la musique d'atmosphère, la musique commentaire, la musique aide-mémoire (leitmotiv) » (Blackburn, cité *in* Bonneville, 1984 : 9). Il ne les mentionne pas dans son entrevue avec Louise Cloutier, en 1980, mais il est possible d'établir une correspondance entre ces trois types musicaux et la distinction que fait Blackburn des trois genres filmiques. Ainsi peut-on dire que la musique d'atmosphère se prêterait davantage au documentaire, la musique commentaire à l'animation, et la musique aide-mémoire au long-métrage de fiction.

En marche vers l'expérimentation

Comme nous l'avons déjà mentionné, lorsque Blackburn entre à l'ONF, en 1942, il devient l'un des rares compositeurs spécialisés en musique de film. Ce fait est d'une importance non négligeable, qui présuppose l'inexpérience de l'Office en matière musicale, donc l'absence de modèles pour le compositeur. Blackburn en témoigne : « Personne ne savait trop ce que venait faire la musique dans un film. Alors j'étais libre de faire toutes sortes d'essais pourvu que cela convienne. Et ce qui m'a aidé, c'était qu'il n'y avait pas de tradition.

Tout le monde créait. » (Blackburn, cité in Bonneville, 1984 : 10.) Le compositeur trouvera donc ses influences essentiellement chez les compositeurs de musique de concert : Stravinsky, « par ses phrases courtes et répétitives, par son rythme et son langage très serré qui convenaient au cinéma », ainsi que Ravel, Poulenc et Milhaud, « par leurs styles » (*ibid.* : 11). À ces noms s'ajoutent Honegger, Debussy et Fauré, que lui fit connaître Jean-Marie Beaudet (Cloutier, 1983 : 21).

Parmi ces influences, le nom de Stravinsky revient souvent. Rappelons qu'en 1939, Blackburn assiste aux conférences sur la poétique que donne le compositeur russe à l'Université Harvard. Plusieurs idées, outre la concision de l'écriture, sont communes à Stravinsky et Blackburn. À partir de la lecture du texte des conférences en question (publié pour la première fois en 1942, sous le titre *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*), nous en avons retenu quatre :

- 1) Le compositeur est un artisan – il faut « mettre la main à la pâte » (Stravinsky, [1942]1970 : 66). Cette caractéristique prendra sens avec l'intérêt de Blackburn pour la musique concrète, le travail à même le son, et le « bricolage » ;
- 2) La musique ne doit pas être condamnée « au métier d'illustrateur » (*ibid.* : 100). Si pour Stravinsky cela signifie que la musique ne peut exprimer autre chose qu'elle-même, nous retrouvons cette idée chez Blackburn dans la conception de la musique comme commentaire. C'est que celle-ci ne doit pas nécessairement être descriptive. « On a toujours essayé d'éviter ça à l'Office du film », affirme-t-il (cité in Cloutier, 1980b : 22) ;
- 3) De même que pour Stravinsky « la musique se voit » au moment de son exécution, telle une chorégraphie⁶² (Stravinsky, [1942]1970 : 170), pour Blackburn, « la musique au cinéma atteint le cerveau par les yeux » (Blackburn, cité in Simon, 1946 : 12) : le film contient déjà sa musique et c'est au compositeur de la révéler ;
- 4) Plus l'art est contraint, plus il est libre : « plus on s'impose de contraintes et plus on se libère de ces chaînes qui entravent l'esprit » (Stravinsky, [1942]1970 : 86). Dans le cas de

62. « J'ai dit quelque part qu'il ne suffisait pas d'entendre la musique, mais qu'il fallait encore la voir. [...] la musique se voit. » (Stravinsky, [1942]1970 : 170.)

l'animation, c'est en effet sous la contrainte que l'art du compositeur québécois sera le plus libre, soit le plus expérimental.

Nous l'avons dit, la principale contrainte s'exerçant sur le compositeur est la position qu'il occupe dans le projet filmique : son rôle n'est pas de s'exprimer lui-même, comme en musique de concert. Il n'empêche, le cinéma permettrait une « grande liberté de recherche sonore », selon Blackburn :

Parce qu'en concert, on ne peut pas se permettre certaines choses parce que les gens vont là pour écouter quelque chose. Alors s'il y a un côté recherche [...], ça passe pas. Mais grâce à l'image ou à l'histoire aussi, on peut passer des choses [...] d'une audace fantastique [...], essayer des choses qui passent. (Blackburn, cité *in* Cloutier, 1983 : 29.)

Le médium cinématographique est donc prétexte à l'expérimentation : il recèle une transformation potentielle de la servitude. Ce potentiel, McLaren vient l'actualiser. Grâce à l'animateur s'éveillera en Blackburn « une curiosité de “bricoleur noble” » (Blackburn, cité *in* Bonneville, 1984 : 8).

Avec McLaren : vers une nouvelle approche du monde sonore

Norman McLaren et le son synthétique

S'il y a quelqu'un qui va influencer la pensée créatrice de Blackburn, c'est bien Norman McLaren, son contemporain (1914-1987), son binôme, avec qui il travaillera de 1947 à 1983. Ce cinéaste sans caméra est une sorte de « compositeur sans partition »⁶³. Ayant une formation musicale limitée, il élaborera sa propre méthode de composition, qui consiste à graver et à dessiner le son directement sur la pellicule, pratique qui peut être associée à la musique concrète⁶⁴. Les sons ainsi fixés sont donc immédiatement mis en rapport de synchronicité avec

63. À propos du McLaren « musicien », on notera son intérêt pour les travaux d'Hindemith – ses ouvrages sur la structure et la composition (La Rochelle, 2004-2005 : 27).

64. Rien d'étonnant, dès lors, si Cage et Boulez ont manifesté de l'intérêt pour le travail de McLaren (*ibid.*).

l'image⁶⁵. Ses premiers résultats datent de 1939-1940, avec *Scherzo, Dots (Points)* et *Loops (Boucles)*. En cela, il est devancé dès 1932 par Rudolf Pfenninger et Oskar Fischinger, ainsi que par Arthur Hoérée qui avait composé, en 1934, avec Honegger, la partition semi-bruitiste du film *Rapt*, de Dimitri Kirsanoff. Pour dessiner le son, Hoérée pratiquait le zaponage : « *a technique that involves using a dark paint or stain called Zapon to touch up the optical sound track* » (Levin, 2003 : 63, en ligne)⁶⁶. Blackburn connaissait ce film et aurait aimé connaître Hoérée pour en faire son modèle, nous dit Louise Cloutier (Hellégouarch, 2011b).

Parmi les films de McLaren utilisant le son fixé synthétique, on peut citer *Caprice en couleurs* (1949), avec une partition jazz d'Oscar Peterson ; *À la pointe de la plume* (1951), avec une musique de Louis Applebaum ; *A Phantasy* (1952), dont la partition, signée Blackburn, mêle saxophones et sons synthétiques ; *Voisins* (1952), qui utilise la méthode des cartes de sons ; *Two Bagatelles* (1952), *Rythmic* (1956), *Mosaïque* (1965) ou encore *Synchronie* (1971). Pour ce dernier, La Rochelle note que « la musique concrète est visible à l'écran, effet obtenu par un procédé permettant de filmer la piste sonore à l'aide d'un dispositif optique alimenté par un jeu de 72 cartes servant à régler la hauteur tonale de chaque son et jouant sur des ondes carrées ou sinusoïdales ». Selon La Rochelle toujours, c'est avec ce film que McLaren « atteint le plus haut sommet d'un art cinétique global ou, comme le dit le titre du film de Gavin Millar, *The Eye Hears, the Ear Sees*, ce que pour sa part Maurice Blackburn appelait "opéra audiovisuel" » (La Rochelle, 2004-2005 : 29).

Comme le montrent ses expériences, pour McLaren l'image est indissociable de la musique, du monde sonore en général : en témoigne l'extrême synchronisme de la bande

65. McLaren explique : « Normalement dans la production de films sonores, on transforme les vibrations des instruments de musique et des autres sons en impulsions électriques ; celles-ci s'inscrivent en blanc et noir sur la bande sonore, au bord de la pellicule. Quand on projette le film, on inverse le procédé : les vibrations lumineuses causées par la bande sonore sont métamorphosées en ondes électriques, et celles-ci en sons. La plupart des procédés synthétiques suppriment quelques-uns des premiers stades. Ils produisent directement soit des impulsions électriques, soit une bande sonore en noir et blanc. » (McLaren, cité in Carrière, 1988 : 276.) Ainsi, l'écart entre les traits détermine hauteur, épaisseur, volume, forme et timbre. Les notes techniques rédigées par McLaren entre 1933 et 1984, disponibles sur le site de l'ONF, sont particulièrement éclairantes ; voir McLaren, 2006b : 69-79, 91-95 et 96-100.

66. Le texte de Levin est une excellente source sur les techniques d'élaboration du son synthétique par McLaren, Pfenninger, Fischinger et Hoérée. Voir aussi les notes d'Honegger et Hoérée sur le film *Rapt* (Honegger et Hoérée, [1934]2002 : en ligne).

sonore et du visuel dans la majorité de ses œuvres. Tel que nous l'avons décrit dans l'analyse de *A Phantasy*⁶⁷, il ne faut d'ailleurs pas considérer les sons synthétiques comme de simples effets sonores, car ces sons sont organisés à la manière d'une échelle musicale : il en résulte une bande sonore mi-musicale, mi-bruitiste. Parfois, la musique précède l'image dans le processus de création. La relation étroite entre les deux matières d'expression écarte ainsi tout rapport de hiérarchie et favorise l'émergence du continuum sonore. La Rochelle propose donc le terme de « cinéphonographie » plutôt que celui de cinématographie, qui implique la supériorité du visuel sur le sonore :

Cinéphonographie, terme forgé à partir des noms des inventions d'Edison pour synchroniser l'image filmique et le son musical, le *Kineto-phonograph* en 1895 et le *Cinematograph* en 1911 [:] l'utilisation de ce néologisme archaisant rêve de combler le vide relatif, dans le terme « cinéma », de la donnée sonore. (La Rochelle, 2003 : 38.)

Ainsi La Rochelle enjoint-il à écouter le cinéma, et même à « écouter/voir », remettant dès lors image et son sur un pied d'égalité (*ibid.* : 39)⁶⁸. Cette approche semble la plus appropriée pour les productions de McLaren, seul ou avec Blackburn.

La méthode de composition sonore développée par McLaren relève de l'invention pure et s'inscrit dans l'acquisition d'un savoir autodidacte du cinéma d'animation – une caractéristique commune à Blackburn, qui ne possède lui-même aucune formation en musique de film à proprement parler, celle-ci n'étant alors pas enseignée. C'est d'ailleurs également en autodidacte que McLaren intègre le monde du cinéma, après avoir entrepris, vers 18 ans, et pendant 5 ans, des études à l'École des beaux-arts de Glasgow. Inscrit à la Glasgow Film Society, il découvre Sergueï Eisenstein, Vsevolod Poudovkine, Alexandre Alexeïeff (*Une nuit sur le mont Chauve*) et Oscar Fischinger (*Hungarian Dance No. 5*). L'expérience est déterminante :

67. Voir chapitre I, p. 58-59.

68. Michel Chion parle lui-même d'« audio-vision » dans le sens d'une influence mutuelle du voir et de l'entendre au moment du visionnement, ou plutôt de l'audio-visionnement, d'un film. L'audio-vision impliquant une « influence de la vision par l'écoute » dans une situation où « l'image est le foyer conscient de l'attention » (le film, par exemple), Chion élabore également le terme symétrique de « visu-audition » qui « s'applique à un type de perception qui est consciemment concentré sur l'auditif » (le concert, par exemple), et dans lequel l'écoute est influencée par un « contexte visuel » (Chion, [2003]2010 : 413 et 437).

Je trouvais ce moyen d'expression formidable, passionnant ! Et je me suis dit qu'il y avait peu de sens à dessiner et à peindre si on pouvait faire ça. La peinture et le dessin sont des pratiques vieilles d'au moins deux mille ans, mais voici un nouvel art, un art qui vient de voir le jour et qui est l'art de notre temps, alors que la peinture est l'art du passé. (McLaren, cité in McWilliams, s.d. : en ligne.)

Selon Donald McWilliams : « Cette découverte lui révèle que les figures abstraites qu'il voit en esprit en écoutant de la musique peuvent être rendues visibles par le cinéma » (*ibid.*). McLaren décide alors de se consacrer au cinéma – il échoue à ses examens en dessin et peinture. Parmi ses premières réalisations, citons : *Seven Till Five* (1933, avec William McLean), *Hand-Painted Abstraction* (1933, avec Stewart McAllister), *Camera Makes Whoopee* (1935, avec William McLean et Violet Anderson), *Polychrome Phantasy* (1935), *Colour Cocktail* (1935) et *Hell Unlimited* (1936, avec Helene Biggar). D'après McLaren, la paternité du film sans caméra revient au Néo-Zélandais Len Lye qui, en 1935, réalisait *A Colour Box* (La Rochelle, 1965 : 53). Il n'empêche que la première expérience de McLaren remonte à 1933, avec *Hand-Painted Abstraction* :

Il s'agit d'un piétage muet, et non d'un film structuré, conçu pour être accompagné par des disques de toutes formes de jazz rapide ou de musique populaire. Les images ont été peintes sur une pellicule 35 mm récupérée avec une gamme très limitée de colorants semi-transparents, de cirage et d'encre de Chine, et une totale indifférence à l'égard de la barre de séparation et de la synchronisation avec la musique. Les variations très rapides des motifs et la musique très rythmée ont créé une synchronisation aléatoire acceptable qui paraît souvent des plus intentionnelles. (McLaren, 2006b : 51.)

Les films de McLaren sont présentés au Scottish Amateur Festival. En 1936, John Grierson, alors président du jury, assiste à une projection de *Hand-Painted Abstraction*, auquel il décerne un prix. Il offre également à McLaren un poste au service cinématographique du General Post Office de Londres (GPO), dont il est alors directeur. En 1939, Grierson devient le premier commissaire de la toute nouvelle Commission nationale sur le cinématographe, l'ancêtre de l'ONF, à Ottawa. En 1941, après trois années à Londres, puis un passage par New York, McLaren le rejoint et fonde le studio d'animation, un an plus tard.

Comme le rapporte McWilliams, c'est pendant ces années londonniennes et new-yorkaises que McLaren découvre et expérimente le son synthétique :

À la fin de 1939, McLaren émigre aux États-Unis. Matériellement, sa vie à New York est difficile, mais, artistiquement, elle est enrichissante. [...] grâce à la baronne von Rebay, la sagace conservatrice du Museum of Non-Objective Art (devenu plus tard le Musée Guggenheim), qui le prend sous son aile et subventionne plusieurs de ses films, il réalise *Points* [1940], *Boucles* [1940], *Scherzo* [1939], *Étoiles et bandes* [1939] et *Boogie Doodle* [1940]. Le son de ces trois premières œuvres est obtenu au moyen de dessins tracés directement sur la bande sonore et couvre un registre de trois octaves. Ayant découvert par hasard qu'il pouvait créer de la musique en traçant à la plume et à l'encre des motifs sur la bande sonore de la pellicule, McLaren expérimente déjà à l'époque du GPO avec le son synthétique. Dessiner directement sur la bande sonore est une des premières manières de créer de la « musique électronique », et McLaren est l'un des pionniers qui, dans divers pays, expérimentent ce procédé. (McWilliams, s.d. : en ligne.)

L'intérêt du cinéaste pour le son synthétique découle non seulement de ses habiletés en dessin et en peinture, mais aussi de son enthousiasme pour la musique. Ainsi, à cette époque, vers 1940, McLaren souhaite « faire des films abstraits pour interpréter l'esprit de la musique » et partager sa passion :

Je suis tellement saisi, emporté, gagné par une pièce musicale que je désire transmettre mes sentiments visuellement dans l'espoir que d'autres personnes ressentiront la même chose que moi. [...] Quand j'aime une musique, je désire me lever et danser. Mais je suis bien trop timide. Cependant, je ne suis pas embarrassé, pas timide pour réaliser des films et ainsi danser sur la musique grâce au film. (McLaren, cité in « Norman McLaren au fil de ses films », 1975 : 11.)

Une influence mutuelle

De même que le cinéaste s'intéresse particulièrement au son, Blackburn manifeste une vive curiosité pour le visuel : « Je me suis toujours intéressé aux choses visuelles autant qu'au son » (Blackburn, 1969 : 5). Il n'est pas étonnant que la collaboration entre les deux hommes soit aussi fructueuse, puisqu'ils ont la même conception de la relation musique-images :

J'ai toujours vu un lien très étroit entre la musique et le cinéma, surtout celui des dessins animés, qui tend à l'abstrait, comme la musique. Le cinéma et la musique sont des arts qui se réalisent dans le temps et la principale difficulté consiste à maîtriser l'élément du temps, le rythme également, car le rythme joue un grand rôle dans les films, comme en musique. La forme de bien des films pourrait être assise sur une base musicale, par exemple la forme d'une sonate avec son thème A et son thème B et ainsi de suite. On voit souvent des cinéastes utiliser la forme A-B-A. [...] Mais, ça fait des siècles que des musiciens composent de cette manière. [...] J'aime le cinéma parce que je comprends le temps.

J'aborde la production cinématographique comme un compositeur et peut-être que j'aborde la composition de façon cinématographique, parce que bien des choses que j'ai composées en dehors de la musique pour films sont de l'ordre de programmes, ou de la musique lyrique comme on en trouve à l'opéra. [...] Je ne sépare pas ma composition en travail cinématographique et en travail autre, car je fais très peu de musique autre que pour les films. Pour moi, les deux genres sont très proches l'un de l'autre ; de fait, si je devais donner quelque conseil à quelqu'un qui voudrait s'orienter vers le cinéma, je lui conseillerais de rechercher avant tout une certaine formation musicale, ce qui lui éviterait bien des peines et en ferait un meilleur cinéaste. (Blackburn, 1969 : 7.)

C'est sans nul doute sa collaboration avec McLaren, ou peut-être même avec le monde de l'animation en général, mais aussi sa rencontre avec Schaeffer, qui va amener Blackburn à une nouvelle approche de la bande sonore. En outre, l'apport du compositeur est indispensable à McLaren : le procédé sonore du cinéaste – les sons grattés, dessinés ou photographiés – étant nécessairement limité du point de vue de l'harmonie et du timbre, la musique instrumentale enrichit la bande sonore, comme en témoignent *A Phantasy* et *Blinkity Blank*.

En 1969, Blackburn décrit la genèse de la bande sonore de *Blinkity Blank* :

En 1953, j'ai fait ce que j'appelle de la musique mi-improvisée. [...] McLaren et moi avons discuté une façon d'enregistrer de la musique sans l'aide d'une partition, à partir d'une esquisse bien rudimentaire de partition, où les musiciens pouvaient choisir les notes qu'ils voulaient, – soit les hautes, soit les moyennes, soit les basses, – mais sur un rythme fixe. Nous avons enregistré bien des petits bouts, – un choral, des pièces rapides, – et de tout cela, après mon départ [pour Paris, en 1954], McLaren choisit ce qui l'intéressait le plus et fit un film intitulé « Blinkity Blank » qui eut beaucoup de succès⁶⁹. (*Ibid.*)

Il en résulte une partition semi-aléatoire pour cinq instruments – flûte, hautbois, clarinette, basson et violoncelle –, écrite sur une portée de trois lignes, au lieu de cinq, sans clé ni armure. Trois registres de hauteurs sont donnés – aigu, moyen et grave⁷⁰ – et ont été délimités au préalable – le musicien peut choisir la note qu'il souhaite jouer, mais à l'intérieur des limites établies pour chaque registre. Quant aux paramètres fixés, ce sont la mesure (3/2), le tempo (54 à la noire, *lento e sostenuto*, « lent et soutenu »), le rythme, la durée et les nuances. Les motifs musicaux sont répétés et transformés par transposition, renversement, etc. En cas

69. Ailleurs, Blackburn dit avoir réalisé l'enregistrement *pendant* son séjour à Paris (Rivard, [c1969-1970]).

70. Notons que les espaces entre les lignes ne sont pas utilisés. Il ne reste donc que trois choix possibles pour la hauteur des sons. Sur la partition, les registres sont notés H, M et L, soit *high*, *medium* et *low*.

d'échec de l'enregistrement improvisé, Blackburn avait prévu une partition plus conventionnelle. En 1965, il explique :

Les meilleurs résultats de cette « improvisation dirigée » ont été atteints en enregistrant la partition sans faire de répétition. En prenant ainsi les musiciens par surprise, nous obtenons une plus grande fraîcheur d'inspiration, une plus grande variété d'improvisation et une liberté complète à l'égard de la tonalité. (Blackburn, cité *in* Carrière, 1988 : 278.)

C'est ensuite que McLaren a réalisé l'image et choisi ce qui lui convenait parmi les résultats de l'enregistrement. Celui-ci a donc été découpé et les morceaux retenus ont été combinés aux sons gravés directement sur la piste sonore de la pellicule 35 mm. Selon Andrea Martigoni, le film est « une borne historique de référence absolue dans l'histoire du cinéma d'animation » (Martigoni, cité *in* La Rochelle, 2002 : 236)⁷¹. Blackburn renouvellera l'expérience de l'improvisation avec *Lignes verticales*, en improvisant lui-même, au piano électrique, à partir de la gamme pentatonique et de quelques motifs. Le rythme suit l'évolution des lignes sur l'écran, et le mouvement musical progresse avec l'augmentation ou la diminution de leur nombre⁷².

Comme *Blinkity Blank*, *La poulette grise* et *Le merle* ont la musique comme point de départ. Dans les deux cas, il s'agit d'une chanson traditionnelle : une berceuse française pour le premier, une chanson canadienne-française pour le second. Pour *Le merle*, Blackburn arrange le chant traditionnel qui sera interprété par le Trio lyrique. Les deux films s'inscrivent dans une volonté de promotion du folklore. Il en va de même pour *Caprice de Noël*, dont Blackburn a signé la musique en collaboration avec Rathburn. De même que trois histoires s'y succèdent, entrecoupées d'interludes accompagnés de sons synthétiques, la bande sonore fait entendre tour à tour des variations de « Jingle Bells » à la guitare, du jazz, et un collage de

71. Pour Poulenc, présent à Cannes en 1955, quand *Blinkity Blank* reçoit la Palme d'or, ce film est, du point de vue musical, la « révélation du Festival » : « Cette musique dessinée en grande partie directement sur la pellicule prouve qu'il faut chercher une technique nouvelle dans ce domaine mécanique qu'est le cinéma. Autrement, nous sommes menacés de partitions aussi ridicules que, lorsque au temps du muet, l'orchestre jouait des polkas et des bostons tandis que M^{me} Poincaré visitait les aveugles de la guerre de 1914 ! » (Poulenc, 1955.)

72. Le 29 janvier 1961, *Lignes verticales* reçoit le premier prix de la compétition internationale CIDALC pour la musique et la danse au cinéma (Valencia, Espagne).

musiques ou de sons préenregistrés (orgue, fanfare, cloches, orchestre qui s'accorde, chant d'oiseau, miaulement, boîte à musique, piano, etc.).

Après *Pas de deux*, sur lequel nous reviendrons, Blackburn collabore une dernière fois avec McLaren pour *Narcisse*. Les deux créateurs s'étant entendus sur une partition de style romantique avec solos d'instruments, Blackburn compose une musique pour flûte traversière, harpe, piano, avec un ensemble de sept cordes utilisé comme base harmonique. Comme l'a expliqué le compositeur, la partition comprend également un solo vocal (qui apparaît aux deux tiers du film, à peu près), enregistré quelques mois avant l'enregistrement, puis incorporé, « avec une légère touche de harpe et de cordes pincées, aux pistes du mixage final », ainsi que du son synthétique, « hommage discret à l'esprit inventif de McLaren, qui l'avait lui-même photographié en suivant [l]a partition », écrit Blackburn (cité in McLaren, 2006b : 39)⁷³.

Le cinéma d'animation

Avant de poursuivre notre cheminement à travers la pensée musico-filmique de Blackburn, marquons une courte pause pour replacer les expériences du compositeur et de McLaren dans le contexte du cinéma d'animation de l'époque. Dans *La revue de la cinémathèque* (1965), Blackburn notait :

La musique est la parente pauvre du cinéma. Rarement la critique porte-t-elle un jugement sur elle, sinon pour constater que « remarquable, elle souligne bien l'action du film », les ouvrages consacrés à la musique de film se comptent sur les doigts d'une main et lorsqu'un film tombe dans un oubli total (souvent mérité), avec lui sombre aussi son accompagnement musical, quand bien même qu'il offrirait des qualités. (Blackburn, cité in Carrière, 1988 : 270.)

En outre, le domaine de l'animation est dominé par la pratique du *mickey mousing*. Comme le remarque Louise Carrière, les expérimentations qui auront lieu dans le domaine sonore témoignent d'une volonté de se dégager des « rappels sonores sécurisants, inventifs au début,

73. Les interprètes-solistes de la partition de *Narcisse* sont Margot Morris (harpe), John Newmark (piano), Robert Langevin (flûte) et Maureen Forrester (voix).

mais transformés avec les années en d'interminables répétitions, univers figé des stéréotypes sonores et musicaux » (Carrière, 1988 : 270-271).

La recherche sonore de McLaren suit deux voies, le folklore et le son synthétique. Dès 1941 se forme le département de musique de l'ONF, placé sous la direction d'Applebaum avec qui McLaren produira *Canon* (1964), un film dont la bande sonore mêle folklore, musique enregistrée et musique synthétique. Avec les autres compositeurs et les monteurs sonores, un noyau diversifié a pris forme. À partir de 1965, le milieu de l'animation s'intéresse à l'environnement :

Le son devient à cette époque le sujet de scénarios sur la pollution sonore (*Campeur décampe*), l'aliénation urbaine (*Mr Baxter gagne son ciel*) et sur le tissu même de la vie de quartier (*Livraison spéciale, Cityscape, Les naufragés du quartier, Street Musique, La rue, Le chandail*). (*Ibid.* : 280-281.)

Dans cet esprit, Blackburn construit son *Ciné-crime* avec des bruits de poursuite, véritable partition de musique concrète. Cette partition a précédé l'élaboration de l'image, qui consiste en « des jeu d'ombres et de lumières animés par l'écran d'épingles », ainsi que l'explique Louise Cloutier (*in* Blackburn, 1996 : livret, 31). Blackburn nous décrit la genèse de ce film :

C'est l'« écran d'épingles » qui m'a donné l'idée du scénario. J'ai pensé à une histoire qu'on pourrait lire dans le journal – histoire d'un hold-up peut-être, ou de quelqu'un qui a commis un mauvais coup et que la police pourchasse, qui est pris, qui s'échappe et qui à la fin est battu au cours d'une nouvelle chasse. Voilà le scénario. Cependant, lorsqu'on lit une telle histoire, parfois l'imagination, laissée à elle-même, ajoute à la réalité de l'histoire. C'est ce que j'imite dans mon film ; je laisse le spectateur libre d'imaginer des choses qui auraient pu se produire. Ainsi, je construis la piste sonore à l'aide de bruits et de musique, traitée électroniquement, et je raconte l'histoire réelle mais, l'histoire n'étant pas racontée en paroles, ni même en images, le spectateur peut construire pour lui-même des événements réels. [...] Le film exigera plus de participation de la part de l'auditoire. (Blackburn, 1969 : 7.)

Si le son est devenu un élément important dans le scénario, c'est en bonne partie afin de rendre manifeste l'invasion sonore dans la société moderne et urbanisée : « La cacophonie et le manque de communication traduisent chez Serge Garand [*sic*], Pierre Mercure, le Ferland des débuts, une déception devant les priorités actuelles », note Carrière (1988 : 281). Cette

invasion du son coïncide avec l'affirmation du cinéma direct au Québec. Ainsi, dans les années 1960 et 1970, l'écologie sonore – les sons familiers – se démarque, du moins dans le domaine de l'animation. En effet, une sorte d'école « réaliste » émerge en animation et se caractérise par l'introduction de sons réels dans la bande sonore. Cette tendance se remarque chez les compositeurs : Applebaum (*Richesse de la terre*), Rathburn (*A for Architecture*), Fleming (*Au pied de la lettre*) ou Blackburn (ses films avec Evelyn Lambart, *Hoarder*, *Fine Feathers*, *Le lion et la souris*, *Rat de maison et rat des champs*) ; chez les monteurs sonores : Normand Bigras, Donald Douglas, Karl Duplessis ; chez les ingénieurs du son et les bruiteurs : Joseph Champagne (dans *Blinkity Blank* et *Lignes horizontales*, par exemple), Ken Page (*La plante*, *Tendre histoire de Cendrillon Pingouin*, *A Token Gesture*).

À partir de 1967, alors que René Jodoin dirige le studio français d'animation, les deux tendances – folklore et expérimentation sonore – continuent leur progression. Pour ce qui est de la première, Carrière note l'affirmation d'une véritable « québécoïté sonore », tant dans le choix du répertoire que dans celui des sons et de la parole, porteuse d'un accent bien spécifique. Du côté de l'expérimentation, c'est la musique concrète et la bande sonore conçue comme musique électroacoustique qui s'affirment, comme en témoigne la fondation de l'Atelier de conception et de réalisations sonores en 1971. Dès 1964, Blackburn soulignait l'intérêt d'une telle musique et du son en général :

J'explore maintenant de nouveaux modes d'expression musicale, de nouvelles dimensions du son, bref l'inconnu musical. Je suis convaincu que la musique électronique et la musique concrète ont droit de cité, non pas simplement comme musique de scène ou d'ambiance, mais comme nouveau style musical indépendant. Je pense vraiment qu'un avenir brillant l'attend. (Blackburn, cité in *Société Radio-Canada*, 1964 : 9.)

Une pensée qui se précise

Synchronisme et contrepoint

Les expériences de McLaren et Blackburn dans le cinéma d'animation sont, la plupart du temps, marquées du sceau du synchronisme. Le compositeur Michel Fano critiquait ce

rapport de synchronicité⁷⁴ qui domine dans des films tels que *A Phantasy* et *Blinkity Blank*, ou même dans le « *E* » de Pojar et Desbiens qui, selon La Rochelle, représente l'une des créations sonores les plus achevées de Blackburn⁷⁵. Or, Blackburn se montre plutôt réticent devant le synchronisme ; du moins n'était-ce pas pour lui une norme. Il est certain que le cinéma d'animation se prête particulièrement à ce rapport du son et de l'image, qu'il faut cependant savoir éviter : « si une séquence s'y prête, la musique peut devenir un contrepoint et cela peut apporter beaucoup au film, en éliminant le pléonasmе », explique Blackburn (*in* Bonneville, 1984 : 10). Ainsi, dans le documentaire *Le jeu de l'hiver* (Jean Dansereau et Bernard Gosselin, 1961), la musique jazz composée par Blackburn doit être enregistrée « sans synchronisation particulière avec l'image » (*Illustrations*, s. d.). Dans le long-métrage de fiction, le compositeur note également que la synchronisation de l'image et de la musique n'est pas une nécessité :

Souvent, moi je préfère que ça soit désynchronisé [...]. Mais il ne faut pas que l'auditeur, le spectateur du film soit désarçonné [...], il faut que de temps en temps ça tombe pile et qu'on sente inconsciemment, en subissant la trame sonore [...] que c'est volontaire les choses qui ne tombent pas pile puisque de temps en temps Ah ! Ça tombe juste. (Blackburn, cité *in* Cloutier, 1980b : 18.)

Comme nous le verrons, *Jour après jour* et *Je* offrent de bons exemples de contrepoint entre l'image et le son : c'est que la musique, bien qu'au service du film, est langage qu'il faut laisser s'exprimer.

La musique est un langage au service du film

Si le rôle du compositeur n'est pas de s'exprimer lui-même, mais d'imaginer ce que le réalisateur aurait pu faire s'il en avait eu les moyens, il n'en demeure pas moins que la musique possède une valeur expressive, qui ne sera cependant révélée qu'au contact de

74. Voir chapitre I, p. 31.

75. La Rochelle nous livre une description de la partition de « *E* » : « Le compositeur fait de l'opéra la parodie d'un art bourgeois, dictatorial, élitiste, qu'il confie à un chœur joyeux et débridé. Par ailleurs, pour ses bruitages, Blackburn fait appel, de manière originale, au duo Les mimes électriques, qui produisent avec la bouche des bruits ressemblant à des sons réalistes mais qui ont une petite allure dérangement, presque fantasmagique. » (La Rochelle, 2009 : 71.)

l'image : « c'est l'image, son sens et son rythme qui provoquent une musique, déclare Blackburn. Et c'est au compositeur de la trouver et de l'exprimer » (Blackburn, cité in Bonneville, 1984 : 8). Le film contient donc déjà sa musique : les formes de l'expression du film, ses formes de narration, confèrent sa forme à la musique – contrairement à la musique de concert où c'est au compositeur de trouver la forme. Cela ne signifie pas pour autant que la musique est totalement soumise à l'image. Même si, *a priori*, le visuel prime le sonore, la musique est « une forme de langage comme le langage parlé », il faut « la laisser parler jusqu'au bout » : « Tout de même, il ne faut pas que le texte de l'écran coupe la "parole" à la musique », précise Blackburn (*ibid.* : 8-9). Selon lui, peu de réalisateurs, à l'exception d'Anne Claire Poirier⁷⁶, s'intéressent à cette caractéristique de la musique. Par ailleurs, si elle a le pouvoir de s'exprimer, la musique doit également savoir se taire. En effet, pour Blackburn, le silence est un élément crucial, voire « la clé de la bande sonore » : « la mesure du silence dans un film est souvent plus éloquente, car elle rehausse la valeur expressive de l'image. Dans *Blinkity Blank*, il y a plus de silence que de musique et j'en suis fort heureux » (Blackburn, [1986]).

En tant que langage, la musique est particulièrement sollicitée dans le film d'animation où « la bande sonore [...] compte beaucoup plus que dans un film ordinaire ». Réitérons les propos de Blackburn :

Dans un film d'animation, ce qui donne une autre dimension au film, c'est précisément la musique. C'est rarement le texte. En conséquence, la musique devient une voix qui exprime quelque chose comme un commentaire. Très souvent, on trouve de la musique du début à la fin du film. Et cela forme un tout. Prenons *Narcisse*. Il faut que la musique serve de guide au spectateur. Si on regarde *Narcisse* sans musique, il y a mille façons d'interpréter les scènes. La musique donne une première signification. Mais le spectateur

76. Anne Claire Poirier (1932-), monteuse, productrice et réalisatrice québécoise, fait des études en droit. Parallèlement, elle se passionne pour le théâtre, puis pour le cinéma, et obtient un premier emploi à la Société Radio-Canada (radio et télévision) avant d'entrer à l'ONF en 1960. Scripteure, assistante au montage, puis à la réalisation – juste après le montage de *Jour après jour* (1962) de Clément Perron –, mais également actrice, elle réalise son premier long-métrage, *De mère en fille*, en 1968. S'inspirant de la vie des femmes, elle réalise également *Les filles du Roy* (1974), *Le temps de l'avant* (1975) et *Mourir à tue-tête* (1979), trois films musicalisés par Maurice Blackburn, qui compose aussi la musique de son film *20 minutes, Mister Plummer* (1963). Poirier collabore également avec l'épouse du compositeur, Marthe Blackburn, pour les scénarios et textes des *Filles du Roy*, du *Temps de l'avant*, de *La quarantaine* (1982) et de *Salut Victor !* (1988). Sur Anne Claire Poirier, on pourra consulter son entrevue avec Léo Bonneville réalisée pour *Séquences* en 1975 (n° 81).

peut en trouver une autre. La musique est une façon d'aborder un sujet en proposant une première suggestion. En somme, la musique déblaye le terrain. Elle rassure également les gens en proposant un semblant d'explication. (Blackburn, cité in Bonneville, 1984 : 9.)

Dans le cas de *Narcisse*, la musique a été composée une fois la partie visuelle achevée. De ce fait, la structure était déjà établie et, si l'on suit la pensée de Blackburn, la forme musicale était donc déjà présente⁷⁷. Si le compositeur tente de révéler la musique qui est déjà là, il ne cherche cependant pas à l'imposer à l'auditeur : « Ma conception générale de la musique consistait à proposer une sorte d'interprétation inconsciente de l'histoire présentée à l'écran, tout en attirant aussi peu que possible l'attention auditive. J'estime que ce film admirable relève d'abord et avant tout du regard. » (Blackburn, cité in McLaren, 2006b : 38-39, en ligne.) Le discours musical agit donc sournoisement, comme un commentaire, un guide.

Seule, la musique de film ne dit pas tout, et elle est indissociable de l'image qui lui a donné forme : « La musique de film, privée de son support visuel, n'a plus de forme, de logique interne » (Blackburn, [1986]). Ainsi Blackburn prône-t-il la création d'une musique originale, qui s'intégrera à l'œuvre, et non le recours à une musique préexistante. Celle-ci ayant été composée « pour être écoutée seule », elle se suffit à elle-même et n'est acceptable « que si elle fait partie du film, comme lorsqu'on joue un trio de Schubert dans le film de Stanley Kubrick, *Barry Lyndon* (1975) » (Blackburn, cité in Bonneville, 1984 : 12). Pourtant, Blackburn se servira lui aussi de musique préexistante, mais en tant qu'objet sonore soumis à la décomposition, à la recomposition et au montage.

Le bricoleur noble

De sa rencontre avec McLaren et le cinéma d'animation va naître chez Blackburn une attitude de « bricoleur noble ». Le compositeur reconnaît cette même nature chez McLaren :

77. Blackburn remarque que la vieille forme ABA est la plus sûre : « Ça le [le film] commence et ça le ferme. Je trouve ça excellent. On peut faire exception des fois et commencer un film d'une certaine façon et finir absolument autrement si le film demande ça. C'est si l'évolution à l'intérieur du film fait que la fin n'a plus aucun rapport avec le début parce qu'il y a eu l'évolution à l'intérieur » (Blackburn, cité in Cloutier, 1980b : 19-20). N'est-ce pas là la forme adoptée par *A Phantasy*, tant au niveau visuel que musical (voir chapitre I, p. 38-45, 53) ?

« L'animateur [...] n'est pas forcément un peintre. C'est plutôt, si je puis dire, un bricoleur » (Blackburn, cité in La Rochelle, 1965 : 53). Tel un artisan, le cinéaste « “construit” un film d'animation avec l'art, la connaissance et l'amour d'un maître luthier, d'un ébéniste, d'un verrier » (Blackburn, 1975 : 133). Chez le compositeur, le bricolage comprend plusieurs facettes qui s'ajoutent à la pratique du dessin du son sur pellicule apprise avec McLaren et qui l'amènent à se confectionner (notamment ?) un multi-peigne magnétique.

Sa nature de bricoleur se manifeste dans son intérêt pour la musique concrète, la manipulation du son et le montage : « C'est comme d'autres qui montent des montages [*sic*] de musique électroacoustique, explique-t-il. C'est du bricolage [...], coller bout à bout [...]. Puis quand on manie des boutons ou des fils comme Yves Daoust disait, c'est simple à comprendre, c'est une question d'aiguillage » (Blackburn, cité in Cloutier, 1983 : 21). On l'a dit, pour Blackburn le montage fait partie intégrante de la composition, et il assiste également au mixage afin de contrôler les sons. Mais ce n'est pas seulement lorsque sa musique est enregistrée qu'il fait œuvre de monteur : le montage peut aussi remplacer la composition à proprement parler. Dès lors, le compositeur ne compose plus avec des notes, mais avec un autre objet sonore : le matériel préexistant, son ou musique. Ainsi, pour *Caprice de Noël et Jour après jour*, François Vallerand note que les bandes sonores « relèvent plus du collage musical, voire du travail de monteur sonore à partir d'éléments puisés dans la sonothèque de l'ONF, que du travail de compositeur traditionnel » (Vallerand, 1984 : 71).

Pour *Pas de deux*, Blackburn effectue un montage sonore à partir d'un enregistrement, donc de musique non originale, du morceau *Old River Song*, interprété par Constantin Dobre à la flûte de Pan⁷⁸ et le United Folk Orchestra de Roumanie. La durée du morceau étant inférieure à la durée du film, le compositeur a procédé à une décomposition de l'enregistrement puis à une recomposition :

78. Blackburn appréciait particulièrement la flûte de Pan. Il aimait également le hautbois, le cor anglais, l'alto, le violoncelle, la clarinette et le saxophone, et les petites formations, particulièrement celles où dominent les bois (Cloutier, 1980b : 22-23).

J'ai donc entrepris d'enregistrer plusieurs copies du morceau sur ruban magnétique, qui m'ont permis de séparer tous les éléments musicaux : les murmures de l'orchestre en ouverture, les motifs et les phrases de la flûte de Pan de même que toute la mélodie. Puis, j'ai conçu une nouvelle piste sonore s'ouvrant uniquement sur l'accompagnement très discret de l'orchestre, maintenu sans interruption jusqu'à la fin de la piste. Sur ce fond sonore, à certains moments cruciaux du film, j'ai ajouté de courts fragments de flûte de Pan, quelques notes, un motif, puis des phrases et enfin, dans les dernières minutes du film, la mélodie entière. J'avais déjà enregistré une importante variété d'arpèges de harpe aux colorations, tonalités et registres divers s'accordant au murmure de l'orchestre et pouvant s'intégrer au fond de la mélodie. Ces enregistrements ont fait l'objet de pistes distinctes. (Blackburn, cité in McLaren, 2006b : 42-43, en ligne.)

Les extraits ont ensuite été traités de manière à ce qu'ils se répètent constamment, comme des boucles, et se doublent. La musique, quelque peu minimaliste et statique, procède par longues tenues des cordes et par *bisbigliandi* (répétition rapide de la même note) de la harpe ; elle évolue lentement et fait entendre de subtils changements d'accords. La lenteur de la musique s'accorde aux mouvements ralentis des danseurs et au quasi-statisme de l'image. Précisons que si cette approche de la bande sonore – réalisée à partir d'une musique préexistante – s'inscrit dans un dessein expérimental, elle s'impose aussi parfois comme la meilleure solution au manque de budget :

Dans les films de long-métrage documentaire ou de fiction, Blackburn dans les années 1960-1970, écrivait le générique d'un film avec de la musique originale. À cause des restrictions budgétaires, il sélectionnait, seul ou avec le réalisateur, la musique à insérer dans le film. À partir de citations musicales déjà gravées sur disque ou bande magnétique, il procédait par la suite au montage de la bande musicale. [...] Mentionnons entre autres *J.A. Martin, photographe*, *Cordélia* et le film sur le viol *Mourir à tue-tête*. (Cloutier, 2001.)

Outre le montage sonore, Blackburn met à profit ses talents de bricoleur dans l'invention d'instruments, tel un artisan-luthier. Afin d'obtenir les sons qu'il désire, il se confectionne un instrumentarium personnel. Il s'agit d'objets créés par lui-même – des instruments à cordes inspirés de leurs homologues indiens – ou d'objets déjà existants – une toupie, par exemple – et détournés de leur fonction première. Ce qui importe, c'est la production d'un son particulier, et n'importe quel objet qui satisfait son oreille et ses désirs sonores peut faire l'affaire. Tous ces instruments sont rassemblés chez lui, dans sa « salle de jouets » – et « non de jeu ! », précise Louise Cloutier (Hellégouarch, 2011b). Nous ne savons malheureusement pas quels étaient précisément ces objets et à quelles œuvres ou quels films ils étaient destinés.

De Schaeffer à l'Atelier de conception et de réalisations sonores

Blackburn, McLaren, Schaeffer

En tant que monteur sonore, compositeur sans partition – lorsqu'il travaille à même le son, concret ou synthétique –, artisan-luthier et utilisateur d'objets en tout genre, Blackburn témoigne d'un profond intérêt pour la musique concrète. Cet intérêt, il le découvre dès son premier séjour en France (1946-1948), en prenant connaissance des travaux de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry, et lors du second (1954-1955), alors qu'il côtoie le GRMC. Ainsi, à partir de 1948, Blackburn essaie « à maintes reprises de convaincre l'ONF de la nécessité d'une recherche au niveau sonore » (Blackburn, 1971). En 1953, à l'époque de *Blinkity Blank*, Blackburn songe à l'idée d'un atelier similaire au groupe de Schaeffer : « McLaren et moi avions tenté de créer une espèce de studio expérimental pour le son et la musique, mais je crois que c'était un peu prématuré, car nous n'avons pas réussi à faire accepter l'idée à personne » (Blackburn, 1969 : 7). Bien que cela n'ait pas été déclaré par l'animateur lui-même, on peut considérer que tout le travail de McLaren, et depuis le début – notamment ses partitions de sons gravés –, s'inscrit dans la lignée des recherches de Schaeffer à son studio de la RTF.

Blackburn ne s'exprime que très vaguement à propos de Schaeffer et ne nomme son homologue français que relativement à la création de l'Atelier. Ainsi s'exprime-t-il peu sur son second séjour en France, et ses liens avec le GRMC restent assez vagues : n'a-t-il fait que côtoyer le groupe ? A-t-il assisté au stage international dirigé par Hermann Scherchen en 1954 ? A-t-il composé des œuvres avec le matériel fourni par le GRMC ? Quelle était la nature de ses rapports avec Schaeffer ? Par ailleurs, il faut noter qu'au moment où Blackburn séjourne une seconde fois en France, Schaeffer est en charge du réseau radiophonique d'Outre-mer et a abandonné temporairement le GRMC à ses collègues Philippe Arthuys et Pierre Henry. Chose certaine, les deux hommes se connaissent et Blackburn s'est ouvert à Schaeffer de son projet d'atelier :

J'avais encore l'idée de mettre sur pied un studio de musique électronique. J'en avais parlé à Schaeffer. Alors j'ai dit : « Est-ce que vous pourriez m'aider ou faire quelque chose qui serait utile ? » Mais il dit : « Ce que je pourrais faire, j'pourrais vous envoyer quelqu'un qui pourrait venir ici quelques mois peut-être, puis mettre sur pied un studio avec les outils qu'il faut. » Tout le monde trouvait ça très très sympathique, mais l'argent, où le prendre ? (Blackburn, cité in Daoust, *Maurice Blackburn, ou portrait d'un méconnu*, in Blackburn, 1996 : 18:07-18:36.)

Si nous ne disposons que de peu de témoignages précis sur la relation existant entre Blackburn et Schaeffer, il n'en demeure pas moins que les deux hommes partagent certaines idées telles que le travail à même le matériau, la confection d'un instrumentarium⁷⁹ et les possibilités sonores qu'offre le cinéma.

En effet, si à la fondation du GRMC Schaeffer s'intéresse principalement à l'art radiophonique, le cinéma retient également son attention et influence sa réflexion sur le décor sonore puis sur la musique concrète. C'est que le cinéma et la radio ont de nombreux points en commun, et surtout leur nature d'« art-relais⁸⁰ », ainsi que leur lien avec le théâtre. « Dans les

79. Au Club d'essai, puis au GRMC, une part de la recherche portait sur la fabrication d'appareils destinés à transformer le matériel sonore. Jusqu'en 1951, le Club travaillait à partir de disques souples (Shellac) pour enregistrer et lire les sons. Les transformations sonores se faisaient donc par manipulations à partir du disque : on recourait surtout à la technique du sillon fermé, au moyen du microphone ou du lecteur de disque. Le premier magnétophone à bande monophonique arriva au Club en 1950, suivi l'année suivante d'un pupitre potentiométrique et d'un prototype de magnétophone à trois double-plateaux, tous deux confectionnés par l'ingénieur Jacques Poullin. Le magnétophone tripiste sera utilisé en 1952 dans *Timbres-durées*, d'Olivier Messiaen. En 1951, Schaeffer et Poullin mettent au point deux phonogènes. Le premier, à clavier, « permet la transposition chromatique des sons » ; le second, à coulisse, « permet la transposition continue, endroit/envers, sous forme de glissando » (Gayou, 2007 : 100). *Orphée 51* ou *Toute la lyre* (1951), de Schaeffer et Henry, est la première œuvre avec transformations sur phonogènes, à clavier et à coulisse, et avec bandes magnétiques. En 1954, Schaeffer et Poullin réalisent un morphophone à têtes multiples, qui « permet des réinjections, des filtrages, une réverbération rudimentaire et une modulation » (*ibid.*).

80. « Dès ses premiers travaux au Studio d'essai en 1942, Pierre Schaeffer avait émis l'idée que le cinéma et la radio (de création) étaient des "arts relais", entre concret et abstrait, car ils permettent d'exprimer, par la forme, ce qui ne pouvait se dire, par le langage (parlé). » (*ibid.* : 370.) Outre le cinéma et la radio, les arts-relais comprennent la photographie, le téléphone ou encore la télévision, soit l'ensemble des « arts mécaniques ». Les arts-relais sont des instruments qui déforment, transmettent et informent l'art. Contrairement aux « arts directs » ou classiques, ils « ne transmettent pas l'objet mais son *image*, ni les sons mais une *modulation* » – ils transmettent des signaux (Schaeffer, 2010 : 360). Ne pouvant restituer l'original, ils procèdent à une « mutilation de l'objet », cependant perçue positivement puisqu'« elle constitue le caractère absolument original de la radio et du cinéma » (*ibid.* : 37). En tant qu'instruments de déformation, de transmission et d'information, la radio et le cinéma ne peuvent faire autrement que d'imiter et affecter l'objet. En ce sens, cette transformation revêt « inéluctablement un effet esthétique » (*ibid.* : 43) et, contrairement aux arts classiques que sont la peinture et la musique, nous dit Schaeffer, le cinéma et la radio cherchent à « faire dire quelque chose » aux images et sons qu'ils transmettent (*ibid.* : 47). Schaeffer en vient ainsi à établir un parallèle avec l'écriture. La radio, écrit-il, « est aussi une écriture sonore avec sa ponctuation, ses caractères, sa mise en pages » (*ibid.* : 48). Là encore, la

deux cas, souligne Évelyn Gayou, les œuvres sont réalisées collectivement, dans les deux cas l'objet est transformé en image – visuelle au cinéma, auditive à la radio –, les techniques de fabrication sont similaires : captation, montage, effets spéciaux, mixage, projection/diffusion » (Gayou, 2007 : 31). Par ailleurs, Schaeffer connaît les partitions d'Honegger et Hoérée pour *Rapt*, ainsi que les essais de son à l'envers de Maurice Jaubert dans *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933). En 1943, il fait partie du premier jury de l'Institut des hautes études cinématographiques, créé la même année, à qui il demande de « recevoir les élèves ingénieurs du son du Studio d'essai pour "s'ouvrir aux métiers voisins" » (*ibid.* : 34). Cet intérêt pour le cinéma donnera naissance à quelques productions du GRMC⁸¹.

Schaeffer exprime également sa pensée sur le son au cinéma en 1946 dans trois articles parus dans *La revue du cinéma*. Dans ces textes, il distingue trois éléments hétérogènes constitutifs de la bande sonore : le bruit, la parole et la musique. Selon lui, le bruit est le son le plus adéquat à l'image, car celle-ci « ne peut montrer que des choses et le bruit est le langage des choses ». La parole, en tant que « bruit des hommes », doit être d'abord considérée comme la « rumeur des personnages », et il faut prêter l'importance la plus haute « à l'intonation, au grain de la voix, plutôt qu'au texte ». Quant à la musique, « matière plastique idéale » qu'il suffit de « bien [...] choisir pour qu'elle se mette en relation avec l'image », Schaeffer regrette l'utilisation de la musique préexistante et souligne l'intérêt d'une utilisation plus réfléchie de la musique, surtout en ce qui a trait à son potentiel émotionnel (*ibid.* : 37). On trouve la même distinction chez Blackburn, pour qui « la bande sonore doit être un tout, former un tout » : « Il

radio et le cinéma font entendre autre chose : « Le papier se laisse écrire. Pas le film. Pas le disque. On sait ce que parler veut dire, oui, mais on est toujours surpris par ce que disent d'autre l'image, le bruit. » (Schaeffer, 2010 : 50-51.) Les arts-relais font entendre le langage des choses, ou plus exactement un « chosage » (*ibid.* : 51). Ainsi procèdent-ils à une transformation de la pensée et de l'expression humaines : « L'homme n'est plus seul à ne voir que ce qu'il veut bien voir, à n'entendre que ce qu'il veut bien entendre : il a un partenaire. On a vu et entendu à sa place ; il est dans l'enthousiasme et dans la réflexion. Il est comme celui qui découvrirait le dictionnaire d'une nouvelle langue » (*Ibid.*).

81. En 1952, Schaeffer compose la première musique concrète pour le cinéma commercial, celle du court-métrage *Astrologie* de Jean Grémillon. En 1953, plusieurs musiques sont composées en coproduction avec la télévision : *L'art précolombien* (Enrico Fulchignoni) et *Les fils de l'eau* (Jean Rouch), dont la musique est de Pierre Henry, *Léonard de Vinci* (Fulchignoni), dont Henry et Schaeffer signent la musique. Les 16, 23 et 26 juin 1959, au musée Guimet de Paris, Schaeffer propose des « projections sonores » : *Les idées et l'objet*, *Images et mouvement*, et *L'imagination et l'instrument*. Sylvie Dallet rapporte que la seconde séance présente « des courts-métrages projetés accompagnés de musique concrète, un spectacle de mime de Jacques Lecoq, le *Poème électronique* de Le Corbusier (images de Philippe Agostini et musique d'Edgar Varèse), ainsi que des films expérimentaux réalisés par de jeunes artistes attirés par la démarche du G.R.M. » (Dallet, 1997 : 56).

n'y a pas seulement la musique, il y a le son et la voix » (Blackburn, cité in Rivard, 1969-1970).

Fondation et fabulation de l'Atelier

Outre les influences de McLaren et de Schaeffer, ce sont des motivations bien précises qui conduisent à la création de l'Atelier : 1) donner la place qui lui revient à cette bande sonore qui, considérée comme secondaire dans le processus de création cinématographique, n'est jamais réalisée qu'avec peu de budget et à la dernière minute ; 2) créer des bandes sonores qui ne soient pas le simple double de l'image ; 3) sensibiliser le cinéaste à l'importance du son, de la bande sonore en général et de sa structuration ; 4) réaliser, pour des films précis, des trames sonores exigeant des moyens de manipulation sonore ; donc 5) offrir aux cinéastes qui le désirent, et sans dépasser leur budget, un service de manipulation sonore allant des simples effets ou climats sonores à une trame sonore élaborée, et ce, au sein même de l'ONF ; 6) permettre aux cinéastes de voir au-delà du cadre rigide de la musique conventionnelle et les familiariser avec une nouvelle conception sonore et le monde de l'électroacoustique ; 7) plus largement, doter le Québec d'un studio de recherches en musique électroacoustique.

Poussé par les expériences de McLaren, qui lui fait prendre conscience des possibilités de la manipulation sonore et de sa nature de bricoleur, par celles également de Schaeffer et du GRMC, qui mettent à contribution n'importe quel son, bruit ou musique, Blackburn a finalement trouvé, vers 1970, une oreille attentive. Dans les premiers échanges, en particulier ceux entre Gilles Dignard, directeur de la production française à l'ONF, et Blackburn, le futur Atelier porte le nom de « Laboratoire de recherches sonores » (Blackburn et Clavier, 1970) ; et Blackburn codirige le projet avec le compositeur Alain Clavier, qui a été stagiaire chez Schaeffer au début des années 1960⁸². Ainsi, Blackburn et Clavier demandent à utiliser les

82. Dès le 1^{er} décembre 1970, Clavier et Blackburn demandent à ce que Clavier soit engagé à temps plein pour se consacrer au Laboratoire de recherches sonores (Blackburn et Clavier, 1970). Le 20 avril 1971, une fois la période d'essai terminée, Blackburn insistera pour que ce soit Clavier qui le seconde dans la mise sur pied du Laboratoire (Blackburn, 1971). Compositeur français arrivé au Québec vers 1966, Alain Clavier (1929-1998) est

locaux et le matériel⁸³ disponibles au département du son et à s'adjoindre la collaboration d'un technicien attaché au département – ce sera Michel Descombes, en 1971. Dans un mémorandum du 19 avril 1971, les deux compositeurs tiendront cependant à noter que la manipulation sonore ne relève pas de l'ingénieur du son et de la technique :

La manipulation et la transformation sonore sont un art et non un exercice technique et [...] en conséquence ce n'est pas tant le « gadget » qui importe que la manière de s'en servir. Même le fait que l'équipement du laboratoire soit placé sous le contrôle d'un technicien du son compétent ne résoudrait rien. (Blackburn et Clavier, 1971a : 2.)⁸⁴

Dignard donne son accord pour une période d'essai de trois mois, allant du 1^{er} janvier au 31 mars 1971. Cette période voit naître les trames sonores de « *Heureux comme un poisson dans l'eau...* » (Gilles Blais), de *Forest Fire* (Evelyn Lambart), des *Primaires* (Francine Desbiens)⁸⁵, et de la séquence « Cathédrale » (8 min) du film *Région 80* (Blackburn et Clavier, [1971b] : 2-3)⁸⁶. Dans la foulée, quelques projets de films, surtout en animation, sont lancés :

par la suite principalement actif à l'ONF dans les années 1970 et 1980. Le site web de l'Office (<<http://onf-nfb.gc.ca>>) répertorie 70 productions où Clavier s'occupe surtout de la musique (parfois en collaboration), plus rarement du son (« *Heureux qui comme un poisson dans l'eau...* » de Gilles Blais, 1971 ; *Journal de voyage* de Donald Winkler, 1982) ou du montage sonore (*Shakti* de Monique Crouillère, 1976, produit par Anne Claire Poirier, avec un texte de Marthe Blackburn). En collaboration avec Blackburn, il compose la musique de *À qui appartient ce gage ?* de Susan Huycke *et al.* (produit par Anne Claire Poirier et Jean-Marc Garand) en 1973, et de *Metadata* de Peter Foldès (produit par Pierre Moretti), en 1971. Alain Clavier quitte l'ONF en 1982.

83. Une liste de l'équipement nécessaire pour le Laboratoire est également dressée : un magnétophone Ampex, un magnétophone à vitesse variable Ampex, un magnétophone à têtes rotatives, une console à six entrées et trois sorties, six égalisateurs, une chambre de réverbération, un appareil à écho, un amplificateur avec haut-parleur et, si possible, un magnétophone à huit pistes ainsi qu'un synthétiseur (Blackburn *et al.*, 1970).

84. Le 9 novembre 1970, Normand Cloutier, se faisant le porte-parole des compositeurs de l'ONF, notait le fait suivant : « Il y a de plus en plus de compositeurs de musique qui font – ou aimeraient faire – de la musique concrète [*sic*] ou de la musique électronique, particulièrement dans le cadre de la musique de film. Leurs instruments de travail ne sont donc plus le piano, la feuille de papier et le crayon [...] ; ce sont des appareils jusqu'ici réservés au Département du son et aux ingénieurs du son : magnétophones, écouteurs, micros pour ramasser des sons ; tables de montage (Ampex), chambre de réverbération, variateur de vitesse, etc. pour structurer les sons ramassés, etc. Tout ce travail se fait sur “quart de pc.” ; il s'agit d'un travail de compositeur et non pas, à proprement parler, d'un travail d'ingénieur du son. » (Cloutier, 1970 : 1.) Le 20 novembre suivant, Gilles Dignard répond à Cloutier que c'est au conseiller musical, Maurice Blackburn, de faire des recommandations (Dignard, 1970). L'intervention de Blackburn ne tarde pas : le 1^{er} décembre, soutenu par Alain Clavier, il annonce le projet d'un « Laboratoire de recherches sonores » (Blackburn et Clavier, 1970 : 1).

85. Nous n'avons pas trouvé trace du film *Les primaires*. Il s'agit peut-être des *Bibites de Cromagnon*, film de Francine Desbiens qui date de la même année.

86. Pour « *Heureux comme un poisson dans l'eau...* », *Forest Fire* et *Les primaires*, Blackburn et Clavier notent qu'un « certain nombre de manipulations et de transformations n'ont été réalisables que parce que le principe d'un Laboratoire de recherches sonores était accepté ». Blackburn et Clavier devaient concevoir un projet sonore destiné à démontrer l'utilité de l'Atelier ; les deux compositeurs ont plutôt décidé de présenter une séquence directement appliquée à un projet cinématographique : « Cathédrale ». Ils tiennent à souligner que « l'idée même

Région 80 au complet, *La genèse* (Laurent Coderre), *The Family that Dwelt Apart* (Yvon Mallette), *Le non-temps* (Suzanne Gervais), *Ookpik* (Co Hoedman) et *Historic Sights* (Albert Kish)⁸⁷. Dignard et le Comité du programme de la production française jugeant l'expérience concluante, le projet de laboratoire se réalise : l'Atelier de conception et de réalisation sonores⁸⁸ voit le jour en avril 1971. Yves Daoust fera partie de l'équipe de 1976 à 1979⁸⁹.

Voici quelques précisions quant à l'équipement demandé :

[Il] comprend assez peu d'éléments standards mais, par contre, se remplira, à mesure que se poseront les problèmes inhérents à chaque film (car il ne faut pas perdre de vue que notre seul but, en essayant d'ouvrir ce laboratoire, est de servir les films), d'un nombre sans cesse renouvelé de « gadgets » hétéroclites, bricolés la plupart du temps, improvisés presque toujours et souvent même inventés pour répondre à des besoins immédiats et précis de transformation sonore. (Blackburn et Clavier, 1971a : 2.)

Ce qui compte, ce n'est donc pas tant le matériel que les « idées » : « Sons et formes rêvés, pensés par le compositeur et qu'il faut alors trouver le moyen de réaliser » (*ibid.*).

de cette séquence n'était concevable que grâce à l'existence, même embryonnaire comme c'était le cas, de ce Laboratoire » (Blackburn et Clavier, [1971b] : 3).

87. Nous n'avons pas trouvé trace d'un film intitulé *Région 80*, pas plus que de *La genèse*. Pour ce dernier, il s'agit peut-être en réalité du film de Coderre intitulé *Zikkaron* (1971). Si tel est le cas, alors le projet d'une collaboration avec l'Atelier a peut-être été abandonné, car la musique a été composée par un certain Donald Douglas. Il ne semble pas non plus exister de film intitulé *Le non-temps*. Toutefois, Gervais réalise en 1971 le film d'animation *Cycle* avec une musique de Blackburn. En ce qui concerne *The Family that Dwelt Apart* (1973), la musique a été composée par Eldon Rathburn. *Ookpik* deviendra *Le hibou et le lemming : une légende eskimo* (1971), avec une musique d'Éric Tagoona, et *Le hibou et le corbeau : une légende eskimo* (1972). Quant à *Historic Sights*, il s'agit peut-être de *Time Piece* (1971), avec une musique d'Alain Clavier. Ce dernier réalisera les trames sonores d'autres films d'Albert Kish, tels que *This is a Photograph* (1971) et *Louisbourg* (1972).

88. Selon Blackburn et Clavier, ce nom, Laboratoire de recherches sonores, revêtait une « dimension abstraite de recherche pure », inadaptée aux véritables objectifs du projet (Blackburn et Clavier, 1971a :1).

89. Yves Daoust (1946-) fait ses études au Conservatoire de musique de Montréal, en piano et composition, avec Gilles Tremblay et Irving Heller, puis à Paris et Bourges. De retour au Canada, Daoust travaille à l'ONF à titre de concepteur sonore, entre 1976 et 1979. Dès 1980, et jusqu'en 2011, il enseigne aux Conservatoires de musique de Québec et Montréal et y développe un programme de composition électroacoustique. Le site web de l'ONF répertorie 8 productions entre 1971 et 1983, sur lesquelles Daoust réalise parfois la musique. Parmi ses collaborations, on citera *Samedi* : « *Le ventre de la nuit* » de Jacques Leduc *et al.* (1977) et *Le plan sentimental* de Jacques Leduc (1978). Outre sa production cinématographique, Daoust est l'auteur de plusieurs œuvres de concert. *Quatuor* (1979) a reçu le premier prix de la catégorie électroacoustique de studio au 8^e Concours, international de musique électroacoustique de Bourges (1980). On lui doit le portrait-collage sonore *Maurice Blackburn, ou portrait d'un méconnu*, commandé en 1982 par le Réseau FM de Radio-Canada pour l'émission « Musique de Canadiens ».

L'une des principales préoccupations de l'Atelier est l'intégration du processus de création sonore dès le début de la conception du film. C'est que l'Atelier ne doit pas faire office de « dépanneur », de producteur de « “petits bidules électroniques bizarres” qui bouchent si bien les trous d'une bande sonore déficiente, mal planifiée, à laquelle on ne s'est intéressé qu'à la dernière minute », comme le dénoncera Daoust en 1977 ([1977] : 6), abondant ainsi dans le même sens que Blackburn et Clavier :

[Il faut] sensibiliser les cinéastes aux problèmes de la conception sonore, c'est-à-dire d'une trame élaborée, tant au niveau des idées qu'au niveau de la ou des techniques utilisées dès la mise sur pied, dès la préparation du film, alors que trop souvent celle-ci est livrée à l'improvisation constante au fur et à mesure que se déroulent les différentes opérations du film (tournage, montage, enregistrement, etc.). D'où, trop souvent : qualité souvent discutable du son de location. Effets sonores « collés » à la dernière minute. Musique dont la fonction est uniquement de boucher les trous. Banalité des rapports dialogues/effets/images. (Blackburn et Clavier, 1971a : 3.)

Ce que souhaite l'Atelier, c'est la structuration intégrale de la bande sonore comprenant bruits, paroles et musique – et non la séparation de trois matières d'expression qui ne seraient articulées ensemble qu'au moment du mixage final. La bande sonore n'a alors de sens qu'en rapport avec son support visuel : elle doit l'enrichir, établir un contrepoint, un dialogue avec l'image, introduire un autre discours, si bien que le sonore et l'image deviennent indissociables.

Ce que l'Atelier propose en réalité, c'est l'intervention d'un nouvel acteur dans la création filmique, une sorte de directeur de la bande sonore qui serait, d'après , le compositeur lui-même :

Dans une approche électro-acoustique concrète de la bande sonore, tous les sons – aussi bien les paroles que les sons réalistes – sont considérés comme exploitables musicalement. Le compositeur doit donc prendre en charge la bande sonore globalement, dès le début d'un film, en collaboration avec le cinéaste, le monteur visuel, le monteur sonore. Le musicien n'a pas à faire nécessairement tout le travail de sonorisation, mais doit le diriger, le planifier, afin de *structurer toute la bande sonore comme une œuvre musicale électro-acoustique*. C'est l'ensemble de la bande qui devient la musique de film. Ce qui n'exclut pas du tout l'emploi de « musiques » au sens traditionnel. Mais celles-ci sont considérées dans cette optique comme des « objets sonores » parmi d'autres, comme des éléments de la structure musicale globale que devient alors la bande sonore. Celle-ci n'a plus uniquement une fonction de sonorisation, elle n'est plus *appliquée, comme un*

verniss, sur un visuel terminé, qui a déjà tout son sens, mais acquiert un rôle actif. Elle enrichit le film par ses propres moyens expressifs. Un contrepoint à deux voix s'établit, entre le visuel et le sonore. (Daoust, [1977] : 5-6.)

Dans cette perspective, l'Atelier a bien conscience de se situer en marge du schéma classique d'élaboration d'une trame sonore et souhaite sensibiliser, familiariser les cinéastes avec ce nouveau mode de conception musicale. Comme le souligne Clavier, il s'agit en fait de « vaincre la méfiance que beaucoup de cinéastes ont encore à l'égard des musiques ou des environnements électro-acoustiques » (Clavier, 1973 : 1). C'est peut-être ce qui poussera Daoust, en 1977, à inscrire l'Atelier dans la mouvance de la musique électroacoustique.

Le compositeur distingue ainsi deux tendances : la musique électronique et la musique concrète. La première a recours à des sons « “purs”, c'est-à-dire abstraits », qui « n'ont pas d'épaisseur sémantique, de contenu culturel, ils ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes ». En plus d'utiliser des sons « purs », la musique concrète, quant à elle, a également recours à des « des événements sonores puisés dans la réalité » et possédant « un contenu culturel, un sens ». Le compositeur se constitue ainsi un « répertoire “d'objets sonores” (équivalents des plans cinématographiques ?) » et un « vocabulaire de base » avec lequel il pourra composer (Daoust, [1977] : 2). Daoust distingue ensuite deux conceptions sonores. La « tendance plastique » privilégie davantage la forme que le contenu des sons, vidés de leur référence culturelle. La « tendance sémantique », au contraire, conserve une telle référence : les sons sont utilisés pour leur valeur référentielle, en tant qu'« unités culturelles » (*ibid.* : 3). Les manipulations sonores ensuite appliquées à de tels sons en transforment le sens sans pour autant les rendre abstraits :

Cette démarche ébranle sérieusement la notion conventionnelle de musique. On ne crée plus seulement des rapports de formes, de couleurs, de dynamiques, mais également (surtout ?) des rapports de sens, en confrontant des sources sonores hétérogènes (voix humaines, sons anecdotiques, sons électroniques, fragments de musique). (*ibid.* : 4).

Une telle pratique consiste ainsi à faire du « cinéma virtuel » : « On glisse des constructions strictement musicales, syntaxiques, vers des structures de récit » (*ibid.*). Telle est la démarche de l'Atelier.

Vie et mort de l'Atelier

L'Atelier sera le lieu de plusieurs réalisations. La première à noter est le double album *Musiques de l'ONF, vol. I* (1977), dont Blackburn est le conseiller musical, Clavier le responsable technique et Anne Claire Poirier la productrice. Alors que les membres de l'Atelier semblent soutenir l'interdépendance de la musique et de l'image⁹⁰, l'album proclame l'autonomie des bandes sonores : « Ce n'est pas là d' "air de film" ni de "chanson-thème" qu'il s'agit, fait remarquer Jean-Yves Bégin, auteur des textes de l'album. La trame sonore s'y trouve ici détachée de l'image et prise dans sa totalité, érigée en œuvre parallèle, autonome » (*in Blackburn et al.*, 1977 : pochette). On y retrouve ainsi *Neighbours/Voisins* (McLaren, 1952), *Blinkity Blank* (McLaren, 1955), *Rythmetic* (McLaren, 1956), *Jour après jour* (Clément Perron, 1962), *Caprice de Noël* (McLaren *et al.*, 1963), *Canon* (McLaren, 1964), *La courte échelle* (Gérard Giraldeau, 1964, musique de Gabriel Charpentier), *La forme des choses* (Giraldeau, 1965, musique de Pierre Mercure), *Dimensions soleils* (Raymond Brousseau, 1970, musique de Gilles Tremblay) et *Metadata* (Peter Foldès, 1971, musique d'Alain Clavier et Blackburn). À part *Metadata*, note Bégin, toutes ces bandes sonores sont antérieures à la formation de l'Atelier et semblent ainsi être désignées en tant que modèles :

Cet album rend hommage aux compositeurs de l'ONF, cinéastes authentiques, artisans essentiels à l'accomplissement de l'œuvre cinématographique. C'est à ce titre qu'on retrouve les « musiciens-cinéastes » de l'ONF – Maurice Blackburn, Eldon Rathburn et Alain Clavier, ainsi que d'autres compositeurs intéressés par les rapports son-image. [...] Ces disques couvrent la période qui s'étend de 1952 à 1971. Période antérieure à la fondation de l'Atelier (1972) où des moyens électro-acoustiques ont été mis à la disposition des compositeurs. (Bégin, *in Blackburn et al.*, 1977 : pochette.)

Sur les 10 titres, la moitié proviennent de films de McLaren, ce qui confirme son influence déterminante : « Cet album nous rappelle, écrit Bégin, qu'un Norman McLaren n'est pas seulement un grand cinéaste d'animation, mais qu'il est aussi un musicien imaginatif » (*ibid.*).

90. Blackburn n'a-t-il pas écrit : « Je ne crois pas que la musique de film peut avoir une existence en dehors du cadre audio-visuel pour lequel elle a été créée » ? (Blackburn, cité *in* La Rochelle, 2002 : 27.)

Parmi les autres réalisations de l'Atelier, citons un disque de Clavier pour un des numéros de *Médium-média* sur la « La qualité de la vie » (publication de l'ONF), et une bande sonore de Louis Portugais et Jocelyne Archambault sur *La radio communautaire* avec la participation de Clavier (musique, montage et mixage), mais aussi *Fièvre* (1971), *Onde orange* (1973)⁹¹ et *Volcano: An Inquiry into the Life and Death of Malcolm Lowry* (Donald Brittain et John Kramer, 1976), dont la musique, composée par Clavier, reçut le prix Etrog (ancêtre du prix Génie) de la meilleure musique originale en 1976⁹². La production d'Yves Daoust, particulièrement prolifique, est fort éclairante quant aux idées véhiculées par l'Atelier. Il compose les bandes sonores de *Samedi : « le ventre de la nuit »* (Jacques Leduc, 1977), *Le plan sentimental* (Leduc, 1978), *L'âge de chaise/Chairmen* (Jean-Thomas Bédard, 1978) et de *Naufragés du quartier/One Way Street* (Bernard Longpré, 1980). Sur la collaboration de Daoust et Leduc, La Rochelle note que :

Le compositeur refuse les trames formées des seuls sons produits par la machine, l'électroacoustique pur, pour traiter plutôt les sons cueillis par le réalisateur (bruitages, bribes de paroles et de chansons) et les inscrire dans une toile tissée par l'ordinateur. Et ce, toujours en contrepoint, rarement en synchronisme, sauf quand l'exigent quelques séquences de cinéma prises sur le vif. De la sorte, Daoust intègre à merveille les données sonores du direct avec la manipulation électronique, une symbiose qui magnifie musicalement les vertus brutes de la prise de vue synchrone. [...] Ces créations d'Yves Daoust sont des exemples dispersés, dans l'*underground* de l'ONF, presque confidentiels. (La Rochelle, 2009 : 70.)

De son côté, Carrière souligne l'étroite collaboration de l'Atelier avec le studio français d'animation : *L'œuf* (1971) de Clorinda Warny et *L'œil* (1972) de Viviane Elnécavé, avec une musique de Blackburn ; *Tchou-tchou* (1972) de Co Hoedeman, avec une musique de Normand Roger ; *Le vent* (1972) de Ron Tunis, *Un cheval à toute vapeur* (1973) de Kaj Pindal et *Du coq à l'âne* (1973) de Suzanne Gervais, Francine Desbiens et Pierre Hébert, avec la

91. Toutes ces œuvres sont citées par Réal La Rochelle (2002 : 30-31). Nous n'avons cependant pas retrouvé trace de la plupart d'entre elles dont nous ne pouvons ainsi indiquer l'année de création et/ou l'auteur.

92. « D'après Alain Clavier, Blackburn se révèle cependant un peu perplexe devant l'électroacoustique, il est malade pendant un certain temps et ne s'engage pas très profondément dans les réalisations de l'Atelier (sauf pour *Metadata* en 1971, *Épilogue [Fièvre]* en 1972 et *Onde orange* en 1973) ; il laisse à toutes fins utiles l'Atelier aux soins de Clavier qui, jusqu'en 1979, y réalise plus d'une dizaine de trames sonores. Toutefois, selon Marthe Blackburn, ces propos de Clavier déforment la réalité. » (*Ibid.*) On notera, en outre, que Blackburn, le 11 mars 1974, quitte son poste de producteur-délégué de l'Atelier pour se consacrer à son rôle de conseiller musical et de compositeur (Blackburn, 1974). À titre de fondateur, il demeure cependant actif à l'Atelier jusqu'en 1977.

participation de Pierre F. Brault au son ou à la musique ; *Metadata* (1971) de Peter Foldès avec une musique de Clavier et Blackburn ; et enfin, *Ceci est un message enregistré* (1973) de Jean-Thomas Bédard, avec une musique de Clavier (Carrière, 1988 : 290). Il n'est pas étonnant que la conception des rapports entre le sonore et le musical telle que défendue par l'Atelier trouve son territoire de prédilection dans le cinéma d'animation puisque, comme Blackburn le disait lui-même, l'animation relevant du monde du rêve, tout y est permis et la bande sonore y joue un rôle plus important que dans les autres genres filmiques.

N'ayant que peu d'appui de la part des cinéastes et des producteurs – notons qu'au moins trois ne sont pas indifférents : Pierre Moretti, Anne Claire Poirier et Jacques Leduc –, aux prises avec le préjugé coriace qui veut que le sonore se subordonne à l'image, manquant d'argent et de moyens techniques, l'Atelier ferme ses portes en 1980. En outre, en 1977, Yves Daoust publiait son texte *Atelier sonore : idéologie – orientation – politique*. Selon Robert Forget, ancien responsable administratif à l'Atelier en 1978-1979, cet échec revient également à la spécialisation des instruments utilisés (un échantillonneur mi-mécanique mi-acoustique, fait maison, et quelques synthétiseurs) et dont il fallait faire l'apprentissage, mais aussi aux réalisations sonores elles-mêmes, plus adéquates dans le cadre du film d'animation que dans celui du documentaire (Forget, *in* Blackburn, 1996 : livret, 12-13). Forget relève également le dépassement rapide des outils utilisés par l'Atelier :

L'Atelier avait créé une démarche significative durant une phase expérimentale. Les outils en ce domaine s'étant vite améliorés sur le plan technologique, ceux de l'Atelier devinrent désuets, et ce furent des pigistes qui se servirent par après des nouveaux modèles et les utilisèrent dans certains films. L'évolution technologique petit à petit a effacé le besoin de maintenir un tel Atelier qui, à la fin des années 70, était au terme de son cycle. Le trait devait être tiré. (*Ibid.*)

On notera cependant que l'Atelier s'est battu tout au long de son existence pour obtenir un espace et un équipement de travail adéquats, comme en témoignent les mémorandums et rapports dont nous avons pris connaissance⁹³. Le sentiment général qui se dégage de ces textes

93. Suite à une demande effectuée auprès de l'Office national du film (dont les archives sont publiques), nous avons reçu un dossier comprenant les copies de nombreux documents en lien avec l'Atelier : une vingtaine de mémorandums signés, pour la plupart, par Maurice Blackburn et Alain Clavier, à laquelle s'ajoute une dizaine de

est la stérilité des différents appels de l'Atelier. Le 26 avril 1977, Maurice Blackburn et Anne Claire Poirier, alors productrice de l'Atelier, constatent avec amertume que « l'Atelier n'intéresse pas » ; ils déplorent les remises en question de son existence, tant par la direction que par les cinéastes, et son échec :

Si l'Atelier se maintient vaille que vaille depuis cinq ans, c'est surtout grâce à la conviction et à la ténacité de quelques rêveurs incorrigibles qui croient encore que la bande sonore est une dimension importante d'un film et que tous les moyens pour l'enrichir (expérimentaux et contemporains autant que traditionnels) doivent être mis à la disposition des cinéastes. (Blackburn et Poirier, 1977 : 1.)

Selon eux, l'Atelier ne fut finalement qu'un « rêve non partagé » qui a (sur)vécu toutes ces années dans une « quasi-clandestinité » :

Depuis cinq ans déjà, il a fallu parler de l'Atelier et le vivre avec retenue et réserve (ce qui nous fut toujours contraignant) afin de ne jamais faire peur en affirmant son existence. Encore maintenant, il nous faut attendre discrètement les restes – les restes du budget, les restes de l'espace, les restes des ressources humaines, les restes de temps, les restes de la maintenance, les restes de tout : on a raclé le fond. (*Ibid.*)

Étant donné la situation, Blackburn et Poirier décident de se retirer, et remettent le sort de l'Atelier entre les mains de la Direction de la production française :

Devant ce bilan qui révèle plus d'espoirs déçus que de réalisations positives, plus d'indifférence générale que d'intérêt professionnel, plus de calcul personnel que de générosité « collégiale », nous en arrivons à la conclusion qu'il est inutile de poursuivre une idée rejetée par la majorité de la Production française. (*Ibid.* : 2.)

La décision de Poirier et de Blackburn suit directement la publication du texte de Daoust, en 1977, qui veut faire de l'Atelier un « véritable studio de musique électro-acoustique » (Daoust, [1977] : 1). Le compositeur propose donc d'ouvrir l'Atelier aux compositeurs extérieurs, même si leurs projets ne s'appliquent pas à une production cinématographique. Car « l'Atelier doit également encourager la production de musiques

rapports d'activités, plans de projet, diagrammes et comptes-rendus de réunion divers. Parmi ces textes figure celui de Daoust, *Atelier sonore : idéologie – orientation – politique* (1977). Une liste détaillée de ces documents est offerte dans la bibliographie.

libres (non appliquées à l'image), mais qui tendent vers le "cinéma virtuel", de « musiques-documentaires [...] destinées essentiellement à la radio » ([Daoust, [1977] : 7). Les productions de l'Atelier comprendraient ainsi des musiques de films sous forme de bande sonore totale, des musiques-documentaires, ainsi que des travaux sur le rapport son-image. Il faudrait également constituer une phonothèque, accessible aux cinéastes, et une sonothèque, pour faciliter le travail des compositeurs. Il va sans dire que la proposition de Daoust a été assez mal accueillie par le Comité du programme, qui juge « non désirable le plan de développement proposé », plan qui s'écarte du mandat et des « besoins réels de la production » : « le sentiment général est qu'il faut maintenant fuir comme la peste tout ce qui tend à nous sortir de notre spécificité cinématographique. À cet égard, des trucs comme "les musiques libres pour utilisation radiophonique" ont fait bondir » (Comité du programme, 1977)⁹⁴. À partir du mois d'avril 1977, l'existence de l'Atelier est sérieusement remise en question. En avril 1978, le Comité du programme constate la situation « stagnante » et « confuse » de l'Atelier, et juge qu'une décision ferme s'impose : « continuer ou fermer l'Atelier de conception sonore et éviter de "mourir à petit feu" d'année en année » (Comité du programme, 1978). L'année suivante, Robert Forget, qui soutient qu'il n'est pas nécessaire de fermer l'Atelier pour faire des économies, tente désespérément de démontrer, diagrammes à

94. L'Atelier avait d'ailleurs déjà soumis un projet d'expansion extérieure, soutenu celui-là par le comité du programme dès 1973. Les modalités du projet ont été soumises par le compositeur Serge Dion en 1974. Le projet visait à « établir des modalités d'accessibilité à l'A.S. [atelier sonore] pour des compositeurs et créateurs extérieurs à l'O.N.F. et à combler le manque de ce style de musique [électroacoustique] au sein de l'art contemporain au Québec » (Dion, 1974b : 1) ainsi qu'à « atteindre un maximum de productivité » (Dion, [1974a] : 2). L'Atelier serait structuré de la façon suivante : un comité d'admission constitué de musiciens (Serge Dion, Maurice Blackburn, Réjean Poirier, Jean-Pierre Brunet) étudie et sélectionne les demandes d'admission et les propositions de projets (critères : antécédents musicaux et occupation musicale actuelle du candidat, but d'utilisation de l'Atelier) ; les candidats ainsi sélectionnés se joindront au Groupe de recherche, qui regroupe tous les créateurs, chercheurs ou stagiaires travaillant à l'Atelier ; un coordinateur (Serge Dion, compositeur), également membre du comité, est chargé de faire le lien entre le Groupe et l'ONF, et d'initier les nouveaux membres à l'équipement. À la fin de l'année 1974, le Groupe est constitué de Michel Gonneville, Michel Vinet, Normand Boucher, Michel-Georges Brégent, Jean-Pierre Brunet, Walter Boudreau et Serge Dion. Se joindront à ces musiciens, en 1975, Claude Frascadore, John Poniatoski, Michel Phaneuf et Réjean Poirier. Ainsi, l'Atelier n'accepte que des musiciens – « Le studio étant en quelque sorte un instrument de musique, il est normal que ce soit des musiciens qui l'utilisent. » (Dion, 1974b : 6). Cependant, le programme d'accessibilité engendre de nouvelles limitations techniques, l'Atelier n'étant plus amené à produire des œuvres uniquement destinées au cinéma, et d'espace.

l'appui, la nécessité de l'Atelier, un lieu qui a été hautement productif⁹⁵. Alain Clavier propose bien quelques réflexions en vue de l'année 1980-1981, mais l'Atelier est mort.

Malgré sa fermeture, l'Atelier laisse des descendants qui continueront la recherche sonore durant les années 1980. Ce sont les cinéastes Bretislav Pojar (« *E* »), Gilles Groulx (*Au pays de Zom*), Fernand Bélanger (*Passiflora*) et Pierre Hébert (*Étienne et Sara*), les compositeurs Jacques Héту, René Lussier, Robert Marcel Lepage et Jean Derome, et les concepteurs sonores Claude Beaugrand et Catherine Van Der Donckt (La Rochelle, 2009 : 71). Quant à Blackburn, pendant la période de l'Atelier, il compose les trames sonores de *Cycle* (1971), *Balablok* (1972), et de *Dernier envol* (1977). À partir de 1980, il continue de composer pour quelques œuvres filmographiques d'animation, dont « *E* », en 1981. Cet exemple est intéressant dans la mesure où il présente un véritable continuum sonore : piano, chant, paroles, onomatopées et bruitages – produits par les Mimes électriques – se mélangent du début à la fin en une trame sonore globalisante. Malgré la diversité de sa production, une idée importante relie ses réalisations : celle de la bande sonore totale, vision par quoi s'explique la ténacité avec laquelle Blackburn a poursuivi ce rêve de créer un lieu de recherche et d'expérimentation exclusivement consacré au sonore.

La bande sonore totale

Opéra audiovisuel

Dans un texte intitulé *Récitatif*, Blackburn exprime clairement sa pensée sur les rapports entre musique et image, et sur le commentaire filmique, qu'il conçoit à la manière d'un récitatif :

95. Selon Robert Forget, la productivité de l'Atelier serait passée de 60 à 130 min de musique originale entre 1971 et 1976. En outre, selon une liste qu'il a dressée, 43 réalisateurs ont fait un usage significatif de l'Atelier au moins une fois. Parmi eux, 12 l'ont utilisé au moins deux fois, dont deux au moins trois fois (Forget, 1979).

C'est pourquoi j'assiste le plus possible aux enregistrements des textes, pour diriger le ton et le rythme du commentateur. Il en est ainsi des effets sonores : leur ton, leur rythme, leur valeur émotive s'imposent à moi, et non leur réalisme. Il faut craindre la musique imitative et le commentaire descriptif ; et les bruits doivent évoquer le monde inconnu de notre subconscient. (Blackburn, [1986].)

Non seulement Blackburn s'éloigne des conventions en considérant la musique comme un des éléments de la bande sonore, mais il insiste sur le fait qu'elle ne doit pas être un calque de l'image : la musique doit enrichir l'image, sans nécessairement entrer avec elle dans un rapport de synchronicité. Pour Blackburn, c'est l'image qui impose forme et structure musicales. Rathburn précise la même pensée :

Il est primordial qu'un compositeur de musique de film admette que son travail ne consiste pas à imposer sa volonté au film, mais plutôt à laisser le film lui « parler ». En « écoutant » ainsi le film, le compositeur se met dans un état de disponibilité qui lui permet de préciser, de mesurer les besoins musicaux du film. (Rathburn, cité *in* Lamoureux et Potvin, [2006]2014 : en ligne.)

Le film doit être à la fois visuel et sonore : l'image s'impose au compositeur, l'inspire, et la bande sonore, dont fait partie la musique, vient ensuite la compléter.

En effet, la musique devient un objet sonore comme un autre. Inspirée par l'image, elle en est indissociable, tel que l'explique Blackburn :

J'ai toujours eu un penchant pour l'opéra : on y retrouve plusieurs formes d'expression en étroite conjonction les unes avec les autres – le chant, la musique, le théâtre. C'est peut-être parce que je conçois le cinéma comme un opéra qu'il m'est difficile de penser aux images, aux bruits, au commentaire, à la musique, comme si ces éléments pouvaient être compartimentalisés, isolés les uns des autres. (Blackburn, [1986].)

Ainsi peut-on parler, comme le fait Réal La Rochelle, d'« opéra audiovisuel » pour désigner cette nouvelle approche du binôme musique-image, afin d'abolir toute relation de hiérarchie entre musique et image, ainsi qu'entre parole, musique et bruit (La Rochelle, 1992c : 98-99). La Rochelle propose également le terme « filmopéra », inventé par Kurt Weill, et qui désigne « l'adaptation cinématographique d'un opéra, donc n'obéissant plus aux lois du théâtre mais à celles du langage filmique » (La Rochelle, 2009 : 68). Fusion de l'opéra et du film, toutes les

sources sonores y sont prises en compte. Ainsi, la bande sonore de l'opéra audiovisuel, du filmopéra ou de l'œuvre audio-visuelle totale, devient une véritable œuvre électroacoustique.

Filmusique

Selon Daoust, l'esprit novateur de Blackburn ne s'exprime pas seulement dans ses trames sonores électroacoustiques, mais dans toute sa production. Il retient l'exemple de *Notes sur un triangle*, de René Jodoin :

Dialectique entre le visuel donnant plutôt le sentiment d'une démonstration, d'un exposé didactique que d'une œuvre de création, auquel Blackburn oppose une vraie valse dans le style pompier qui fait danser les bouts de carton, les libère de leur carcan. Utiliser le systématisme de l'image pour mieux la dévoyer par cette valse caricaturale jouée sur un piano-bastringue. Ce ne sont pas les notes qui comptent, mais les valeurs référentielles véhiculées par l'objet-vals. (Jodoin, *in* Blackburn, 1996 : 14-15, livret.)

En 1988, Louise Cloutier souligne déjà cette omniprésence d'une pensée novatrice dans l'œuvre de Blackburn. Elle utilise le terme de « filmusique » pour désigner le résultat de la structuration de la bande sonore totale, mais aussi cette volonté d'abolir la hiérarchie entre bruits, paroles et musique⁹⁶. Il faut faire intervenir ici une autre pensée de Blackburn : « La musique, c'est une organisation sonore. [...] Un bruit de source ou un bruit de harpe, c'est pareil : il faut l'organiser » (Blackburn, cité *in* Daoust, *Maurice Blackburn, ou portrait d'un méconnu*, *in* Blackburn, 1996 : 18 :44-18 :58)⁹⁷. Il convient dès lors de se demander ce que le compositeur entend par musique et il semble bien qu'il la définisse comme une succession de sons organisée selon certaines règles. D'après cette définition, n'importe quel son peut être intégré dans la musique. Si on parle ensuite de filmusique, c'est que les règles d'organisation des sons sont dictées par l'image : « C'est l'image qui sans cesse a imposé sa structure à ma musique de cinéma », écrit Blackburn (Blackburn, [1986]). La musique de cinéma, c'est l'organisation visuelle des sons.

96. Louise Cloutier emprunte le terme de filmusique au mémoire de Jeanne Clément sur l'œuvre cinématographique de Michel Fano, ce dernier ayant une conception de la musique de film similaire à celle de Blackburn en termes de non-hiérarchie des éléments de la bande sonore et de continuum sonore. Voir Cloutier, 1988 : 25-26.

97. La partition de *Je* peut être également décrite en termes de « bruitages organisés » (Société Radio-Canada, 1964 : 20).

Michel Fano reconnaît le caractère novateur de la pensée du compositeur canadien – alors qu'en Europe il n'y avait rien de tel – et l'importance de films tels que *Je, Jour après jour*, *Blinkity Blank* et *Ciné-crime* (La Rochelle, 2002 : 187). Comme nous l'avons vu avec ces deux derniers films, et telle était la visée de l'Atelier, Blackburn est à l'œuvre dès le début de la conception filmique, ce qui lui permet de réaliser des bandes sonores globalisantes. Le résultat le plus accompli est peut-être celui de *Ciné-crime*, puisque Blackburn en est le concepteur total, tant à l'image qu'au son, à la manière peut-être des expériences de McLaren. Le compositeur y fait appel à l'imagination de l'auditoire, par le son et l'image, et suscite ainsi l'intervention d'un nouvel acteur, que La Rochelle nomme l'« audio-spectateur » (*ibid.* : 11). Pour Marcel Jean, cette œuvre offre, en outre, un bon exemple du renversement des rôles de l'image et du son, et d'une possible autonomie de la bande sonore :

Ce film a la particularité de comporter une bande-image extrêmement allusive, pratiquement incompréhensible si on y enlève le son. Or, la bande sonore, privée de son complément visuel, demeure tout aussi efficace à décrire une action archétypale (un voleur est poursuivi, puis arrêté, etc.). Il s'agit, en fait, d'un véritable tour de force tant la description y est précise. (Jean, 1996 : 15.)

Exemples de bandes sonores totales

Parmi ses expériences électroacoustiques, une attention particulière peut être apportée à *Je* (1961), *Jour après jour* (1962) et *Mourir à tue-tête* (1979), dans lesquels la symbiose des diverses composantes du film est particulièrement prégnante. *Je* est la première bande électroacoustique de Blackburn. Dans ce film expérimental où Suzanne Rivest interprète une chorégraphie racontant l'histoire du mouvement chez l'Homme, la bande sonore décrit :

Des mouvements mécaniques (métronome, engrenage, moteur, dactylo, perceuse), des mouvements de la nature (avalanches, vents, gouttes d'eau, pluie), des voix (rires, chants d'enfants, prières monacales, chants d'oiseaux), ou encore des mouvements d'animaux (troupeaux en débandade, singes en déroute). (Cloutier, *in* Blackburn, 1996 : livret, 28).

Après *Je, Jour après jour* est le deuxième film pour lequel Blackburn compose une bande sonore entièrement électroacoustique ; Louise Cloutier en offre une description :

Puis l'Homme dit : « Faisons la Machine à notre image et selon notre ressemblance... » Il en résulte un poème sonore *total*, ajoutant à la musique concrète – bruits industriels et effets divers enregistrés en studio ou pris en sonothèque, chantant la domination universelle de la machine devenue folle – la puissance de la parole et de l'intonation humaine. La parole fait contrepoint au son, totalement débridé – on est allé chercher de tout : galopade de chevaux, bruits de trains, sifflets, arbres s'écroulant, bruits de machines... Bande sonore élaborée sans partition directement à la Moviola, avec des paroles de Clément Perron, et la voix d'Anne Claire Poirier. (Cloutier, *in* Blackburn, 1996 : livret, 29)

La bande sonore ainsi produite s'inscrit tout à fait dans la lignée du travail de Henry et de Schaeffer. Anne Claire Poirier explique qu'elle a d'abord réalisé le montage sans aucun son, puis qu'elle a pensé à un disque de Schaeffer. Elle a ainsi fait entendre le disque à Blackburn tout en projetant les images, ce qui a été le point de départ de la conception de la bande sonore (Poirier, *in ibid.* : livret, 16).

Le « poème sonore total », que nous analyserons en détail dans le prochain chapitre, résulte de la fusion de diverses composantes sonores : des timbales, des cymbales et des *hi-hats* frottés, frappés ; des membranophones, tels que tambour et caisse claire ; un piano (*clusters*), peut-être quelques percussions inventées et un xylophone (plutôt atonal) ; des sons synthétiques, du chant (narratrice), quelques bruits divers (ceux décrits dans le texte de présentation) et la narration – la voix de la narratrice fait également l'objet d'un traitement puisqu'elle est parfois superposée à elle-même⁹⁸. Quant aux images, elles proviennent d'extraits inutilisés de films sur les usines à papier. Elles acquièrent un nouveau sens grâce à l'apport de la bande sonore et le tout se révèle une réflexion sur l'être humain et son rapport à la machine. La Rochelle note même que le film « revendique une complète autonomie de la bande image (scènes de type “réaliste” montrant des ouvriers au labeur) et de la trame sonore, leur unique rapport dialectique étant celui d'une réflexion poétique et musicale sur la machine moderne qui façonne l'homme à son image » (La Rochelle, 2009 : 69). Bien que ce film ait été réalisé avant l'Atelier, il présente un travail audio-visuel qui en est tout à fait représentatif. Selon La Rochelle, *Je et Jour après jour* sont de « véritables filmopéras modernes, comme en

98. « Chaque piste sonore [...] comprend de nombreux effets agencés, de façon souvent impressionniste, en synchronisation avec l'image. Les six pistes sont jouées simultanément et un mixeur, sous la direction du compositeur, contrôle l'intensité de chaque bande et la texture sonore du résultat. » (*Illustrations*, s.d.)

rêvait déjà Kurt Weill en 1930, quand il envisageait le “film-opéra futur” appuyé sur “les possibilités musicales et les lois formelles fondamentales du cinéma sonore” » (La Rochelle, 2009 : 69).

L’idée de « poème sonore total » domine également dans une œuvre non destinée à l’écran : *Verbération*⁹⁹. Ici, Blackburn mélange les sons concrets, « la voix humaine » et la musique pour créer « une série d’images poétiques sonores » à partir des textes d’Anne Hébert (« Trop à l’étroit », « Nos mains au jardin », « La ville tuée », « Nuit » et « Les offensés ») (Blackburn, 1969 : 7). Les voix de Monique Mercure et de Jean Perraud, des objets sonores au même titre que les sons concrets, sont traitées de la même manière. Certains mots sont répétés, déclamés tantôt par l’homme, tantôt par la femme, tantôt par les deux ; les textes sont récités à la manière d’une dictée, les phrases parfois superposées, afin de « recréer le poème depuis le début dans l’esprit de l’auditeur » (*ibid.*).

Anne Claire Poirier collabore avec Blackburn pour ses propres films. Pour *Mourir à tue-tête*, film-réflexion sur le viol – individuel, rituel ou collectif –, le compositeur utilise les ondes Martenot, l’orgue, des sons de cloches ou encore la cithare auxquels se mêlent des cris de femmes, la voix de la narratrice, ainsi que celle d’une sorte de chœur de danse balinaise Kecak. Pour Poirier, Blackburn n’était pas un simple compositeur, il était également un cinéaste :

Il avait une pensée profondément cinématographique, voyait le cinéma comme un tout. Sans ce sens aigu du filmique, il n’aurait jamais réalisé et réussi les bandes sonores et les musiques de film comme celles qu’il a inventées. [...] Il travaillait sur le son dès l’enclenchement de la conception du film, puis développait des sons/musiques de diverses manières en contrastes, en appuis, en contrepoints... (Cloutier, *in* Blackburn, 1996 : livret, 17.)

99. Dans un mémorandum du 22 avril 1968, Blackburn écrit à propos de *Verbération* : « L’essentiel de mon projet est la création d’une œuvre pour voix, musique électronique et musique concrète. L’élaboration de cette œuvre va me permettre de faire des recherches dans l’utilisation d’appareils et instruments électroniques ou concrets pouvant produire, enregistrer et transformer des sons. Ce projet est l’aboutissement de quelques essais dans ce domaine que j’ai réalisés à l’O.N.F. Par exemple : “Blinkity-Blank” et “Jour après jour”. L’expérience que je veux tenter va me familiariser encore plus avec ce mode d’expression sonore et, en temps opportun, je pourrai la mettre au service de l’O.N.F. » (Blackburn, 1968.)

Du point de vue du langage, toutes les bandes sonores composées par Blackburn ne sont pas aussi expérimentales. Il y en a beaucoup – la majorité, peut-être – qui présentent une musique davantage conventionnelle, et il ne faut pas oublier que seuls quelques cinéastes épousent les idées du compositeur, d'autres se contentant d'une musique plus illustrative ou atmosphérique, et non conceptuelle. Blackburn avoue d'ailleurs : « C'est seulement de temps en temps que je faisais quelque chose d'expérimental » (Blackburn, cité in Daoust, *Maurice Blackburn, ou portrait d'un méconnu*, in Blackburn, 1996 : 06 :20-06 :24). Il souhaite aller plus loin dans ces expérimentations, mais le peu de moyens et d'enthousiasme du milieu l'en empêchent. Selon Yves Daoust, la mise sur pied de l'Atelier est arrivée trop tard :

[Maurice Blackburn] eut le temps – et le goût – d'y réaliser très peu de musiques. Déchiré toute sa vie entre les contingences esthétiques de son travail de compositeur de musique fonctionnelle qui l'a entraîné à composer un très grand nombre de *musiquettes* un peu fleur bleue – qu'il aimait bien écrire, par ailleurs – et le « besoin d'aller plus loin » qui ressurgissait régulièrement et provoquait chez lui des crises profondes, il se sentit seul toute sa vie et en souffrit énormément, parfois jusqu'au désespoir nourri par le sentiment d'être passé à côté de ce qu'il aurait vraiment voulu être, de la musique qu'il aurait vraiment voulu faire s'il en avait eu les moyens, s'il n'était pas né trop tôt. (Daoust, *in ibid.* : livret, 15.)

Parmi ses partitions plus conventionnelles, on peut citer celle composée pour *Le festin des morts* (1965) de Fernand Dansereau. Dans ce film, la musique accompagne presque toujours la narration et reste assez conventionnelle dans son utilisation en illustrant action et personnages : par exemple, la musique atonale souligne les tensions, le chant grégorien ou la musique qui s'en inspire sert à caractériser les jésuites, tandis que des sonorités amérindiennes (tambours, maracas, idiophones) sont associées au peuple autochtone. De même que pour ce premier film de fiction de l'ONF, *Les filles du Roy* (1974) d'Anne Claire Poirier n'utilise pas de musique concrète, mais un langage et une orchestration plus traditionnels. Comme le souligne Louise Cloutier, Blackburn adopte ici une écriture proche de celle de sa musique de chambre, ses trios et quatuors (*ibid.* : livret, 28). Pour *J.A. Martin, photographe* (1976) de Jean Beaudin, la musique, simple et peu présente, est caractérisée par une instrumentation minimale (piano, violoncelle, accordéon et une personne qui siffle). Ses interventions courtes et peu développées peuvent amener à se demander si la partition n'a pas été improvisée ou du moins composée dans un court laps de temps.

Synthèse autour de la pensée musico-filmique de Maurice Blackburn

Maurice Blackburn était une sorte de cinéaste sans caméra, de la même façon que McLaren était un compositeur sans partition. Cette nature qui était la sienne s'est révélée au fur et à mesure de son expérience à l'ONF, notamment avec McLaren, et au contact des expériences du GRMC de Schaeffer. Un compositeur de musique filmique qui est à la fois un cinéaste sans caméra est un musicien possédant un sens aigu autant du langage musical que du langage filmique. C'est dire que sa pensée musicale est cinématographique – la musique à programme, l'opéra – et que sa pensée cinématographique est musicale – comme la musique, le cinéma, et en particulier l'animation, tend vers l'abstrait et requiert une maîtrise du rythme et du temps. Lorsque vient le moment de faire interagir les deux langages, tout est affaire de compromis.

Une fois le montage réalisé, le film contient en lui-même sa musique, que le compositeur se doit de révéler : le film impose à la musique sa structure et son rythme. *La musique doit seconder l'image*. Cependant, cette même structure rythmique ne doit pas mener à une analogie formelle ou expressive : il faut craindre l'imitation, le synchronisme. *La musique doit enrichir l'image*. Puisqu'elle est elle-même un langage doté d'un pouvoir expressif, particulièrement sollicité dans le cinéma d'animation, il faut laisser à la musique le temps de s'exprimer. *La musique est un commentaire au service de l'image*. En outre, le médium cinématographique est propice à l'expérimentation et permet l'élaboration d'une *bande sonore totale* que devrait réaliser le compositeur, de A à Z : idéalement, il est aussi le monteur et le mixeur ou du moins le directeur de la bande sonore. Ainsi faut-il aboutir à une *structuration intégrale* de la bande sonore. Tels étaient les traits de la pensée de Blackburn, encore embryonnaire, qui émergeaient au terme de l'analyse de *A Phantasy* et que nous avons vus se préciser au cours de notre parcours à travers la carrière du compositeur. Ajoutons encore une dernière donnée. Comprenant ainsi tous les sons – bruits, paroles et musique – et devant, sa fonction étant celle d'un commentaire, établir un contrepoint, un dialogue avec le visuel, soit un discours secondaire, la bande sonore totale peut revendiquer son autonomie. Tel est le cas de *Jour après jour* alors que, finalement, la bande sonore de *Ciné-crime*, selon Marcel Jean, acquiert son autonomie par sa description extrême.

Alors, synchronisme ou contrepoint ? Musique préexistante ou originale ? Musique atmosphère, commentaire ou aide-mémoire ? Composition, montage ou bricolage ? Bruits, paroles ou musique ? Et le silence ? La musique doit-elle venir une fois la partie visuelle terminée ou avant ? Finalement, peut-être, peu importe. Car, comme le disait Blackburn à propos de la conception visuelle du film : « Ce qui compte, c'est le résultat » (Blackburn, cité *in* Bonneville, 1984 : 8).

Chapitre III

***Jour après jour* (1962), de Clément Perron :**

Analyse d'une bande sonore totale de Maurice Blackburn

« Attention ! Attention ! Ne quittez pas vos places ! Le numéro que vous venez de voir, La Tentative d'évasion, est rarement réussi. Nous persistons cependant à le présenter, jour après jour parce que, Mesdames et Messieurs, le spectacle doit continuer sans interruption. Attention ! Attention ! Ne quittez pas vos places ! Le spectacle doit continuer sans interruption ! Attention ! Attention ! ».
– *Jour après jour (1962).*

Nous l'avons dit, pour Blackburn, la bande sonore doit former un tout. Composer une bande sonore totale consiste à affirmer le rôle actif et les interactions possibles entre les matières d'expression que sont les bruits, la voix et la musique. Ces trois éléments distincts forment pour Blackburn une « musique », qui doit être supervisée et structurée intégralement par le compositeur. Cette démarche a pour but d'établir un dialogue étroit entre les trois éléments constitutifs de la bande sonore – ou de la musique, au sens où l'entend Blackburn –, mais également entre le visuel et le sonore. La mise en résonance des éléments constitutifs du sonore permet au compositeur de développer une méthode de création qui favorise le rôle actif du son dans la production de sens au cinéma¹⁰⁰.

Déjà en 1952, avec *A Phantasy*, Blackburn expérimentait la structuration intégrale de la bande sonore en faisant dialoguer le son synthétique et les trois saxophones à l'intérieur d'un continuum sonore organisé s'appuyant sur la structure visuelle fantaisiste proposée par McLaren, tout en l'unifiant. Image et son devenaient ainsi indissociables. Mais du trinôme sonore bruits-voix-musique, la voix (bruit des hommes) était encore absente. Elle se fait

100. Toutes ces questions et préoccupations, qui n'avaient pas un grand écho à l'époque, sont à nouveau posées par toute une lignée de compositeurs et de concepteurs sonores québécois : Jacques Héту (*Au pays de Zom*, de Gilles Groulx), Robert Marcel Lepage (*La plante humaine*, de Pierre Hébert), René Lussier (*Le trésor archange*, de Fernand Bélanger), Jean Derome (*Le chapeau*, de Michèle Cournoyer), Claude Beaugrand (*Trois pommes à côté du sommeil*, de Jacques Leduc), Martin Allard (*La bibliothèque entre deux feux*, de Serge Cardinal) et Olivier Calvert (*Ilôt*, de Nicolas Brault). Nous tenons à remercier Frédéric Dallaire de nous avoir fourni cette précision et cette liste de noms.

entendre dans les années 1960 avec les premières œuvres électroacoustiques totales du compositeur onéfien, destinées au médium cinématographique. Parmi ces réalisations, le film documentaire *Jour après jour* (1962), de Clément Perron¹⁰¹, est un excellent exemple pour comprendre les implications du concept de bande sonore totale dans la pensée et la pratique cinématographique de Maurice Blackburn, ainsi que dans l'élaboration d'un véritable dialogue entre son et image.

* * * * *

« Une ville : Windsor, Québec ; population 6,500. Une industrie : La fabrique de papier ; travailleurs 1,500. » *Jour après jour* s'annonce comme un documentaire sur la vie quotidienne des ouvriers de l'usine de pâtes et papiers de la ville québécoise de Windsor. Si cet unique bloc de discours textuel, purement informatif, ouvre le film en l'ancrant dans un lieu et un sujet donnés, le contenu audio-visuel – image, voix, bruit et musique – du court-métrage (27 min 43 s), ainsi que sa construction s'éloignent quelque peu des formes documentaires traditionnelles. C'est ce que note René Prédal, en 1967 : « *Jour après jour*, en 1962, fait beaucoup parler de lui à sa sortie. Le film apporte en effet quelque chose de nouveau en rompant assez franchement avec les méthodes du “candid”¹⁰² ». Il précise :

101. Clément Perron (1929-1999), scénariste, réalisateur et producteur québécois, obtient tout d'abord une licence en philosophie (Université Laval). Il part ensuite étudier les lettres en France, à Poitiers et à Paris (Sorbonne), puis s'inscrit à l'Institut de filmologie. De retour au Canada en 1957, il intègre l'ONF en tant que scénariste. Producteur délégué de la production française dès 1968, il est également nommé directeur du Comité du programme français en 1975-1978 et 1980-1982. Il quitte l'ONF en 1986. Outre *Jour après jour*, on lui doit la réalisation de *Marie-Victorin* (1963), *Caroline* (1964, avec Georges Dufaux), *Salut Toronto !* (1965), *Cinéma et réalité* (1967, avec Dufaux), *Taureau* (1973) ou encore *Partis pour la gloire* (1975). En tant que scénariste, citons son travail pour *Wilfrid Pelletier, chef d'orchestre et éducateur* (1960, de Louis Portugais), *Tattoo 67* (1967, d'Yves Leduc et Michel Régner), *Mon oncle Antoine* (1971, de Claude Jutra), ou encore *Le vieillard et l'enfant* (1985, de Claude Grenier). Pour davantage d'informations sur Perron, on pourra consulter son entrevue parue dans la revue *Séquences* en 1962 (n° 30).

102. Le *candid eye* apparaît à la fin des années 1950 au Canada, alors que, à la suite de l'arrivée de la télévision, certains cinéastes ressentent le besoin de capter le quotidien, de saisir la vie, la rue, la vérité, sur le vif. Le mouvement tire son nom d'une série de courts-métrages créée par Tom Daly, à l'ONF, et diffusée par la CBC en 1958 et 1959. Le *candid eye* définit également une technique qui « consiste à jeter un regard non préconçu sur le réel au moyen de caméras *mobiles*, [...] et à prêter l'oreille aux manifestations de cette réalité en enregistrant les sons réels. En voulant capter la réalité “sur le vif”, ou en jetant un regard “candid” (c'est-à-dire neuf et dégagé de toute intervention extérieure) sur le monde, le *candid eye* se propose d'aller plus loin que les actualités filmées à cette époque, car, à la spontanéité saisie visuellement, s'ajoute une dimension sonore jusque-là inédite (prise de son synchrone, sur le terrain, “en direct”). » (Esther Pelletier et Steven Morin, « Le scénario au Québec de 1913 à 2003 », in Boulais, 2006 : 33, note 7.)

Le film fait en effet alterner rapidement des images montrant la terrible et lugubre routine du travail des ouvriers et l'impitoyable machine déversant des flots de papiers qui submergent les employés. Le commentaire – dont Perron est l'auteur – évoque la poésie de Prévert par l'utilisation systématique de mots et d'expressions très courants, de barèmes et tarifs énumérés sur un ton monocorde avec parfois une fulgurante trouvaille verbale venant dynamiter l'ensemble. De plus les sons, admirablement mixés par Maurice Blackburn, rendent fantastiques des bruits pourtant naturels. On est loin du documentaire traditionnel car l'auteur fait sentir sa présence d'une manière d'ailleurs assez littéraire, essayant de personnaliser cette matière sociale et humaine. (Prédal, 1967 : 134.)

Dès l'ouverture du film, la voix d'Anne Claire Poirier en présente le thème central en déclamant un extrait adapté du récit de la Genèse : « Puis l'homme dit : “Faisons la machine à notre image et selon notre ressemblance, et qu'elle domine sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur les animaux domestiques, et sur toute la terre” » (01 :25-01 :40)¹⁰³. Ce thème des rapports entre l'homme et la machine n'a pas seulement une forme orale et textuelle : il acquiert une consistance et une complexité à travers la modulation des figures visuelles, sonores et audio-visuelles mises en œuvre par les artisans du film¹⁰⁴.

L'édification de la bande sonore totale permet de dépasser la seule dénonciation des conditions aliénantes du travail en usine pour rendre audibles et visibles les multiples interactions (consonantes ou dissonantes) entre les hommes et les machines. Dans *Jour après jour*, les engrenages et les gestes répétitifs se musicalisent, les sifflets crient et sonnent le réveil, les corps métalliques et organiques s'emboîtent, entrent en résonance, la voix féminine oriente notre perception des travailleurs muets et des appareils bruyants. Le travail de Blackburn sur les sons et leurs rapports avec l'image donne une force expressive à ce montage cinématographique composé de matériaux social, humain et mécanique. Ces éléments, sonores et visuels, acquièrent une puissance d'évocation, de signification et de sensorialité qui participe à la singularité du regard et de l'écoute portés sur la vie quotidienne des ouvriers. Ce travail sur la perception permet de complexifier les rapports entre l'homme et la machine en introduisant la figure du créateur. La dimension démiurgique, qu'elle soit incarnée (par une

103. Tout au long de ce chapitre, le minutage fait référence à la version numérisée du film disponible sur le site Internet de l'ONF : <www.onf.ca/film/jour_apres_jour> (consulté le 8 juillet 2014).

104. Réalisation : Clément Perron. Images : Guy Boremans. Montage : Anne Claire Poirier. Prise de son : Claude Pelletier. Mixage : Ron Alexander, Roger Lamoureux. Trame sonore conçue et réalisée par Maurice Blackburn. Production : Hubert Aquin, Fernand Dansereau, Victor Jobin.

statue du Christ), évoquée (par la voix-*off*), impliquée (par les manipulations de Blackburn), expliquée (par les gestes des travailleurs et les mécanismes des machines), complexifiée (par l'interaction de tous ces éléments), traverse l'ensemble des strates du tissu filmique ; elle dynamise notre écoute et nous permet de circuler dans une réalité industrielle aux multiples ramifications.

Ce chapitre analyse les différentes modalités des rapports homme-machine qui prennent forme dans les agencements audio-visuels du film. Cette description permettra premièrement de mesurer les conséquences de l'idée de bande sonore totale dans l'édification d'une œuvre filmique au discours critique singulier, et, deuxièmement, de mieux comprendre la démarche créatrice originale de Blackburn. Nous décrirons les principes de composition utilisés par celui-ci pour construire un système de relations complexe et subtil où les multiples interactions entre l'homme et la machine sont mises en lumière par des considérations créatives et cosmologiques (gestes, symboles, paroles, idées, matières). La démarche du compositeur, qui crée, enregistre, filtre, monte et mixe tous les sons du film, assure un rôle de premier plan à la dimension sonore dans le processus de création de *Jour après jour*. Cette singularité dépend notamment de l'esprit artisanal qui dirige les gestes et les pensées du compositeur : Blackburn explore un univers industriel avec la méthode du bricoleur. Cette tension injecte une vitalité, une imprévisibilité au cœur même de la routine et des répétitions, rendant perceptible la dimension humaine des techniques, ainsi que le rôle des outils dans la formation des individus. Si, 52 ans après sa création, *Jour après jour* nous semble un film nécessaire et important, c'est qu'il produit une réflexion sur la réalité sociale du travail industriel à partir d'une démarche cinématographique artisanale. Nous tenterons de rendre compte de la richesse de cet amalgame qui nous permet de s'interroger à la fois sur une réalité importante du Québec au milieu du siècle dernier et sur un rapport à la création qui place les instruments bricolés, les outils d'enregistrement et de manipulation sonore au centre de la composition pour l'image.

En effet, nous verrons que la composition de la bande sonore commence par une écoute de l'image qui guide la sélection des matériaux sonores – la musique naît de l'image. Ces matériaux sont ensuite organisés pour interagir ensemble et avec l'image, dans des relations de

convergence ou de divergence. Pour mettre en relief cette particularité du processus créateur de Blackburn, ainsi que la singularité des matériaux sonores sélectionnés, plusieurs outils analytiques ont été invoqués : 1) les critères typo-morphologiques déterminés par Pierre Schaeffer (1966) ont permis d'identifier et caractériser les caractéristiques phénoménales des sons ; 2) le tri-cercle des modes de relations du son à l'image proposé par Michel Chion et raffiné par Serge Cardinal (s.d., en ligne) a aidé à définir les relations spatiales audio-visuelles ; 3) plus ponctuellement, la terminologie développée par Stéphane Roy (2003) dans le cadre de l'analyse fonctionnelle des musiques électroacoustiques nous a aiguillée dans l'observation des interactions entre les éléments des structures sonores et audio-visuelles. De ces trois approches, qui nous ont surtout servi de guides, seuls les résultats seront ici repris.

Le recouplement des résultats permet d'appréhender l'œuvre audio-visuelle totale selon trois axes analytiques. Le premier, « thématique », cherche à souligner les conditions d'existence des rapports de l'homme et de la machine, en décrivant les matériaux utilisés et leur organisation. Ayant identifié les blocs visuels et sonores qui organisent le contenu discursif, nous verrons ensuite comment le film construit un discours critique sur le devenir-machine de l'homme et le devenir-organique de la machine. Par la suite, deux axes « esthétiques » visent à expliciter les moyens d'actualisation d'un tel discours par : 1) la modification de la perception temporelle, et 2) la construction des espaces audio-visuels. À travers une analyse des formes et des pratiques sonores, nous suivrons l'émergence et les modalités d'une réflexion critique sur la dimension technique de l'homme. Nous dégagerons petit à petit les principes de composition utilisés par Blackburn pour donner aux sons cette expressivité singulière.

Axe thématique : l'homme et la machine

Sélection des matériaux sonores et visuels

La première étape de la création d'une bande sonore totale est la sélection des matériaux et le défi consiste à trouver des éléments sonores qui pourront s'allier aux sources visuelles.

Chaque son sélectionné s'inscrit dans un système de résonance comprenant tous les éléments du film. Pour Blackburn, rappelons-le, il est « difficile de penser aux images, aux bruits, au commentaire, à la musique, comme si ces éléments pouvaient être compartimentés, isolés les uns des autres » (Blackburn, [1986]). Le choix des matériaux en fonction des qualités plastiques et référentielles des images est donc le premier geste de composition de la bande sonore. Nous décrirons tout d'abord les éléments visuels du film de Clément Perron pour mieux comprendre ensuite les matériaux sonores qui structurent la conception sonore.

Le discours de *Jour après jour* s'élabore à partir de trois blocs visuels significatifs. Le premier rassemble les images présentant différents aspects du travail à l'usine et de la vie active : la caméra s'attarde sur les gestes du contremaître et des ouvriers qui interagissent avec des machines, en action ou en arrêt, et évoluent à l'intérieur de leur environnement de travail qu'est l'usine. Le deuxième bloc d'images présente des situations de loisirs et de vie sociale : les travailleurs prennent une pause, parlent, mangent, se réunissent ou dansent dans différents lieux de rassemblement (salle communautaire, cafétéria, club de jazz, café, aréna). Enfin, le dernier bloc visuel rassemble les plans subjectifs renvoyant à la propre création du film (caméra-épaule), créant de la sorte un effet de distanciation : l'être humain n'est pas seulement à l'intérieur du plan, il est aussi derrière la caméra, déambule à l'intérieur et à l'extérieur de l'usine et traverse la ville de Windsor en voiture. Quand l'homme passe derrière la caméra, Perron pointe un nouvel agencement où la relation homme-machine conditionne la production des images, le regard, selon un registre artisanal (absence de caméra fixe) se jouant à différents niveaux dans l'œuvre. En somme, les relations entre les travailleurs et les machines, dans les deux premiers blocs, sont explorées dans des environnements de travail et de loisir. Même lorsque l'homme passe derrière la caméra ou que la machine disparaît, leur relation rythme la vie et organise les gestes des habitants ainsi que les paysages de cette petite ville mono-industrielle.

Le choix des sons se fait en portant un regard musical sur ces éléments visuels – l'image contient déjà une musique que le compositeur doit trouver et exprimer, nous disait Blackburn. Les matériaux sonores de *Jour après jour* permettent d'explorer et de complexifier les rencontres, les confrontations, les interactions entre l'homme et la machine. Le travail de

Blackburn a pour but de présenter différentes dimensions et modalités des relations entre les sujets humains et les objets mécanisés. Pour ce faire, il divise la bande sonore selon une tripartition maintenant classique : bruits, voix, instruments. Or, ces trois groupes entretiennent des rapports singuliers en plus de modifier notre perception des matériaux visuels. Mais avant d'interroger la totalité sonore, et son rapport avec la partie visuelle, il convient d'identifier et de caractériser chacun de ses constituants (cf. Annexe IV).

Bruits

En ce qui concerne les bruits, la bande sonore est dominée par une majorité d'éléments mécaniques (train, avion, soufflerie, engrenage, mise en marche ou arrêt de machines, travail à la chaîne, jets d'air) et métalliques (enclumes, cliquetis de chaînes, vasque et plaque métalliques frappées, sonnette de comptoir), soit par un ensemble sonore évoquant l'univers industriel. Les bruits sélectionnés par Blackburn se divisent en deux blocs : les sons produits par les actions des êtres vivants (bruits de pas, de foule, galopade, chute d'arbre abattu, etc.) et les sons renvoyant à l'usine (sonneries, machines, métal, déchirures, etc.). Ce dernier groupe de sons est plus présent et récurrent que le premier : le vivant se subordonne au rythme des machines, qui ponctue la vie quotidienne des travailleurs. Et pourtant, diverses « sonneries » (sifflets de train, sonnette de comptoir, alarmes, sirènes de bateau) résonnent comme un appel, une incitation au réveil, une façon d'échapper à ce rythme constant, aliénant et répétitif, ou de le faire bifurquer¹⁰⁵. Si la production de sens commence par une sélection des sources et des sons, elle est aussi tributaire de tous les éléments qui ne sont pas audibles : Blackburn ignore plusieurs mouvements dans l'image, réduit l'environnement sonore à quelques sons, laisse le corps des ouvriers sans bruits et sans voix.

105. « Ce film cherche [...] à réveiller les gens trop résignés. Il voudrait faire prendre conscience d'une vie intérieure qui ne semble pas se manifester. Il cherche à déranger des gens qui acceptent trop facilement une vie routinière. Il veut inquiéter ceux qui vivent indifférents, jour après jour, à l'usine. » (Bonneville, 1962 : 52.)

Voix

La voix *off*, celle d'Anne Claire Poirier, généralement monocorde et impassible, rejoue à son niveau les tensions du monde des bruits. Elle oscille entre différentes fonctions : elle véhicule des informations neutres, court-circuite l'objectivité par des remarques poétiques et/ou subjectives, prend la parole pour tous ces travailleurs muets. Au fil de ses interventions se tisse un discours pluriel, un contrepoint poétique et littéraire pouvant se diviser en six utilisations distinctes de la voix :

- 1) Extraits de la Genèse : « Puis Dieu dit : “Faisons l’homme à notre image et selon notre ressemblance, et qu’il domine sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur les animaux domestiques, et sur toute la terre” » (00 :14-00 :31) ;
- 2) Remarques objectives sur le travail en usine : « Feuilles sèches et minces, faites de toutes sortes de substances végétales réduites en pâte, pour écrire, payer et communiquer si possible » (04 :38-04 :49) ;
- 3) Énumérations mêlant des faits objectifs et subjectifs : « Là, on fait dans du papier. Du 2 par 4, du 4 par 8, du 30 par 40, du 100 par 100, du lundi au samedi, de 12 à 8, de 8 à 4, de 4 à minuit, de père en fille » (10 :02-10 :19) ;
- 4) Références à l'enfance : récitations, comptines, chants scouts (10 :51-11 :57, 15 :12-15 :57) ;
- 5) Fabulations sur les loisirs des travailleurs : spectacle, voyage, tarot et voyance (ex. : « À 11 heures cette nuit le bateau franchira la ligne de l'Équateur », 19 :49-19 :55) ;
- 6) Remarques subjectives et/ou poétiques : « Ce matin, elle m'a dit : “Pierre, Pierre...” Mais elle n'achève jamais ses phrases... » (02 :19-02 :30), « Un œil » (07 :16-07 :17).

Le régime de la parole adopte ces différentes figures discursives que sont la récitation, la description, l'énumération, le chant, la fabulation et l'affirmation, en utilisant diverses tonalités oscillant entre deux pôles : la voix extériorisée, mécanique et cadencée, composée de tons monotone, déclamatoire et récité, et la voix intériorisée, composée de tons intime, velouté, chuchoté et doux. Les différentes configurations entre les figures du discours et la tonalité vocale rendent audible les interactions entre les hommes et les machines. Les tonalités fortes, rudes ou monotones, ainsi que l'énumération et la description (la voix objective)

adoptent le rythme et l'allure des bruits des machines, alors que les tonalités fluctuantes, hésitantes, intérieures et la fabulation (la voix subjective) teintent la réalité industrielle d'éléments imprévisibles et poétiques. En adoptant diverses intonations, la voix peut circuler entre les espaces intérieurs et extérieurs ; elle a cette capacité de métamorphose qui nous fait sentir différents états des relations homme-machine, parlant à la fois pour les travailleurs et l'usine elle-même. Cette voix à l'identité mouvante nous donne à voir un univers pluriel, un espace réel et idéal qui se crée et se transforme, se répète et varie, se multiplie et s'unifie.

Musique

L'instrumentation comprend tout un groupe de percussions entrant en résonance avec les chocs et mouvements de l'univers visuel industriel. Blackburn utilise une timbale, une cymbale, une batterie (caisse claire, *hi-hat*), un xylophone, un vibraphone, un piano traité de manière percussive (clusters), une cloche et des mains (claquées). Ces instruments se font entendre tout au long du film mais ne reviennent quasiment jamais à l'identique, plaçant ainsi la structure musicale sous le régime de la répétition-variation. Le langage musical varie d'une occurrence instrumentale à l'autre, mais peut être partagé par divers instruments – comme dans l'exemple du style swing que nous analyserons plus loin. Il y a donc répétition du timbre, d'une certaine sonorité, mais variation du langage musical. Notons également l'absence de motifs ou thèmes récurrents clairement identifiables. Blackburn utilise donc des sonorités percussives qui s'apparentent aux bruits des machines et érige un système de rappel, de répétition des timbres – et non de mélodies ou motifs – dans lequel varient l'instrumentation et l'idiome musical. Pour distinguer certains groupes instrumentaux, nous nous baserons plutôt sur le système d'écriture et le traitement instrumental.

Atonal, tonal, swing et/ou purement rythmique, le langage musical de *Jour après jour* provoque à la fois des effets d'instabilité et d'imprévisibilité et, inversement, des effets de régularité et de prévisibilité ; ces variations idiomatiques font sentir les forces rythmiques de l'organique et du mécanique. Les rares solos (piano, xylophone et vibraphone) utilisent généralement le langage atonal qui produit un sentiment de lourdeur (clusters, rythme lent),

une suspension du temps, directionnel et prévisible¹⁰⁶. Le sentiment d'imprévisibilité est renforcé par la variété de traitement des instruments qui sont manipulés par frappement ou par frottement. Les sons frappés ont un grain de résonance, une attaque abrupte, et se mélangent aux bruits des machines. Les sons frottés ont un grain de frottement, une attaque molle, et renvoient au contact entre l'artisan et son instrument. C'est ainsi que Blackburn rejoue les formes et les forces de l'univers industriel, en utilisant des moyens artisanaux, créant un décalage entre le vu et l'entendu, injectant une vitalité (une imprévisibilité) dans la production mécanique et métrique.

C'est donc à travers ces blocs visuels et sonores que se rencontrent, s'opposent et se confrontent l'homme et la machine. Le choix des matériaux sonores influence grandement le propos du film en indiquant déjà les grandes articulations de son thème. Mais c'est dans l'enchaînement et la création de rapports audio-visuels novateurs que ces éléments dévoilent leur potentiel expressif. Nous analyserons maintenant les procédés de composition afin de comprendre comment le propos du film s'incarne dans ces matériaux sonores et visuels.

Devenir-machine de l'homme et devenir-organique de la machine

La bande sonore de *Jour après jour* se caractérise par une abondance de sons « durs » (percussifs, mécaniques, rythmiques), d'attaques raides ou abruptes, voire plates – générées à l'aide d'une coupure franche lors du montage – qui créent des ruptures. Les sons de l'usine, en particulier les sonneries, ont majoritairement un poids lourd (*forte*), ce qui ajoute à la force, à la dureté de l'ensemble. Au moyen de cette rudesse sonore, l'univers organisé par Blackburn pose la question de la domination de la machine sur l'homme ; les sonorités mécaniques masquent la présence humaine en rendant ses actions inaudibles – l'homme adapte et modèle ses gestes sur le propre rythme de la machine. Ce geste fort de conception sonore – réduire au

106. « [U]ne musique atonale tend à créer un temps à faible prévisibilité, un temps statique ou erratique, surtout lorsqu'elle est, ce qui est le cas le plus courant, associée à une écriture rythmique elle-même fluide et non pulsée. [...] Ce qui semble arrêter le grand public devant une certaine musique, ce sont moins aujourd'hui les stridences et les dissonances qu'il y entend [...], que l'absence de directionnalité perceptible, donc de prévisibilité dans le cours de la musique. » (Chion, 1995 : 213.)

silence est une stratégie esthétique lourde de conséquences – permet à Blackburn de s’attarder non pas aux sons « naturels » des corps, mais à l’énergie qui circule entre les espaces, les corps, les gestes et les objets. Cette question traverse particulièrement le film via l’utilisation répétée du style swing, qui apparaît à cinq reprises :

- 1) 03 :49-03 :53 : le jeu swing d’une timbale se synchronise avec le geste du contremaître ;
- 2) 05 :20-05 :36 : le jeu swing d’une cymbale accompagne, en léger synchronisme, les gestes du contremaître qui tape et frotte un rouleau de papier ;
- 3) 11 :49-13 :40 : la partie sonore est investie par une batterie et des claquements de mains, toujours dans un style swing, alors que l’image alterne entre le club et l’usine. Le lien se fait donc rétrospectivement, alors que le swing est entendu dans son cadre réel, celui du club avec les danseurs, en synchronisme, et que l’image alterne entre les deux univers des ouvriers, créant ainsi une relation de sens : la machine modèle les gestes, le rythme humain, et l’homme adapte ses gestes sur le rythme de la machine, du travail ; il amène le travail au loisir et le loisir au travail – c’est l’idée de la routine ;
- 4) 18 :03-19 :00 : les femmes passent au pointage à la sortie de l’usine ; la caméra suit l’une d’entre elles, qui sort. La batterie swing marque à la fois la cadence – la cadence de l’usine est donc la même que celle du club – et évoque le temps des loisirs qui suit la sortie de l’usine ;
- 5) 21 :54-23 :03 : c’est le retour au club, avant le dernier plan extérieur sur l’usine. Ici, le style swing couplé à la timbale relie le début du film (timbale cadencée sur l’arrivée à l’usine), le club, le loisir en général et l’usine.

Attardons-nous à la troisième apparition de ce motif, puisqu’il rend audible les préoccupations au cœur de la démarche sonore de Blackburn.

Alors que l’image alterne entre le club et l’usine, les sons émis par une caisse claire, un *hi-hat* et des claquements de mains relient les deux milieux en circulant dans l’espace audiovisuel du film. La batterie et les claquements recréent l’ambiance sonore du club. Seulement, cette ambiance est perçue à travers un décalage entre l’image et le son : Blackburn reproduit l’énergie du lieu tout en s’éloignant d’une représentation naturaliste de la réalité. Premièrement, personne ne tape dans ses mains à l’image, alors que nous entendons des

claquements : s'agit-il d'un son hors-champ invisible prévisible, *off* strict ou différé¹⁰⁷ ? Deuxièmement, un saxophoniste est visible à l'écran, mais le bruit de l'instrument n'est pas audible – le son est dit *in* muet. Et pourtant, les mouvements vifs du batteur et les pas des danseurs présents à l'image semblent parfois se synchroniser avec les occurrences sonores. Ces moments de synchronisme associent les dynamiques visuelle et sonore du jazz ; ils donnent leur expressivité à un rapport audio-visuel fait de circulation et de flottement entre les éléments. Cette énergie se transporte ensuite à l'usine : des hommes frappent une large vasque métallique avec une longue tige, un bras de machine se meut avec souplesse sur le rythme du swing. Les sons de batterie et de claquements de mains occupent dès lors la zone sonore *off* différée. Ainsi, le matériau sonore de cette séquence voyage entre les zones sonores *in*, hors-champ – quand la caméra filme les danseurs – et *off*.

Dans cette séquence, le son relie deux espaces-temps – celui du travail et celui des loisirs – et souligne ainsi la répétition des mêmes gestes d'un lieu à l'autre, mais aussi la nature « organique », vivante, de la machine, qui danse au même titre que les hommes sur la

107. Pour décrire les relations spatiales audio-visuelles, nous utilisons ici les termes issus de l'organigramme proposé par Serge Cardinal et réalisé à partir des travaux de Michel Chion. Dès 1985, Chion propose son tri-cercle des modes de relations du son à l'image. Il distingue ainsi les trois modes suivants : 1) son *in*, dont on voit « la source en action dans l'image au moment où le son est émis » ; 2) son hors-champ, dont « la cause n'est pas visible simultanément dans l'image, mais reste pour nous située imaginativement dans le même temps que l'action montrée, et dans un espace contigu à celui que montre le son dans l'image » ; 3) son *off*, qui « émane d'une source invisible située dans un autre temps et/ou un autre lieu que l'action montrée dans l'image » (Chion, [2003]2010 : 223-224). À partir de ce tri-cercle, Cardinal a proposé un organigramme des relations audio-visuelles subdivisant chacun des modes décrits par Chion et multipliant ainsi les possibilités de description sonore (voir Cardinal, s.d. : en ligne).

La zone sonore *in* comprend ainsi cinq sous-zones : 1) *in*, au sens strict ; 2) muette – la source sonore est visualisée mais ne produit aucun son ; 3) *through* – la source est presque visualisée (ex. : un personnage qui parle mais vu de dos) ; 4) média – le son nous est transmis à travers une source visible (haut-parleurs, radio, etc.) ; 5) *over* – la source sonore est visualisée mais non en action (ex. : un personnage ne parle pas mais on peut entendre une voix qui lui est associée).

La zone sonore hors-champ peut être divisée en trois sous-zones : 1) sonore invisible imprévisible – la source n'a jamais été entendue auparavant ; 2) sonore invisible prévisible – la source a déjà été entendue, son intervention ne provoque ainsi aucune surprise ; 3) muette invisible prévisible – la source connue est muette, sans surprise.

Enfin, la zone sonore *off* peut être également découpée en trois sous-zones : 1) *off* au sens strict – la source sonore invisible est située dans un autre espace-temps (extradiégétique) ; 2) parallèle – la source appartient en simultané à l'ordre de la diégèse (ex. : l'association d'une image avec le son d'un autre événement qui a pourtant lieu en même temps) ; et 3) différée – la source est située dans un autre espace-temps mais appartient tout de même à la diégèse (ex. : l'association d'une image avec le son d'un autre événement, qui appartient au passé).

musique de Blackburn ; c'est le devenir-organique de la machine¹⁰⁸. C'est donc ici le son, couplé au montage parallèle des images, et, plus exactement, sa continuité indifférente d'un bloc visuel à l'autre, qui pose les questions suivantes : le rythme humain se serait-il adapté à celui de la machine ? Et inversement, la machine peut-elle adopter un rythme humain (musical) ? De manière générale, on retiendra donc que le son, par son matériau (instruments percussifs, prépondérance de bruits de machines, impassibilité de la voix), son langage (bande sonore électroacoustique mêlant sons traditionnels et bruits concrets, absence de prévisibilité et de directionnalité) et ses déplacements (la circulation du son à travers les trois grandes zones de l'espace sonore), crée une relation de sens, critique, dans son rapport avec l'image : la machine, l'usine transforme la vie des travailleurs ; c'est le devenir-machine de l'homme. L'homme est un engrenage dans un système qui le dépasse et la machine participe à une danse des corps. L'homme interagit socialement en reprenant les gestes du travail et la machine amplifie les rythmes des loisirs.

Nous le voyons, la relation homme-machine est fort complexe et va bien au-delà d'une simple opposition, d'une domination ou d'une imitation de l'un par l'autre. La composition sonore, avec ses mouvements de circulation, de résonance et d'interaction entre les éléments, complexifie le rapport entre l'homme et la machine. Les couples organique/mécanique, humain/machinal sont présentés non pas comme de simples antagonismes, mais plutôt comme des pôles sujets à de multiples relations. La démarche artisanale de Blackburn, qui adapte ces techniques de jeu en fonction des images, bricole des sons et des enchaînements, monte des éléments hétérogènes et manipule ses instruments (magnétophone, bande, micro, cymbale, vibraphone, etc.), amplifie cette impression d'interaction entre le manuel et le mécanique.

L'action de la main, omniprésente, se fait particulièrement sentir alors que la caméra se concentre sur les visages et les mains des ouvriers et qu'un vibraphone frotté accompagne la séquence (08 :41-09 :38), avant d'être remplacé par une cymbale, également frottée (09 :38-09 :48). Visuellement, ce moment crée une relation entre la main et le rouleau de papier :

108. « [Guy] Borremans manie la caméra comme il l'a rarement fait, il sent son sujet, se crée des leitmotifs : les engrenages et surtout ce mystérieux assemblage de tuyauterie qui danse à la musique de Blackburn. » (Alain Poirier (1962), cité in Lever, 1991 : en ligne.)

caressé dans toute sa longueur par le contremaître, le mouvement du rouleau semble prolonger le geste manuel. À l'instar de la machine et de l'ouvrier, l'instrument est une extension du bras de l'interprète. Le jeu de l'instrument provoque ainsi la sensation du frottement de la peau sur le papier, ce que conforte le quasi synchronisme du jeu instrumental avec le geste du contremaître à l'écran¹⁰⁹. Le frottement est produit par une interaction de la main, d'un outil et d'un instrument (archet et vibraphone, balai et cymbale). De la même manière, les résonances sont souvent produites par une interaction entre l'homme, l'outil et la machine (le mécanisme), comme dans le cas d'une timbale. De ce fait, la relation entre l'homme et la machine – ou les différents traitements instrumentaux – est considérée dans leur mise en rapport, dans leur nécessaire conjonction ou interaction. *Jour après jour* montre la nature et les effets de ces relations, qu'elles soient néfastes, aliénantes ou productives.

Dans ce contexte, la voix d'Anne Claire Poirier joue le rôle de médiatrice : elle met en rapport les corps muets de l'écran, ces ouvriers qui ne parlent pas – elle dit ce qu'ils pourraient penser, mais qu'ils ne peuvent exprimer –, et les corps tout aussi muets des spectateurs – ce que l'on pourrait penser dans la salle. Ce « corps » sonore, spectral, aérien, à la prosodie souvent désincarnée, parfois très humaine, représente l'exemple le plus expressif des tensions, dans une même entité, du devenir-machine de l'homme et du devenir-organique de la machine – le film présente ainsi deux grands corps sonores : la voix spectrale d'Anne Claire Poirier et le corps fantôme (et artisanal) de Maurice Blackburn.

109. Rappelons ici ce que nous disait Blackburn sur le synchronisme : « Souvent, moi je préfère que ça soit désynchronisé [...]. Mais il ne faut pas que l'auditeur, le spectateur du film soit désarçonné [...], il faut que de temps en temps ça tombe pile et qu'on sente inconsciemment, en subissant la trame sonore [...] que c'est volontaire les choses qui ne tombent pas pile puisque de temps en temps Ah ! Ça tombe juste. » (Blackburn, cité in Cloutier, 1980b : 18.) Le synchronisme apparaît davantage comme un point d'ancrage indiquant que tout effet de désynchronisation a été scrupuleusement pensé. *Jour après jour* constitue un bon exemple de cette donnée de la pensée de Blackburn, le compositeur jouant constamment sur les relations synchroniques entre image et son, afin de créer des convergences et divergences, et plus particulièrement des flottements, des écarts, des décalages, des associations libres, parfois surréalistes, comme cela sera décrit plus loin.

Axes esthétiques : la composition des temps et des espaces

Modification de la perception temporelle

La bande sonore totale de Blackburn appelle différents modes de perception temporelle. Le rythme mécanisé des machines complexifie et scande les différents moments de la vie ouvrière. La pulsation régulière se mélange aux rythmes imprévisibles des manipulations de matières sonores concrètes. Cette mise en scène du temps de l'usine déplace notre perception du réalisme documentaire créé par les images ; la réalité des travailleurs d'une usine de pâtes et papiers de Windsor est le matériau de base d'une réflexion audio-visuelle sur les rythmes, les intensités et les modalités des rapports entre l'homme et la machine. L'intégration des divers éléments de la bande sonore – bruits, voix, musique – dans un système de relations inspiré de la musique concrète, participe grandement à cette vision poétique et subjective du temps. La bande sonore convoque principalement quatre modes de perception temporelle : la contraction, la dilatation, la circularité et la succession. Il s'agira de dégager les motifs audio-visuels qui sous-tendent ces modes de perception et de voir en quoi ils participent au discours sur les rapports entre l'homme et la machine.

a) Contraction et dilatation

Un effet de contraction du temps est obtenu par la superposition d'éléments renvoyant à l'enfance à des images du quotidien des travailleurs de l'usine. La voix *off* récite des comptines et des chants scouts¹¹⁰ en adoptant un ton objectif, mécanique et cadencé (10 :51-11 :57), sur des images de travailleurs et de machines. Les comptines se superposent les unes

110. « Nous avons, vous en avez, / Des pelles, des pioches, / Des vis et des boulons, / Des gamelles et des pitons, / Des carottes dans l'ventre, / Des navets dans les mollets », chant scout servant à rythmer les marches.

« Un, deux, trois, / Je m'en vais au bois. / Quatre, cinq, six, / Pour cueillir de c'risés. / Sept, huit, neuf, / Dans mon panier neuf. / Dix, onze, douze, / Elles seront toutes rouges », chanson folklorique française, pour apprendre à compter.

« Am, stram, gram, / Pic et pic et colégram, / Bour et bour et ratatam, / Am, stram, gram », chanson enfantine d'élimination.

« Y a qu'un dieu qui règne en France. / Adieu, mes amis, / La guerre est finie. / Belle pomme d'or, / Je te jette dehors », chanson enfantine d'élimination.

« Picoti, picota, / La poule s'envola, / Et le pain resta / Au milieu du plat », chanson folklorique française.

aux autres jusqu'à ce que leur sens se brouille. Au son, des gouttes d'eau marquent le temps. L'effet est répété lorsque la fabrication du papier défile au même rythme que les heures de travail et le passage d'une génération d'ouvriers à une autre : « Là, on fait dans du papier, du 2 par 4, du 4 par 8, du 30 par 40, du 100 par 100, du lundi au samedi de 12 à 8, de 8 à 4, de 4 à minuit, de père en fille » (10 :02-10 :19). Par l'usage de ces motifs répétés, Blackburn contracte le temps, naturel, de la vie humaine et lui retire sa malléabilité, la soumettant au rythme du travail à la chaîne. Le travail du contenu et des intonations de la voix nous fait entendre des effets surprenants : la machine, inhumaine et immortelle, englobe, modifie et contracte la vitalité et l'imprévisibilité de l'expérience humaine. Ce cadre souligne les événements et les rythmes qui persistent au cours d'une vie ouvrière tout en montrant les parcelles du temps passé impliquées dans chaque moment présent. Le temps machinique, bien qu'immuable, se perçoit toujours à partir d'une histoire singulière, d'un contexte humain : la vitalité se scande suivant un rythme régulier, mais ce temps cyclique, routinier, est toujours investi de souvenirs, d'époques, de perceptions et de subjectivités.

La dilatation du temps est engendrée par des effets de fixité, de pause, de suspension et d'atemporalité. À deux moments, des ralentis visuels sont accompagnés de regards à la caméra. Une première fois, au club (11 :51-13 :39), une danseuse est arrêtée dans son mouvement au moment où son regard se pose dans l'objectif, sur un dernier coup de cymbale (13 :38-13 :39). Puis, c'est au tour du contremaître qui, aux prises avec une machine déréglée, affiche un regard impuissant, alors que la timbale émet ses derniers sons (26 :28-26 :33). Dans les deux cas, la sensation de pause obtenue engendre un effet de distanciation et de suspension. La cadence du défilement de la pellicule s'est ralentie, puis arrêtée, la musique s'éteint, l'espace d'un instant, accordant enfin une pause à cette femme et à cet homme. Faisant écho au défilement continu des machines, le film nous questionne sur le rythme effréné de la vie moderne, à l'usine, en dilatant le temps (arrêt). Un troisième regard à la caméra survient alors qu'une travailleuse scrute l'objectif et que la voix *off* le souligne : « un œil », nous dit-elle (07 :16-07 :17)¹¹¹. Ce moment en est un de contact direct entre le

111. Il s'agit peut-être ici de ce que Chion nomme une « parole-écran » : « Parole acousmatique adressée depuis le *off* ou le hors-champ à un personnage qui est dans l'écran, et qu'elle interpelle ou commente, parfois ironiquement ou agressivement, ou bien comme pour influencer son comportement. » (Chion, [2003]2010 : 428.)

spectateur et cette femme, un effet de miroir, de face à face. L'instant du regard se dilate dans le jeu de relations qui s'établit entre personnage, narrateur et spectateur, entre regard et langage. La voix nomme et pointe un objet – cet œil. Le positionnement du spectateur est changé comme celui du narrateur. Le spectateur regarde/observe (encore), mais cette fois-ci il est, lui aussi, regardé. La narratrice, quant à elle, devient également observatrice ; celle qui voit et nomme. De quel œil s'agit-il : celui du personnage ou celui du spectateur ?

L'usage d'une voix *off* poétique et d'une musique atonale participe également à la dilatation du temps. Cela survient lors d'un gros plan (02 :18-02 :42) où nous voyons des bulles se former à la surface de l'eau qui, habitant tout l'espace, provoque une perte de repère. Rien ne nous indique que nous sommes à l'usine. Le plan dure et nous observons le mouvement du liquide. La voix *off* nous extrait encore de l'univers filmique : « Ce matin, elle m'a dit : "Pierre, Pierre..." Mais elle n'achève jamais ses phrases » (02 :19-02 :30). La musique atonale engendre une absence de directionnalité et le synchronisme des cymbales et du mouvement de roulis des bulles participe à créer un effet de stagnation, de pause. Le temps semble s'être arrêté et ce moment de pause nous inscrit dans un temps subjectif humain en nous plongeant dans un état contemplatif.

b) Circularité et succession

La circularité s'inscrit déjà dans le titre du film : « Jour après jour ». L'extrait inaugural du récit de la Genèse donne à la circularité une dimension organique et l'associe à une temporalité cyclique perçue positivement. Cependant, plusieurs éléments viendront dynamiser cette idée en associant la circularité à une succession de jours identiques où la routine est dictée par le travail à l'usine. Circularité et succession sont donc liées ; bien qu'elles semblent renfermer en elles des logiques paradoxales, ces deux conceptions sont représentées comme les deux faces d'une même médaille et se relancent plutôt qu'elles ne s'opposent. Si l'idée de succession renvoie au mouvement vers l'avant, à la productivité, au rendement, au rythme du travail, à la croissance et à la transmission, la circularité, quant à elle, renvoie à l'ordre, à l'éternel retour et à l'immobilité.

L'idée de cadence (à maintenir) qui traverse tout le film est représentative de la dynamique temporelle s'articulant autour du couple succession/circularité. Les bruits de pas, la marche des majorettes, les chants scouts, les pulsations de la timbale nous propulsent vers l'avant, mais comme les humains du film, qui demeurent prisonniers de leur routine, nous ressortirons, en tant que spectateurs, étouffés par l'univers clos créé par Perron et Blackburn. À l'image, c'est la marche continue des machines et les gestes répétés des travailleurs. C'est aussi la construction du film, s'ouvrant et se refermant sur la route menant à l'usine. Par un retour des mêmes instruments, c'est une reprise de « sonorités » similaires qui crée un mode de perception du temps circulaire. Les multiples répétitions de la voix *off* et les énumérations suggèrent l'idée d'un éternel retour, mais aussi l'idée d'un à-venir (« Et la machine dit... », à la fin du film), d'une possible bifurcation qui fera une différence.

Si, spontanément, nous considérons que l'idée de succession s'oppose à celle de circularité et que la contraction s'oppose à la dilatation du temps, le film nous propose de repenser ce système de relations puisque les différents modes de perception temporelle sont interdépendants et coexistent dans l'univers du film. La séquence finale est, en cela, exemplaire, puisqu'elle vient renverser la logique installée précédemment (23 :48-26 :33). La séquence s'articule autour d'une machine dérégulée que les travailleurs tentent de maîtriser – il y a donc accident, la possibilité d'une différence. Ils actionnent des boutons et cherchent à maintenir le papier qui sort rapidement de la machine et s'accumule. Sur le plan sonore, quelques sons « naturels » (chute d'arbre, galop), mais aussi des sifflets, des déchirures, le grondement sourd de la machine, un piano atonal, une timbale, se superposent au mouvement du papier qui ne cesse de se répandre au sol. La séquence modifie l'idée de succession qui était associée au rythme mécanisé ; la machine ne renvoie plus alors à une idée de rendement mais d'accumulation de sons et de papier – un dérèglement.

Construction des espaces audio-visuels

Ce travail de modulation du temps entre en résonance avec une écriture de l'espace sonore. Les rythmes, les textures sonores et les relations spatiales audio-visuelles tissent une zone d'échange entre les traits dynamique et cinétique de l'homme et de la machine. Cet

espace de rencontre, de circulation, où l'organique et le mécanique se conjuguent, se relancent et se singularisent, s'articule par la construction d'une zone d'incertitude entre les espaces de l'image et ceux du son. Le balancement constant entre la conjonction et la disjonction de ces espaces participe à la construction d'un espace audio-visuel pluriel, produit par une série d'écarts, de flottements.

a) Pluralité d'espaces synchroniques : « sons *in* décalés »

Le premier principe organisationnel concerne le rapport entre le son et sa source probable dans l'espace visuel. La conception sonore de Blackburn se caractérise par la production d'un flottement entre le son et sa source d'émission, entre ce qui est donné à entendre et ce qui est donné à voir. Le compositeur travaille ici sur les relations synchroniques entre l'image et le son ; il crée des liens entre des éléments co-présents, produisant des figures audio-visuelles composées de traits indiciel, énergétique et plastique de la réalité industrielle.

Un premier flottement s'opère lorsque nous voyons à l'image des tissus déjà déchirés alors que nous entendons justement un son évoquant une déchirure de tissu (02 :07-02 :17). Cette séquence nous présente à la fois l'action (comme occurrence sonore) et le résultat de l'action (comme occurrence visuelle). Il est toutefois difficile de définir le rapport spatial du son et de l'image dans cette composition particulière : s'agit-il d'un son *off*, *in over*, *off* différé ? Le flottement est d'autant plus grand que la déchirure a les caractéristiques sonores d'une machine (gros grain d'itération) tout en conservant l'irrégularité caractéristique des manipulations artisanales (et non pas industrielles). Tous ces écarts, ces tensions, créent une incertitude quant au positionnement et à l'identification de la source.

Dans le plan suivant (02 :18-02 :44), nous glissons vers un second niveau d'abstraction. Nous voyons de l'eau dans une grande cuve dont la surface lisse est perturbée par le roulis des bulles qui remontent à la surface. Le son qu'aurait produit l'eau est muet et remplacé par un

jeu de cymbale improvisé qui se synchronise sur les mouvements de l'eau¹¹². En raison du phénomène de synchrèse¹¹³, nous arrimons le son de la cymbale à la source (le mouvement de l'eau) présentée dans l'image. Il s'agit donc d'un son *in*, mais dont les caractéristiques matérielles sont décalées par rapport à la source qu'on lui impute dans l'image. On dira alors qu'il s'agit d'un « son *in* décalé » car, hors de la logique du film, le son entendu n'est clairement pas celui de l'action qui le produit à l'image. Il y a donc décalage entre ce qui est vu et ce qui est entendu, la recombinaison des deux se faisant par l'action synthétique de l'association synchronique, dans le temps du visionnement.

Ce type de décalage est également produit – et de manière plus subtile – par le procédé inverse : les qualités acoustiques (les caractères morphologiques) du son entendu sont alors directement associées à une source visuelle. Mais la synchronisation lâche ou escamotée produit un décalage, un écart audio-visuel. Ce procédé est perceptible dans une des séquences à l'usine (23 :03) : les différents sons mécaniques n'ont pas d'ancrage direct dans l'image, mais ils évoquent fortement les mouvements et l'énergie visuels des machines. De ce fait, nous avons à la fois un sentiment naturaliste et une sensation de flottement entre l'espace construit par l'image et celui construit par le son.

Ces différents écarts participent à la construction d'un espace souple, aux frontières poreuses et aux connexions multiples ; ainsi, le roulis de l'eau dans une cuve produit une sonorité musicale, le bruit de cymbale s'arrime avec le grincement de l'engrenage métallique, le rythme et les qualités morphologiques des pas répondent aux percussions du club de jazz (« sons nodaux » au grain de résonance limpide¹¹⁴). Ces rapprochements et glissements sont

112. Ce type d'effet se reproduit tout au long du film. Par exemple, de 11 :21 à 11 :26, la coupe de papier est accompagnée d'une longue résonance dissonante.

113. La synchrèse est « un phénomène psychophysique spontané et réflexe, [...] qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément. [...] La synchrèse, phénomène incontrôlable, amène donc à établir instantanément un rapport étroit d'interdépendance et à rapporter à une cause commune, même s'ils sont de nature et de source complètement différentes, des sons et des images qui n'ont souvent que peu de relation dans la réalité ». (Chion, [2003]2010 : 433-434 ; voir aussi Chion, 1990 : 55.)

114. La typologie des objets sonores, élaborée par Pierre Schaeffer au livre V du *Traité des objets musicaux* (1966), suggère une « opération d'*identification* et de *classement* des objets sonores, qui doit pouvoir embrasser toute la vérité des sons possibles » (Chion, [1983]1995 : 98). Les opérations typologiques permettent d'effectuer

troublés par l'écart spatial des lieux dans lesquels ils sont réverbérés. L'usine, le café, la cafétéria, l'aréna, le club de jazz, la rue s'imprègnent d'une même énergie qui assure l'émergence de gestes, de mouvements, d'interactions propres à la dynamique des espaces de vie des travailleurs. Et c'est la circulation de cette énergie qui transforme un espace réel en espace cinématographique de réflexion critique.

b) Intercontamination d'espaces diachroniques : porosité des lieux

Le recours aux « sons *in* décalés » permet à Blackburn de créer un flottement entre l'espace visuel et l'espace sonore où tantôt ils se rapprochent pour se consolider, tantôt ils s'éloignent pour se répondre, et toujours se combinent pour enrichir les possibilités de lecture. Le compositeur élabore des espaces synchroniques et opère des glissements entre les différents lieux du film. Ces derniers sont visuellement distincts, mais sur le plan sonore, les césures spatiales sont beaucoup moins claires. Cette forme de construction des espaces est mise en œuvre par quatre procédés distincts¹¹⁵.

un « tri dont le sonore ressortira coupé en morceaux, étiqueté par types (musicaux) d'objets (sonores) » (Schaeffer, 1966 : 371). Il s'agit d'un classement subjectif et hiérarchique des sons en fonction de leur aptitude musicale, déterminée en fonction de critères morphologiques, temporels et structuraux. Les critères morphologiques sont définis comme « des caractères observables dans l'objet sonore, des “*traits distinctifs*” ou des “*propriétés de l'objet sonore perçu*” » (*ibid.* : 142). Même si ces critères sont théoriquement en nombre infini, Schaeffer en dénombre sept qu'il regroupe en quatre catégories : 1) critères de matière (masse et timbre harmonique), 2) critères d'entretien (grain et allure), 3) critères de forme (dynamique), et 4) critères de variation (profil mélodique et profil de masse). Chaque critère se décline ensuite en un sous-classement qui permet de décrire le caractère morphologique spécifique du son en fonction de ce critère. Par exemple, le critère de masse définit « cette qualité par laquelle le son s'inscrit (d'une façon quelconque *a priori*) dans le champ des hauteurs » (*ibid.* : 516). L'occupation du champ de fréquence peut être très faible (*son pur* : tonique sans timbre harmonique), très fort (*bruit blanc* : masse complexe occupant tout le champ des hauteurs) ou une multitude d'intermédiaires (*son tonique* : masse représentée par une hauteur repérable ; *groupe tonique* : masse constituée de plusieurs toniques distincts ; *son cannelé* : masse ambiguë composée de toniques, groupes toniques, nœuds, groupes nodaux ; *groupe nodal* : masse formée de plusieurs « nœuds » distincts ; *son nodal* : masse formée d'un agrégat non représentable en hauteur) (Chion, [1983]1995 : 145-147). De la même façon, le critère de grain (« microstructure de la matière du son qui est plus ou moins fine ou grosse, et qui évoque, par analogie, le grain sensible au toucher [...] ou le grain visible d'une photographie ou d'une surface ») se décline en trois types qui se divisent chacun en trois classes allant du moins au plus serré : *grain de résonance* (*frémissant, fourmillant, limpide*), *grain de frottement* (*rugueux, mat, lisse*), *grain d'itération* (*gros, net, fin*) (*ibid.* : 152-153). Pour un résumé et une description complète de tous les critères morphologiques, voir *ibid.* : 140-165. Précisons enfin qu'il ne s'agit pas de critères absolus ; on peut toujours hésiter à classer un son selon le contexte, l'intention, le niveau de précision de l'écoute, etc.

115. Nous nous servons ici de la terminologie développée par Stéphane Roy, qui propose « un ensemble de termes descriptifs – des *fonctions* – permettant de qualifier l'activité de certaines unités pertinentes dans les œuvres » électroacoustiques (Roy, 2003 : 340). La grille d'analyse fonctionnelle proposée par Roy comporte

Premier procédé : *le son d'un lieu se prolonge dans un autre*. Les processus d'accumulation et de dispersion des sons¹¹⁶, de part et d'autre de la coupe, rendent la frontière entre les deux lieux poreuse. Le passage de l'usine au club (11 :39-12 :04) en est un bel exemple : un son de gouttes d'eau engendre celui des claquements de mains et de la batterie alors que l'image nous présente l'espace de l'usine. Lorsque l'image coupe pour laisser voir le club (un saxophone, un couple qui danse), les gouttes d'eau se poursuivent quelques instants avant d'être absorbées par le rythme des percussions.

Deuxième procédé : *les éléments sonores d'un lieu sont repris et variés dans un autre*. Cette figure caractérise la reprise de sons spécifiques d'une scène à l'autre, sorte de répétition-variation où la variation a lieu tant dans l'organisation fonctionnelle des sons que dans leurs rapports avec un espace visuel altéré. On entend une telle reprise sonore dans la séquence d'ouverture de l'entrée à l'usine (00 :00-00 :49) et lors de la « tentative d'évasion » (13 :40-14 :42). Durant cette deuxième séquence, les éléments de la première – voix, timbale et pas – sont réorchestrés.

Troisième procédé : *on passe d'un lieu visuel à un autre alors que l'environnement sonore demeure inchangé*. Dans *Jour après jour*, Blackburn se sert d'un nombre limité d'éléments pour construire des environnements sonores forts et cohérents. Les sons qu'il emploie ont une valeur métonymique, portant sur eux une charge plus grande au sein de la composition sonore que celle de leur simple valeur référentielle. Par exemple, une seule ambiance sonore composée de bruits très réverbérés de bâtons cognant une surface dure et

45 fonctions réparties en quatre grandes catégories : orientation, stratification, processus et rhétorique. « Les fonctions de la catégorie d'orientation ont en commun leur rôle d'opérateur dont le but est d'amorcer, d'étirer, de contracter, d'agiter, de "faire mouvoir" et aboutir, de façon souvent inattendue, les progressions dans le tissu musical local » (Roy, 2003 : 344). Les fonctions de stratification, elles, correspondent à la « dimension de la structure musicale qui consiste en des rapports de simultanéité. Les unités investies de telles fonctions le sont à cause du rôle distinct qu'elles jouent dans la hiérarchie perceptive d'une texture stratifiée » (*ibid.* : 345). Le processus se définit comme une « unité dotée d'un mouvement orienté vers une fin, que ce mouvement atteigne ou non son point d'aboutissement ». Elle est caractérisée par « des dimensions (dynamique, mélodique, spectrale ou rythmique) dans lesquelles s'exécute un profil orienté, linéaire et ininterrompu » (*ibid.* : 347). Enfin, « les fonctions de rhétorique, pour leur part, sont des procédés expressifs qui opèrent par des mises en rapport d'unités (renvoi, opposition) ou simplement par des effets de rupture dans le flux musical » (*ibid.* : 348).

116. « Les fonctions d'accumulation et de dispersion sont attribuées à des unités dont le profil orienté présente une accumulation ou une dispersion graduelle de composantes sonores. » (*Ibid.* : 357.)

d'une foule assistant à un événement sportif (clameurs, sifflet) chevauche les plans d'aréna et ceux de la redirection des billots de bois dans l'usine (08 :07-08 :48). Le passage d'un lieu à l'autre se fait sans césure du tissu sonore, comblant l'écart spatial et permettant un rapprochement formel entre ces deux modes d'action humaine¹¹⁷.

Quatrième procédé : *un même lieu et une même action sont perçus avec deux environnements sonores différents*. Blackburn a recours à cette figure à plusieurs reprises. Deux fois (07 :44-08 :06 et 13 :08-13 :11), l'image montre des hommes frappant une vasque métallique avec une longue tige. Ce même lieu est d'abord montré avec un environnement sonore erratique et disjoncté, produit par une utilisation percussive du piano (clusters) accompagnée d'un souffle venteux, et par la densité irrégulière des occurrences sonores, puis avec un environnement sonore souple et fluide, produit par le rythme du swing (batterie et claquements de mains). Il en va de même pour les séquences d'ouverture et de fermeture du film. Les environnements sonores de ces deux séquences ont la même structure fonctionnelle, mais sont composés avec des matériaux différents. Dans les deux cas, les différents sons participent à un processus d'accélération-accumulation¹¹⁸, mais l'ouverture se caractérise par l'utilisation de sons nodaux (les pas), tandis que la fin, après la rupture causée par le bruit blanc d'une explosion, fait entendre une accumulation de sons toniques (sifflets de train, sirènes de bateau). Cette figure permet de mettre en scène, par effet de contraste, la modulation de l'espace visuel par le son.

117. Une telle construction provoque également un dédoublement temporel : « Dans une séquence de cinéma sonore qui est supposée dérouler une action en continu, sans ellipse –, la superposition, très fréquente, d'un son sans ellipse ni interruption à une séquence d'images découpée en plans crée en fait un double fil temporel, et non une seule temporalité. Celle de l'image laisse le soupçon d'ellipses temporelles et d'autre part suggère un "en même temps" par le montage parallèle, tandis que le son assure la successivité d'un indiscontinu. » (Chion, [2003]2010 : 418.) Par sa continuité, le son relie les temporalités suggérées par l'image, ici celles du loisir et du travail, en souligne la relation d'interdépendance.

118. Accélération et décélération : « Ce couple fonctionnel consiste en un processus de structuration temporelle. En effet, *accélération* et *décélération* qualifient des unités organisées selon un processus de contraction ou d'étirement progressif de la durée qui sépare l'attaque des composantes sonores qui les forment. » (Roy, 2003 : 357.)

Ce jeu de décalage entre espace visuel et occurrence sonore est au cœur même de la mise en scène du son. Il s'agit d'une des stratégies d'écriture du sonore cinématographique qui participe activement au contenu discursif du film :

Le son est le produit d'une rencontre entre un objet et un lieu. [...] Si on déplace les choses, si le son se retrouve à un endroit inusité, il apparaît différemment. [...] Il y a une mise en jeu de la relation son-espace ; dans ce sacrilège trois éléments apparaissent : l'objet sonnant, le lieu et leur relation. [...] Ces éléments sont les paramètres de la production du sonore ; c'est eux qu'il faut considérer pour mettre en scène les sons. (Deshays, 2010 : 4, en ligne.)

En somme, les flottements, les écarts et les glissements permettent à Blackburn de bâtir un point d'écoute, de découvrir l'expressivité des sons de l'usine, de mettre en scène un espace pluriel qui rend audible la dynamique des interactions entre l'homme et la machine (répétition, résonance, consonance, dissonance...). L'espace doit s'écrire : il se définit par une mise en relation des éléments sonores et visuels. Les manipulations sonores de Blackburn traduisent un positionnement par rapport à la réalité filmée et transforme par le fait même notre expérience du quotidien des travailleurs ; les sons et les images de *Jour après jour* nous permettent d'éprouver les rythmes, les mouvements, les forces qui organisent l'existence des habitants d'une ville mono-industrielle.

Principes de composition

Au terme de cette analyse, il est possible de dégager cinq principes de composition préconisés par Blackburn dans l'élaboration de la bande sonore totale de *Jour après jour* :

- *La réduction* : Dans l'univers foisonnant et bruyant de l'usine, Blackburn sélectionne quelques éléments et construit des paysages sonores raréfiés. Le compositeur réduit une réalité chaotique pour mieux en organiser le sens et la perception. Cette stratégie déplace la lecture de la réalité présentée ; les images documentaires sont marquées par cette écriture sonore qui rend audible les tensions d'une vie quotidienne rythmée par le travail mécanisé. La réduction permet donc de transmettre une écoute, de faire percevoir un rapport singulier au monde.

- *La mise en tension* : Cet univers clos se construit à partir d'une mise en relation de forces opposées. Blackburn révèle l'expressivité de ses figures audio-visuelles en mettant en rapport (ou en confrontant) l'homme et la machine, les rythmes organiques et mécanisés, la communauté et l'individu, la dilatation et la contraction du temps, la succession et la circularité, la main et l'œil. Il crée ainsi des écarts et dépasse la simple opposition pour montrer les forces qui façonnent et relancent chacun des pôles. La mise en tension engendre une impression de multiplicité et de complexité du monde (construction de plusieurs angles de perception du réel), tout comme une impression d'ordre, puisque tous les éléments s'organisent dans le temps et le lieu du film.

- *La répétition et la variation* : Autant la réduction que la mise en tension sont rendues possibles par une répétition de quelques éléments (style swing, sons percussifs, voix féminine, bruits de machine, énumérations, etc.). Le traitement de ces sons ainsi que leur entrelacement avec les images varient tout au long du film, créant différents affects à l'aide d'un nombre restreint de matériaux. Cette stratégie assure une cohérence à l'ensemble tout en révélant le potentiel expressif de cette réalité industrielle. La répétition et la variation sont les principes de composition privilégiés par Blackburn pour créer des effets de temporalité (contraction, dilatation, circularité, succession), mais aussi pour produire des effets de décalage lorsqu'un son s'associe à différentes images ou qu'une même image rencontre différents agencements sonores (« sons *in* décalés »).

- *Le flottement* : Le décalage, l'écart entre l'audible et le visible, témoigne d'un positionnement singulier par rapport à la réalité industrielle de Windsor ; Blackburn travaille des zones d'indiscernabilité favorisant un flottement sur la provenance et la signification des sons. Ce flottement est un signe de souplesse : le compositeur se libère des contraintes naturalistes pour bricoler, à chaque séquence, des figures audio-visuelles qui enrichissent la réflexion du film. Cette souplesse est une conséquence du concept de bande sonore totale. L'utilisation bruitiste des instruments (percussifs, sons nodaux) et musicale des bruits (sons toniques, rythmes mesurés) rend les frontières poreuses et malléables, provoquant un flottement perceptif, où l'oreille est tendue entre l'écoute musicale, sémantique, causale et plastique.

- *La résistance* : L'écoute de la réalité du milieu ouvrier, l'exploration des tensions inhérentes à cet univers et la création de flottements expressifs et sémantiques représentent un acte de résistance esthétique. Par son travail sonore, Blackburn crée les conditions de possibilités audio-visuelles d'une nouvelle perception de cette réalité monotone et aliénante. L'espoir se décline tout d'abord dans les possibilités de réagencement, de réorchestration, des sons et des images de l'usine ; la sélection, la variation et la création de figures audio-visuelles nous font ressentir l'énergie et le potentiel créatifs qui subsistent malgré tout dans la condition de l'homme moderne. La résistance se perçoit ensuite dans la démarche artisanale de Blackburn. Les différentes manipulations d'instruments favorisent les aléas et les imperfections. L'artisanal résiste à l'industriel : cet univers est peuplé d'éléments fortuits qui s'opposent à quelques sons réguliers associés aux machines (grain d'itération, allure mécanique). La ligne de fuite se trace, en outre, dans un dérèglement du temps cyclique par l'utilisation de rythmes imprévisibles. La musique atonale, les écarts entre les attentes et le son entendu, le flottement entre le rythme visuel et sonore sont autant de moments qui saisissent le spectateur. Finalement, le film appelle à la prise de position du spectateur, qui doit prendre conscience de la complexité de cette réalité. Les différentes sonneries offrent une possibilité de réveil et la voix d'Anne Claire Poirier, par sa prosodie et ses différents appels (« Ne quittez pas vos places ! »), crée un espace de rencontre pour les spectateurs, les sons et les images¹¹⁹. À la toute fin du film, cette voix répète plusieurs fois « Mais la machine dit... ». Les cris de la machine, à la tonalité quasi humaine, retentissent quelques secondes plus tard (sifflets et sirènes), laissant au spectateur un moment pour imaginer la suite de la phrase, investir de sens ces sons stridents, sentir l'ampleur des tensions et s'imprégner de la force de la résistance. C'est, en définitive, la grande utilité de cette démarche : réussir à transmettre une perception du monde, à mettre en résonance tous les éléments sonores et visuels et à incarner dans des figures des idées, des émotions et des sensations.

119. Tel que le décrit Léo Bonneville, le texte en lui-même est porteur d'espoir : « Il est lancinant ce texte. Il a la puissance d'une litanie. Une litanie qui insiste et revient comme une méditation jamais achevée. Aussi, miracle, ce texte au lieu de nous décrire ces mornes journées, nous projette dans une nouvelle dimension. Il nous élève d'une façon prestigieuse à un degré supérieur. Il permet une sorte d'envolée non pas lyrique mais métaphysique. Nous collions à la terre, à la matière, nous sentons que nous pouvons nous échapper. Le texte agit comme une piste de décollage. Il nous mène "ailleurs". Il sonne un réveil. Au fait, il appelle. Il appelle les gens à se regarder vivre et à se demander si c'est bien cela la vie, la vraie vie. Cette routine du jour après jour toujours recommencée. » (Bonneville, 1962 : 52.)

Tous ces principes de composition, qui concernent à la fois le choix des matériaux, leur organisation sonore et audio-visuelle, sont des éléments tangibles permettant de juger de la valeur pratique du concept de bande sonore totale. Blackburn érige pour ce film une méthode de composition qui favorise le rôle actif et l'expressivité du son dans la production de sens au cinéma. Le son acquiert dans cette démarche une importance expressive aussi grande que l'image, faisant de la composition sonore et musicale un élément qui résonne avec les autres dimensions de la création cinématographique. Cet entrelacement entre le son et l'image permet une intégration des matières de l'expression dont le sens et la valeur deviennent véritablement audio-visuels, interdépendants. En définissant un nouveau rôle pour le compositeur de musique de film, Blackburn ouvre un espace de création à tous les métiers du cinéma qui prennent conscience des affects et des significations créés par tous les sons, qu'ils soient musicaux ou non.

Jour après jour est une œuvre singulière en ce que la démarche artisanale du compositeur dynamise et oriente une exploration du monde industriel. En plus de redéfinir notre sensibilité face au monde sonore, les principes de composition de Blackburn permettent d'approfondir notre perception des rapports entre l'homme et la machine : la *réduction* circonscrit les gestes mécaniques de l'ouvrier et les rythmes musicaux de la machine ; la *mise en tension* fait voir et entendre l'interdépendance de l'organique et du technique ; la *répétition* et la *variation* rendent co-présents le pouvoir d'aliénation de la vie ouvrière et le potentiel expressif de ce mode de production ; le *flottement* invite au questionnement, multiplie les mouvements matériels et idéels en présentant les associations possibles entre les bruits de l'usine, les engrenages, les corps, la pâte à papier, la métrique de la danse et celle du travail ; la *résistance* (artisanale) fait sentir la présence et la force de la dimension créative dans les rapports homme-machine. Dans ce contexte, le cri final, un bricolage inventif qui contient à la fois la douleur humaine et la régularité mécanique, exprime cet alliage complexe, cette relation conflictuelle et nécessaire au cœur de la modernité. Par ce son viscéral semblant provenir de la machine, Blackburn nous fait sentir le désir d'un événement, d'une bifurcation, et les conditions d'émergence d'un autre rapport à la technique.

* * * * *

Dix ans après avoir composé la musique de *A Phantasy*, Blackburn compose une nouvelle œuvre dans laquelle les premiers éléments de sa pensée musico-filmique sont confirmés, rejoués, mais amenés plus loin, transformés. C'est qu'il s'en est passé des choses entre 1952 et 1962. Si *A Phantasy* porte principalement la marque de l'influence de McLaren (indissociabilité de l'image et de la musique, synchronisme, dessin du son synthétique), *Jour après jour* témoigne de l'intérêt du compositeur pour la musique concrète à la suite de son second séjour en France (1954-1955), pendant lequel il fréquenta Schaeffer et le GRMC. Ces années semblent marquer une transition, un passage marqué du sceau de la musique concrète : Blackburn ne compose plus à partir de matériaux proprement musicaux (saxophones, sons synthétiques organisés selon une échelle musicale donnée), mais à partir d'objets sonores divers, de sons enregistrés, fixés, qu'il va ensuite manipuler, transformer et organiser pour créer une musique qu'il définit, à présent, comme le dialogue entre les trois matières d'expression que sont la voix, les bruits et la musique (instrumentale). La composition de la partition de *A Phantasy* procédait ainsi de l'abstrait au concret (partition visuelle (film) => notation => exécution), alors que dans *Jour après jour*, le matériau sonore, la matière concrète, précède la composition, l'expression abstraite.

Cela ne signifie pas pour autant que la musique du film d'animation n'est pas porteuse d'une expressivité : omniprésente et continue, c'est elle qui guide le spectateur à travers l'univers fantaisiste du visuel, lui conférant sa logique, son unité, sa temporalité. Véritable musique de mouvement, la partition de Blackburn procède ainsi principalement par une musicalisation synchrone des événements visuels, proche de la notion de figuralisme musical. Nous l'avons dit, le choix du synchronisme découle du régime fantaisiste du visuel afin d'en expliciter les lois. Nous savons que cette forme du rapport musique-image a toujours été au cœur de la pensée de Blackburn qui souhaitait éliminer tout effet de pléonasme. Dans *Jour après jour*, le synchronisme permet au compositeur d'abandonner la figuration pour la construction de rapprochements inusités – grâce au phénomène de synchrèse – et d'écarts (sons *in* décalés) qui participent à l'élaboration d'un véritable commentaire sonore. Cette démarche, nous l'avons dit, témoigne d'un positionnement singulier du compositeur qui oppose à la réalité industrielle et mécanique des images une reconfiguration de son univers sonore à travers la méthode de l'artisan, du bricoleur, injectant de la sorte dans l'usine vitalité

et imprévisibilité. Le processus créateur même du compositeur prend la forme d'un discours. L'artisanal résiste à l'industriel : ne serait-ce pas là une métaphore artistique des propres préoccupations du compositeur vis-à-vis de l'industrie cinématographique ? Ces préoccupations, nous les retrouverons moins de dix ans plus tard au sein de l'Atelier (implication précoce du son dans le processus de création, rôle actif du son dans la production de sens, dialogue et rapport élaborés de la musique et de l'image, structuration intégrale de la bande sonore électroacoustique, travail à même le son, manipulation) et *Jour après jour* peut ainsi en être perçu comme le manifeste sonore, avant l'heure.

Le passage de *A Phantasy* à *Jour après jour* témoigne d'une transformation des méthodes d'analyse. La musique du premier étant disponible sous la forme d'une partition, notre approche a été davantage celle de la musicologue, étudiant la forme et les structures musicales, l'instrumentation, le langage, les procédés compositionnels et les thèmes. La nature de bande sonore totale du second (et l'absence de partition) requérait une approche plus singulière et foncièrement descriptive notamment dictée par la singularité de la pensée de Blackburn. Cette singularité, nous l'avons vue se profiler dans notre première analyse. Par la suite, l'analyse du discours du compositeur, la description de son savoir-faire, de ses outils et méthodes, de sa pensée musico-filmique nous a permis d'élaborer un portrait artistique qui a abouti au rêve de la bande sonore totale. Apparue au fil de sa pratique, mais aussi au contact de McLaren et Schaeffer, une telle vision s'est concrétisée avec *Jour après jour* qui porte la marque des expériences menées par le GRMC. Notre premier outil descriptif a donc été naturellement le *Traité des objets musicaux* de Schaeffer. En outre, la nature singulière des relations audio-visuelles développées par Blackburn nous a menée au tri-cercle élaboré par Chion et Cardinal. Enfin, le caractère composite et électroacoustique de la bande sonore nous a intimé le recours à la terminologie de Roy. D'un film à l'autre, nous avons dès lors utilisé très peu des outils proposés par la littérature musico-filmique. À chaque fois, ce sont la nature des œuvres et du processus créateur du compositeur qui nous ont dicté nos approches et outils analytiques. La musique de Blackburn s'éloignant de ce que l'on appellerait communément une « musique fonctionnelle » (redondante, descriptive, illustrative), les différentes listes de fonctions élaborées d'ouvrage en ouvrage ne nous auraient été d'aucun secours, d'aucune utilité.

Enfin, le passage de *A Phantasy* à *Jour après jour*, en passant par le portrait de la pensée musico-filmique de Blackburn, témoigne également d'une transformation de l'idée problématique du compositeur. Aux côtés de McLaren, celle-ci concerne l'indissociabilité de l'image et de la musique : comment les images peuvent-elles susciter une musique ? Comment la musique peut-elle susciter des images ? Ce rapport porte principalement le sceau du synchronisme et de l'analogie. Dans *A Phantasy*, Blackburn réagit au film de McLaren en s'inspirant des idées et procédés créatifs qui lui ont donné forme : les saxophones et le son synthétique renforcent le surréalisme du film, le continuum sonore (continuité des registres, ajout/retrait d'instruments, ininterruption) soutient la continuité du visuel (fondus, « naissance par contact »), les thèmes et motifs employés (sphères, papillon) ainsi que l'analogie structurelle (voire formelle) contribuent à la construction d'une unité audio-visuelle. Les stratégies de composition employées par Blackburn sont ainsi déterminées par l'image et ce qu'elle propose : ce sont son sens, son rythme et sa forme qui provoquent une musique et la logique de cette dernière devient tributaire de la logique visuelle (de la partition filmique originelle). Dans *A Phantasy*, l'univers fantaisiste créé par McLaren s'accorde parfaitement au timbre du son synthétique. Ici, le film exige donc un bricolage sonore. Pour Blackburn, l'idée du bricolage poursuivra son chemin au-delà de la pratique du son synthétique : sa rencontre avec Schaeffer l'a emmené dans le territoire de la musique concrète, de la manipulation sonore (déjà perçue chez McLaren), de la confection d'un instrumentarium. Peu à peu, l'idée de l'indissociabilité musique-image se meut en celle de la bande sonore totale : de McLaren, Blackburn conserve la pratique du bricolage, du continuum sonore (structuration intégrale) et de l'intégration précoce du sonore dans le processus de création filmique. Mais avec la bande sonore totale, sa conception du rapport musique-image est sublimée. Dans *Jour après jour*, les stratégies de composition employées par Blackburn dépassent la réalité visuelle pour établir de puissantes figures audio-visuelles porteuses d'un discours singulier – quasi politique. L'analogie et le synchronisme ont disparu pour laisser place à un réseau d'interférences (images, musique, machines, êtres humains, thèmes, etc.) générateur de tensions, d'écarts, de décalages, de relectures, de questionnements. D'une musique conçue davantage comme un guide, dans *A Phantasy*, nous sommes passés à un véritable commentaire sonore qui ne fait pas simplement reprendre le commentaire propre à l'image : c'est précisément dans leur réunion que le discours se crée.

Chapitre IV

**David Cronenberg et Howard Shore :
Portrait d'une collaboration (1979-2014)**

I think, to a composer, music is very much what you see.

– *Howard Shore (in Willis-Sweete, 2011 : en ligne).*

*Sound is more subjective than anything visual,
and when it comes to music, music is very subjective.*

– *David Cronenberg (in Grünberg, 2006 : 100).*

Le cinéaste David Cronenberg (1943-) et le compositeur Howard Shore (1946-) collaborent depuis maintenant 35 ans. En entrevue, le cinéaste insiste sur le fait que ses films doivent être considérés comme des œuvres collectives. Parmi ses collaborateurs, un des premiers à consulter le script est son compositeur, qui a rejoint l'univers cronenbergien en 1979. Depuis, le duo a été réuni sur 15 longs-métrages, de *The Brood* (1979) à *Maps to the Stars* (2014). L'implication précoce du compositeur dans la création collective est indicatrice de la place et du rôle centraux de Shore et sa musique au sein de l'œuvre cronenbergienne. De la sorte, les partitions semblent ne pouvoir être considérées comme une simple illustration sonore du film. Elles en constituent plutôt une composante fondamentale.

Notre étude cherche ainsi à définir la musique de Shore en tant que composante essentielle à l'œuvre du cinéaste et à déterminer les traits d'un style musico-filmique qui pourrait être qualifié de cronenbergien : quels sont les traits qui définissent ce style et quel rôle donne-t-il à la musique filmique ? Pour répondre à cette question, nous avons cherché à déterminer un modèle du processus créateur des deux artistes et de la collaboration, en nous appuyant sur les travaux existants ainsi que les témoignages du réalisateur et du compositeur. Cette recherche nous a menée à constater la présence de constantes, de figures communes entre les processus créateurs filmique et musical. Ces processus seront ainsi décrits en déterminant et décrivant les grands axes qui recourent les deux visions artistiques.

Plusieurs figures créatrices émergeront ainsi de cette exploration. Ce sera d'abord celle de l'autodidacte, Cronenberg et Shore ayant appris par eux-mêmes les rouages, notamment techniques, du médium cinématographique. Nous verrons par la suite que cette autoformation les a amenés à expérimenter, à se dépasser de film en film : c'est la figure de l'expérimentateur. Chez Cronenberg et Shore, expérimenter c'est aussi improviser : le refus des limites et de l'impossibilité. Pour l'un comme pour l'autre, cette figure de l'improvisateur est ensuite rattachée à celles du peintre, pour Shore, et du sculpteur, pour Cronenberg ; car improviser, c'est aussi travailler directement au contact de la matière, ancrer son corps, sa main, dans la création. Le laboratoire expérimental de l'autodidacte se transforme en atelier. Autodidacte, expérimentateur, improvisateur, peintre et sculpteur fusionnent. Et voilà qu'émerge une nouvelle figure, unificatrice : celle de l'artiste-artisan, ou même de l'artiste contemporain.

L'univers cronenbergien : thématiques et constantes

Un cinéaste autodidacte

Le cinéaste torontois David Cronenberg fait carrière depuis maintenant 45 ans. De *Stereo* (1969) à *Maps to the Stars* (2014), sa filmographie compte 21 longs-métrages auxquels s'ajoutent les courts-métrages de jeunesse *Transfer* (1966) et *From the Drain* (1967), ainsi que quelques réalisations pour la télévision. Tirailé entre la littérature et les sciences à l'université (1963-1967), puis diplômé en lettres, il choisit finalement l'autodidactisme et le cinéma. La découverte du film *Winter Kept Us Warm* (1965) de David Secter est une révélation¹²⁰. Celle-ci s'inscrit, en outre, dans le cadre d'une explosion du film *underground* au Canada, à la même période¹²¹. Poussé par cette effervescence *underground* et le film de Secter, Cronenberg

120. « *This movie, which was a very sweet film, had my friends in it as actors. And it was in Toronto, at the University, and there were scenes and places that I walked past every day. [...] I said, "I've got to try this!" That was the beginning of my awareness of film as something that I could do, something that I had access to.* » (Cronenberg, cité in Rodley, 1992 : 10-11.)

121. À cette époque, l'université n'offre pas de formation en cinéma. Les étudiants produisent leurs propres films et Cronenberg est un des premiers à réaliser des films à Toronto. Influencé par la vague *underground* new-

se lance dans la réalisation filmique dont il ignore, cependant, l'aspect technique. Il entreprend alors d'intégrer ce qu'il connaît déjà : la science et la littérature.

Il n'est pas surprenant que les principales influences de Cronenberg soient littéraires. Ce sont, essentiellement, William S. Burroughs et Vladimir Nabokov : « Je me sentais vraiment soutenu et entraîné par leurs influences dans mon travail d'écriture, confie le cinéaste. C'est pourquoi les films ont représenté pour moi une libération. » (Cronenberg, cité in Handling et Véronneau, [1983]1990 : 16.) L'écriture lui permet ainsi de donner une première forme à ses idées. Mais une première difficulté surgit : « Comment faire une métaphore au cinéma ? Je me rends compte que c'est par la création [...] d'images monstrueuses. » Le cinéaste précise sa pensée :

Les idées pures sont invisibles. Rien à filmer. C'est faisable en littérature, mais pas de la même façon au cinéma. [...] Je dois donner chair au verbe, puis filmer la chair, faute de filmer le verbe. [...] Je suis toujours à la recherche de la métaphore. Je dois la créer moi-même et c'est l'histoire qui la génère. [...] je recherche la métaphore. Ce qui me conduit sans doute à une certaine monstruosité. C'est pour ça que j'invente ces choses¹²². (Cronenberg, cité in Labarthe, 1999 : en ligne.)

On retrouve ainsi dans ces propos l'influence tant de la littérature que de la science. Si l'écriture donne une première forme, concrète, à l'idée, la science en influence la matérialisation visuelle. Ce peut donc être des images monstrueuses – le choix du genre –, l'invention d'objets, créatures, maladies et mutations, ainsi que l'utilisation même, au cœur du récit, d'organisations et de personnages scientifiques douteux¹²³. Mais il reste un autre

yorkaise, il cofonde la Toronto Film Co-op (1966), inspirée de la Film-Makers Cooperative de New York qui distribue des films expérimentaux dans les années 1960. La coopérative torontoise est installée à Cinecity, un cinéma d'art et essai qui diffuse des films *underground* états-unien et européens dans les bureaux de Film Canada.

122. Le genre de l'horreur se serait donc imposé à Cronenberg pour donner forme à ses préoccupations. Il permet, explique le cinéaste « d'aborder des sujets qui autrement me seraient difficiles à traiter ; donc il me renforce » (Cronenberg, cité in Handling et Véronneau, [1983]1990 : 52). On ne saurait cependant réduire l'œuvre cronbergienne aux seuls épanchements viscéraux. Lorsque Pierre Ranger demande au cinéaste si le surnom de « maître de l'horreur viscérale » lui convient, celui-ci répond par la négative : « Je ne suis pas John Carpenter. [...] Il m'est arrivé d'en faire par le passé [des films d'horreur], mais je crois que les films que j'ai réalisés par la suite étaient surtout des drames psychologiques et philosophiques incluant quelques fois des scènes plus "horribles". » (Cronenberg, cité in Ranger, 2005a : 39).

123. Pour les organisations scientifiques, on citera : Canadian Academy of Erotic Inquiry (*Stereo*), Institute of Neo-Veneral Disease (*Crimes*), Keloid Clinic (*Rabid*), Somafree Institute of Psychoplasmics (*The Brood*),

problème à surmonter : « *It was very natural for me to write a script, explique Cronenberg. By that time it was business as usual. The easy part. To realize the films was the hard part, the learning part.* » (Cronenberg, cité in Rodley, 1992 : 13.)

La connaissance technique reste le seul obstacle à la matérialisation de sa vision et Cronenberg apprendra seul. Les premiers courts-métrages portent la trace de cet autodidactisme : il écrit le scénario, fait la prise de vues, assure le montage et enregistre le son. *Transfer* et *From the Drain* sont tournés en 16 mm, *Stereo* et *Crimes of the Future* (1970) en 35 mm, une évolution technique qui permet au cinéaste de mettre un premier pied dans le milieu professionnel¹²⁴. *Shivers* (1975) marque ensuite le passage du film avant-gardiste au cinéma commercial, mais s'inscrit dans la lignée thématique des précédentes réalisations. La différence réside principalement dans l'évolution technique – avoir une équipe – et le choix du genre – l'horreur. Avec *Rabid* (1976), ce premier long-métrage développe et assoit les intérêts thématiques et esthétiques du cinéaste – les dimensions scientifique et sexuelle, l'environnement aseptisé, révélateur d'un chaos à venir¹²⁵ – qui participent à la définition du genre qu'il développe : celui de l'horreur corporelle, puis intérieure, tel que défini, entre autres, par Piers Handling et Pierre Véronneau. Provocateur et transgressif, Cronenberg choisit de « montrer l'immontrable et de dire l'indicible » en disséquant l'être humain à l'aide de sa

Consec (*Scanners*), Spectacular Optical (*Videodrome*), Mantle Clinic (*Dead Ringers*) et Antenna Research (*eXistenZ*). Pour les « savant fous », nommons : Luther Stringfellow (*Stereo*), Antoine Rouge (*Crimes*), Emil Hobbes (*Shivers*), Dan Keloid (*Rabid*), Hal Raglan (*The Brood*), Dr Ruth (*Scanners*), Brian O'Blivion (*Videodrome*), Sam Weizak (*The Dead Zone*), Seth Brundle (*The Fly*), les jumeaux Mantle (*Dead Ringers*), Dr Benway (*Naked Lunch*), Vaughan (*Crash*), Allegra Geller (*eXistenZ*), Freud et Jung (*A Dangerous Method*) et le médecin d'Eric Parker (*Cosmopolis*). Quant aux créatures et mutations, ce sont : les parasites de *Shivers*, le dard vampirique de *Rabid*, les enfants-tueurs de *The Brood*, les télépathes de *Stereo* et *Scanners*, la voyance dans *The Dead Zone*, la télévision mouvante et soupirante de *Videodrome*, l'homme-mouche de *The Fly*, l'utérus trifide dans *Dead Ringers*, les machines à écrire-scarabées de *Naked Lunch*, l'homme-femme de *M. Butterfly*, les corps-machines dans *Crash*, le *gamepod* d'*eXistenZ* et, plus récemment, la prostate asymétrique de Parker dans *Cosmopolis*.

124. Le 35 mm est moins lié à un choix professionnel qu'expérimental : « Je voulais tâter du 35 mm parce qu'il représentait un terrible mystère pour les cinéastes d'avant-garde qui travaillaient soit en Super 8, soit en 16 mm. » (Cronenberg, cité in Handling et Véronneau, [1983]1990 : 17.)

125. Cronenberg attache une attention particulière à l'« ordre qui cache un désordre imminent » : « Dans les années 50, Toronto possédait un ordre étouffant. C'était l'époque Eisenhower. [...] La plus grande partie des énergies sexuelles, artistiques et créatrices étaient réprimées par la société de cette époque [...]. L'architecture massive témoigne de l'ordre, du calme et de l'éternité de la société, alors que les pauvres êtres humains qui y vivent subissent de nombreuses choses qui ont peu à voir avec ces concepts-là. Je ne proposais pas de renverser totalement cet ordre, non plus que je croyais que nous devions vivre dans le désordre ; [...] je voulais atteindre un équilibre entre les deux. » (*Ibid.* : 19-20.)

caméra-bistouri. Poussé par ses obsessions – les relations du corps et de l'esprit, la mutation, l'organique, la maladie, la sexualité, la biotechnologie, la question identitaire, l'enchevêtrement du réel et du fantasmagorique, l'hallucination –, le réalisateur trouve un substrat de choix dans la fusion de quatre genres filmiques : l'horreur, la science-fiction, le fantastique et l'érotisme.

L'horreur intérieure

Cette fusion génère une image clinique et viscérale provoquant le malaise du spectateur confronté à son imaginaire le plus refoulé¹²⁶. De fait, Cronenberg puise son inspiration dans l'être humain et son inconscient – l'horreur provient de l'intérieur –, alors matérialisé dans sa version la plus « réelle », soit la plus crue. Si l'horreur graphique domine jusqu'à *Videodrome* (1982), les films suivants s'intéressent « aux contradictions de la psyché, aux conflits quasi freudiens qui font irruption au sein de l'individu », muant ainsi l'horreur viscérale en « horreur intérieure » (Véronneau, *in* Handling et Véronneau, [1983]1990 : 8). Polymorphe, l'horreur traverse le corpus cronenbergien, directement liée à l'intérêt du cinéaste pour la biochimie et le corps humain, qu'il conçoit comme le « premier fait de l'existence » :

126. L'esthétique particulière du réalisateur n'a pas fait l'unanimité. Dans l'univers cinématographique canadien, ses films sont considérés comme des « aberrations » : « sur le plan du style et de l'imagination, ils ne lui appartiennent pas, explique Handling. Cronenberg travaille officiellement à l'intérieur de genres – l'horreur et la science-fiction – qui sont complètement étrangers à notre tradition artistique. » (Handling, *in* Handling et Véronneau, [1983]1990 : 179.) Cependant, Handling note également l'« absence de genres canadiens » qui a permis à Cronenberg d'« élire domicile créateur à l'intérieur d'une forme cinématographique totalement étrangère à ce pays sans pour autant compromettre ses racines nationales », ce qui « atteste de son intégrité » (*ibid.* : 196). Mais les thèmes exploités par le réalisateur, au premier abord assez ésotériques, ne semblent pas avoir touché les premiers critiques restés hypnotisés par l'imagerie malsaine. Robin Wood, par exemple, accuse le dégoût suscité par ces films, leur sexualité perverse, l'absence de joie et de sens tragique. Il note, en outre, une « brisure entre les prétentions intellectuelles (ce que les films *disent* être leur sujet) et l'ensemble de leurs images obsessionnelles et répugnantes (ce que les films *font* réellement) » (Wood, *in ibid.* : 212). Réalisateur controversé, Cronenberg parvient difficilement à s'imposer. Toutefois, son esthétique hors du commun et la controverse lui ouvrent aussi la voie de la consécration. Il reçoit ainsi un premier prix Génie du meilleur réalisateur en 1984 (*Videodrome*). Les revues spécialisées lui consacrent plusieurs pages : *Les cahiers du cinéma*, par exemple, suivent sa carrière depuis 1979, soit à partir de *The Brood*. Depuis 1983, et *The Shape of Rage* (Piers Handling et Pierre Véronneau, dir.), où il est décrit comme l'« un des cinéastes majeurs du cinéma de genre et du cinéma canadien » (Véronneau, *in ibid.* : 8), sa bibliographie compte plusieurs ouvrages qui sont autant de portes sur son univers.

Tout vient du corps et de la mortalité de l'homme. [...] Même dans ce que j'écrivais, adolescent, la mort et le rapport à la mort étaient très présents. Il était naturel de traiter du corps et de ce qui lui arrive. J'ai donc inventé toute une fantasmagorie, des métaphores du corps et de ce qui lui arrive, avec des organes hors du corps pour pouvoir les observer, etc. C'est ce qui m'amène au genre de « l'horreur corporelle » (Cronenberg, cité in Labarthe, 1999 : en ligne).

Dans sa représentation visuelle, l'horreur cronenbergienne évolue mais provient toujours de l'intérieur, de l'homme lui-même. Dans *The Dead Zone* (1983), l'image n'est plus viscérale, mais le personnage principal reste victime d'une mutation cérébrale lui permettant de voir l'avenir. Dans *The Fly* (1986), Cronenberg retourne à une imagerie horrifique, mais davantage tournée vers l'intérieur, le drame se déroulant en huis clos, avec trois personnages. Ce film marque une étape importante dans l'évolution du cinéaste qui épure et précise son style, ce qui lui permet de « creuser davantage la psychologie de ses héros, de rendre leur jeu plus intérieur, de mieux assoir leurs motivations, de tourner l'horreur vers le dedans » (Véronneau, in Handling et Véronneau, [1983]1990 : 143).

Ce resserrement de l'espace, source d'angoisse et de claustrophobie, réapparaît dans *Dead Ringers* (1988) et l'univers aquatique des frères Mantle. Selon bon nombre d'auteurs, ce film démontre une nouvelle maturité du réalisateur : « *Dead Ringers* témoigne d'une véritable évolution dans l'œuvre de Cronenberg. La rage des premiers temps se retourne vers l'intérieur, pour muer sous une peau plus douce qui fascinera ceux que la chair saignante des films antérieurs repoussait. » (Pompon et Véronneau, 2003 : 124.) Ici, l'horreur se situe non pas tant sur le plan de l'image que dans la terreur existentielle et identitaire. C'est, pour les jumeaux Mantle, l'impossibilité d'une âme unique de vivre dans deux corps.

Dans *Naked Lunch* (1991), quelques images repoussantes refont surface, mais l'horreur se situe à un niveau psychologique : nous assistons aux tortures mentales, hallucinatoires, subies par le héros (l'Artiste) au cours du processus de création (l'écriture de *The Naked Lunch*). Dans *M. Butterfly* (1993), l'horreur graphique est absente, mais la monstruosité persiste derrière les masques et parures exotiques de la Chine et de l'opéra de Pékin, derrière l'illusion de la femme parfaite, qui est un homme. Dans le très controversé *Crash* (1996),

l'horreur se situe dans la réception du film et dans le décalage entre la recherche du désir, la jouissance des protagonistes et le tragique de l'accident de voiture.

Après une longue période d'adaptations (1983-1996), Cronenberg renoue avec le scénario original et reprend ainsi les choses où il les avait laissées. *eXistenZ* (1999) partage dès lors plusieurs éléments en commun avec *Videodrome* : objets organiques, nature « programmée » de l'existence, perméabilité de la frontière entre le réel et la virtualité, qui conduit à de nouvelles transformations du corps. Dans *Spider* (2002), nouvelle adaptation, ce corps ne nous est plus donné à voir (comme dans *M. Butterfly*) et le spectateur plonge dans le récit d'un cerveau altéré, schizophrénique, en quête de sa mémoire, dans l'horreur permanente et incurable de la folie, un thème que Cronenberg exploite à nouveau dans *A Dangerous Method* (2011) à travers l'histoire de Sabina Spielrein, Carl Jung et Sigmund Freud. *History of Violence* (2005) et *Eastern Promises* (2007) dépeignent l'horreur des organisations criminelles et mafieuses, la violence (masculine) extrêmement brutale qui surgit, ou resurgit, dans la vie tranquille de gens « normaux ». Cette violence resurgit enfin dans *Cosmopolis* (2012), suscitée cette fois-ci par l'horreur de l'argent et du capitalisme.

Ces différentes manifestations de l'horreur, qui s'impose comme une constante, posent la question de ce qui fait l'unité de l'œuvre mais aussi la singularité de chaque film. Si George Melnyk (2004 : 146-157 ; 2007 : 92-93) découpe le parcours du réalisateur en cinq phases – de l'apprentissage aux premiers longs-métrages (1966-1970), les films d'exploitation (« *baron of blood phase* », 1975-1982), la période hollywoodienne (adaptations, 1983-1993), la transition (1994-2000) et la recherche du renouveau (2002-) –, Cronenberg, à la manière d'un auteur, conçoit son corpus comme une œuvre unique : « Entre tous mes films, des connexions existent. [...] vous devez considérer toute ma filmographie comme une œuvre unique, divisée en chapitres » (Cronenberg, cité in Joyard et Tesson, 1999 : 73). Dès ses premiers films, il pose les jalons de son esthétique et affiche ses intérêts thématiques – nous en avons déjà nommé quelques uns – qui ne changeront guère durant sa carrière : seule la manière d'exploiter les thèmes varie. Si chaque film peut être vu comme une nouvelle expérience, une entité indépendante, l'œuvre cronenbergienne doit être aussi considérée dans son ensemble.

En 2006, William Beard soutient la cohérence esthétique-thématique de la production du cinéaste et le statut d'auteur de ce dernier¹²⁷ :

The cinema of David Cronenberg is an outstanding example of a body of work, signed by a single person, that manifests an incredibly tight and consistent group of subjects, themes, and attitudes as well as an identifiable style – in other words, all the essential requirements for status as authorial cinema. (Beard, 2006 : ix.)

La bibliographie cronenbergienne comporte à ce jour nombre d'ouvrages biographiques (Rodley, 1992 ; Morris, 1994), analytiques et académiques (Egers, 2002, en ligne ; Rossignol, 2003, en ligne). Comme Beard, tous cherchent à définir l'esthétique du cinéaste en reliant ses films dans une étude thématique (Handling et Véronneau, [1983]1990 ; Grant, 2000 ; Grünberg, 2002a), en les confrontant deux à deux (Mathijs, 2008) ou en les analysant successivement tout en les confrontant les uns aux autres (Pompon et Véronneau, 2003 ; Beard, 2006 ; Browning, 2007).

Serge Grünberg peut être considéré comme l'un des spécialistes du cinéma cronenbergien. On lui doit deux ouvrages sur le cinéaste : une étude analytique du corpus, jusqu'à *Spider* (2002a), et une compilation d'entretiens réalisés avec le réalisateur (2006). Collaborateur des *Cahiers du cinéma*, Grünberg est également l'auteur de plusieurs articles sur Cronenberg et ses films. À travers ses publications, l'auteur identifie certains éléments qui permettent d'appréhender la vision cronenbergienne et ce qui en fait la spécificité.

127. En 1983, Beard soulignait déjà le statut d'auteur de Cronenberg, justifiant de la sorte l'intérêt qui devait être porté à son œuvre, malgré son imagerie repoussante : « Ces films sont connus principalement pour leur violence, leur horreur viscérale explicite et leur sexualité agressive compliquée. Ils sont célèbres pour leur sensationnalisme et leur recours aux effets les plus cinématographiques. Alors comment peuvent-ils mériter une attention sérieuse de la part de la critique ? La réponse à cette question tient en quelques observations : l'extrême cohérence du travail de Cronenberg, un choix de sujets qui constituent une marque de fabrique, l'évidence d'être un artiste conscient et une technique cinématographique des plus expressives. Cronenberg, en tant que concepteur, scénariste et réalisateur de ses films, est manifestement un créateur, et ceux-ci possèdent un contenu et un ton qui les distinguent des autres. » (Beard, *in* Handling et Véronneau, [1983]1990 : 57.) L'ouvrage *The Shape of Rage* défend tout autant le statut d'auteur du cinéaste : « malgré les opinions contradictoires, l'œuvre de Cronenberg – car il s'agit bien d'une œuvre et d'un auteur – vaut qu'on s'y arrête. Il y a là une cohérence thématique, un discours sur l'homme, sur la science, sur la société qui doit être mis en lumière à travers le genre particulier, et parfois rebutant pour certains, qu'est le film d'horreur. » (Véronneau, *in ibid.* : 8.)

Un cinéaste d'idées, un philosophe réaliste

Grünberg définit le réalisateur comme un cinéaste d'idées « très proche, dans ses techniques narratives comme dans sa thématique, de sa principale influence artistique, William S. Burroughs » et qui, poussé par son intérêt pour la science-fiction et la biologie, la science, en général, « conçoit les *idées* en question comme un “corps” énigmatique dont la dissection serait la méthode d'approche » (Grünberg, 2002a : 29). Avec le cinéma, le réalisateur trouve un moyen d'illustrer ses idées, de traduire visuellement ses obsessions. L'une d'entre elles concerne le rapport entre le corps et l'esprit – on pense, par exemple, aux jumeaux de *Dead Ringers* et leur impossibilité de vivre « un dans deux ». Si l'univers cronenbergien est un « univers mental¹²⁸ », d'idées, sa traduction visuelle passe par le corps, la chair, substance palpable et réelle : « Pour moi, explique Cronenberg, la réalité, c'est le corps : c'est ce qu'un cinéaste photographie. Quelles que soient les pensées abstraites qui peuvent y être rattachées par la suite, je dois photographier les visages, les corps des gens. [...] La vraie violence, c'est la destruction du corps humain. » (cité in Ciment et Niogret, 2007 : 18.)

Cinéaste d'idées s'intéressant à la dichotomie cartésienne entre corps et esprit, le réalisateur, affirme Beard, est également philosophe : « Il n'est probablement pas trop fort d'affirmer que Cronenberg est essentiellement un cinéaste *philosophique*, un artiste qui à travers ses propres préoccupations mène une enquête sur la nature humaine. » (Beard, in Handling et Véronneau, [1983]1990 : 61.) Cette enquête s'inscrit dans une large étude des rapports entre le corps et l'esprit, l'inconscient et le conscient, l'instinct et la raison – souvent incarnée par la figure, quasi omniprésente, du scientifique –, ou encore le désordre et l'ordre. Ce thème de la dichotomie humaine est sans doute celui qui unifie le plus le corpus cronenbergien, où les films sont autant d'exemples et d'observations de ce moment où l'inconscient, les sentiments refoulés, se révolte contre la répression et le contrôle, où le fragile équilibre entre l'esprit et le corps est subverti : « L'arrogance du rationalisme n'est pas

128. « L'univers de Cronenberg [...] est un univers mental. Les rapports entre les personnages n'y ont aucune réalité, on y voit plutôt des allégories, des idées, des concepts, des obsessions, des pulsions, des désirs et des frayeurs étalés avec une complaisance qui, je crois, est à la source du “dégoût” qu'éprouvent certains, et en tout cas, du sentiment de confusion qui contamine le spectateur. » (Grünberg, 2002a : 104.)

une bonne chose, mais les explosions du corps sont pires encore [et le refoulement des pulsions n'est pas bon non plus] », note Beard. Il poursuit : « Cronenberg observe la perte de contrôle avec un détachement clinique empreint d'une ironie désabusée [...]. Il observe simplement les horreurs qui bourgeonnent du point de vue de celui qui sait ce qui se produit lorsque l'équilibre complexe de la nature humaine est rompu » (Beard, *in* Handling et Véronneau, [1983]1990 : 61). Au-delà de l'horreur, Cronenberg pose un discours réfléchi sur le rapport entre le normal, incarné par la raison et la répression, et le monstrueux, incarné par l'instinct et la libération, et qui se manifeste par l'intermédiaire du corps.

Il y a chez Cronenberg ce qu'on peut appeler une exigence réaliste¹²⁹. Selon Serge Grünberg, l'approche cronenbergienne de l'horreur, intérieure, se distingue des autres films d'horreur ou de science-fiction « dans la mesure où sa forme narrative est moins celle d'une fable que d'un constat médical qui enregistre, parfois sur un mode documentaire-réaliste, les progrès d'une maladie » (Grünberg, 2002a : 28). L'horreur, chez Cronenberg, peut être qualifiée de réaliste dans la mesure où elle n'est pas le fait d'un « monstre », dont on ne connaît l'origine, mais d'une expérience scientifique – donc justifiée – ou d'un traumatisme qui provoque chez ses personnages une altération du corps¹³⁰. L'« esthétique des corps cruentés » adoptée par le réalisateur, et qui est commune à celle du peintre Francis Bacon, telle que définie par Sébastien Rossignol¹³¹, se double d'un univers singulier, froid, clausttral,

129. Cette exigence réaliste ne doit pas être confondue avec le genre du réalisme, qui appartient cependant à la tradition cinématographique canadienne, définie par John Grierson dès la fondation de l'ONF en 1939. Piers Handling s'intéresse à cette question du rapport de Cronenberg à la tradition réaliste-documentaire canadienne au sein d'un article visant à situer le cinéaste dans le paysage cinématographique national. Il note ainsi que c'est, entre autres, de par son intérêt pour l'inconscient et les refoulements humains, que Cronenberg « semblerait se démarquer de la tradition réaliste » (Handling, *in* Handling et Véronneau, [1983]1990 : 181). De son côté, Johanne Larue note que cet univers de l'inconscient et du non visible, « se conçoit plus facilement en employant un langage qui fait appel à l'imaginaire et à la poésie, aussi sordide soit-elle » : « c'est ainsi, conclue-t-elle, que Cronenberg doit s'éloigner du réalisme [documentaire] pour mieux nous présenter la réalité [inconsciente] du Canada (anglais) » (Larue, 1993 : 54). Pour un autre aperçu de la canadienneté cronenbergienne, on pourra également consulter l'article d'André Loiselle paru dans *Québec français* (2000 : 77-80).

130. On notera ici l'intérêt du réalisateur pour l'évolutionnisme émergent qui « postule non pas une continuité linéaire dans l'évolution mais une progression où continuité et sauts imprévisibles se combinent pour donner naissance à de nouvelles formes de vies » (Pompon et Véronneau, 2003 : 12). En tant que telles, les mutations cronbergiennes peuvent être considérées comme des alternatives de vie, voire des renaissances, qui ne sont pas nécessairement négatives, du moins au début de la mutation. À propos de l'évolutionnisme émergent, on notera que pour produire *Stereo*, Cronenberg fondera sa propre maison de production : « Emergent Film ».

131. « Le terme français qui viendrait tout de suite à l'esprit [à la place du terme anglais "gore", qui désigne aussi un genre], pour caractériser à la fois l'œuvre de David Cronenberg et celle de Francis Bacon, serait l'adjectif

angoissant, relativement neutre (décors anonymes et costumes conventionnels ; personnages assez triviaux, sans originalité et souvent marginaux ; couleurs neutres, voire froides ou mornes)¹³². L'horreur, ou la violence, s'y immisce ainsi de façon brutale ou progressive. Dans ce dernier cas, chaque étape de la déchéance du héros est soigneusement, médicalement, décortiquée jusqu'au point de non-retour. La majorité des films se finit dès lors par la mort de l'homme, prisonnier d'un corps altéré.

Outre son ancrage dans le corps humain, lieu de la subversion et de la manifestation de l'autre partie de la réalité humaine, l'inconscient, le réalisme cronenbergien passe par une redéfinition des genres cinématographiques exploités par le cinéaste. Pour lui, il s'agit de « montrer aux gens ce qu'ils ne veulent pas voir », ce qu'ils refoulent, « et de le faire par le biais d'une forme qui semble familière » (Cronenberg, cité in Tobin, 1996 : 89). Il s'agit donc, à l'aide du genre, de montrer l'immontrable mais de manière réaliste, en exploitant un terrain cinématographique et les codes du genre, connus du spectateur. Dans *La revue du cinéma*, Raphaël Bassan note que « le concept de genre est trop étroit » pour Cronenberg :

Est-ce que ses films relèvent du fantastique ou de la science-fiction ? Si on tient compte du fait que leurs intrigues se nourrissent des extrapolations d'un ou plusieurs savants, ils se rattachent à la SF [science-fiction]. En y regardant de plus près, on s'aperçoit que ce n'est jamais la finalité de l'expérience qui est le but de l'œuvre, mais ses retombées sur la nature humaine, son intégrité et ses métamorphoses : on est alors proche de l'apparition de l'irrationnel dans le film fantastique traditionnel. Avec, toutefois, une dimension philosophique que l'on retrouve seulement dans les films les plus aboutis des deux genres. [...] On peut y noter, toutefois, des éléments propres au mode de traitement de l'horreur contemporaine (cinéma moderne et urbain où l'*extraordinaire* surgit au sein du quotidien le plus banal : les officiants les plus notoires de ce sous-genre sont George A. Romero, Tobe Hooper et Wes Craven) : sujet central actif qui est en même temps prédateur et victime des systèmes étranges qu'il déclenche, mutations diverses autorisées par le

“cru” qui évoque aussi bien la viande que le fait d'exprimer quelque chose sans ménagement. “Cru” vient du latin “crudus”, saignant, ou “cruor”, sang qui coule. Pour être moins vague, il faudrait encore lui préférer le terme “cruenté” pour lequel le Petit Robert nous donne comme définition : “qui saigne, qui a perdu son revêtement cutané.” Le Larousse, lui, nous donne : “qui est à vif, imprégné de sang”. Ainsi, sans étendre le gore à la peinture, on peut parler d'une esthétique des corps cruentés, autant pour l'œuvre de Francis Bacon que pour celle de David Cronenberg. » (Rossignol, 2003 : en ligne.)

132. Grünberg note que l'environnement claustral est « une donnée presque invariable de l'œuvre » : « le centre de recherches de *Stereo*, l'immeuble résidentiel, sorte de vaisseau échoué de *Shivers*, la clinique de *Rabid*, le centre de psycho-plasmique et son “poulailler” dans *The Brood* ; l'environnement urbain (*The Dead Zone* est la seule exception) est également un invariant [...]. Les derniers films de Cronenberg [*The Fly*, *Dead Ringers*, *Naked Lunch*] se distinguent par le fait qu'on y voit pratiquement jamais le ciel » (Grünberg, 2002a : 86).

développement du *gore* [...]... Tous ces éléments sont broyés et reprogrammés par les dispositifs sophistiqués de la machine cronenbergienne. (Bassan, 1992 : 22.)

De son côté, Grünberg observe que, contrairement aux films d'horreur classiques, « Cronenberg, dont la morale n'est absolument pas celle de l'idéologie dominante-consensuelle, ne prend jamais le point de vue de la communauté » (Grünberg, 2002a : 31)¹³³. Au contraire, le point de vue qu'il adopte est celui du « monstre¹³⁴ » – du héros qui présente une altérité. Il rompt également avec les règles du fantastique, et se rapproche ainsi de la science-fiction, en ce que les événements qu'il présente sont rationnellement (scientifiquement) explicables (et expliqués) : « Pas de magie ou d'atmosphères gothiques ; la présence et les commentaires de médecins ou de savants dans les films renforcent davantage encore notre "crédulité" », observe Grünberg (*ibid.* : 52). René Prédal note, quant à lui, que cette dimension scientifique participe du sentiment de « proximité » (de réalisme) suscité par les films de Cronenberg. Cette même proximité est accentuée par le fait que les événements horribles qui prennent place dans ces films sont « affrontés directement dans la société d'aujourd'hui (à part *The Dead Zone*, tous les films sont urbains) et non avec la distanciation du passé (fantastique gothique), du futur (la science-fiction) ou de l'éloignement géographique (aventures exotiques) » (Prédal, 1992 : 239). Comme l'observe Beard, Cronenberg conserve cependant la distanciation, le regard détaché de celui « qui sait ce qui se produit lorsque l'équilibre complexe de la nature humaine est rompu » (Beard, *in* Handling et Véronneau, [1983]1990 : 61). L'exigence réaliste cronenbergienne se traduit ainsi par un regard clinique sur les événements qui nous sont donnés à voir, parfois tirés de faits réels (*Dead Ringers*, *M. Butterfly*, *A Dangerous Method*), et par une image crue, voire hyperréaliste, par la mise en scène de personnages triviaux, mais non stéréotypés, et la mort du héros.

133. Beard cite l'exemple de *Videodrome* : « si plusieurs aspects de *Videodrome* le désignent comme un film d'horreur, il est très loin des dichotomies typiques du film d'horreur entre le moi et la société ou entre le moi et l'autre ; il peut être vu fondamentalement comme une analyse impressionniste des monstres réels et imaginaires qui habitent le moi et comme l'expression la plus claire de l'ambivalence de Cronenberg face à la question du contrôle et de la répression. » (Beard, *in* Handling et Véronneau, [1983]1990 : 62.)

134. Nous utiliserons ici le terme de monstre dans la plupart des sens qui peuvent lui être attribués, sauf celui qui revient à désigner une créature fantastique et/ou mythologique. Plus généralement, notre définition du « monstre » désigne la nature différente du personnage cronenbergien en regard de ce que nous considérons habituellement comme la normalité. Tel qu'évoqué dans la suite de notre texte, la monstruosité des personnages cronbergiens est ambiguë et ne devrait pas être tenue pour acquise : elle doit être constamment questionnée.

Nous l'avons dit, dans le cinéma cronenbergien, la mort est inévitable. Tel un scientifique, le cinéaste inocule un virus à ses héros dans son laboratoire filmique et observe leur réaction à l'aide de sa caméra-microscope – pour voir « ce que ça fait », à la manière d'une expérience (Cazals et Tesson, 1987 : 29). Ne pouvant vivre dans cette nouvelle condition, le héros est sacrifié :

Cronenberg nous offre toujours la mort finale du héros comme une délivrance, comme si, d'une certaine façon, le virus ayant proliféré et contaminé jusqu'à la narration, il fallait, dans un ultime effort *résolutoire* (qui n'est pas une dénégation), sacrifier l'organisme porteur pour détruire l'envahisseur menaçant. (Grünberg, 2002a : 37.)

Aucun retour à la normalité, aucun *happy ending* n'est possible. Il en résulte un sentiment d'impuissance du héros, qui, ne pouvant recouvrer la santé, décide d'aller jusqu'au bout de sa monstruosité, et du spectateur, témoin de sa déchéance.

Ce qui est tout aussi déstabilisant pour le spectateur est le rôle qui lui est attribué dans le cinéma cronenbergien. Ce dernier lui pose des questions métaphysiques – sur la vie, la naissance, la mort, les relations entre êtres humains ou encore, sur la nature monstrueuse de ses personnages – et ne se dévoile jamais totalement : chez Cronenberg, le spectateur est actif. Ce qui est visible, ce qu'on nous donne à voir, n'est pas nécessairement accessible. Le réalisateur *propose* des expériences, des alternatives de vie, un produit qui n'est cependant pas livré avec son mode d'emploi : « il nous raconte des histoires en toute subjectivité, sur le mode objectif de la leçon d'anatomie, en nous laissant une part *active* dans son déchiffrement », écrit Grünberg (*ibid.* : 51). Ce mode objectif et médical laisse, en outre, peu de place à l'identification : « je refuse cette idée hollywoodienne que l'on doit s'identifier au protagoniste », déclare Cronenberg (cité *in* Ciment et Vachaud, 1999 : 19). Ce dernier observe ses héros mais, comme nous l'avons précisé, en adopte également le point de vue. Ces héros étant en même temps les « monstres », le spectateur occupe davantage la place du témoin, de l'observateur (ou du voyeur), voire du complice. Il en résulte ainsi une certaine sensation de malaise, voire d'horreur, du spectateur habitué à s'identifier au personnage principal ou à la victime. En tant que monstre, comment croire ce qu'il nous dit et ce qu'il nous montre ? Cette

problématique du point de vue et de l'identification est, en outre, complexifiée par l'exigence réaliste du réalisateur : ce que nous voyons semble réaliste, mais le doute est constant.

L'ambiguïté cronenbergienne : véracité, identité, sexualité

La notion d'ambiguïté est omniprésente dans le corpus cronenbergien : « L'ambiguïté est présente à l'intérieur de chaque film, tout comme elle l'est également de film en film » (Handling, in Handling et Véronneau, [1983]1990 : 188). Cronenberg est un cinéaste de dilemmes : « le couple est un élément central de *The Brood* et *Scanners* », mais dans le premier « il doit être détruit », tandis que dans le second « il doit être réinventé » (*ibid.* : 190)¹³⁵. L'ambiguïté est également transmise par ces héros dont la nature monstrueuse questionne la véracité de leur point de vue, *a fortiori* s'ils sont en proie à l'hallucination. Dans ce cas, Cronenberg brise le contrat spectatorial « par lequel spectateur et metteur en scène s'accordent sur certaines règles : le héros dit la vérité, par exemple ; ou ce qu'il voit ou raconte est "vrai" » (Grünberg, 2002a : 76, note 2)¹³⁶. Mais parce qu'ambigus, les personnages cronenbergiens sont réalistes. Pour le cinéaste, il n'existe aucun absolu moral, ni « vrais gentils », ni « vrais méchants » qui sont l'apanage du cinéma hollywoodien – et c'est ce qui différencie aussi les films cronenbergiens du film d'horreur classique. Il n'y a d'ailleurs pas plus de « vrais monstres », car les préoccupations du réalisateur concernent toujours l'être humain. Pour Cronenberg : « dire d'une personne qu'elle est l'incarnation du mal simplifie les choses. Parce qu'alors il est facile de la détruire. » Il précise : « Je ne pense pas que l'on puisse

135. Pour Beard, le personnage principal de *Videodrome*, Max Renn, « incarne pleinement le dilemme cronenbergien », qui siège également dans le rapport du corps et de l'esprit : « en niant les dimensions interdites de sa personnalité ou en croyant pouvoir les contrôler, et en jouant finalement avec celles-ci sans se préoccuper des conséquences, il assure leur réveil et leur prise de contrôle. Le personnage de Max incarne la lutte paradigmatique entre la conscience orgueilleuse et l'inconscient furieux qui réside au cœur de chaque individu. C'est l'apogée de la courbe thématique cronenbergienne qui va du social [*Shivers*, *Rabid*] à l'individuel [*The Brood*, *Scanners*] et c'est l'affirmation la plus complexe et la plus poignante du problème de la responsabilité individuelle par le cinéaste. » (Beard, in Handling et Véronneau, [1983]1990 : 112.)

136. Prenons, par exemple, le cas de *Spider*. Aux côtés de Dennis « Spider » Cleg, un schizophrène en quête de sa mémoire, nous découvrons le traumatisme à l'origine de sa maladie : enfant, il a été témoin du meurtre de sa mère, perpétré par son père. Cependant, bien que nous l'ayons cru jusqu'ici, nous recouvrons également la mémoire avec Spider, qui se révèle être le véritable monstre, le meurtrier de sa propre mère. Nous avons cru le récit d'un fou. Nous l'avons suivi sans remettre en question ce qu'il nous montrait, tout en connaissant la nature troublée de son esprit. Nous nous sommes laissés entraîner par la schizophrénie de Spider et devons reconstruire la réalité des faits à partir des seules images subjectives livrées par un esprit dérangé. Que devons-nous croire ?

trouver dans la vie une personne aussi simplement esquissée. Je pense que j'essaie de contrarier le désir de mon public de voir un personnage qui serait au départ mauvais, parce que je n'y crois pas. » (Cronenberg, cité in Handling et Véronneau, [1983]1990 : 32.) Réalisme et ambiguïté sont ainsi combinés dans une représentation juste de l'être humain dans toute sa complexité (conséquence de sa dichotomie) : « C'est pour ça que je ne crois pas à la simplicité des choses et que mon œuvre est ambiguë. La certitude est impossible », déclare Cronenberg (*ibid.* : 49).

Pour Grünberg, le doute naît de l'injection continue, dans l'univers réaliste, d'une image virale :

Dans une profusion d'images dont la provenance n'est jamais définie, et dont la véracité ou la fiabilité sont donc hautement suspectes (les visions de Johnny Smith [...] dans *The Dead Zone*, les hallucinations de Max Renn [...] dans *Videodrome*, les images de rêve dans *The Fly* ou *Dead Ringers* pour ne citer que ces exemples), le spectateur ne dispose pas de repères ou d'indices suffisants pour sérier l'image « réaliste-naturaliste » (celle qui est censée enregistrer l'action telle qu'elle a lieu) de l'image onirique, hallucinatoire ou fantasmagorique. [...] Avec une joie iconoclaste, Cronenberg mêle dans ses films, images saines et images infestées, comme pour instiller en nous un vertige, un doute systématique, comme pour nous montrer que le rayon lumineux qui passe, dans la salle, au-dessus de nos têtes, était le vecteur non seulement d'une illusion (dont nous désirons profondément oublier la nature), mais bien d'une maladie virale et hautement contagieuse qui s'appellerait le cinéma. (Grünberg, 2002a : 33.)

Cronenberg joue également avec l'illusion du cinéma à travers la notion d'acteur, du double, et la question de l'identité : les jumeaux Mantle de *Dead Ringers* jouent constamment leur vie, se font passer l'un pour l'autre, se prennent pour des frères siamois et ce, à travers un seul et même acteur (Jeremy Irons) ; le Dr Benway (Roy Scheider), de *Naked Lunch*, se révèle, tel un transformiste, sous la peau de Fadela (Monique Mercure) ; c'est Song Liling (John Lone), dans *M. Butterfly*, qui, sans transformation, est femme puis homme ; quant aux protagonistes de *Crash*, ils ne cessent de mettre en scène leur sexualité et James Ballard (James Spader) se prend pour un autre, Vaughan (Elias Koteas), lorsque vient le temps d'initier son épouse au crash automobile. « Il est donc possible dans l'univers de Cronenberg, écrit Stéphanie Dast, d'être à la fois soi-même et un autre. » Elle ajoute :

« Sensation schizophrénique » jouissive au dire d'Allegra Geller [*eXistenZ*], mais plus souvent vécue comme un traumatisme par les personnages maintenus dans un état transitoire, entre deux incarnations, deux identités, deux images de leur corps. Comme dans le jeu de rôles ou dans le jeu d'acteur [...], on peut faire semblant d'être un autre au point d'y croire et d'y faire croire autrui. [...] À la question « Qui suis-je ? », maints personnages tentent donc de répondre avec angoisse. Il règne, dans l'univers du réalisateur, une confusion quasi perpétuelle entre réalité et virtualité, qui amène à douter de soi-même et de sa propre incarnation. (Dast, 2005 : en ligne)

Ainsi ne peut-on jamais faire totalement confiance aux films cronenbergiens. Dans *Scanners*, l'élimination du « mauvais scanner » (Darryl Revok) passe par la fusion de son corps et de l'esprit du « bon scanner » (son frère, Cameron Vale), complexifiant de la sorte une trop simple victoire du Bien sur le Mal. Dans *Videodrome*, rien ne nous assure que Max Renn est davantage victime d'hallucinations que d'un véritable complot. Dans *Dead Ringers*, la distinction des jumeaux, plus aisée vers le milieu du film, devient plus ardue à mesure que nous approchons de la fin. Dans *Naked Lunch*, bien que la majeure partie de l'histoire est censée se dérouler à Tanger, rien ne nous indique, sauf le décor, que nous y sommes réellement. Au fur et à mesure du film, il apparaît d'ailleurs que ce Tanger n'est peut-être qu'une construction de l'esprit du personnage principal, Bill Lee. Dans *M. Butterfly*, nous ne sommes pas sûrs que René Gallimard ait réellement ignoré la masculinité de sa Butterfly : n'avoue-t-il pas à la fin qu'il aimait le mensonge ?

Chez Cronenberg, l'ambiguïté concerne également la sexualité, notamment la différence entre les genres et la nature des rapports sexuels. Si la sexualité est autant présente dans le corpus cronenbergien, c'est que, selon le cinéaste, elle « constitue une chose réelle » : « une partie énorme de la sexualité, et tout ce qui s'ensuit, constitue en fait le fondement de notre société » (Cronenberg, cité in Handling et Véronneau, [1983]1990 : 37). La composante sexuelle est ainsi présente dès *Stereo*, où l'action se déroule dans la Canadian Academy of Erotic Inquiry. La présence constante de la question de la sexualité chez Cronenberg ne surprend pas dans la mesure où, comme nous l'avons précisé, son cinéma manifeste un intérêt particulier pour le corps humain. Comme l'horreur, la sexualité cronenbergienne est

polymorphe¹³⁷, de même que peu conventionnelle, voire perverse : « Cronenberg appartient à cette génération d'intellectuels de l'ère de la "libération sexuelle" pour qui la sexualité est "par définition perverse polymorphe" », précise Grünberg (2002a : 130). Selon ce dernier, le comportement sexuel des personnages cronenbergiens participe à l'impossibilité identificatoire, que nous évoquions précédemment, ainsi qu'au malaise, voire au dégoût, que peuvent susciter les films :

Ce qui dégoûte, inconsciemment, les tenants de la *moral majority* comme ceux du *politically correct*, c'est bien que les personnages de Cronenberg n'ont pas de psychologie, c'est-à-dire qu'on peut difficilement, comme le veut la vieille recette des businessmen du cinéma, « s'identifier à eux ». La sexualité, comme chez Burroughs, est décrite comme un virus ou une contagion ; une maladie incurable, comme la vie. (*Ibid.* : 127.)

Cronenberg pose ainsi ce même regard clinique et détaché sur la sexualité de ses personnages qui se donne à voir, ici aussi, comme une expérience : la sexualité virtuelle d'*eXistenZ* et de *Videodrome*, de laboratoire dans *Stereo*, frénétique ou animale, née d'une expérience ratée dans *Shivers*, *Rabid* et *The Fly*, « sans sexe » dans *The Brood* et *Scanners*, malade dans *Dead Ringers*, froide dans *Crash*, par exemple.

Un cinéma d'auteur(s)

La dernière constante du cinéma cronenbergien que nous évoquerons ici est la fidélité du cinéaste à son équipe qui participe à l'élaboration de son univers. En 1978, sur le tournage de *Fast Company*¹³⁸, Cronenberg rencontre plusieurs des techniciens qui deviendront ses complices : Carol Spier, directrice artistique jusqu'à *Maps to the Stars* (excepté *Spider* et

137. La sexualité cronenbergienne peut être animale (*Shivers*, *Rabid*, *The Fly*), absente ou latente (*The Brood*, *Scanners*), masochiste (*The Dead Zone*) ou sadomasochiste (*Videodrome*, *A Dangerous Method*), en tout cas torturée (*Dead Ringers*), indélicate (*A History of Violence*, *Eastern Promises*), ritualisée et dissimulée (*M. Butterfly*), « pornographique » et mécanique (*Crash*), hétérosexuelle (*Videodrome*, *The Dead Zone*, *The Fly*, *A History of Violence*, *Eastern Promises*, *A Dangerous Method*, *Cosmopolis*), homosexuelle (*Naked Lunch*, *M. Butterfly*), inacceptable et incestueuse (l'homosexualité latente des jumeaux dans *Dead Ringers*), bisexuelle ou omnisexuelle (*Shivers*, *Crash*) et peut impliquer d'autres objets (*Naked Lunch*, *eXistenZ*, *Crash*).

138. Si nous n'avons pas mentionné *Fast Company* (1979) jusqu'ici, c'est que le film, qui fut une commande, apparaît comme le moins cronenbergien du corpus. Le réalisateur l'avoue lui-même : « C'est un bon petit film de série B. Je ne pense pas qu'il ait beaucoup de rapports avec les autres. Il reflète mon intérêt pour les voitures de course. » (Cronenberg, cité in Ciment, 2003 : 375-376.) La musique du film a été composée par Fred Mollin.

Cosmopolis ; consultante visuelle sur *A Dangerous Method*) ; Mark Irwin, chef opérateur jusqu'à *The Fly*, puis remplacé par Peter Suschitzky ; Bryan Day, au son jusqu'à *M. Butterfly* (excepté *Scanners*), et Ronald Sanders, au montage (sauf *The Brood*). S'ajouteront Deirdre Bowen, qui dirige les castings depuis *The Dead Zone* (sauf *Spider*), le compositeur Howard Shore, depuis *The Brood*, et Denise Cronenberg, aux costumes depuis *The Fly*. En regard de la définition esthétique-thématique du corpus, le travail de ces collaborateurs a déjà été plus ou moins directement évoqué dans les études cronenbergiennes. Nous l'avons dit, l'œuvre de Cronenberg est considérée comme celle d'un auteur. Reprenant les propos de Beard, cité précédemment, Paul Théberge souligne le problème que peut poser une telle conception dans le cadre d'une œuvre qui n'est pas le fait d'un individu mais d'une collectivité :

While Cronenberg is likely not averse to the idea of considering himself as an auteur [...], it is that notion of "a body of work, signed by a single person" [Beard] [...] that makes this underlying assumption of auteur theory so difficult to apply in this instance. It is not simply a recognition of the multiple contributions to the film-making process that should lead one to question the validity of the notion of the auteur: such a recognition has never been sufficient to challenge the primacy of the role of the director in the past and, indeed, watching the voluminous credits roll by at the end of any contemporary film, if anything, tends to reinforce the feeling that such a diverse mass of labour must be guided by some kind of individual "vision" if a film is to make any sense at all. But in the case of Cronenberg, one cannot help but notice the value he places on working with a small and consistent group of collaborators [...]. Sometimes referred to as "the Cronenberg crew", the work of this tightly knit group of creative individuals – from conception through production and post-production – must be regarded as having a significant impact on the look, feel, sound and pacing of every Cronenberg film and, indeed, on the evolution of what has often been referred to as "his" style. (Théberge, 2004 : 130-131.)

Il ne s'agit donc pas de nier le caractère individuel – personnel – de l'univers cronenbergien mais de le nuancer en en rappelant la dimension collective. C'est ce que fait le cinéaste lui-même : « D'avoir recours à des collaborateurs réguliers, dit-il, aide justement le réalisateur à se concentrer sur les aspects vraiment fondamentaux de son travail et surtout de son propos. » Et il ajoute : « Croire que la réalisation d'un film dans son ensemble est le fait d'un auteur, c'est de la blague. Mais ce ne l'est pas de dire qu'il exprime la vision et le point de vue d'un auteur. » (Cronenberg, cité *in* Handling et Véronneau, [1983]1990 : 54.)

Cronenberg travaille étroitement avec son équipe tout au long de la conception filmique et sollicite l'avis de ses collaborateurs, avec qui il construit une relation intuitive et confiante. Parlant de sa collaboration avec Shore, le réalisateur qualifie sa méthode de travail d'« européenne » :

Not everybody works this way, because often people pigeonhole a composer [...]. So if you are that kind of person you say: I want the cinematographer who did this because he's good at that, I want the composer who did this... But the other way of working, which is more the European way, or at least what I consider to be the artist's way, is that you form relationships with artists and cinematographers, and you collaborate on each project. You trust them, and you know that your sensibilities match, and that's how you do it. Once I've written them, I send my scripts to four or five people: Carol Spier, Peter Suschitzky, Ron Sanders, my editor, and to Howard [Shore]. They are my first readers. (Cronenberg, cité in Grünberg, 2006 : 98-99.)

L'opinion de ses principaux collaborateurs est ainsi sollicitée très tôt, dès le script. Le dialogue perdure ensuite pendant le reste de la production. Comme le note Théberge :

Cronenberg often does not make use of a storyboard, preferring to let his films evolve during shooting and editing, thus maximising the potential for his contributors to have creative input [...]. The level of respect and trust Cronenberg places in his creative relationships is attested to in comments made by various members of the creative group [...] when they have been interviewed about their relationship with him. Indeed, it is one of the factors that have led them to continue working with him on project after project. (Théberge, 2004 : 132.)

Cronenberg propose à ses collaborateurs un projet filmique *personnel* qui devient un projet *commun* dans lequel chacun a sa part de responsabilité et de créativité. La plupart des ouvrages portant sur l'œuvre cronenbergienne ont été principalement motivés par la démonstration du statut d'auteur du cinéaste. Un coup d'œil aux index des noms mentionnés révèle, en effet, le peu d'attention accordée à ses collaborateurs – parfois tout juste nommés –, bien que leurs réalisations participent à la définition esthétique du corpus. La musique est, quant à elle rarement mentionnée. Or, comme le souligne Gilles Mouëllic : « Shore a trouvé chez David Cronenberg, avec qui il collabore depuis 1979, un univers dans lequel la musique joue un rôle déterminant, comme Herrmann dans sa longue collaboration avec Hitchcock. » (Mouëllic, 2003 : 43, note 26.)

De l'image à la musique : la transformation de l'esthétique humaine

Avant de tenter de cerner ce « rôle déterminant » de la musique dans le cinéma cronenbergien, il convient tout d'abord de définir ce que pourrait être le « projet Cronenberg », qui relierait tous les films de son œuvre. Rappelons à ce stade que le cinéma cronenbergien peut être décrit comme un laboratoire où chaque film est une expérience : expérience d'une vie, d'une mort, que l'on « répète » – « la réalisation d'un film vous permet de répéter votre propre mort » –, expérience d'une croyance, d'une philosophie que le cinéaste ne « partage pas nécessairement », mais qu'il expérimente à travers ses personnages « pour connaître ses résultats » (Cronenberg, cité in Handling et Véronneau, [1983]1990 : 33-34). Cette expérimentation philosophique, nous l'avons dit, prend bien souvent la forme d'une exploration organique. L'expérience de la vie et de la mort mène Cronenberg à de nouvelles représentations du corps humain dont il expose la beauté intérieure. Il s'explique :

Je suis ébahi que, devant une très belle femme, dont beaucoup diraient qu'elle est belle, on puisse être dégoûté par des radios de son corps. Ou qu'on trouve répugnant de la voir subir une opération. L'intérieur de son corps n'est pas beau. Nous n'avons pas d'esthétique globale du corps humain car nous évitons l'intérieur de nos corps et la compréhension des organes. J'ai l'air espiègle et désinvolte, mais je suis sérieux en rêvant du concours du plus beau rein, de l'estomac le plus parfait, du foie le plus exquis. Pourquoi pas ? Pourquoi ne pas le faire ? Pour certains, c'est évident, mais je ne crois pas. Ce n'est pas banal. C'est étrange. Et cela montre comment... nous ne faisons pas vraiment un tout, physiquement. Le corps reste un mystère et, dans un sens, il le restera. (Cronenberg, cité in Labarthe, 1999 : en ligne.)

Ainsi de l'horreur intérieure peut émerger une certaine beauté¹³⁹. Nous sommes au cœur de l'ambiguïté (ou de la réalité ?) cronenbergienne ou, plus exactement, du grand projet créateur du cinéaste. Laissons ce dernier nous le décrire :

Ce que je cherche à faire [...], c'est changer l'esthétique des spectateurs. Pendant les 90 minutes d'un film, je veux qu'ils éprouvent d'abord une répulsion normale et qu'à la fin, ils voient la beauté ou une beauté possible dans ce qu'ils considéraient avant comme

139. Peu après la sortie de l'ouvrage *The Shape of Rage* (1983), la Cinémathèque québécoise et les Éditions du Cerf décidèrent de réaliser une traduction française et une actualisation sous le titre de *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg* (1990). Plusieurs années plus tard, Pierre Véronneau, qui codirigeait la première édition de cet ouvrage, envisage une nouvelle rédaction, avec Géraldine Pompon, qui reprendrait certains éléments de *L'horreur intérieure*, mais sous le titre de *David Cronenberg : la beauté du chaos* (2003).

répugnant. C'est mon projet. C'est un projet esthétique. La transformation de l'esthétique humaine. (Cronenberg, cité in Labarthe, 1999 : en ligne.)

La transformation visuelle de l'esthétique humaine traverse toutes les couches du cinéma cronenbergien. L'influence de l'écriture (donner corps au verbe) et de la science (créer une métaphore du corps) l'amène à développer un genre singulier, celui de l'horreur intérieure, corporelle et psychologique, qui relève à la fois de l'horreur classique, de la science-fiction, du fantastique et de l'érotisme. Cinéaste d'idées et philosophe réaliste s'intéressant à la dichotomie humaine (corps-esprit, inconscient-conscient, instinct-raison, désordre-ordre), Cronenberg mue ses idées en un corps altéré qu'il convient de disséquer (une « esthétique des corps cruentés »), puis de sacrifier. La subversion générée par une telle dichotomie engendre une imagerie viscérale (d'une beauté inquiétante), des « monstres », qui sont également la conséquence de la perte de contrôle de la science. Le cinéaste procède ainsi à une redéfinition des genres cinématographiques (le héros est un monstre, le corps humain possède une beauté intérieure) en adoptant, en outre, un point de vue réaliste (sentiment de proximité, personnages triviaux, regard clinique) qui ébranle les codes connus du spectateur (doute constant, impossibilité de l'identification). Confronté au réalisme dérangeant du réalisateur, le spectateur baigne dans une ambiguïté constante qui le force au questionnement sur sa propre nature humaine (absence d'absolus moraux, dilemmes, personnages schizophréniques, doubles, sexualité perverse et polymorphe). L'ambiguïté réside enfin dans le statut d'auteur du cinéaste. Mais l'œuvre cronenbergienne, bien qu'elle représente la vision d'*un* auteur, est le fruit de *plusieurs* collaborateurs – de ses multiples « doubles » –, dont le compositeur.

Parmi ces collaborateurs, nous nous intéresserons ainsi à la relation du cinéaste avec le compositeur Howard Shore. Mais avant d'aller plus loin, disons déjà que le projet de transformation de l'esthétique humaine touche également la musique, car Cronenberg et Shore cherchent à rompre avec la réalité musicale du spectateur – ce qu'il a l'habitude d'entendre. Il serait ainsi possible de parler d'un projet esthétique musico-visuel caractérisé, entre autres, comme nous le verrons plus loin, par le refus de la redondance – en faveur de la créativité et de l'ambiguïté –, des conventions hollywoodiennes et de la musique préexistante et d'écran. C'est aussi l'utilisation de textures, de sonorités et d'une instrumentation singulières – le

mélange électro-acoustique de *Scanners* (1980) et *Crash* (1996), le Synclavier de *Videodrome*, la juxtaposition orchestre-trio jazz de *Naked Lunch* (1991), le thérémine dans *eXistenZ* (1998) –, l'absence, bien souvent, de mélodie clairement identifiable, mémorisable et répétée. Il s'agit donc d'éviter les repères musicaux familiers afin d'en créer de nouveaux et de doter l'univers cronenbergien d'une musique qui n'a de lien qu'avec la réalité alternative créée par le réalisateur et cette esthétique nouvelle.

Avant de pouvoir bénéficier de l'expertise musicale de Shore, Cronenberg se charge lui-même de la bande sonore de ses films. Avec *Stereo*, le choix coûteux du 35 mm le force à renoncer au son synchrone ; il ajoute alors une voix *off* en postproduction. La bande-son est donc silencieuse : « ce sont des choses que vous n'osez plus faire dans le cinéma commercial. Mais à cette époque, je ne craignais pas de le faire », note Cronenberg (cité in Handling et Véronneau, [1983]1990 : 19). Autodidacte et issu de la veine *underground*, il ne se sent donc pas contraint par la convention. *Crimes of the Future* est conçu de la même manière mais bénéficie d'une trame sonore électronique dominée par des sons aquatiques¹⁴⁰. Pour *Shivers* et *Rabid*, Cronenberg utilise de la musique en stock – probablement issue de la compagnie Cinépix, qui produit les deux films – et est aidé par Ivan Reitman pour les choix musicaux¹⁴¹. Majoritairement avant-gardiste et dissonante, elle complète et renforce le caractère étrange et horrifique des événements qui se déroulent à l'écran. Théberge note cependant que, bien qu'en adéquation avec le contexte de ces films, la musique ne peut générer le même degré de subtilité produit par une musique originale : la musique étant préformée, et non destinée spécifiquement au film, son emplacement en regard du montage est parfois maladroit ; son

140. « In *Crimes* I used a second soundtrack other than the voice-over, made-up of deep-sea creatures, dolphins, shrimp. The sound of water is very much present. [...] I thought of it as an underwater ballet. I wanted to create the feeling that you were watching aliens from another planet. » (Cronenberg, cité in Rodley, 1992 : 26.) On retrouve cette même idée dans *Dead Ringers* (1988), mais à propos du choix des couleurs et de l'éclairage : « La lumière est très froide et un peu bleutée. [...] J'ai essayé de créer une ambiance d'aquarium. » La couleur est ainsi reliée à l'idée du film comme « expérience de laboratoire » : « J'ai deux créatures, deux poissons tropicaux, et je les mets dans un aquarium. Tout est gris et bleu et c'est comme si on les regardait nager. » (Cronenberg, cité in Tesson, Katsahnias et Ostria, 1989 : 64.) La couleur et la lumière bleutées resurgissent dans *Crash*, où l'on peut observer les poissons cronenbergiens « nager » dans le flux et reflux de la circulation routière.

141. Cinépix est la compagnie qui a produit le premier film érotique québécois, *Valérie* (1969) de Denis Héroux, et a été notamment attirée par le contenu sexuel explicite de *Shivers*. Ivan Reitman occupe la fonction de superviseur musical et coproduit *Shivers* et *Rabid*. Cronenberg le connaît depuis ses années universitaires et en tant que cofondateur de la Toronto Film Co-op. Producteur de nombreux films, Reitman est le réalisateur de comédies telles que *Ghostbusters* (1984), *Twins* (1988) et *Evolution* (2001).

caractère tend, en outre, à l'exagération (Théberge, 2004 : 142). Avec *The Brood* (1979), Cronenberg obtient un budget (1,4 M\$) qui lui permet d'engager un compositeur.

La musique d'Howard Shore

Un compositeur encore méconnu : repères biographiques et bibliographiques

À ce moment précis, Shore n'a pas de formation particulière en musique filmique : il a étudié la composition (avec John Bavicchi), l'improvisation et le jazz (avec Charlie Mariano, Herb Pomeroy et Joe Viola) au Berklee College of Music, suivi le groupe rock Lighthouse¹⁴² en tournée à partir de 1969 et travaillé pour le théâtre, la radio et la télévision, dès son retour à Toronto en 1972, en particulier pour l'émission *Saturday Night Live* dont il est le directeur musical de 1975 à 1980. Son premier essai filmique date de 1978 avec *I Miss You, Hugs and Kisses* du canadien Murray Markowitz. Le deuxième est donc *The Brood*, qui marque le début de sa collaboration avec Cronenberg : celle-ci ne sera interrompue qu'une seule fois (*The Dead Zone*, 1983) jusqu'à aujourd'hui¹⁴³. Ainsi, de *The Brood* à *Maps to the Stars* (1979-2014), le duo a été réuni sur 15 longs-métrages. Reconnu, semble-t-il, comme l'un des plus expérimentés dans la musique de film de genre du fait de sa collaboration avec Cronenberg, Shore acquiert d'autres contrats pour des films tels que *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), *Ed Wood* (Tim Burton, 1994) ou encore *Se7en* (David Fincher, 1995). Aujourd'hui, sa filmographie comporte un grand nombre de films qui vont de la comédie (*Big, She-Devil, Mrs Doubtfire, The Truth About Cats & Dogs*) au fantastique (*The Cell, Eclipse*), en passant par les films pour enfants (*The Last Mimzy*), dramatiques (*Esther Kahn, Doubt, Philadelphia*), criminels (*Edge of Darkness, The Yards, The Score, Cop Land, Striptease, A Kiss Before Dying*) et des thrillers (*The Client, The Game, Panic Room*). En outre, il collabore

142. Howard Shore cofonde Lighthouse avec Skip Prokop, Paul Hoffert, Ralph Cole, Bob McBride et Larry Smith, et enregistre plusieurs disques avec eux. Il compose également un ballet rock, *Ballet High*, qui sera donné par le Royal Winnipeg Ballet au Centre national des arts d'Ottawa (1970).

143. En entretien avec Royal S. Brown, Shore rapporte qu'il aurait dû composer la musique de *The Dead Zone*, ce qu'il avait même commencé à faire, mais l'équipe de Dino de Laurentiis, producteur exécutif du film, lui posa certains problèmes et la musique sera composée par le new-yorkais Michael Kamen (Brown, 1994 : 341).

régulièrement avec le réalisateur Martin Scorsese (*After Hours, Gangs of New York, The Aviator, The Departed, Hugo*). La consécration arrive avec la trilogie *The Lord of the Rings* (2001-2003), de Peter Jackson, pour laquelle Shore remporte de nombreux prix, dont ses premiers oscars¹⁴⁴. Les deux hommes travaillent à nouveau ensemble, dès 2012, pour *The Hobbit*, seconde trilogie tolkienienne. En 2005, le National Board of Review of Motion Pictures (États-Unis) lui remet un prix de carrière pour l'excellence en composition de musique de film. En 2007, l'Université York (Toronto) lui remet un doctorat honorifique, suivie, en 2008, par le Berklee College of Music. Décoré officier de l'Ordre des Arts et des Lettres (France), il reçoit le prix du Gouverneur général de la réalisation artistique 2011 (Canada).

Si aucun des chercheurs ayant étudié le cinéma cronenbergien ne s'est intéressé de près à la musique, tous reconnaissent son importance et le lien étroit qui unit Cronenberg et le compositeur. Le cinéaste lui-même confie à propos de la musique de Shore : « Son rythme est parfaitement en phase avec mon cinéma, essentiel à sa réussite. » (Cronenberg, cité in Joyard et Tesson, 1999 : 73.) Cette affirmation confirme l'apport crucial du compositeur et présuppose une collaboration efficace et prolifique. À ce jour, cependant, peu d'ouvrages consacrés à la musique de film ont examiné avec précision l'originalité de cette production commune, ni la carrière de Shore. Or, plusieurs soulignent l'intérêt des collaborations privilégiées réalisateur-compositeur qui illustreraient les principes, voire l'apogée de la rencontre musique-image.

La documentation relative à la musique de Shore, pour Cronenberg ou d'autres réalisateurs, n'est pas inexistante, mais parcimonieuse et éparse. Outre les informations disponibles sur le web (les critiques de bandes sonores essentiellement et quelques entretiens), mais dont l'objectivité est souvent discutable, il est possible de rassembler quelques entretiens publiés dans des monographies (Brown, 1994 ; Brophy, 1999 ; Schelle, 1999 ; Small, 1999 ; Temmerman, 2003) ou des périodiques (*Cahiers du cinéma*, 2000, n° 551 ; *Positif*, 2002,

144. Pour connaître la liste des prix reçus par Howard Shore pour la musique de ses films, voir sa filmographie présentée en annexe (voir Annexe XV).

n° 502). D'autres écrits généraux s'intéressent parfois au travail du compositeur en tant qu'exemple dans l'histoire générale de la musique filmique (Hickman, 2006 ; Cooke, [2008]2010), plus rarement d'un point de vue analytique et plus approfondi, exemples musicaux à l'appui (Karlin et Wright, 2004). Rares également sont les pages consacrées à la musique d'un film précis (*Crash* dans Roches, 2002, et Battestini, 2002 ; *Dead Ringers* dans Bowman, 2006 ; *The Cell* dans Kassabian, 2008). On notera cependant que sa partition composée pour *The Lord of the Rings* a été l'objet d'une large étude menée par Doug Adams (2010). Ainsi, comme le remarque Mervyn Cooke : « *At the turn of the century, the blockbuster mentality persisted, and composers were far more likely to achieve international recognition from their music for extravagantly expensive epics than for their less predictable work in other genre.* » (Cooke, [2008]2010 : 497.) L'auteur cite Shore à titre d'exemple.

L'information compilée à ce jour au sujet de Cronenberg permet de rassembler quelques indices concernant la musique de ses films, ce qui nous fait remarquer que le réalisateur semble plus enclin à se prononcer sur son rôle. En effet, le compositeur aborde davantage sa méthode de composition que ce qu'il a voulu exprimer précisément (par exemple, l'illustration d'un concept). Il n'en demeure pas moins que les entrevues données par Shore, dont celle qu'il nous a accordée le 1^{er} juin 2011, au même titre que celles de Cronenberg, constituent une source première d'informations qui permet de se faire une idée sur sa conception de la musique filmique, en général, et au sein du corpus cronenbergien, en particulier, et ce, tant en ce qui concerne les « fonctions » occupées par la musique que la composition.

Expérimenter, se renouveler : un parcours musico-filmique cronenbergien

Issu d'un milieu musical diversifié – populaire, jazz et télévisé –, Shore cherche un moyen d'exprimer librement ses idées, de faire jouer, enregistrer sa musique, d'accéder à de bons musiciens et d'exploiter son potentiel créatif et expressif. C'est dans cette perspective qu'il se tourne vers le cinéma – de la même manière que Cronenberg trouve dans le médium cinématographique le moyen d'exprimer et représenter ses propres idées. Comme l'observe Théberge, à la différence de certains compositeurs de formation classique qui considèrent la musique de film comme un « à-côté » et le cinéma comme un médium qui compromet la

créativité (Korngold, Herrmann), Shore *choisit* la musique filmique comme champ d'expression et de création de ses idées (Théberge, 2004 : 142). Ce dernier confie ainsi en entrevue :

I had studied music for years, and I was really only using a very small percentage of my ability on television and radio shows. I had grand dreams of what could be done musically. [...] And film scoring seemed like a way to get to write experimental music. I was thinking, "Who will play my music? I have no money to hire anybody. No record company is going to do it. No organization is interested in me because I'm not coming from academia." That's why Cronenberg was so perfect to start with – he'd never worked with a composer, and I'd never worked with a director. We had no preconceptions. There was no studio. There was nobody telling us what we could or couldn't do. It was completely experimental. (Shore, cité in Reynolds, 2001 : en ligne.)

Sa formation éclectique, qui commence dès Berklee, où on enseigne aussi bien la musique classique que le jazz, lui est d'une aide précieuse pour aborder un domaine pour lequel il ne possède aucune formation réelle. Ses années avec le groupe Lighthouse lui ont permis de fréquenter des musiciens au bagage classique solide et qui lui ont fait découvrir des compositeurs tels que Schönberg, Berg et Webern – et Shore appliquera le langage dodécaphonique dès *The Brood*. Son expérience à la télévision, à la radio et au théâtre lui a appris à travailler vite, seul ou en équipe, respecter des délais et composer dans divers styles¹⁴⁵. Lorsqu'il commence à œuvrer pour le cinéma, Shore est donc conscient des exigences du milieu. Mais pour la composition musico-filmique, il doit apprendre et apprendra seul, ce qui explique le caractère expérimental de ses premières œuvres filmiques¹⁴⁶.

Comme pour Cronenberg, c'est donc l'inexpérience du compositeur dans le domaine cinématographique qui l'amène à essayer de nouvelles pratiques musicales – pour lui, le cinéma est ainsi également un laboratoire où chaque film est une expérience. Pour *The Brood*,

145. Shore témoigne à propos de *Saturday Night Live* : « dans le cadre de ce programme, j'ai appris à travailler très rapidement avec différents types d'auteurs et d'interprètes. J'ai écrit et arrangé beaucoup de musiques additionnelles pour cette émission et, vous savez, produire une musique pour une émission TV publique hebdomadaire est un bon terrain d'entraînement. » (Shore, cité in Aafort et Dupont, 2011a : en ligne.)

146. Shore confie ainsi en entrevue : « Vous savez, je n'ai jamais eu de mentor pour m'expliquer la synchronisation et toutes sortes d'autres choses comme celle-là. Ces premiers films avaient une approche expérimentale dans la manière dont j'en utilisais la musique. Je ne pense pas avoir travaillé de manière conventionnelle. Pour *I Miss You, Hugs and Kisses*, j'ai composé avec mes propres méthodes et mes propres techniques. » (*Ibid.*)

il s'inspire du genre du film et de son impact viscéral. Synonyme d'avant-garde, le genre de l'horreur le pousse à utiliser des techniques compositionnelles qu'il ne pouvait utiliser ailleurs (voir Brown, 1994 : 337). Dans cette suite pour 21 cordes, on retrouve ainsi l'influence de Bartók, Herrmann¹⁴⁷ et Stravinsky, l'exploitation de la technique de jeu des cordes – pincées, frappées, trillées, en *glissandi*, etc. – et l'écriture dodécaphonique, sinon atonale. La partition se présente comme un long morceau, une suite alternant divers épisodes musicaux – agités et atonaux, calmes et tonaux. Contrairement aux films qui suivront, la musique de *The Brood* ne comporte que 10 % de traitement électronique (un seul *cue*). Dans *Scanners*, l'expérimentation concerne davantage le matériau sonore. De nombreuses improvisations au synthétiseur sont enregistrées sur cassette, manipulées à l'aide d'un enregistreur multipiste, en faisant du montage sonore, puis complétées par des parties orchestrales¹⁴⁸, générant de la sorte une partition mi-acoustique, mi-électronique¹⁴⁹. Avec *Videodrome*, l'expérimentation atteint un nouveau degré avec une partition entièrement électronique réalisée au Synclavier¹⁵⁰. Le genre de ces films – l'horreur pour *The Brood*, la science-fiction pour *Scanners*, le caractère étrange, radical et inclassifiable de *Videodrome* – a pu décider, en partie, de la nature de leur partition, mais c'est surtout leur caractère expérimental, couplé à un budget restreint, et l'absence de restrictions du réalisateur qui ont permis à Shore d'essayer diverses techniques.

À la suite de cette première phase éminemment expérimentale, Shore s'essaye à d'autres univers sonores. Avec *The Fly* (1986), il passe de l'électronique à la composition pour orchestre et conçoit le film à la manière d'un opéra, en raison de son potentiel émotionnel et

147. Dans *The Brood*, nous entendons la même utilisation des cordes, dérangeantes et stridentes, qui était la signature de la partition d'Herrmann pour *Psycho* (1960) de Hitchcock. Shore reconnaît cette influence : « À l'époque de *The Brood* j'étais très jeune et j'étais probablement beaucoup plus influencé par les musiques des films d'Alfred Hitchcock. Alors je me suis dit que cette approche musicale était très appropriée à ce que je voulais écrire pour ce film. » (Shore, cité in Gea et Damian, s.d. : en ligne.)

148. Très jeune, Shore s'exerçait déjà au montage sonore à partir de cassettes audio : « On *Scanners*, I used a lot of tape techniques. I was interested in Toru Takemitsu and John Cage. I discovered that stuff as a kid and listened to it all through my rock and roll period. I was cutting up tape and sticking it together and making sound design when I was ten years old. [...] I was basically doing the same thing with Cronenberg [...]. » (Shore, cité in Reynolds, 2001 : en ligne.)

149. Shore utilisera à peu près la même technique pour le film *After Hours* (1985) de Martin Scorsese.

150. Premier synthétiseur numérique, le Synclavier a été inventé par Jon Appleton, professeur de musique au Dartmouth College, Sydney A. Alonso, expert en électronique numérique, et Cameron Jones, programmeur en génie logiciel. Il permet de programmer, échantillonner, séquencer et synthétiser des sons. L'instrument est commercialisé en 1975.

épique¹⁵¹. Pour le compositeur, l'opéra est la musique de film¹⁵², et celle-ci peut ainsi être décrite comme un opéra sans paroles : « *A certain kind of emotional writing that could have been Puccini if you take away the vocals. They used to put out records of opera without the singing. That's film music of the purest form. It's dramatic underscoring.* » (Shore, cité in Brown, 1994 : 336.) On retrouve l'influence opératique dans *M. Butterfly* (1993), dont la partition combine les opéras italien et chinois avec la propre musique de Shore, ainsi que dans *A Dangerous Method* (2011), où la présence de Richard Wagner, justifiée narrativement, est apportée par le compositeur par la citation, la transcription ou le mimétisme stylistique. Dans ce dernier film, il s'agit donc d'une des rares fois où le tandem Cronenberg-Shore se réfère directement à la musique d'un autre compositeur. Ce n'est cependant pas la première et dernière fois que le compositeur fait appel à d'autres musiciens, puisqu'il avait déjà collaboré avec Ornette Coleman pour *Naked Lunch* et travaillera avec le groupe Metric pour *Cosmopolis*.

Ce dernier film marque un retour à l'électronique, délaissé depuis *Crash*. *Cosmopolis* exploite ainsi largement le son des synthétiseurs et des guitares électriques distordues, ainsi que le traitement électronique pour créer une bande sonore *new wave* rythmée, aux sonorités industrielles et urbaines. Dans *Crash*, Shore utilise une instrumentation singulière mêlant harpes et guitares électriques, auxquelles s'ajoutent le traitement électronique et le montage sonore. L'expérimentation sonore est ici aussi celle du langage, Shore exploitant des échelles modales renforçant la modernité et l'étrangeté du film. De la même manière, *The Fly* et *Dead Ringers* (1988) lui permettent d'explorer d'autres facettes du langage musical : la

151. Shore considère que le film peut être vu comme un « opéra italien typique du XIX^e siècle », ce qui correspond à ses goûts musicaux de l'époque, notamment Verdi (Shore, cité in Lauliac, 2002 : 94) Il nous a lui-même confié : « *I think we were using the word opera in a dramatic sense that opera could entail myth. And the science-fiction of The Fly involves myth in a way: you had to imagine that something like this might and could happen – teleportation and the moving of particles from one place to another. So there is a certain sense of suspension of believe. And the term "opera" was used to express the story in a larger scale than in the film. So the music took on a more mythic quality to a larger quality even than what was on the film. It was reinterpreting the story in a dramatic story sense that took it beyond the screenplay.* » (Hellégouarch, 2011a.) Shore travaillera sur une version opératique de *The Fly*, commandée par le Théâtre du Châtelet (Paris), où elle est créée le 2 juillet 2008, et le Los Angeles Opera, composée sur un livret de David Henry Hwang – celui-là même qui écrivit le scénario de *M. Butterfly*, adapté de sa propre pièce de théâtre – et mise en scène par Cronenberg.

152. « *I love opera. I love that style of music, and a lot of times my music tends to sound that way. [...] I see seven or eight operas a year. I love the stories; I love seeing how the music works with the libretto. I love watching the conductors. I think opera is film music.* » (Shore, cité in Schelle, 1999 : 341.)

polytonalité, pour le premier, et la création d'une « tonalité de l'effroi » (« *dread tonality* »), pour le second¹⁵³. La partition de *Dead Ringers* – « une musique très basse, presque aphone, dispersée entre chaque recoin du film » (Joyard et Larcher, 2000 : 35) et dominée par les cordes – contraste avec les musiques opératiques de *The Fly* et *M. Butterfly* par son austérité¹⁵⁴, réitérée dans *Spider* (2002), où elle est cependant obtenue par d'autres procédés – l'ensemble instrumental restreint (quintette avec piano) et le langage atonal, à l'exception de la chanson élisabéthaine « *Love Will Find Out The Way* » (XVI^e siècle) qui ouvre le film¹⁵⁵.

Selon le compositeur, c'est avec *Dead Ringers* que Cronenberg et lui sont arrivés à un « point de compatibilité peu commun » : « Harmonieusement, nos approches se complétaient, nos idées allaient dans un seul sens, comme en état de grâce... », confie Shore en entretien. Il ajoute : « À partir de là, de ce point où l'alliance entre David et moi est parfaite, *M. Butterfly*, *Naked Lunch*, *Crash* et *eXistenZ* nous permettent d'essayer chacun différents points de vue à partir d'un thème. Il n'est donc jamais question de revenir en arrière. » (Shore, cité in Joyard et Larcher, 2000 : 35.) L'univers musical cronenbergien change ainsi à nouveau avec la

153. La partition de *The Fly* exploite une sorte de la polytonalité en renversant et superposant des triades. La « tonalité de l'effroi » de *Dead Ringers* est obtenue par le monochromatisme des cordes et l'emploi de structures harmoniques générant une instabilité tonale : « *working in fourths, fifths, a lot of ninths and sevenths, a lot of seconds [...] in a way of overlapping and playing them against each other* » (voir Schelle, 1999 : 328 et 348). Le compositeur utilisera à nouveau ce type de tonalité dans *The Silence of the Lambs*. Un autre procédé qu'il utilise, et qui participe de la sensation d'effroi et à l'instabilité tonale, est celui de la « quasi-résolution » : « *I'll do unresolved cadences or I'll have some parts of the orchestra resolve and others not [...]. I'm stubborn in that I don't give in to things doing what they're "supposed" to be doing. It's almost become a subconscious thing now, it's all part of my style. Dead Ringers has a lot of stuff like that. You take this beautiful thing, and it's resolving nicely, but it never gets there – it resolves into this giant cluster! You just never get the resolution, and you're just going insane!* » (*Ibid.* : 356-357.)

154. Shore explique son choix : « *Dead Ringers is not really a horror movie. It has gone beyond that. The approach was to make it almost invisible. The movie was so good, the drama and the performance of Jeremy Irons was so impressive that I didn't want the music to intrude at all. [...] So I wrote a very subtle score. It's written really as background music to this drama. There really is a lot of music. But it doesn't feel like that. The score is very monochromatic. It doesn't have a lot of colors to it; it's almost like black and white. [...] It just uses the string section and three horns, harp, and three or four woodwind solos. It's very sparse in the type of counterpoint that's used. It uses a lot of fourths and fifths. It's designed in a way just to be there and not to overpower the movie. Only at the end, the music gets very big.* » (Shore, cité in Büdinger, [1991]2013 : en ligne.)

155. Shore compose rarement pour le piano. Dans *The Game* (1997), le compositeur utilise le piano dans la mesure où il est lié « à l'enfance et à ce qui définit le personnage tout au long de sa vie, avec le suicide de son père, la personnalité de son frère... ». Le film portant sur « l'intérieur d'une famille », le piano représente la jeunesse du personnage principal (Lauliac, 2002 : 96). Cette idée permet de proposer une piste interprétative pour la musique de *Spider*. Le piano peut évoquer les réminiscences du passé, de la jeunesse du personnage principal en quête de sa mémoire. Dans un langage atonal, il semble cependant indiquer le caractère horrifique de cette quête qui révélera à Spider la vérité sur son passé. La chanson d'ouverture, interprétée par une femme, est également accompagnée du piano seul. Chanson d'amour, elle soutient le lien qui unit Spider à sa mère.

partition de *Naked Lunch*, qui permet à Shore d'expérimenter une nouvelle approche sonore. Alors que le réalisateur adapte à l'écran la vie et l'œuvre de sa principale influence, Burroughs, Shore collabore avec l'une de ses propres influences, Ornette Coleman. Il y a donc fusion de deux univers : ceux de Cronenberg et Burroughs, représentés respectivement par la musique de Shore et les improvisations de Coleman et de son trio¹⁵⁶. Le résultat de cette collaboration musicale à quatre mains est une partition éclectique et chargée, une accumulation, un patchwork de diverses couches sonores reflétant l'ambiance hallucinatoire et la réalisation filmique inspirée du *cut-up* de Burroughs. À l'intérieur de la masse sonore, la musique composée par Shore consiste en un « tango très lent, très exotique, avec une ambiance luxuriante presque érotique » qui contraste avec le be-bop rapide de Coleman :

Cela donne cette étrange sensation d'un orchestre qui vous entraîne vers un monde de chaleur et de quiétude tandis qu'Ornette vous accroche l'esprit avec son air be-bop. Un côté un peu fou tout à fait en phase avec l'esprit du film. Certaines scènes du film ont été réalisées par montage et surimposition [la technique *cut-up* de Burroughs] et la musique en est le reflet. (Shore, cité in Russell et Young, 2000 : 140.)

Il y a eu cependant assez peu de montage : « environ 90 % de ce que vous entendez dans le film sont de la création pure », indique Shore (*ibid.* : 135).

Pour *eXistenZ*, le compositeur s'inspire de l'idée de perception visuelle inhérente au film : « Je voulais donc que l'univers sonore ait également cette notion de réalité décuplée. » Ainsi va-t-il travailler sur la « perception de l'orchestre par l'auditeur » et enregistrer l'orchestre par sections, remixées par la suite pour jouer sur la perception auditive : « pour que

156. Dans le cas de *Naked Lunch*, Shore est parti du livre original de Burroughs à la recherche de références musicales, ce qui l'a amené à Coleman. L'histoire se déroulant entre New York et Tanger, le compositeur va chercher un moyen de relier les deux lieux, ce qui lui inspire « une musique entre be-bop jazz et rythme nord africain » (Russell et Young, 2000 : 140). Il pense alors à « Midnight Sunrise » d'Ornette Coleman, enregistré avec les Master Musicians of Jajouka, au Maroc, et paru sur l'album *Dancing in Your Head* en 1973. La référence plaît de suite à Cronenberg et le morceau réapparaît dans le film. Shore utilise également la musique des Master Musicians of Jajouka – qu'on retrouvera ensuite dans *The Cell* (2000) – et enregistre quelques instruments ethniques pour soutenir musicalement le décor marocain du film. Pensant encore au be-bop, il travaille également à partir d'enregistrements de Dan Benedetti interprétant Charlie Parker et dont il fera entendre des extraits à Coleman en lui demandant s'il serait possible de les rejouer pour le film. À la place, Coleman se proposera d'improviser avec le Philharmonique de Londres et son propre trio – Coleman au saxophone, Denardo Coleman à la batterie et Barre Phillips à la contrebasse. Shore utilise également le « Misterioso » de Thelonious Monk arrangé par Coleman, sur lequel il ajoute un vibraphone traité électroniquement.

les parties les plus calmes de l'orchestre aient l'air de sonner très fort, et pour que ce que l'on s'attend à entendre très fort semble venir de très loin » (Shore, cité in Lauliac, 2002 : 95-96). Nous retrouvons d'ailleurs quelque peu ce jeu de perception dans *Crash* où, à la suite du mixage, l'auditeur perçoit tantôt davantage les harpes, tantôt les guitares. On notera également que Shore utilise dans *eXistenZ* un thérémine, fondu dans l'orchestre et auquel il avait déjà eu recours dans *Ed Wood* de Tim Burton¹⁵⁷.

Les univers sonores de *A History of Violence* et *Eastern Promises* sont encore différents. Même si ces films traitent de la violence, la musique composée par Shore ne la souligne pas directement. Au contraire, Shore joue sur l'ambiguïté et la violence musicale y est plus subtile et perverse. Tantôt sombre, tantôt lyrique, parfois faussement héroïque et plutôt tonale, la partition de *A History of Violence* joue avec l'ambiguïté du personnage principal, partagé entre sa nouvelle vie et son passé criminel. La partition de *Eastern Promises* est, quant à elle, largement dominée par un violon soliste (Nicola Benedetti) et ses mélodies aux accents russes, parfois accompagnées d'une balalaïka, sans pour autant tomber dans le pastiche. Toujours sombre, la musique semble porter en elle les émotions des personnages principaux qui évoluent à l'intérieur ou en périphérie de la mafia russe.

De film en film, Howard Shore s'est adapté au cinéma de Cronenberg en offrant à chaque œuvre une partition nouvelle, un univers musical différent, en expérimentant de nouvelles techniques, tant sur le plan du langage musical que de l'instrumentation ou encore du matériau sonore – traitement électronique, montage sonore. Cette expérimentation, ce renouvellement, qui relie chaque film, a à voir avec le caractère polymorphe de l'horreur cronenbergienne, mais également avec une volonté de dépassement qui unit les collaborateurs et encourage la reprise du travail en commun : « *Because we've all continued to work together, it drives everybody harder. [...] With David, in each movie you must go further.* » (Shore, cité in Brown, 1994 : 338.) Il n'y a donc pas de retour en arrière, il faut toujours essayer autre chose. Ce dépassement naît aussi de la liberté créatrice accordée par Cronenberg à ses collaborateurs : « *I experiment more on David's movies because he allows me that*

157. Dans *Ed Wood* et *eXistenZ*, Howard Shore fait appel à Lydia Kavina, virtuose du thérémine.

freedom and his movies are suited to those kinds of sounds. Other movies call for more traditional approaches », témoigne Shore (cité in Schelle, 1999 : 328).

Chez le cinéaste, ce dépassement est également synonyme d'expérimentation et de renouvellement. Ses films traitent des mêmes obsessions, son œuvre est parcourue des mêmes thèmes qui sont à chaque fois soumis à un nouveau traitement, incorporés dans des histoires et lieux différents, soumis à divers corps et personnages : il y a une œuvre unique composée de divers chapitres, qui sont autant de variations et essais sur des préoccupations similaires. Aussi, selon Cronenberg, ces différents chapitres sont reliés à la musique de Shore qui, bien qu'à chaque fois renouvelée et différente, connecte les grandes parties de l'œuvre globale : « *People see threads throughout my movies, and I see all those threads connected with Howard's score. I can hear the connections* » (Cronenberg, cité in Grünberg, 2006 : 182). Cette réflexion pose donc la question de ce qui peut à la fois différencier et relier, musicalement, les différents films. De la même manière, Shore souligne l'évolution parallèle de sa musique et du travail du cinéaste : « j'ai l'impression que nos deux parcours sont parallèles, et que chacun a eu besoin de l'autre pour arriver à ses fins. Nous avons grandi ensemble en faisant des films, tout appris en commun. Vous verrez la même évolution dans son cinéma que dans ma musique. » (Shore, cité in Joyard et Larcher, 2000 : 35.) Il ne sera donc pas étonnant de trouver, de l'un à l'autre, des thématiques analogues, ainsi qu'un processus créateur présentant des traits similaires : nous en avons déjà exploré deux, l'autodidactisme et l'expérimentation. Ce dernier trait nous amène directement au suivant, l'improvisation, un procédé expressif au cœur du processus créateur de Cronenberg et Shore.

L'improvisation au cœur de la composition musico-filmique

Lorsque Cronenberg met en route un nouveau projet, il commence par soumettre son script à un petit nombre privilégié de ses collaborateurs, dont Shore. Le compositeur est donc impliqué dès le début du projet filmique et peut, de ce fait, penser très tôt à la musique – un ou deux ans à l'avance, selon Cronenberg (Grünberg, 2006 : 99). À ce stade de la collaboration, tel que Shore nous l'a expliqué, les discussions ne portent pas vraiment sur la musique, mais plutôt sur l'histoire et les personnages, les thèmes et les problèmes – les idées sont donc

discutées à travers le dialogue. Par la suite, le compositeur visite le plateau de tournage, étape qu'il qualifie d'« essentielle » : « *It is a good way to feel part of the production. I think it is essential, and it works towards creating a common goal together with the people you are collaborating with.* » (Shore, cité in Temmerman, 2003 : 98.) Si Cronenberg est en mesure de proposer une première version de son film, il la montre à Shore pour qu'il puisse commencer à penser plus concrètement à la musique, éventuellement à quelques thèmes¹⁵⁸. Mais généralement, pour le compositeur, l'élaboration d'un thème n'est pas prioritaire : « Je ne pense pas spécifiquement à un thème que je devrais composer pour me rapprocher des images, au contraire, mes premiers essais sont toujours une réflexion émotive et conceptuelle. Je lance des idées, quelques pistes. Je compose librement à *propos* du film.¹⁵⁹ » (Shore, cité in Joyard et Larcher, 2000 : 34.)

Ce n'est cependant qu'avec le montage final que les discussions sérieuses commencent, soit pendant la session de repérage qui inclut Cronenberg, le monteur, Ronald Sanders, et le compositeur. C'est que le réalisateur est en mesure ici de présenter son film avec une structure finie, une donnée importante, selon lui, en regard de la musique : « *I want to wait until the structure of the film is really there – that is to say the scenes that I've cut out are gone, if I have to transpose scenes, change them around. I really want to be at that point, because that really does affect the structure of the music.* » (Cronenberg, cité in Grünberg, 2006 : 180.) Ce point est en effet capital si l'on considère, en outre, que la structure des films de Cronenberg ne suit pas les conventions narratives traditionnelles (hollywoodiennes). C'est ce que remarque Théberge, qui note la responsabilité de Shore dans cette conception :

At the structural level, Cronenberg's films seldom adhere to the tidy conventions of Hollywood narratives: that is to say, there is often little resembling a conventional unfolding of the plot and action towards a climax and denouement. At the end of [Cronenberg's] films, narrative conflicts typically explode rather than resolve themselves

158. « *I send the script to Howard [Shore] very early on, and then he comes to visit the set every once in a while, then I show him – not the assembly that Ron [Sanders] does first, because that's still far away from the movie, but maybe my first serious cut. There comes a point where I think OK, this is worth showing to Howard, even though there will be lots of changes.* » (Cronenberg, cité in Grünberg, 2006 : 180.)

159. Il arrive cependant que ces quelques idées et pistes soient déjà les thèmes du film, comme ce fut le cas, par exemple, avec *A History of Violence*. Ainsi, quelques fragments de la musique de Shore, synthétisés, ont pu être inclus dans le mixage temporaire de la projection test (voir *ibid.* : 181).

and this tendency is no doubt one of the elements that have contributed to his films being labelled as hopeless and “abject”. This places a significant burden on Shore [...] insofar as he must control the pacing and structure the score so that it will contribute its greatest force to these final sequences within the films. (Théberge, 2004 : 144-145.)

Lors de la session de repérage, les discussions ne portent pas sur la musique en tant que telle mais sur ses emplacements (identifier les scènes où la musique peut ajouter quelque chose) et les idées du film – il faut donc s’entendre sur le « problème » que pose le film¹⁶⁰ ; les références à d’autres compositeurs sont également rares. Shore relate ce moment : « *It is more intellectual. It is not really about music, it is just about the ideas of the film and the drama of the film, the inner play of the actors. I am looking at the cinematography and the lighting and the costumes and the set design, production design.* » (Shore, cité in Hellégouarch, 2011a.) Si les discussions portent principalement sur l’emploi et l’emplacement de la musique, c’est que Cronenberg considère que le reste – langage, instrumentation, orchestration, etc. – concerne le compositeur : « Il me laisse, témoigne Shore, la liberté de choisir ce que je veux exprimer dans chaque film » (Shore, cité in Lauliac, 2002 : 94) – chacun est donc libre d’exprimer le problème posé par le film avec son art¹⁶¹.

De même que Maurice Blackburn perçut dans l’inexpérience de l’ONF en composition musico-filmique la possibilité d’une liberté créatrice et expérimentale, Howard Shore tire profit de sa propre inexpérience filmique et de celle de Cronenberg en termes de collaboration avec un compositeur – les deux artistes n’avaient ainsi aucune idée préconçue. Aux côtés du cinéaste, il accède ainsi à la liberté créatrice qu’il recherchait tant :

S’impliquer au côté de David sur des films comme *Chromosome 3 [The Brood]*, *Scanners* ou *Videodrome* relevait du challenge. Vous pouviez faire exactement ce que vous vouliez. Il n’y avait pas d’argent et donc pas de pression. Tout le monde y trouvait son compte. À l’époque, je composais mes morceaux après avoir visionné le film. Je m’en imprégnais pendant environ une semaine puis j’écrivais en cherchant à faire ressortir ce que j’avais pu ressentir. C’est un moment que j’apprécie pour son côté déconnecté, comme un rêve : je ne réagis qu’avec mes émotions. Je cherche à composer le pendant musical des images. À

160. Et, comme nous le verrons, dans le cas de Shore, il faut *voir* le problème dans les images pour le faire entendre dans la musique qu’il composera – il s’opère un transfert, une transformation et une traduction.

161. Ailleurs, Shore précise : « *[Cronenberg] stays out of the way, and there are no disagreements as such. He does the same thing with me that he does with actors, the cinematographer, production people, and so on [...]. He just says “that’s your area, you do that.”* » (Shore, cité in Brophy, 1999 : 5.)

ce stade, j'enregistre de nombreux morceaux, pour la plupart des improvisations. Puis je consacre une autre semaine à analyser tout cela, cherchant à comprendre ce que j'ai ressenti à tel ou tel moment, pourquoi j'ai composé tel morceau et ce que je vais pouvoir garder pour le film. (Shore, cité in Russell et Young, 2000 : 135.)

À l'instar du cinéaste qui incorpore les connaissances acquises ailleurs (littérature, science) pour donner forme à son univers, Shore utilise ce qu'il connaît déjà pour s'arrimer à l'univers cinématographique : l'improvisation. Après avoir visionné le film, il s'en imprègne pendant une semaine. Il se place alors dans un état d'esprit qu'il compare à un rêve, un moment déconnecté pendant lequel il réagit avec ses émotions et improvise une première ébauche de sa musique en se fondant sur ce qu'il a ressenti face à l'image. Ce n'est qu'après qu'il analyse le résultat de ses improvisations pour créer, concrètement, une partition. Son processus créateur comprend ainsi deux grandes étapes : l'intuition et l'intellectualisation – ne retrouve-t-on pas là un thème cher à Cronenberg, celui de la dichotomie humaine, du rapport entre l'instinct et la raison, le désordre et l'ordre, le corps et l'esprit ?

Shore compare l'étape intuitive au processus créateur des jazzmen :

Lorsque les jazzmen improvisent [...] c'est une association libre de chaque musicien à l'autre, et la musique en devient très expressive. Donc, appliquez ça au cinéma et vous pouvez dire que la lumière passe de l'œil au cerveau, et j'exprime une idée intuitive, mon cerveau improvise ensuite sur ce que je vois à un moment particulier. Et puis je l'écris sur le papier et ça devient la composition. (Shore, cité in Lauliac, 2002 : 94.)

Lorsque Shore évoque ses influences, il n'est donc pas étonnant de retrouver à côté de Toru Takemitsu et John Cage, les jazzmen Ornette Coleman, Gil Evans et Charles Mingus. C'est qu'il perçoit aussi un lien entre l'avant-garde, l'expérimentation, le jazz et l'idée de dépassement susmentionnée : « *Coming from a jazz background and to come through from improvisation means that you're trying to go to another level. [...] As opposed to rock or even classical music, jazz wants to go further.* » (Shore, cité in Brown, 1994 : 341-342.)

Cette méthode de travail en deux étapes est en partie ce qui relie les films de Cronenberg : même si elle peut légèrement varier, elle semble demeurer la même tout au long du corpus. Il appert également que Shore applique cette méthode à certains films d'autres

réalisateurs, mais elle semble avoir été élaborée au sein de sa collaboration avec Cronenberg. En outre, dès 1991, le compositeur considère ses premiers films cronenbergiens comme le cœur de son œuvre : « *Those are really the good works, the heart and soul of the work that I've done. It's the core of my work.*¹⁶² » (Shore, cité in Büdinger, [1991]2013 : en ligne.)

Cela a à voir également avec ce qu'exigent musicalement les films de Cronenberg. Les comédies, par exemple, où « le *timing* est très important », « n'ont pas une palette d'émotions aussi étendue que des films tels que *Se7en* et *Faux-Semblants* [*Dead Ringers*] » (Shore, cité in Lauliac, 2002 : 96) ; la dramaturgie et le commentaire musical sous-jacent y ont donc moins leur place. Par contre, des films plus sombres, ou plus intellectuels, permettent d'exprimer des idées plus denses et profondes, *a fortiori* dans le cinéma cronenbergien qui explore notamment la mince frontière qui sépare le conscient de l'inconscient : « *What a great thing to work with! Can you imagine how great it is to work with that kind of psychological nuance?* », s'exclame le compositeur (cité in Schelle, 1999 : 325). Cette nuance permet à Shore d'exprimer musicalement « d'autres sentiments que ce qui est proposé visuellement par le metteur en scène » :

Je pense, qu'en faisant cela, vous élargissez la portée et les éléments émotionnels de l'histoire. Certaines partitions, et plus spécifiquement celles de *Crash* et d'*eXistenZ*, expriment musicalement des idées du film à un niveau émotionnel. Et en utilisant cette approche pour ces sujets, il apparaît que cela crée plus de profondeur à la vision qu'en a le spectateur. (Shore, cité in Aufort et Dupont, 2011a : en ligne.)

Shore établit un lien entre cette approche et l'opéra. Il précise sa pensée au cours d'une discussion avec Michael Schelle à propos de *The Silence of the Lambs* :

H. S.: *Maybe the purest form of film music is music that supports the film, but also works on all the subjects – not just commenting on what you're seeing on the screen, but operating on another level that you or they are feeling emotionally. That, again, is opera. [...]*

M. S.: *As Wagner said, "My music speaks the unspeakable."*

H. S.: *Exactly.*

162. Shore réitère cette affirmation en 1994 : « *I think that the work I do with [Cronenberg] is the heart of my work.* » (Shore, cité in Brown, 1994 : 337.)

M.S.: *Do you create private, personal subplots as you score – subplots that don't exist in the screenplay or the director's vision?*

H. S.: *Absolutely. For me, that's the goal. That's why I especially like psychological movies, like Silence and Seven, movies of the psychological dark side, the unconscious demons. [...] There's a lot of subtext in a story like that [The Silence of the Lambs]. It's fantastic to write music to these psychological problems. (Schelle, 1999 : 349.)*

Lorsque nous l'avons questionné sur sa façon de penser la musique de film, Shore a insisté sur cette idée du sujet sous-jacent exprimé par la musique, *a fortiori* dans le cas de *Crash* :

It is not commenting on the story, it is adding a level of subtext to the story. [...] Commenting is expressing an idea about something. This music is deepening the subtext, the inner workings of the story, and making the story deeper. So this is two different things. [...] what you are doing is you are watching it and you are feeling something and you want to capture a feeling. It could just be a certain glance that somebody does or an actor moves in a certain way. Some inner subtext of the story, something that is not being said or shown, it is what you are expressing in a piece like that, for a film. It is the complete opposite of a say Lord of the Rings thing where you are taking the ideas. And it is almost like you are entering into a dream [...]. You are just dreaming about that and creating something [...] that expresses some inner details of the scene. Not anything obvious, just an expression of an inner working of it. And there is lot of that in Crash, you see that all through the film. And so the way the music is used is specific but it is [...] an underlined subtext of the story. (Shore, cité in Hellégouarch, 2011a.)

De la même manière, pour créer la musique discrète et austère de *Dead Ringers*, Shore s'est notamment inspiré du jeu de Jeremy Irons, dans le rôle des deux jumeaux Mantle, de la photographie de Peter Suschitzky, des costumes de Denise Cronenberg, des décors de Carol Spier et de la direction de David Cronenberg (voir Temmerman, 2003 : 94-95). Cela a à voir aussi avec une méthode de travail qu'il faut à présent définir et commenter.

Premier lecteur des scénarios de Cronenberg, Shore n'a besoin de visionner les images qu'une seule fois. Comme pour Bernard Herrmann, lire le scénario pour composer la musique ne suffit pas. Shore composera plutôt après avoir visionné les premiers rushes et à partir d'une sensation immédiate provoquée par l'image – c'est l'étape de l'improvisation et de l'intuition :

Dès le premier montage, je pense que la musique de film est un art très visuel et très intuitif. En tant que compositeur, je veux voir les images, ressentir quelque chose puis exprimer mes sensations musicalement. C'est difficile de le faire à partir du scénario car ce n'est qu'une ébauche de ce que sera le long-métrage. Et je trouve que la première

vision d'un film commence vraiment à vous faire réagir musicalement. La manière dont celui-ci fonctionne, son éclairage, sa mise en scène, sa direction d'acteurs, son décor, ses prises de vues, son montage : tous ces éléments contribuent à la façon dont vous allez en créer la musique. (Shore, cité in Aufort et Dupont, 2011a : en ligne.)

Pour improviser, Shore s'inspire de tous les éléments du film, qui lui dictent également ses choix musicaux : « *When I watch the preliminary footage of a film, I hear the music. [...] The cinematography, the way the actors move, the way they say their lines, the writing, the editing – all of that tells me immediately what the music needs to be.* » (Shore, cité in Reynolds, 2001 : en ligne.) Si Cronenberg est particulièrement attentif aux corps – une donnée que nous retrouverons plus loin dans son rapport à la sculpture et au *body art* –, Shore est quant à lui sensible à la peau du film, à sa plastique – il est très graphique dans sa composition, ce qui apparaît clairement lorsqu'il compare l'art compositionnel à la peinture ; nous y reviendrons. Pour Shore, comme pour Blackburn, la musique est un art visuel : ce sont les images qui provoquent une musique. Lors du visionnement, celle-ci est donc déjà présente, en puissance, et Shore n'a plus qu'à la révéler : il doit transformer la sensation visuelle, la lumière de l'image, en sensation musicale.

La première approche du film est émotive et instinctive et Shore perçoit le rapport musique-image comme un « processus de collecte » (« *a gathering process* ») : « *you see the image, ideas start to flow, and you should not restrict them in a way. I just let it all flow and then, on a more analytical level, I try to figure out what the ideas are. David [Cronenberg] writes in the same way, with a very wide palette where everything is possible.* » (Shore, cité in Brophy, 1999 : 4.) Après avoir visionné les images de Cronenberg, la première phase de composition est celle du rêve. Pendant cette période, le compositeur n'implique aucun élément technique ; il improvise sur un souvenir de l'image, se basant uniquement sur des sensations. Shore décrit cette phase purement intuitive :

I would sit down to play and recall a scene in my mind and intuitively think of something for that scene at the piano. I would then log it in a notebook and note that it felt like the scene on the fire escape or whatever. Over a period of two weeks, I would have logged in hours of improvisations and ideas on tape, sequencer, or paper that related to the movie in a subliminal, dreamy way. So I wasn't looking at the movie, I was just thinking about it. Having a jazz background, I write from an improvisational point of view. Later, I would analyze the movie in detail, going through all the math involved. Then I would go back to

my creative ideas and score the movie with them. I wrote maybe 20 or 25 scores like that when I had the luxury to do it. (Shore, cité in Small, 1999 : 264.)

Ce rapport distancé (sans image) et intuitif (l'improvisation) avec le film, généré par le rêve, relève également d'un choix du compositeur : « *If you write too closely to the scene, you take away some of its power. You have to write to it without being too observant of it. [...] you need a connection to the audience who is watching it on a much more subliminal level.* » (Shore, cité in Small, 1999 : 264.) Si l'improvisation permet de conserver cet effet subliminal, elle favorise, en outre, un certain degré d'ambiguïté du rapport musique-image.

Nous avons déjà discuté de cette caractéristique du cinéma cronenbergien, reliée à une problématique du point de vue et de l'identification. Musicalement parlant, celle-ci se traduit notamment par une réticence du réalisateur face à l'utilisation de musique préexistante. Cronenberg explique ainsi : « *I'd rather create music that's unique to the film, and maybe to my other films, to bring [people] into this world that I'm creating. Because it is an alternate reality that I'm creating, I'd rather not remind them of their old reality.* » (cité in Grünberg, 2006 : 98.) Cette façon de voir les choses est donc également liée à l'exigence réaliste du réalisateur. De la même manière, Cronenberg n'aura recours à de la musique préexistante, mais également diégétique, que si celle-ci est liée au sujet de film, à sa réalité¹⁶³. Enfin, la méfiance du cinéaste s'explique également par un besoin de contrôler la réponse spectatorielle : « *you have a built-in reaction response already: you just press that button, you get that reaction, and everybody is happy. That's too simple for me and not complex enough. It doesn't affect me like music which you really control for the very specific moment in the film.* » (Cronenberg, cité in *ibid.* : 102.)

Avec une musique originale, Cronenberg peut davantage contrôler son public. Cependant, ce contrôle n'est en aucun cas synonyme de transparence et s'inscrit dans un souci de dépassement des conventions :

163. Ainsi, au début de *The Fly*, Seth Brundle chante en s'accompagnant au piano. La performance musicale souligne ainsi l'« encore humain » du personnage avant qu'il ne fusionne avec une mouche. Dans *M. Butterfly*, l'auditeur entendra, bien sûr, des extraits de l'opéra de Puccini ainsi que de l'opéra chinois.

The standard way of using music in Hollywood is to tell the audience how to feel, just in case what's going on on the screen doesn't tell them how to feel. Of course, I try to avoid telling the audience how to feel. That means the music must have a different function from this sort of standard. [...] The music must bring something else to the scene and to the movie, so that if it were not there the scene would be quite different. If we can't do that then we'd rather not have music. So that's how abstract we get. That's what we really want music to bring to the film. (Cronenberg, cité in Grünberg, 2006 : 100-101.)

Nous retrouvons donc dans les mots du cinéaste ce que proclamait Shore précédemment : la musique doit non pas commenter l'image, c'est-à-dire être le miroir de l'action, mais *ajouter* un autre niveau de signification – ce sera, par exemple, ajouter une section de cordes romantiques (ou évoquer un souvenir romantique) dans *Crash* pour proposer au spectateur une relecture du film¹⁶⁴. Cette approche, comme nous l'a précisé le compositeur, est très différente de celle adoptée pour *The Lord of the Rings* où la musique doit être un « miroir de l'histoire » et clarifier la narration, notamment par l'utilisation de leitmotive : « *It is actually the opposite because [Cronenberg] wanted things to be ambiguous. He didn't want to express the ideas so perfectly to the audience. He wanted the audience to make their own decisions about what the film was saying and not telling.* » (Shore, cité in Hellégouarch, 2011a.) Si cette ambiguïté résulte d'un choix esthétique, elle provient également de la démarche de Shore qui improvise et compose à côté, sur un souvenir de l'image, soit dans un rapport plutôt distancé – nous sommes donc ici pas loin d'une approche également chirurgicale, d'un regard clinique, le compositeur prenant le temps de réfléchir patiemment à sa musique, surtout dans le cas de la partition de *A Dangerous Method* où il faudra d'abord sonder, digérer, dénervé/exciser puis examiner et re-nervé, suturer la musique de Wagner (celle de *Siegfried*), avant de l'injecter dans le film¹⁶⁵.

L'improvisation traduit les idées, les sensations du film en sensations musicales et n'exclut aucune possibilité – Shore compose beaucoup de musique en avance dans un processus automatique et inconscient. Cette traduction musicale de la sensation visuelle, de l'image-souvenir, se fait l'expression des idées du film mais n'illustre pas une idée déjà donnée dans un rapport de redondance : la traduction musicale constitue et participe à

164. Voir chapitre V, p. 213-215, 239-240, 250-251.

165. Voir chapitre VI.

l'édification de l'idée visuelle par un travail instinctif puis concret de la matière musicale. Il ne s'agit donc pas d'une traduction directe et littérale de l'image, de *mimesis*, mais de la *transposition* d'une idée d'un art – le film – à l'autre – la musique. L'idée en image devient idée en musique.

Lorsque Shore improvise, il ne pense pas en termes de conventions ni de structure – il n'a pas de « plan », comme Cronenberg, nous le verrons plus tard, qui élabore son film sans *storyboard* – mais en termes de sensations. C'est après cette étape qu'il entre dans une phase technique : l'intellectualisation. Il analyse alors le résultat du premier jet créateur et choisit parmi l'ensemble des possibilités. Nous retrouvons ici encore une approche chirurgicale, le compositeur analysant ses premiers essais pour sélectionner le matériau adéquat et former ensuite une partition. À ce stade, ce qui compte en premier lieu n'est pas tant la sonorité que la visualisation musicale, les notes et les liens qu'elles établissent entre elles sur le papier, le matériau. Pour Shore, la musique est visuelle non seulement parce qu'elle est inspirée de l'image – de la musique créée par le montage, le mouvement des acteurs et de la caméra... – mais aussi parce qu'elle existe sous la forme de la partition : « *I don't think of the sound, explique-t-il. I just think of it compositionally, how the notes fit together. People think music is what you hear [...]. But music is actually a relationship of values on a page.* » (Shore, cité in Reynolds, 2001 : en ligne) Lorsqu'il compose, Shore pense à sa musique sous sa forme la plus épurée : « *I do not immediately think of a particular instrument, but more thoughts involving counterpoint, harmony, tempo, meter and silence. Nor do I think so much in terms of sound and timbre. At that moment it is still a matter of pure music.* » (Shore, cité in Temmerman, 2003 : 94) Il s'agit donc d'un travail à même la matière musicale – les notes – et ce n'est qu'après cette étape préalable que le compositeur s'intéresse à l'instrumentation, également dictée par l'image : « accorder [...] un son à une couleur, le bleu des images de *Crash* et le son des guitares » (Shore, cité in Joyard et Larcher, 2000 : 35), ou encore les couleurs aquatiques de *Dead Ringers* au monochromatisme des cordes¹⁶⁶.

166. De la même manière, nous y reviendrons, Cronenberg pense d'abord à son film sous sa forme la plus épurée, celle de l'écriture. Mais ce n'est qu'après, au contact de la matière filmique, concrète (décors, acteurs, éclairage, costumes, etc.), qu'il pourra par la suite donner forme à son œuvre.

Orchestrer, enregistrer, manipuler

Le compositeur organise ainsi ses idées sur un petit groupe de portées où le matériel musical est réparti par groupes d'instruments (ex. : cordes, bois/cuivres et harpe/percussions pour *Naked Lunch*). Viennent ensuite les étapes de l'orchestration puis de l'enregistrement, la première étant tributaire de la seconde. Cette étape est importante, car c'est à partir de ce nouveau matériau, orchestré et enregistré, que Shore entamera un autre travail¹⁶⁷. Pour lui, le studio fait partie du dispositif compositionnel :

The environment of the recording studio is part of what you are creating compositionally, especially in film, because film music only exists as recording music. It is not something for the concert hall. It is something for the recording studio. It only exists in the moment as it is created, then it is put into the film and exists as part of the film. You can take it out and play it in a concert hall, but it is really created for this other medium. (Shore, cité in Hellégouarch, 2011a.)

Ainsi le studio décide-t-il aussi de ce que sera la musique, notamment de la manipulation sonore.

En postproduction, quelques changements surviennent, parfois majeurs, car il ne s'agit pas seulement de retravailler la musique en vue de son intégration dans le film, mais également d'en modifier certaines composantes par le montage et le traitement sonore. Pour *Crash*, par exemple, 25 % de la partition ont été créés après l'enregistrement et à l'aide du traitement sonore¹⁶⁸. Pour ce qui est du mixage, Shore n'est pas nécessairement présent. S'il est absent, il est représenté par Suzana Peric, qui connaît les intentions du compositeur – et qui a été chargée de l'édition musicale de *Dead Ringers* à *eXistenZ*. Shore fournit également à Cronenberg un pré-mixage avec tous les éléments séparés pour lui laisser la possibilité

167. La plupart du temps, Shore orchestre et dirige sa musique. Ce n'est cependant pas le cas pour *The Fly*, *Dead Ringers* et *Naked Lunch* dont les partitions ont été orchestrées par Homer Denison, à qui Shore a donné de multiples indications (voir Russell et Young, 2000 : 136-137). Denison a également travaillé comme orchestrateur de la musique de Shore sur les films : *Moving, Big, An Innocent Man, She-Devil, The Silence of the Lambs, Prelude to a Kiss, Single White Female* et *Analyze This*. Ils ont ainsi collaboré ensemble de 1986 à 1999.

168. Les partitions de Shore pour *Copland* et *The Game*, toutes deux en 1997, soit l'année suivant *Crash*, ont été produites de la même manière, soit en échantillonnant une partie de la partition enregistrée et certains sons pour ensuite les manipuler en studio et créer de nouvelles compositions (voir Brophy, 1999 : 9).

d'effectuer quelques changements – enlever des instruments, effectuer de nouvelles combinaisons, etc. Nous retrouvons ici l'idée d'un corps (sonore) dissécable, malléable, et de l'approche chirurgicale, clinique.

De son côté, Cronenberg est présent à l'enregistrement et au mixage. Pour lui, l'étape de la postproduction est tout à fait fondamentale, notamment en regard de la dimension sonore : « Ce qu'on appelle, à tort, la "post"production fait partie intégrante du processus créatif, déclare-t-il. Le son, en particulier, donne au film sa troisième dimension. [...] C'est comme travailler une deuxième fois avec les acteurs. » (Cronenberg, cité in Lorfèvre, 2008 : en ligne.) Il entend ainsi généralement la musique pour la première fois pendant la session d'enregistrement. On aura compris jusqu'ici la sensibilité musicale du réalisateur et sa conscience éclairée du pouvoir de la musique¹⁶⁹ – « *sound is more subjective than anything visual, and when it comes to music, music is very subjective* » (Cronenberg, cité in Grünberg, 2006 : 100), elle demande donc une attention toute particulière –, mais sa réelle implication dans l'élaboration de la partition commence à l'enregistrement, pendant lequel il peut faire certaines suggestions. Jusqu'à cette étape, Cronenberg et Shore travaillent chacun de leur côté, mais le travail indépendant de Shore est fondé sur un accord tacite avec le réalisateur à propos du rôle et des fonctions de la musique. On retrouve donc ici une collaboration du même type que celle de Greenaway et Nyman.

À l'étape de l'enregistrement et du mixage, certains changements, voire d'autres « compositions », peuvent survenir. Ainsi, pour *Crash*, la pièce entendue aujourd'hui au générique avait été composée pour une autre scène. Elle figure cependant toujours à son

169. Cronenberg possède d'ailleurs une certaine formation musicale. Sa mère, Esther, était pianiste et travaillait pour le Ballet national du Canada. Cronenberg a appris le piano avec elle. Il a aussi étudié la guitare classique et s'y est exercé pendant 11 ans, soit jusqu'à l'âge de 22 ans. Si la carrière musicale était une option, elle ne convenait cependant pas aux ambitions créatives de Cronenberg : « *when I realised that to be a musician, especially a classical musician, you were really interpreting and reinterpreting other people's creative works, that didn't appeal to me. I mean I really wanted to create my own, and I didn't think I was a composer. So I think if I had gone into music I would have wanted to be a composer, not a musician. Although I did enjoy very much the act of making music. But at the age of 22 I decided either I want to be a concert guitarist, a classical guitarist in the Segovia tradition, or I will drop it – and I just stop right then. [...] I probably felt I wasn't good enough either to be a great classical guitarist. I could have been probably an OK rock 'n' roller, I did do some of that. And I can sing, I have a not bad voice really for singing, and I have a good ear for music, I mean my sense of pitch is fairly good.* » (Cronenberg, cité in Grünberg, 2006 : 16.)

emplacement d'origine, mais sous une autre forme, avec une partie électronique ajoutée – il s'agit de la scène de la reconstitution de l'accident de Jayne Mansfield. Shore avait également composé de la musique pour la scène du lave-auto, qui a été finalement remplacée par une sorte de musique concrète réalisée à partir des bruits de machine et des occupants de la voiture. Pour *Naked Lunch*, certains *cues* ont été réalisés au mixage, en superposant plusieurs couches sonores. Pour *A History of Violence*, une musique avait été composée pour l'ouverture mais Shore a proposé de l'enlever car elle suggérerait trop de choses et la séquence paraissait plus terrifiante et plus réaliste sans musique¹⁷⁰. Généralement, les partitions de Shore ne font l'objet que de peu de changements – hormis ceux réalisés par le compositeur lui-même et qui sont de l'ordre, par exemple, du traitement sonore – et sont intégrées telles quelles dans les films de Cronenberg¹⁷¹. Tel que Shore nous l'a rapporté, le cinéaste est avant tout intéressé par ce que le compositeur a créé ; il souhaite donc avant tout intégrer la musique telle quelle dans le film et voir l'ensemble de l'œuvre pour comprendre quelles sont les idées du compositeur et leur rapport avec l'image. Et il y aurait eu assez peu de désaccords entre les deux hommes. Le cas échéant, la discussion porte sur un passage particulier et non sur la partition entière. Nous venons de mentionner quelques exemples qui ne sont pas tant des désaccords que les résultats d'un dialogue entre les deux hommes, quand vient le temps pour Cronenberg de s'impliquer dans la partition : changer un morceau de place, quelques mesures, expérimenter au mixage en combinant deux morceaux différents, choisir finalement le silence, etc. Il ne s'agit donc pas, généralement, de changements majeurs.

170. La séquence en question présente deux hommes, deux inconnus, devant un motel. Pendant cinq longues minutes, la caméra les suit lentement. À mesure que la caméra les observe, sortant du motel, évoluant à l'extérieur puis à l'intérieur de l'édifice, les plans se raccourcissent et la violence se dévoile. Plusieurs cadavres gisent au sol. Finalement, l'un des deux hommes supprime la dernière survivante – une petite fille. Tout le début de la séquence, à l'extérieur, est accompagné du seul son des grillons, renforçant ainsi le questionnement, l'attente du spectateur (aucune musique ne nous suggère quoi que ce soit). La musique ne fera son entrée qu'à l'intérieur du motel, accompagnant la découverte des corps du personnel.

171. « *Most of the scores I've written have gone straight into the movie, and sometimes [Cronenberg] will say to me afterwards "you know, I didn't really understand why you did that at the time". It might take him a while to get it, though that happens a lot faster now. But what he will do sometimes is edit a little bit, like a director or a good editor would do. In Dead Ringers I think he changed four bars of the entire score. In Videodrome he did not change a note. [...] In Naked Lunch, I had written two pieces for one scene and we could not decide between the two, so we just mixed the two pieces together and we were very happy with them. That was the spirit of Burroughs with Naked Lunch: you could do a lot of things like that.* » (Shore, cité in Brophy, 1999 : 5.)

La musique est donc ensuite intégrée au film. À partir de ce moment, elle n'existe qu'en tant que partie de l'œuvre filmique. Cependant, elle perdure également, figée dans le moment de sa création, en tant qu'enregistrement et sur le support du disque audio. Shore ayant composé beaucoup de musique, les disques de ses compositions filmiques pour Cronenberg comprennent régulièrement des morceaux qui ne figurent pas dans le résultat final. De la même manière, certaines pièces qui appartiennent au film peuvent être absentes de l'enregistrement sur disque et correspondent ainsi, peut-être, à des passages musicaux qui ont dû faire l'objet de changements pour être intégrés à la partie visuelle. Peut-être également le compositeur a-t-il pensé que certaines pièces n'étaient pas faites pour figurer sur un disque. Quoi qu'il en soit, Shore ne porte pas une attention particulière à la production de ces enregistrements : ce qui lui importe le plus est l'intégration de sa musique dans le film¹⁷².

172. « *I'm not really interested in soundtrack albums. I don't listen to them. I never listen to the ones I have done. But I know there's a market for them, a very small group of people who are interested. I'm more interested in the music being in the picture. Sometimes it stands alone, but sometimes not. There was a point where I thought about it – "would this be a good piece on a record?" But now I totally don't think about it. If somebody was interested in putting my music out on a record, I'm delighted. But to me, records and movies are two completely separate media.* » (Shore, cité in Büdinger, 1991 : en ligne.)

Les disques peuvent être cependant d'une aide particulière quand il s'agit d'analyser une musique de film. Ils permettent, d'un côté, un accès plus direct à la musique qui, séparée du film, s'avère plus évidente à transcrire étant donné que, bien souvent, il n'y a pas d'accès aux partitions. D'un autre côté, ces disques sont une source d'informations non négligeable dans la mesure où les titres donnés aux différentes pièces peuvent constituer une première piste interprétative. C'est dans cette perspective que nous avons questionné Shore sur l'origine de ces titres : « *I go through the script and I just try to find any title from the script, nous a-t-il répondu. I always did it. And now, I do it with Alan [Frey]. [...] Usually, we just go through the script. We underline anything that is interesting in any way and that might become a title.* » (Shore, cité in Hellégouarch, 2011a.) Cependant, cette phase de repérage de candidats adéquats pour les titres du disque a lieu après la composition et le compositeur semble ainsi ne pas s'être inspiré de ces petits fragments de script que nous avons déjà identifiés pour *Crash*, par exemple – il se sont greffés, après coup, sur la musique. En outre, la piste des titres peut mener à confusion car, et nous pensons encore à l'exemple de *Crash*, ceux-ci ne reflètent pas nécessairement un lien significatif entre la musique et l'image. Par exemple, le titre peut faire référence à un certain passage du script duquel il a été extrait, tandis que la musique qui lui a été associée apparaît à un autre moment du film. L'idée de la fausse piste interprétative des titres du disque se trouve renforcée lorsque, ayant eu accès aux partitions, nous nous rendons compte que les titres choisis premièrement par le compositeur ne correspondent pas du tout aux titres du disque. Poétiques, ces derniers agissent davantage comme un souvenir du film et de son propos. Pragmatiques, les titres de la partition suggèrent simplement l'emplacement de ladite pièce au sein du film en mentionnant un lieu ou une situation : ainsi, pour *Dead Ringers*, « The Couch » dans la partition devient « Twins » dans le disque, « Bev shoots up » et « Claire leaves » deviennent respectivement « The Operating Room » et « Dependence ». Cela ne veut pas dire que les titres du disque et de la partition n'ont aucun rapport, et que ceux du disque, plus spécifiquement, n'ont aucune valeur significative en regard de la pièce à laquelle ils sont rattachés. Mais un retour à la partition d'origine, et à ses premiers titres, permet un regard plus objectif.

Une vision artistique, deux créateurs : le cadre de la collaboration

Une esthétique du juste milieu

Du script à l'élaboration du disque audio, il ne fait aucun doute que la paternité musicale des films de Cronenberg revient à peu près entièrement à Howard Shore. À la différence de Fellini et Hitchcock, le cinéaste canadien laisse au compositeur la liberté d'exprimer *totale*ment ses idées musicales. Il n'en demeure pas moins que Cronenberg possède également une certaine sensibilité musicale ainsi qu'une idée arrêtée sur ce qu'il ne veut pas dans ses films ou, du moins, sur ce qu'il souhaite éviter : la musique préexistante, avec les émotions qui lui sont déjà rattachées et qui n'a aucun lien avec la réalité de ses films, et les stratégies hollywoodiennes, qui consistent à indiquer au spectateur-auditeur ce qu'il doit ressentir. Cinéaste d'idées, Cronenberg élabore, avec l'aide de ses collaborateurs, un univers où l'approche musicale traditionnelle n'a pas sa place. C'est d'ailleurs dans cet univers que Shore a développé sa propre méthode de travail, qu'il applique parfois également aux films d'autres réalisateurs. Cependant, le cœur de son œuvre musico-filmique personnelle se situe dans le cadre de sa collaboration avec Cronenberg, tel qu'il le confie à Brophy :

I have worked with many different directors, but nothing quite matches the relationship I have with Cronenberg. That work constitutes some great, fantastic years. Composers like to work with directors who do not get too involved in the music [nous soulignons], and who they can really trust. [...] Composers like to work with directors who have good ears and who know how to use film music without being afraid of it. (Shore, cité in Brophy, 1999 : 7-8.)

Et le compositeur répond à cette liberté qui lui est accordée en se donnant pour but de servir l'image et d'en enrichir le sens. Pour Cronenberg : « *Howard is not the kind of composer who wants to put his mark on the film, no matter what. He wants the music to have a purpose for being there.* » (Cronenberg, cité in Grünberg, 2006 : 180.) Ainsi, aucun des artistes n'empiète sur le terrain de l'autre¹⁷³. Ce qui compte, c'est de créer : « *We make art, and there's no bones about it*, affirme Shore. *We want the movies to be commercial, and we want people to like*

173. N'est-ce pas là ce qu'affirmaient Lacombe et Rocle sur les collaborations réalisateur-compositeur privilégiées (voir l'épigraphie de l'introduction) ?

them. But David will tell you that he doesn't make movies to entertain. He makes art. And that's how we all feel about them. » (Shore, cité in Brown, 1994 : 338.) C'est notamment dans cette perspective que Cronenberg et Shore, comme les binômes que nous avons cités en introduction, tendent à se situer en marge des conventions. Il s'agit pour eux de créer, de construire quelque chose de nouveau où le spectateur aura lui-même sa part de création en ce que ce qu'il voit et entend ne lui donne pas de réponses toutes faites : il n'est plus vraiment passif, mais davantage actif ; on lui demande de réfléchir, de se questionner et d'interpréter, sans lui assurer la véracité de ce qu'il trouvera.

Le cadre de la relation privilégiée entre un réalisateur et un compositeur a ceci de captivant qu'elle remet en question les idées préconçues. Il y a, comme nous l'avons vu avec Hitchcock, Greenaway, Fellini, McLaren, puis Cronenberg, des réalisateurs qui impliquent leur compositeur très tôt dans leur processus créatif. Il en résulte que la musique de leurs films a eu le temps de se développer, d'être réfléchie et d'arriver à maturité. Et cela n'est pas valable pour un seul film, mais pour tout un ensemble qui permet au compositeur de développer un projet musical à long terme – et c'est ce qui permet de supposer l'existence d'un style particulier et de constantes. C'est ce même projet qui semble forcer le compositeur à se dépasser, à aller toujours plus loin, à développer différentes stratégies pour servir au mieux le film. Se dépasser, c'est aussi questionner et explorer de nouveaux rapports entre la musique et l'image : composer la musique à partir du scénario seul (Rota, Nyman) ou après avoir visionné l'image (Herrmann, Blackburn, sauf exception, et Shore), créer une partition indépendante, parallèle au discours filmique (Nyman), en position de relecture ou d'idée secondaire (Fano, Blackburn, Shore), ou créer une partition en relation d'interdépendance avec l'image, à tel point que le film ne peut être pleinement compris sans une écoute attentive de sa musique (Herrmann, Blackburn). Mais même dans le cas où la musique semble suivre un cheminement qui lui est propre, elle participe à l'élaboration de l'univers du cinéaste dont elle peut difficilement être séparée. Le compositeur s'adapte, le réalisateur lui laisse carte blanche (jusqu'à un certain point pour Hitchcock et Fellini) : telle semble être la recette des collaborations privilégiées.

Parmi ceux que nous avons nommés, le binôme Cronenberg-Shore peut se définir comme un « juste milieu » – de même que Cronenberg refuse tout absolu moral, au profit d’une vision plus « pondérée », réelle de ses personnages. Le cinéaste n’a pas le contrôle extrême de Fellini et Hitchcock, mais son approche musicale n’est pas aussi radicale que celle de Greenaway, car il demeure tout de même impliqué dans la partie musicale de ses films et ne semble pas aller jusqu’à modifier son film en regard de la musique¹⁷⁴. Shore, comme Herrmann, ne peut composer à partir du scénario seul, comme Rota et Nyman : il a besoin de voir le film pour s’imprégner de tous les éléments qui le constituent – et de la même manière, Cronenberg aura besoin d’avoir sous les yeux tous les éléments constitutifs de son film pour lui donner forme (sans *storyboard*). À la différence de Herrmann cependant, et à la manière davantage de Rota et Nyman, Shore compose sa musique dans un rapport distancé avec l’image, en cherchant l’évocation du non-dit et de l’invisible, en proposant sa propre lecture du film toutefois basée sur les idées et les émotions qu’il suscite. C’est peut-être, finalement, une conception de la musique filmique qui correspond à ce que Theodor Adorno et Hanns Eisler proposaient, dès les années 1940, en s’indignant des conventions musicales « fonctionnelles » hollywoodiennes (voir Adorno et Eisler, [1947]1972).

Il semblerait que la définition fonctionnaliste de la musique de film – avec ses connotations péjoratives – soit en effet apparue pour désigner le symphonisme hollywoodien des années 1930 et les traits qui le définissent : la musique extradiégétique ne doit être ni visible ni perçue consciemment, doit traduire des émotions, ponctuer la narration, créer la continuité et l’unité, notamment par le recours au leitmotiv¹⁷⁵. On se souvient combien

174. En entretien, Cronenberg se compare à Hitchcock relativement à question du contrôle : « J’ai toujours une approche sculpturale, tactile. Je n’adhère pas à l’idée hitchcockienne que tout doit être prédéterminé avant le tournage et qu’il suffit de le mettre en boîte tel quel... Je crois d’ailleurs que Hitchcock ne travaillait pas réellement ainsi, il aimait entretenir sa propre mythologie et la notion qu’il était le seul créateur de ses films, sans collaboration extérieure, ce qui ne peut pas être vrai. Vous partez avec des concepts de base, mais qui changent sans cesse. C’est très organique : j’adore être ouvert aux possibilités du changement. Quand vous rencontrez les acteurs, les choses changent déjà » (Cronenberg, cité in Tobin, 1996 : 92).

175. Les conventions musicales hollywoodiennes ont été commentées par Claudia Gorbman, qui en distingue sept : 1) Invisibilité : la source de la musique extradiégétique ne doit pas être visible ; 2) « Inaudibilité » : la musique n’est pas pensée pour être perçue consciemment par le spectateur et devrait se subordonner au dialogue et à l’image. En somme, elle est effacée ; 3) Vecteur d’émotions : la musique peut souligner une atmosphère ou une émotion suggérée à l’écran, mais elle est avant tout le signifiant de l’émotion elle-même ; 4) Ponctuation de la narration : la musique marque les étapes de la narration en « donnant des signaux référentiels ou narratifs »

Adorno et Eisler ont dénoncé ce « fonctionnalisme » musical. À Hollywood, rapportent-ils (Adorno arrive aux États-Unis en 1938 et Eisler est à Hollywood dès 1942) : « La musique doit suivre et illustrer les événements visuels, ou par imitation directe, ou par la recherche de clichés susceptibles d'être associés avec l'atmosphère et le contenu des images qui apparaissent sur l'écran. » (Adorno et Eisler, [1947]1972 : 22.) Les auteurs condamnent ainsi l'illustration, l'« inaudibilité » de la musique, l'exigence de sa justification visuelle (la musique d'écran), de la mélodie, l'utilisation de la musique de stock, des clichés et du leitmotiv. Ils prônent alors une pratique musicale plus « objective » :

Faire revenir la musique à la nécessité de « construire », supprimer les clichés et les fioritures, voilà ce qui peut se définir comme l'objectivité. [...] Composer une musique de cinéma objective ne veut pas dire prendre à tout prix une attitude détachée, mais choisir l'attitude musicale exigée en l'occurrence, au lieu de se laisser mener par des clichés musicaux ou des émotions. Le matériau musical doit être subordonné exactement à chaque objectif dramaturgique donné. Et c'est précisément dans cette direction que se développe la musique moderne. (*Ibid.* : 43.)

Les auteurs proposent ainsi une musique à mi-chemin entre musique fonctionnelle (au service du médium cinématographique) et musique « pure » (qui se suffit à elle-même) : au service du discours filmique, la musique de film peut acquérir une qualité certaine en s'affranchissant des clichés et conventions, en maintenant une certaine distance avec le cinéma. Pour ce faire : « la musique doit être à la fois rapprochée et éloignée du cinéma », précisent Adorno et Eisler. Ils ajoutent :

Rapprochée : en n'étant plus fournie comme un appât supplémentaire des plus simples, [...] mais en se rapportant elle-même au sujet à la définition duquel elle participe

(signaler un point de vue, une structure, un lieu ou un personnage) ou en « interprétant et illustrant les événements narratifs » au moyen de la connotation. Ici, la musique de film semble être perçue dans son rôle illustratif ; 5) Continuité : la musique permet de remédier à la discontinuité visuelle, spatiale et temporelle, en reliant les plans et les scènes, en « remplissant les trous » ; 6) Unité : par l'utilisation du leitmotiv et de ses développements, la cohérence de son langage, la musique participe à l'élaboration de l'unité formelle et narrative ; 7) Transgression : une partition peut transgresser n'importe laquelle de ces conventions si cette transgression se met au service de l'une d'entre elles (Gorbman, 1987 : 73).

De son côté, Philip Tagg retient les dix fonctions définies par Zofia Lissa (*Ästhetik der Filmmusik*, 1965) : 1) emphase du mouvement, 2) accentuation des sons réels, 3) indication de lieu (physique, ethnique, social, historique), 4) musique de source (diégétique), 5) commentaire/contrepoint, 6-7) expression des émotions de l'acteur et de l'audience, 8) symbole, 9) anticipation, 10) renforcement ou délimitation de la structure formelle du film (leitmotiv, ouverture/fermeture, liaisons et ponts, etc.) (Tagg, s.d. : en ligne).

à tout moment. Éloignée : en ne doublant pas automatiquement, et surtout en ne diminuant pas, par un effet d'ambiance, la distance entre l'image et le spectateur, mais au contraire en faisant ressortir [...] la médiation et le détachement de l'action filmée et de la parole filmée, et en empêchant la confusion entre la copie et la réalité (Adorno et Eisler, [1947]1972 : 155-156).

Nous pensons que c'est dans ce sens que la musique de Shore peut être définie, soit comme une musique de film qui serait le juste milieu entre musique fonctionnelle et musique « pure », à la fois rapprochée et éloignée du cinéma. Proche de l'image cronenbergienne, à laquelle elle se rapporte et qu'elle définit en partie – il faut soutenir et approfondir le drame –, la musique composée par Shore en est également éloignée dans la mesure où elle est composée sur un souvenir de l'image, dans un rapport distancé. Elle maintient également une certaine distance entre le film et le spectateur en cherchant à conserver « l'effet subliminal », disait Shore, du visionnement du film. Non redondante, la musique doit participer à l'ambiguïté de l'image en ne « poussant aucun bouton » émotionnel. Ambiguë et fondée sur de pures sensations, sur les émotions de Shore, elle ne semble pas demander à être écoutée, mais à être ressentie, vécue. Ainsi, le spectateur-auditeur n'a plus qu'à « vivre » cette musique qui ne se dévoile pas totalement, à se laisser englober par un univers de sensations musicales.

Telle a été la première approche de Shore – l'improvisation – et si sa musique semble également éloignée du film, c'est qu'elle a été d'abord pensée sous sa forme la plus pure, soit en termes de matériau sonore, de notes. Rappelons que, pour le compositeur, la musique est un art visuel en ce qu'elle existe sous la forme d'une partition, mais également parce qu'elle tire son origine de l'image cinématographique, plus exactement de son souvenir qui constitue déjà une musique en puissance. C'est en ce sens que, pour décrire son processus créateur, Shore compare son travail à celui du peintre, un rapprochement que l'on pouvait déjà pressentir à propos de la musique définie en termes de « relations de valeurs sur une page » ou de la sensibilité du compositeur à la plastique de l'image. Là encore, la vision de Shore rejoint celle du cinéaste qui compare lui-même sa pratique à celle du sculpteur. Dans les dernières lignes de ce double portrait, nous procéderons ainsi à un dernier rapprochement nous permettant de réunir ces deux créateurs, qui ont « grandi ensemble » et « tout appris en commun », dans une même vision artistique.

Peindre la musique, sculpter le film

D'un film à l'autre, d'une musique à l'autre, improvisant, expérimentant, manipulant, réfléchissant en termes de sensations et de matériau, Shore est un continuel apprenti : « Tout ce que je compose constitue un apprentissage. Je veux expérimenter, exprimer des idées. Ce n'est pas un état confortable. Il faut toujours qu'il y ait une lutte pour qu'une œuvre de valeur soit créée. C'est une incessante quête intérieure. » (Shore, cité in Willis-Sweete, 2011 : en ligne.) Si la musique de Shore est le produit d'une lutte, d'une quête intérieure, elle est également le fruit d'une vision à la fois extérieure et intérieure. Pour Shore, nous l'avons déjà dit, la musique est un art visuel : elle « se trouve dans ce que l'on voit ». Parlant d'un concerto pour violoncelle, il précise sa pensée : « [Il] s'inspire de jardins que j'ai vus et que j'ai aimés. Ce n'est pas tant une visualisation qu'une émotion, [...] une concrétisation intérieure de la raison d'être du morceau. C'est une vision très intérieure. Un souvenir en fait. » (*Ibid.*) Le processus est donc similaire à celui de la composition pour le film : Shore compose à partir d'une image-souvenir, intériorisant le film et son imagerie dans une période de rêverie créatrice, pendant laquelle il ferme ses yeux pour visualiser intérieurement, ressentir les images, s'imprégner de leur résonance.

Dans l'instant du visionnement, Shore voit et retient les images, fixe des figures, des couleurs, des mouvements, des sensations. Le visionnement, la sensation instantanée, la visualisation externe se transforme ainsi en visualisation interne, en souvenir, et rejaillit dans un autre temps de l'instant, en un geste spontané, celui de l'improvisation musicale – comme pour Cronenberg, l'univers mental prend la forme d'un corps. Le compositeur visualise alors son propre imaginaire, stimulé par l'image, et crée sa propre nécessité créatrice intérieure – il y a donc incitation à la création et non à l'imitation. Dans cet imaginaire intérieur ne subsistent que les sensations de l'expérience filmique – formes, couleurs, mouvements : expérimenter, c'est donc également faire l'expérience du film puis la transmettre. Transposant ainsi l'univers cronenbergien dans son propre imaginaire intérieur, Shore se libère des limites imposées par le modèle filmique et se crée un autre modèle, sensuel. Nous ne sommes ainsi plus dans le

champ de la figuration, mais dans celui de l'abstraction, où l'image est libérée de la matière : elle ne fait plus que résonner, une résonance que Shore ressent telle une vibration sonore¹⁷⁶.

Poursuivant sur le thème de la visualisation, Shore compare son travail à celui du peintre. C'est dans ce contexte qu'il compare ses œuvres de concert à celles composées pour l'image : « Dans un concerto, on entre littéralement avec une infime précision dans tous les contrepoints. La musique de film naît d'un mouvement plus large. C'est comme une autre façon de peindre, avec un pinceau différent, en exprimant les idées d'une autre manière. » (Shore, cité in Willis-Sweete, 2011 : en ligne.) Dans son atelier de peintre-compositeur, Shore dispose de différents pinceaux qui lui permettent d'extérioriser ses images intérieures. Les pinceaux les plus fins sont utilisés pour la musique de concert : destinée à la salle, à l'écoute pure, et non contrainte par l'image, elle permet le déploiement de menus détails qui pourront être aisément perçus par l'auditeur. À l'opposé, les plus larges pinceaux, ou les rouleaux, et les grands gestes qui leur sont associés, sont les outils adéquats pour la composition filmique – on pense notamment aux partitions de *The Brood* (une suite) et *Crash*¹⁷⁷ composées comme de longs morceaux continus. C'est que Shore doit tenir compte de la forme, de la structure et de la couleur, déjà caractéristiques, du film¹⁷⁸. En outre, le type d'écoute demandé par le médium cinématographique diffère de la salle de concert : une partition trop chargée, trop détaillée, trop complexe, nuirait sans doute à l'écoute unitaire de l'image.

L'analogie avec la peinture concerne ici le processus créateur. Nous pourrions d'ailleurs la poursuivre non plus en termes d'outils, mais de matériau : point-ligne et mélodie, plan-profondeur et harmonie, valeur plastique (degré d'intensité d'un ton, sa nuance) et intensité du

176. Il s'agit donc de ressentir la musique : « Même si je compose à l'aide d'un papier et d'un crayon, car je ressens le besoin de visualiser les notes noir sur blanc, je suis capable de ressentir la musique et de l'entendre sans la jouer. Ce n'est pas véritablement un processus intellectuel. [...] Il ne s'agit pas tant d'entendre la musique diffusée en même temps que les images que de la ressentir, c'est-à-dire de la vivre. (Shore, cité in Russell et Young, 2000 : 145.)

177. Voir chapitre V, p. 207-208.

178. Devant tenir compte de la forme et de la structure filmiques, Shore peut être également comparé à un architecte. Cette comparaison est tout aussi valable pour Cronenberg pour qui, comme nous l'avons déjà mentionné, la structure filmique est primordiale en regard de la musique.

son, couleur et timbre¹⁷⁹, rythme et durée, espace, densité, texture¹⁸⁰. Ne sont-ce pas là autant d'éléments que Shore perçoit dans le film ? Du mouvement, des plans, des couleurs, des lumières, le rythme du montage, l'espace du décor, le timbre des voix, la texture des costumes, qui provoquent une musique¹⁸¹ ? L'analogie touche enfin le geste, pictural et compositionnel (l'implication du corps) :

Le peintre sent dans ses muscles les mouvements qu'il ferait en suivant avec ses mains ou avec ses yeux la forme de l'objet... Il en est de même des images mentales qui ne sont rien d'autres, selon Sartre, que des impressions de mouvement appréhendées sous forme imagée. (Jacques Mandelbrojt, cité in Parrat, 1993 : 70.)

Le geste artistique est un geste musculaire : il est pensé à l'avance (face à l'objet), intériorisé (visualisation interne), puis inscrit « avec sa force, sa vitesse, son intensité » (Mandelbrojt) sur la toile, l'instrument ou le papier. Ce geste musculaire, chez Shore, traverse son processus créateur, du visionnement à la composition en tant que telle, en passant par l'improvisation : c'est la présence du corps (tout-puissant) lors du visionnement du film, saisissant du regard les caractéristiques, surtout plastiques, de l'objet visualisé, puis la présence de la main sur le clavier et l'enregistreur, lorsqu'il improvise, sur le papier, lorsqu'il compose, sur l'enregistreur multipiste ou l'ordinateur lorsqu'il manipule la matière musicale ainsi obtenue¹⁸².

179. On pense ici aux expériences synesthésiques de Kandinsky qui explorait cette relation entre couleur et timbre. Dans *Du spirituel dans l'art* (1912), il propose un tableau de correspondances où sont associés, par exemple, le timbre de la trompette, dans l'aigu, à la couleur jaune. Couleur et timbre ont en commun ce que Kandinsky nomme une « résonance intérieure ». Dans l'exemple du jaune et de la trompette, il s'agit de « fureur – délire – rage ».

180. Nous nous référons ici aux relations formelles entre peinture et musique telles qu'établies par Jacques Parrat (1993 : 79, tableau 3).

181. La partition de *Crash* est un bon exemple pour illustrer le rapport entre musique et mouvement. Le générique du film oppose ainsi trois types de mouvements sonores : l'ondulation des arpèges, le mouvement monolithique des accords parallèles, la ligne mélodique conjointe et sinueuse tournant autour d'elle-même. La partition illustre également le lien entre timbre et couleur : « accorder [...] un son à une couleur, le bleu des images de *Crash* et le son des guitares », disait Shore. L'exemple illustre le rapport entre musique et matière : la froideur métallique des instruments et du traitement électroniques mêlée à la sonorité chaude des instruments acoustiques fait entendre le rapport entre accident et sexualité, métal et chair. Les effets de distorsion se font enfin le double sonore de la tôle froissée et de la chair martyrisée, alors que les effets de *delay* et de *feedback* participent à une spatialisation.

182. Cette implication du corps chez Shore, c'est également, comme nous l'avons déjà mentionné, sa présence sur le plateau de tournage.

La composition est une action du corps : « L'énergie psychique de l'artiste se transforme directement en énergie musculaire et l'œuvre d'art (arts d'expression) est la trace matérielle esthétisée [*sic*] du mouvement corporel. » (Parrat, 1993 : 72.) Peindre, déclare Hans Hartung en 1954, c'est « agir sur la toile » (*ibid.*). C'est poser un geste, travailler la matière. Le peintre agit sur la toile, il imprime son geste, le mouvement, son image mentale sur la toile, il laisse une trace. De la même manière, Shore extériorise une image mentale, sa visualisation intérieure suscitée par le film, sur l'instrument (premier geste musculaire), le papier (toujours au crayon), l'enregistreur ou l'ordinateur pour modifier la matière sonore – l'image devient son de même que le verbe devient chair. Il agit également directement sur la toile que représente le film en y apposant son geste musical, modifiant ainsi la matière filmique – il fait sonner la couleur, vibrer le mouvement, ajoutant ainsi une autre dimension au film – et sa signification – ajouter un autre niveau signifiant. C'est donc bien, comme le disait Cronenberg, que : « *The music must bring something else to the scene and to the movie, so that if it were not there the scene would be quite different.* » (Cronenberg, cité in Grünberg, 2006 : 100-101.) Cette notion de l'art comme « concrétisation d'un mouvement corporel » et « joie du geste, de la matière travaillée » (Parrat, 1993 : 72), nous la retrouvons d'ailleurs chez le cinéaste et il n'est pas surprenant qu'il fasse lui-même appel à un autre art pour décrire son processus créateur. Outre l'écriture, il s'agit de la sculpture¹⁸³.

Cronenberg est un inventeur, un sculpteur d'objets en tous genres, souvent érotisés : la télévision mouvante de *Videodrome*, les télépodes de *The Fly*, les machines-scarabées de *Naked Lunch*, les multiples prothèses de *Crash*, qui, véritablement, sculptent les corps, ou encore le gamepod d'*eXistenZ*. Dans *Dead Ringers*, Cronenberg utilise un arsenal d'instruments chirurgicaux inspiré de sculptures en aluminium qu'il avait lui-même réalisées à Tourrettes-sur-Loup au début des années 1970 – dont des instruments pour opérer les mutants. Dans le film, Beverly Mantle dessine des instruments destinés à opérer les femmes mutantes et demande à un artiste de les confectionner. Véritables œuvres d'arts, ces instruments sont exposés dans une vitrine de galerie. De manière générale, l'art est incarné par différents

183. Il serait d'ailleurs aussi possible de faire un parallèle entre le cinéma de Cronenberg et la peinture. C'est ce qu'a réalisé Sébastien Rossignol (2003 : en ligne), dans son mémoire de maîtrise en comparant l'esthétique cronenbergienne à celle du peintre Francis Bacon.

artistes, à l'intérieur des films : Benjamin Pierce, le sculpteur dans *Scanners*, l'écrivain Bill Lee dans *Naked Lunch*, la chanteuse d'opéra Song Liling dans *M. Butterfly*, Vaughan, photographe et créateur d'accidents de voiture – qu'il conçoit comme de véritables œuvres d'art – dans *Crash*, ou encore la créatrice de jeux vidéos Allegra Geller dans *eXistenZ*.

Outre ces personnages, les savants cronenbergiens sont perçus comme des artistes. En effet, pour Cronenberg, le scientifique et l'artiste se rejoignent sur le plan de la créativité : « *[My scientists] [a]re my artists. They're my heroes. Because I think the process is the same. A brilliant scientist is as creative as a brilliant artist.* » (Cronenberg, cité in Breskin, 1997 : 247.) Le savant invente ainsi de nouvelles maladies ou de nouveaux monstres qui modifient, sculptent les corps des personnages cronenbergiens : une opération ratée fait de Rose une femme-vampirique (*Rabid*) ; les techniques thérapeutiques du Dr Raglan génèrent la poche extra-utérine de Nola (*The Brood*) ; le médicament développé par le Dr Ruth pour les femmes enceintes confère aux nouveau-nés des pouvoirs télépathiques pouvant agir sur le corps et l'esprit (*Scanners*) ; le programme *Videodrome* déclenche la formation d'une tumeur génératrice d'hallucinations ; la fusion de la mouche et de l'homme, résultat d'une expérience ratée, génère une sorte de cancer créatif transformant peu à peu le corps de Seth Brundle (*The Fly*), etc. À travers ses personnages, le cinéaste-chirurgien construit et déconstruit les corps, observe ce qui arrive à la chair martyrisée, arrache la peau pour mieux voir ce qui se trouve en-dessous. Son cinéma est ainsi aussi visuel, graphique, que tactile – nous retrouvons cette présence de la main déjà perçue dans le processus créateur de Shore¹⁸⁴.

Sculpteur de corps, manipulateur de matière organique, Cronenberg développe un art sculptural similaire à celui du *body art* :

184. Cette présence de la main, outre celle de Cronenberg, c'est aussi celle des personnages : la main caressante des rapports charnels – outre le corps martyrisé, c'est donc le corps que l'on touche – ou la main réconfortante qui s'assure de la réalité des événements (*Videodrome*, *Naked Lunch*, *eXistenZ*) – « On retourne toujours au corps pour toute vérification », proclame Cronenberg (cité in Labarthe, 1999 : en ligne). Parfois, la caméra se substitue à la main. Dans *Crash*, elle caresse ainsi littéralement toutes les peaux, métalliques ou humaines. C'est, en outre, à elle que revient de montrer, découper, isoler, ou cacher, toutes ces chairs exhibées. On lira à ce propos l'étude de Paul Marie Battestini sur *Crash* (2002).

Cronenberg rejoint ici les préoccupations d'un certain art moderne qui fait du corps son médium premier, sa matière première, non commercialisée, totalement libre et affranchie. Déjà, dans les films antérieurs du cinéaste, le gore constituait une variante extrême de l'esthétique du *body art*, cette forme d'expression où la chair est tout à la fois outil de création et œuvre aboutie. Préoccupé par la reconquête de cet univers de chaos et de contrôle, d'instinct et de raison, il s'en prend film après film à l'un des ultimes tabous de la civilisation contemporaine : le corps. Dans *Crash*, cette application du *body art* atteint une perfection surprenante. (Pompon et Véronneau, 2003 : 178.)

De son côté, Sébastien Rossignol établit un parallèle avec l'artiste-performatrice française Orlan qui « utilise son propre corps comme matière première, non pas seulement dans une visée de représentation mais dans une métamorphose. » (Rossignol, 2003 : en ligne). En 2000, les deux artistes sont réunis à la galerie Enrico Navarra (Paris) pour une exposition sur « Le corps mutant »¹⁸⁵. Mais si Cronenberg est un sculpteur de corps et de matière à l'intérieur du film, il est également un sculpteur de film en tant que tel. Ici, il nous faut revenir à l'improvisation.

Comme pour Shore, la création d'une œuvre relève, selon Cronenberg, d'un combat :

Même si on prépare un film, sa réalité nous subjugue. Ça devient vivant, organique. C'est ce qu'on veut. On ne veut pas que ce soit mécanique [...]. C'est un combat. Les choses qui devraient bien fonctionner marchent parfois. On se débat donc avec ça sur le plateau, puis ensuite pendant le montage et le mixage du son. Toutes ces choses s'allient pour former un tout organique qui nous surprend. En tant que réalisateur, je veux être surpris. (Cronenberg, cité in « The Look of *The Dead Zone* » (2006), documentaire du DVD de *The Dead Zone*).

Afin de conserver « l'effet de surprise » et la conception organique de l'œuvre d'art, les scénarios cronenbergiens ne contiennent aucune information technique. Celui de *Crash*, par exemple, ne comprend essentiellement que les dialogues, accompagnés de quelques descriptions détaillées sur les lieux où se déroule l'action ou sur l'action même des personnages, leur allure, ainsi que des indications de temps (jour/nuit). Ces détails s'adressent au lecteur du scénario, pour lui communiquer une idée sur le ton du film, même si certains détails changeront sans doute – plusieurs pages du scénario de *Crash* ne figurent pas dans le

185. La présentation de l'exposition est disponible en ligne sur le site de la galerie : <www.enriconavarra.com/pdf/LCMfr.pdf> (consulté le 8 juillet 2014). Sur l'utilisation du corps comme matière première, Cronenberg et le *body art*, voir Baron, 2007.

film. Ce que souhaite Cronenberg, c'est écrire quelque chose qui se lit davantage comme une fiction qu'une liste de détails techniques (Breskin, 1997 : 245) – c'est donc, là encore, l'influence de la littérature. On ne retrouve ainsi aucune indication sur la caméra, son emplacement ou son mouvement. Cronenberg explique ce choix :

Well, the reason I don't put the camera instructions in there is because I know I'm going to make it up on the set, so why waste my time pretending? [...] I want to make it up on the set. It's very palpable and tangible to me. It's not an abstract thing at all. I wouldn't know how to make a storyboard of a scene of two people. I want to involve my actors in the choreography of the scene. [...] One of the things an actor does is use his body. They're like dancers. [...] I want to work with the actors. I want them to surprise me. I want them to show me some possibilities that I haven't thought of. I'm not so arrogant that I think I can anticipate every possibility, and choose the best one, and storyboard it, before I've ever been in the room with the real actors. (Ibid. : 245-246.)

En effet, Cronenberg ne réalise aucun *storyboard* sauf, éventuellement, pour les séquences techniques comprenant des effets spéciaux – nous retrouvons donc ici une trace de son autodidactisme. Cette manière de procéder, qu'il qualifie d'« anti-hitchcockienne », lui confère davantage de liberté pendant le tournage (Rodley, 1992 : 153) – c'est le refus de la contrainte autant que de la convention.

Le jour du tournage, Cronenberg n'a donc aucune idée préconçue et reste ouvert à toute possibilité ; l'image surgit *pendant* le tournage, au contact du matériau et des outils mis à sa disposition¹⁸⁶ – il s'agit là du même procédé créatif automatique et inconscient que chez Shore, ainsi qu'une actualisation directe de l'intérêt du cinéaste pour la matérialité corporelle. C'est pour décrire tout ce processus qu'il fait appel à la sculpture :

186. Josh Olson, scénariste de *A History of Violence* (2005), témoigne : « *A lot of directors are completely prepared before they get to set. They've got storyboards and they've rehearsed everything. And they get there, and it's kind of that Hitchcock model where he almost doesn't have to show up. Everything's ready to go. And you can achieve greatness doing that. Um, David's got a very different approach. He doesn't storyboard and he doesn't rehearse with the actors until he gets there and then he starts feeling it out. He'll block the scene, he'll have them walk through it and see what works for them and then he'll start designing the shots around them. [...]* I'd always assumed, from looking at those films and how beautifully they're put together and composed and how deliberate sometimes they seem that, you know, these don't feel like movies that were, you know, designed on the day of shooting. » (Cronenberg, cité in « Acts of Violence » (2005), documentaire du DVD de *A History of Violence*.)

C'est un processus organique, sculptural, faire un film. On place chaque morceau d'argile, on le lisse, on le palpe, petit à petit. D'où mon rejet du *storyboard*. Pour moi, le scénario doit venir de l'intérieur. C'est vrai que, de temps à autre, il y a une image comme point de départ d'un ou deux films. Mais ça commence plutôt avec un concept ou un personnage qui est une conceptualisation. Pas l'idée physique, mais le concept d'un personnage. Ce peut être même son nom. Impossible à « storyboarder ». [...] Pour moi, le *storyboard* est donc une chose inutile qui n'est même pas souhaitable. [...] Les images viennent donc plus tard, chez moi. Si ça marche, ça doit venir de l'intérieur. Je suis très inspiré par l'espace, par les lieux, par les visages des acteurs, les costumes qu'on leur fait. Par la lumière que crée mon opérateur. Par tout ça. C'est un processus très plastique, la création des images, au lieu d'être conceptuel. (Cronenberg, cité in Labarthe, 1999 : en ligne.)

Cronenberg puise ainsi son inspiration dans les mêmes éléments cinématographiques que Shore, à la différence que la matière filmique est encore en devenir. Son processus créateur est donc tout à fait similaire à celui du compositeur en termes de visualisation intérieure, improvisation et travail concret de la matière. Cronenberg s'inspire de la matière dont il dispose pour sculpter, modeler son film : il a donc également besoin d'un ancrage corporel pour créer – écrire le scénario, travailler avec le corps des acteurs, inscrire, comme Shore, son propre corps sur le plateau de tournage. À son tour, Shore s'inspire de la matière modelée, assemblée par Cronenberg, qui contient déjà sa musique – c'est cette matière sculptée qui lui dicte ses choix musicaux –, afin de lui-même modeler (peindre) la matière musicale. Sa première inspiration est elle-même la matière sonore de base (les premières idées issues de l'improvisation) qu'il sculptera à son tour, qu'il organisera, plaçant chaque morceau, chaque idée, les reliant, les assemblant pour créer une matière musicale unifiée, dernier morceau d'argile à placer, fondre dans la matière (la chair) cronenbergienne. Là encore, Cronenberg sculpte, si nécessaire, cette nouvelle matière sonore. Mais avant cela, il s'intéresse en premier lieu à ce que son collaborateur a créé et intègre sa musique telle quelle dans le film. Comme nous l'avons vu, il y a assez peu de désaccords entre les deux hommes. Lorsque Cronenberg intervient dans la musique et demande un changement, il ne s'agit que de changer un morceau de place (*Crash*), quelques mesures (*Dead Ringers*), expérimenter en mixant deux morceaux ensemble (*Naked Lunch*) – nous sommes là dans le domaine de la microchirurgie – ou même choisir, peut-être, le silence (*A History of Violence*).

De l'artiste-artisan à l'artiste contemporain

L'artiste ne limite pas sa création à l'application d'un savoir-faire. Son instrument principal est son esprit, ou plutôt son intuition – l'instinct domine d'abord la raison. Il est le propre spectateur de son œuvre qui se dévoile peu à peu à lui : « l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître¹⁸⁷. » (Alain, 1926 : 35). Produit d'une intuition et de l'instant de la création, l'œuvre de l'artiste est donc unique et non reproductible. À la différence de l'artisan, l'artiste peut être surpris : « c'est là le propre de l'artiste, écrit Alain. Il faut que le génie ait la grâce de la nature et s'étonne lui-même. » (*Ibid.*) Son processus est organique, alors que celui de l'artisan est mécanique. En effet, l'artisan répète un savoir-faire acquis. Pour créer, il dispose d'un plan, d'une idée première qui précède l'œuvre et en règle l'exécution. L'objet final est ainsi conforme à sa cause formelle et est reproductible. Il a donc ses limites. Par opposition à l'artiste, le principal instrument de création de l'artisan est la main.

En tant qu'artistes, David Cronenberg et Howard Shore adoptent un processus créateur organique, l'improvisation, laissant place à la surprise. Pour l'un comme pour l'autre, l'œuvre émerge peu à peu sous leurs yeux, tel un produit de leur intuition. Autodidactes et expérimentateurs, leur savoir-faire est unique et en constante évolution. Il n'en demeure pas moins que ce savoir-faire évolutif contient un certain nombre de constantes : certaines données sont acquises et répétées – Cronenberg et Shore partagent, globalement, une même vision qui se rejoue de film en film. En ce sens, ils peuvent être également considérés comme des artisans, mais de leur propre art. Revoyons donc brièvement comment cela se traduit chez l'un et l'autre des deux collaborateurs.

David Cronenberg est un autodidacte : au début de sa carrière, tel un apprenti dans l'atelier filmique, son laboratoire – lieu, par excellence de l'apprentissage –, il cherche, expérimente, tâtonne de ses mains ; il est à la fois le scénariste, le réalisateur, le chef

187. Pour Alain, la musique est le meilleur exemple de ce processus « parce qu'il n'y a pas alors de différence entre imaginer et faire ; si je pense, il faut que je chante » (Alain, 1926 : 36).

opérateur, le monteur et le preneur de son. De film en film, bien qu'ayant délégué certaines tâches à ses collaborateurs, le cinéaste a conservé la trace de cet autodidactisme. Il ne réalise pas de *storyboard* : il n'a pas d'idée préalable, de mesures précises (emplacement de la caméra). Son œuvre est encore en devenir et Cronenberg se laisse une chance d'être surpris par le produit final, notamment en réalisant ses films à la manière d'un artiste-sculpteur : à l'aide de ses outils – sa caméra-bistouri –, travaillant toujours de ses mains, au contact de la matière filmique, le cinéaste façonne la matière, lui donne une forme, une structure, un mouvement, une couleur. Son travail n'est donc nullement mécanique (artisanal) mais organique et plastique (artistique). Cependant, Cronenberg est également un artisan(-chirurgien) de par son travail de la matière, à même la matière, qu'il transforme, et de par son autonomie : il a déterminé ses propres règles, son savoir-faire et son propre genre filmique afin de donner chair à sa vision personnelle. Ce savoir-faire organique, inventé et réinventé, se renouvelle tout en se répétant de film en film. Cronenberg est l'artisan de son propre cinéma. Il est à la fois le maître – de sa matière première et de ses outils – et l'apprenti.

Le laboratoire cronenbergien est un atelier collectif. En effet, rappelons-le une dernière fois, s'il y a bien une constante du processus créateur du cinéaste, c'est sa fidélité à son équipe qui participe à l'élaboration de son univers : Carol Spier, directrice artistique ; Peter Suschitzky, chef opérateur ; Ronald Sanders, monteur ; et Howard Shore, pour n'en citer que quelques uns. Malgré sa nature collaborative, l'œuvre de Cronenberg est souvent considérée comme celle d'un auteur. Or, comme le soulignait le cinéaste, il serait davantage pertinent de définir ses films comme l'expression de la vision et du point de vue d'*un auteur* et la réalisation du travail conjoint de *plusieurs collaborateurs*. C'est que Cronenberg travaille étroitement avec son équipe tout au long de la conception filmique et sollicite l'avis de ses collaborateurs avec qui il construit une relation intuitive et confiante. Il leur propose ainsi un projet filmique *personnel* qui se transforme en projet *commun* dans lequel chacun a sa part de responsabilité et de créativité : « *If the world created within a film is like a dream, then the dream world created in Cronenberg's films must certainly be considered a collective dream – the result of a finely tuned and highly nuanced collaboration between a small group of creative individuals* », remarque Théberge (2004 : 132). L'atelier du cinéaste compte ainsi de multiples mains : l'art cronenbergien est l'action (et l'ancrage) d'un corps pluriel (comme

atteint d'un trouble de la personnalité multiple). Voilà donc qu'émerge un nouveau monstre, un nouveau corps altéré à disséquer : tel le dieu hindou Shiva, la chimère créatrice cronenbergienne, monocéphale, possède de multiples bras qui travaillent ensemble à l'actualisation de sa vision unique.

Parmi tous ces bras, nous avons porté attention à ceux de Shore. La position de ce dernier dans l'atelier cronenbergien est particulière : à la différence de ses coéquipiers, le compositeur œuvre dans son propre atelier et y transporte, grâce à sa vision intérieure, l'univers créé par ses collaborateurs. Travaillant ainsi davantage en coulisse, il dispose de la même autonomie que le cinéaste. Également autodidacte, il a développé son propre savoir-faire en cherchant et tâtonnant de ses mains, manipulant la matière musicale sur le clavier, le papier ou au moyen de la manipulation électronique. Ses outils à lui ne sont cependant pas ceux du sculpteur, mais du peintre : le pinceau se substitue à la caméra-bistouri qui travaille l'argile et le corps ; le papier de la partition, puis le film, lui servent de toile – nous avons vu cependant que l'approche de Shore, distancée et réfléchie, instinctive mais par la suite intellectuelle, peut être qualifiée de chirurgicale. Sur cette toile, le compositeur imprime les formes, structures, mouvements et couleurs, les sensations visuelles (voire viscérales) suscitées par l'expérience filmique. Se fondant ainsi sur une telle expérience, dès lors toujours reliée à une œuvre singulière, Shore se donne la possibilité d'expérimenter et de se renouveler : « avec Cronenberg, confie-t-il, j'ai l'impression qu'à chaque fois, quelque chose d'inédit se produit » (Shore, cité *in* Joyard et Larcher, 2000 : 34). Seul maître de la matière musicale et de ses outils, il demeure, lui aussi, un continuel apprenti.

Si Cronenberg et Shore peuvent être qualifiés d'artistes-artisans en ce qu'ils sont devenus experts – apprentis et maîtres – de leur propre métier et de l'univers qu'ils ont façonné, leur approche conceptuelle et technique du cinéma et de la musique – et du rapport entre ces deux matières d'expression –, ainsi que le projet créateur de la transformation de l'esthétique humaine les rangent également du côté d'une autre figure artistique qui aurait émergé au début du siècle dernier, selon Marie Rebeyrolle, et qui est celle de l'artiste contemporain. Ce dernier « porte un regard critique sur l'art, le monde et la société dans

laquelle il vit » ; ainsi, son travail consiste à « réinventer, décaler ou subvertir cette réalité à travers les représentations qu’il en produit » (Rebeyrolle, 2006 : 150). Elle ajoute :

Il devient ainsi un *producteur d'idées* [nous soulignons], sa démarche se définissant comme artistique dans la mesure où il donne à voir celles-ci, et son « génie » se révélant par sa capacité à les intégrer dans un processus créatif. L’artiste contemporain ne se caractérise donc plus par une virtuosité extrême ou une folie créatrice, mais par sa volonté de repousser les frontières de l’art, de le faire entrer dans le monde ordinaire en utilisant, par exemple, des objets du quotidien (*Ibid.*).

Cette description résume en tous points le portrait que nous avons dressé de Cronenberg en tant que cinéaste d’idées et philosophe réaliste et intègre également sa vision ambiguë (mais réelle) de l’être humain, à laquelle participe la musique de Shore, à la fois proche et distante de l’image. Chez le cinéaste, la subversion, ou la réinvention de la réalité humaine, passe par une représentation singulière – l’horreur intérieure – qui porte en elle-même l’idée créatrice : « l’œuvre serait artistique non plus parce qu’elle recèlerait une quelconque propriété intrinsèque particulière (sujet, savoir-faire, qualités esthétiques...), écrit Rebeyrolle, mais en tant que représentation ou support d’expression de l’idée de l’artiste. » (*Ibid.*) En outre, Cronenberg – comme Shore, dans sa collaboration avec le cinéaste – est également un artiste contemporain en ce qu’il cherche à s’éloigner de la machinerie hollywoodienne (problématique de l’identification, absence d’absolus moraux, absence de musique préexistante, refus de l’« autorité musicale », modification/relecture de l’image par la musique, création d’une partition unique correspondant à la réalité alternative proposée). De plus, de même que Shore a choisi la musique de film comme champ d’expression et d’expérimentation de ses idées créatrices, Cronenberg, depuis le début de sa carrière, se considère comme un artiste ayant choisi le film comme médium plutôt que comme un réalisateur qui se serait mis à faire de l’art¹⁸⁸. Ainsi Cronenberg se définit-il comme un artiste plutôt que comme un cinéaste. Comme l’affirmait Shore : « *We make art, and there’s no bones about it.* » (Shore, cité in Brown, 1994 : 338.)

188. « *Since the beginning of his career David Cronenberg has thought of himself as an artist whose medium happened to be film rather than as a filmmaker who happened to make art.* » (Morris, 1994 : 102.)

Chapitre V
Pour une relecture de *Crash* (1996)

« *Maybe the next one, darling... Maybe the next one... »*

– *Crash (1996)*.

La partition de *Crash* : premiers repères et questionnements

Crash est particulièrement intéressant en ce qu'il semble proposer un exemple d'adéquation au modèle de la conception musico-filmique de Cronenberg et Shore, tel que défini dans le précédent chapitre. Au sein du corpus cronenbergien, il est le film qui a fait couler le plus d'encre : sa teneur sexuelle, l'apathie des personnages, sa structure répétitive et son style visuel lui ont valu d'être qualifié de « pornographique » et « froid »¹⁸⁹. Bien qu'il ait reçu le Prix spécial du jury, pour l'originalité, le courage et l'audace, à Cannes en mai 1996, *Crash* a été l'objet d'attaques virulentes, notamment en Grande-Bretagne, où l'on a essayé d'interdire la sortie du film pendant un an¹⁹⁰. Voyons donc tout d'abord quelle est l'histoire de ce film si controversé.

189. « On a reproché au film d'être froid. Quand j'essaie de m'expliquer cette réaction, je pense qu'elle est due pour une part à l'aspect visuel, et aussi à ce que raconte précisément le film : la déconnexion, l'absence d'émotion ressentie par les personnages, et contre laquelle ils se battent. » (Cronenberg, cité in Tobin, 1996 : 89.)

190. Le film a notamment été attaqué au nom de la moralité. La controverse a été telle qu'elle est l'objet d'un ouvrage qui analyse la réception de la presse et du public britanniques (Barker, Arthurs et Harindranath, 2001). Pour un résumé chronologique de la censure subie par *Crash* en Grande-Bretagne, on pourra lire l'article d'Annette Kuhn paru dans la revue *Screen*. Entre 1998 et 2002, la revue publie une série d'articles sur le film (voir Botting et Wilson, 1998 ; Creed, 1998 ; Grant, 1998 ; Kuhn, 1999 ; Smith, 1999 ; Barker, 2002). En France, la réception est assez favorable. À sa sortie, les *Cahiers du cinéma* font de *Crash* le « film du mois ». Grünberg le qualifie d'un « diamant brut », du « sommet d'un travail cinématographique qui explore notre époque » (Grünberg, 1996b : 23). Stéphane Bouquet note la dimension érotique et froide du film, mais parle d'un « cinéma désarmant de douceur », d'« une caméra caressante » et d'« un film qui sacrifie le récit à la sensation, et vous entoure d'une atmosphère ouatée, calme, voluptueuse et jubilatoire » (Bouquet, 1996 : 25). Dans *Positif*, Philippe Rouyer note la teneur érotique du film, la répétition des scènes sexuelles, mais remarque qu'« en ritualisant les scènes érotiques qu'il filme toujours comme la réalisation de fantasmes, Cronenberg échappe à la banalité qui entache trop souvent les scènes d'amour physique à l'écran » (Rouyer, 1996 : 87). Du côté du Québec, le film est un « coup de cœur » de *Ciné-Bulles*. Jean-Philippe Gravel y dénonce la censure peu surprenante subie par le film en Angleterre et aux États-Unis : « il en va toujours ainsi des œuvres qui dévoilent au grand jour un malaise complet autour de la question éternelle des garde-fous qu'il faudrait tenir entre ce qui tient de la "fiction" et de la "réalité" » et « dont des films comme *Crash* renversent la perspective de manière suffisante pour confronter le spectateur à la perversité de son rapport à la représentation. » (Gravel, 1997 : 14.) À l'occasion de l'édition du

Parce qu'ils ont peut-être oublié les raisons de leur union, James et Catherine Ballard multiplient les relations extraconjugales, expériences qu'ils partagent ensuite pour atteindre le plaisir et renouer en tant que couple. Leurs aventures s'avèrent cependant peu concluantes, car ni l'un ni l'autre n'accèdent au plaisir recherché : « Peut-être la prochaine fois... », espère Catherine. Un jour, James a un accident de voiture qui implique le véhicule d'Helen Remington. Celle-ci sera pour James une première porte ouverte sur les perspectives d'une nouvelle sexualité prenant racine dans l'accident de voiture, dans l'alliance de la chair et du métal. À l'hôpital, il prend conscience des possibilités de son corps et développe une fascination autour de l'érotisme de l'accident. Il retrouve Helen, avec qui il fait l'amour. Par son intermédiaire, James rencontre Vaughan, un chercheur hanté par les accidents et leur stimulation érotique, qui l'introduit au sein d'un groupe vouant un même culte au pouvoir érotique des crashes et recréant des accidents célèbres, avec une « authenticité absolue ». Vaughan va initier James à son « projet » : « L'accident de la route, explique-t-il, n'est pas destructeur, mais au contraire fécondateur d'une libération d'énergie sexuelle, concentrant la sexualité de ceux qui sont morts avec une intensité impossible à atteindre autrement. » Les protagonistes se mettent ainsi en quête de la sexualité engendrée par le crash : ils multiplient les rapports sexuels dans l'espace confiné des voitures, se poursuivent et s'emboutissent sur les autoroutes, s'efforçant de réunir les conditions nécessaires à la décharge de cette énergie sexuelle. Cette aspiration mène les Ballard à l'expérience ultime : James poursuit Catherine sur les autoroutes et provoque son accident, l'initiant à la recherche du plaisir le plus extrême, au plus proche de la mort. Mais Catherine survit, c'est l'échec : « Peut-être la prochaine fois, chérie... », la rassure James. L'expérience devra être ainsi renouvelée, encore et encore.

La question de la réception du film pose celle de la responsabilité musicale. La partition de Shore, caractérisée par son instrumentation insolite (harpes, guitares électriques, bois et percussions) et le traitement sonore, a été composée comme un long morceau retravaillé et

film par Criterion, Réal La Rochelle condamne aussi la controverse suscitée par ce film « à la fois éblouissant et troublant », l'une des « œuvres les plus audacieuses et les plus maîtrisées ». Il salue ainsi l'initiative de Criterion qui « fait figure de résistance à la censure, presque de manifeste pour un cinéma libre » (La Rochelle, 1998 : 26).

analysé pour être intégré au film¹⁹¹. Fidèle à sa conception de la musique filmique, Shore a élaboré la musique de *Crash* en un seul bloc, dans un rapport distancé avec l'image, comme une musique « pure » qui possède sa propre cohérence. Les sons obtenus à l'enregistrement ont été ensuite manipulés électroniquement et d'autres sonorités électroniques ont été spécialement créées : il en résulte une combinaison de sons acoustiques purs ou traités électroniquement et de sons électroniques créés par ordinateur¹⁹². *Crash* est ainsi caractérisé par cet étrange mélange électroacoustique qui lui confère une identité sonore : celle de la froideur, d'une absence, *a priori*, de toute émotion. Cette sonorité froide, ce rapport distancé et cette « pureté » musicale correspondent, en outre, à ce que souhaitait le réalisateur : la neutralité.

Pour Cronenberg, comme nous le savons, le problème de la musique de film est celui de son autorité : « Dans *Crash*, je ne veux pas dire au spectateur ce qu'il doit ressentir, il faut donc une musique qui génère autre chose, qui soit dans le ton du film – neutre. » (Cronenberg, cité in Grünberg, 1996a : 30.) Il s'agit d'une neutralité émotionnelle, de froideur : celle du métal, de la tôle froissée, mais également des personnages, rongés par l'ennui et cérébraux, dont les visages laissent rarement transparaître une émotion et dont les coûts n'amènent guère au plaisir¹⁹³. C'est ce que J. G. Ballard, auteur du roman dont le film est l'adaptation, nomme « psychosexualité », une sexualité réfléchie et peu spontanée¹⁹⁴. Selon le cinéaste, Shore « n'avait jamais composé une partition de ce genre » (*ibid.*). En effet, la spécificité musicale

191. « *Crash was written as a long piece that I analysed after I wrote it so as to make it work in the film. This is opposed to the method of looking at a scene and wondering "what does this scene need?" and then writing 40-50 minutes of music to organize the movie* », explique Shore (Shore, cité in Brophy, 1999 : 4).

192. « *Crash was 75 percent recorded, 25 percent resampled, and then it was manipulated and recomposed, if you will, for 25 percent of it, using the sound of the recording. I would record parts of the handwritten score and then I would manipulate those recordings, sometimes with the original recordings, so I would create electronic pieces from my acoustic recordings. Sometimes I'd slow them down or I'd loop those recordings or I'd play them against the pieces that I had recorded.* » (Shore, cité in Karlin et Wright, 2004 : 312.)

193. Le personnage de Catherine Ballard est particulièrement représentatif de la froideur des personnages. Les cheveux blonds et longs, sans aucune altération corporelle, le visage singulièrement inexpressif, vêtue de manière sophistiquée, sa beauté froide jure avec l'animalité de Vaughan. Couvert de cicatrices, les cheveux noirs très courts, ses vêtements sales témoins de toutes ses expériences sexuelles, être sexué par excellence, au faciès nerveux et pervers, Vaughan est son exact contraire.

194. « La passion sexuelle [...] se développe à un niveau intellectuel plutôt que physique. La froideur dont on a parlé est inscrite dans le sujet même du roman. » (Ballard, cité in Grünberg, 1996c : 31.)

de *Crash* réside dans sa neutralité émotionnelle et, conséquemment, l'impossibilité d'identification. Cette neutralité est-elle cependant synonyme de non-sens ?

Pour Christine Cornea, la musique ne fait que reprendre le point de vue détaché de la caméra :

Even Howard Shore's accompanying musical score forestalls any depth of inquiry: it is minimal, repetitive and does not have a dominant melodic line. In this sense, the score does not offer the more familiar kind of musical hierarchy (with the melody lines supported or underpinned by other lines) and does not operate to connote emotional subtext or any kind of hidden undercurrent; it simply echoes the somewhat detached view from the camera. (Cornea, 2007 : 221.)

Le caractère neutre de la musique correspondrait ainsi à l'exigence réaliste et au regard clinique, objectif, caractéristiques du réalisateur. Le réalisme est d'ailleurs encore plus présent dans un film tel que *Crash*, qui a dû être tourné en extérieur :

Tous mes derniers films ont été principalement tournés en studio, alors qu'ici j'ai surtout tourné en extérieurs, avec un temps détestable, souvent de nuit, avec des problèmes de circulation justement ; en ce sens, *Crash* est davantage un « documentaire » (pas au sens littéral, bien sûr) (Cronenberg cité in Grünberg, 1996a : 27).

C'est notamment l'insuffisance du budget qui oblige le réalisateur à tourner son film dans le froid et la lumière ambiante de Toronto. Pour Cronenberg : « il fallait que la musique suive cette pente » (*ibid.* : 30). La musique aurait ainsi adopté le mode « documentaire » et réaliste en se faisant, *a priori*, apathique et « pure ».

Parce qu'il a dû s'accommoder, entre autres, des conditions du tournage en extérieur, pour Cronenberg, *Crash* est « l'un des films les plus improvisés » qu'il a réalisés (*ibid.*). De la même manière, la partition de Shore relève d'une certaine improvisation – quelques sections sont même destinées à être improvisées – en ce qu'elle se construit sur un petit nombre d'idées sans cesse développées et amenées toujours un peu plus loin, variées – on retrouve ici une caractéristique du jazz, soit le développement extrême de l'idée, la reprise, la variation. Le caractère improvisé repose également dans l'indétermination suscitée par la musique, à

l'écoute ou sur la partition, son manque de directionnalité et de clarté : l'absence d'indication de tonalité à la clé, de progression harmonique claire, de résolution, d'une ligne mélodique identifiable ; l'absence d'indication de jeu, sauf pour les sections improvisées (ex. : *cue* 5, mes. 22, percussions, « *improvise freely to end* ») ; la création d'un son hybride, fusion des guitares et des harpes qui, en rapport de doublure et de contrepoint, sont sources de confusion – qui fait quoi ? c'est l'indétermination de la provenance du son¹⁹⁵ – ; enfin, la composition en un long morceau, tel un premier jet continu, autour des mêmes idées qui se répètent – on retrouve ici l'un des thèmes chers au cinéaste, celui du doute, de l'ambiguïté ou de l'illusion. Comme le suggérait Cornea, la musique semble ainsi ne rien dire en dehors d'elle-même : comment alors définir son rôle si elle « ne dit rien » ?

Iain Sinclair qualifie la musique composée par Shore de muzak, rejoignant ainsi l'idée d'une musique ambiante et asémantique (Sinclair, [1999]2008 : 70). Il en relève également la nature austère et répétitive. Selon Paul-Marie Battestini, le principe de répétition « régit l'ensemble du film » et « conjure d'abord son caractère narratif » : « Les mêmes scènes se rejouent, a priori indifféremment, et à quelques nuances près, très subtiles, sur l'écran cinématographique, sans qu'il soit possible de dégager de leur succession la moindre orientation commune, le moindre projet diégétique réalisable. » (Battestini, 2002 : 109.) Ainsi souligne-t-il le caractère tout aussi répétitif de la musique, annoncé dès le thème principal : « De ce point de vue, son expression, dès le générique initial, doit faire figure de référence, de modèle. » (*Ibid.* : 126.) La musique de *Crash* serait ainsi construite à la manière d'un thème et variations et soulignerait la structure du film, la répétition des scènes sexuelles qui se rejouent sans cesse, identiques, à quelques nuances près. Comme nous le montrerons, la musique se développe tout aussi subtilement, en variant un petit nombre d'idées fondamentales, en se rejouant donc, *presque* indifféremment. De la sorte, aucun thème ou motif ne semble caractériser un personnage ou une situation : la même musique est attribuée à toutes les scènes dans lesquelles elle est intégrée – il s'agit donc ici d'un écart à la « norme » hollywoodienne,

195. On retrouve cette indétermination de l'origine chez les personnages de Cronenberg. La plupart du temps, ses films ne prennent pas le temps d'introduire les protagonistes : nous ne savons pas vraiment qui ils sont, d'où ils viennent, quelle est leur histoire. Cette donnée est particulièrement importante dans *A History of Violence*, l'intrigue s'articulant autour du passé trouble (et violent) du personnage principal, Tom Stall, autrefois nommé Joey Cusack. Ce thème a donc également à voir avec le problème cronenbergien de l'identité et du double.

d'un décalage par rapport à la réalité (aux habitudes) du spectateur (la musique n'est pas conçue pour guider, orienter).

Dans sa description de la partition de *Crash*, Marie-Baptiste Roches reprend l'idée de thème et variations, à laquelle elle adjoint la notion de linéarité en rappelant que la partition a été conçue comme un long morceau. La sensation de linéarité est également retransmise par les emplacements de la musique qui perdure entre les séquences sexuelles, soulignant ainsi la répétition et les parallélismes de l'acte – sa reproduction. Selon Roches, en maintenant ainsi la musique entre les scènes sexuelles, à la manière d'un « crochet de liaison musicale », « Cronenberg marque clairement l'association temps musical/temps érotique » (Roches, 2002 : 93). La musique serait ainsi l'expression du temps érotique, psychique, sensoriel et « hors du temps réel » : « Cette dimension singulière du temps érotique est inscrite dans le matériau musical lui-même, à la fois léger (clarinette, harpe) et obsédant, tant par ses infinis boucles et arpèges que par l'effet hypnotique des notes répétées de la guitare solo.¹⁹⁶ » (*Ibid.*) Dès lors, la musique refléterait l'érotisme, et non le caractère pornographique, du film¹⁹⁷.

Plus exactement, la musique contribue à *déréaliser* le monde de *Crash* en se faisant l'évocation sonore du fantasme¹⁹⁸. Ne développant qu'un petit nombre d'idées musicales, la musique renforce l'idée d'enfermement et d'intériorisation qui caractérise le film – l'univers claustrophobe spécifique au cinéaste. J. G. Ballard parle de « psychodrame intérieur » : « Dans *Crash*, ce qui remplace la dramatisation extérieure, c'est le psychodrame intérieur, la quête obsessionnelle dans laquelle s'engagent les personnages. » Il ajoute : « Il y a un élément hyperréaliste dans *Crash*, tout y est parfaitement réel, mais le monde extérieur est constamment subverti par les obsessions des personnages. Rien de naturaliste, donc¹⁹⁹. »

196. Il n'y a pas de solo de guitare. Les guitares jouent toujours par paires et doublent les harpes. Cette erreur vient cependant renforcer l'idée d'indétermination de la provenance du son, telle que nous l'avons mentionnée.

197. Nous pourrions soutenir que c'est en fait la musique qui crée, ou rétablit, l'érotisme du film, la répétition des scènes sexuelles, constitutives de la trame narrative, pouvant annihiler la dimension sensuelle.

198. Il y a aussi déréalisation en ce que les protagonistes se mettent littéralement en scène, en recréant des situations qui leur permettent d'atteindre le plaisir. Cette artificialité est retransmise aussi par les dialogues, détachés, qui reprennent parfois des segments inchangés du livre de Ballard. Notons enfin la parenté entre mise en scène et fantasme : réalisé, le fantasme est la mise en scène d'une construction originellement imaginaire.

199. Nous retrouvons ici deux caractéristiques de l'univers de Cronenberg : l'exigence réaliste et le rapport entre corps et esprit (la subversion du corps par l'inconscient).

(Ballard *in* Grünberg, 1996c : 32.) De son côté, Battestini avance l'idée de la « contrainte obsessionnelle du phantasme » (Battestini, 2002 : 123), qui contamine tant le visuel que le musical : « Quand la distribution et la succession des scènes du film participent d'une déconstruction de sa ligne narrative, la musique, au contraire, tisse, arrache et reconstruit. Elle assure, d'une séquence à une autre, le passage d'un élément subtil, indicible, qui se propage, qui circule... » (*ibid.* : 125). Grünberg, quant à lui, souligne que : « La construction de *Crash*, apparemment chaotique et sans liens de cause à effet, suit la logique même du fantasme. L'intrigue est une parenthèse » (Grünberg, 2002a : 163). Si le film suit la logique du fantasme et que la musique relie toutes les scènes, on peut supposer que l'élément qui circule, et dont elle assure le passage d'une séquence à l'autre, est précisément le fantasme, *a fortiori* son obsession, qui guide les protagonistes.

Selon Pierre Berthomieu, la musique de *Crash* vise à « instaurer le son de l'envie sexuelle, le son de la pulsion matrice, le son de l'agitation corporelle, titillante, obsédante, irrésolue » (Berthomieu, 2004 : 178). Elle intervient d'ailleurs principalement dans les scènes sexuelles, soit là, précisément, où se développe la narration : « Normalement, dans un film, les scènes sexuelles sont là pour exciter le spectateur [...]. Mais dans *Crash*, les scènes sexuelles sont précisément le lieu de la narration, là où les thèmes, les personnages et le récit se révèlent. Il faut être attentif à ces scènes pour comprendre le film. » (Cronenberg, cité *in* Tobin, 1996 : 90.) Répétitive, obsédante et adoptant la forme du thème et variations, la musique soutient le drame de *Crash* et en souligne la structure. Linéaire, en ce qu'elle développe sans cesse un même matériau, composée comme un long morceau et reliant les différentes scènes, elle procure au film sa cohérence, sa fluidité. La musique semble ainsi raconter l'histoire de *Crash* en en recollant les morceaux, en en clarifiant et fortifiant la structure, à la manière d'un fil directeur. De la sorte, plus que de soutien, la musique adopte déjà la fonction d'approfondissement²⁰⁰ en créant la cohérence *a priori* absente de l'image et en lui insufflant

200. Villani définit ainsi cette fonction d'approfondissement : « L'*approfondissement* renvoie au pouvoir de la musique de film de *révéler* des ressources enfouies de l'image, en faisant apparaître des éléments qui ne sont pas visibles ou en levant une ambiguïté qui pourrait exister au regard des seules images. Souvent, les aspects révélés par la musique seraient difficiles ou même impossibles à exprimer par un autre biais ; ils correspondent généralement à ce que les personnages pensent ou ressentent. L'approfondissement ne se limite jamais à un simple phénomène informatif qui aurait pour but de révéler au spectateur certains aspects invisibles ; avant

son potentiel érotique. Elle n'est donc pas redondante et ne fait pas que souligner le caractère détaché de la caméra. Neutre, « pure », mais indéterminée, ambiguë, la musique de *Crash* correspond à la conception musico-filmique du binôme.

Dans la revue *Positif*, Philippe Rouyer note également l'univers fantasmagorique de *Crash* dans lequel, note-t-il cependant, les héros du film se perdent afin de « communier avec l'être aimé » : « Car *Crash* raconte aussi la poignante histoire d'un couple qui trouve son second souffle en s'ouvrant à de nouveaux horizons, l'histoire d'un amour appelé à grandir jusqu'à exploser dans une ultime déflagration automobile. » (Rouyer, 1996 : 87.) Contrairement à la pornographie, reliée à l'idée d'obscénité et de perversion, à l'excitation sexuelle, l'érotisme a à voir certes avec les plaisirs de la chair, mais également avec l'idée d'amour, à la fois comme acte et sentiment. *Crash* est l'histoire d'un couple marié, les Ballard, qui, malgré leurs infidélités, restent ensemble jusqu'à la fin du film. Malgré sa froideur et son apathie apparente, le film peut être interprété comme une histoire d'amour – c'est ce que soutient Mark Browning (2007)²⁰¹. À deux moments, Shore fait intervenir un petit orchestre à cordes. Par leur écriture plus conventionnelle et romantique, ces deux *cues* contrastent avec le caractère électrique, froid et métallique du reste de la partition. Destinées à deux scènes n'incluant que les Ballard, les cordes romantiques, quoique sombres, associées au couple seul poussent ainsi à l'interprétation et, *a fortiori*, à une relecture de *Crash* en regard de sa dimension émotionnelle. Les cordes, tel que nous l'a mentionné le compositeur, soulignent également le caractère élégiaque, lyrique et mélancolique, la tristesse sous-jacente du film : la recherche, pour les Ballard, d'une connexion émotionnelle perdue et l'échec, à la fin, de l'accident de Catherine²⁰². L'amour et le tragique, l'échec, se rejoignent dans l'idée du *Liebestod*, que nous retrouvons dans *Dead Ringers* : dans les deux films, les couples Mantle et Ballard, l'un lié par

d'apparaître au grand jour, les éléments dissimulés sont préalablement *traduits* en musique, et apportent une dimension lyrique supplémentaire. » (Villani, in Gimello-Mesplomb, 2010 : 74.) De la même manière, Cano note que « dans le cinéma, la musique semble être le langage destiné à potentialiser l'aspect non traduisible de l'image cinématographique, c'est-à-dire à lui permettre d'atteindre et de dévoiler sa dimension prélinguistique, et non iconique. » (Cano, [2002]2010 : 146.)

201. Dans son livre sur Cronenberg, Browning sous-titre son chapitre sur *Crash* : « *Not a film about pornography – a love story* ».

202. Cronenberg commente ainsi la dernière scène : « peut-être que la prochaine fois sera la bonne ! Peut-être que tu en mourras, ce sera l'accident parfait... Ce dont on parle ici, ce sont les rapports entre le sexe et la mort : voilà la structure du film. » (Cronenberg, cité in Tobin, 1996 : 91.)

l'amour fraternel, l'autre par l'amour marital, s'unissent, ou tentent de s'unir, dans la mort²⁰³. Dans *Crash*, le plaisir touche à la mort et Catherine souhaite vivre son propre accident de voiture qui est la « révélation d'une possibilité, d'un potentiel insoupçonné, d'une voie vers un ailleurs » et lui permettra de « renouer avec son mari » qui lui, a déjà vécu l'expérience du crash (Cronenberg, cité in Tobin, 1996 : 91).

Finalement, aux dires du réalisateur, *Crash* s'est révélé être un film très émotionnel : « C'est un film qui ne vous dicte pas ce qu'il faut que vous ressentiez. [...] Et pourtant, comme le livre, je pense que le film est finalement très passionnel, obsessionnel, chargé d'émotion, mais pas d'une façon attendue ni immédiate. » (*Ibid.* : 89.) L'ambiguïté réside donc ici aussi : *Crash* est-il si neutre que le prétend le cinéaste ? La musique ne souligne-t-elle pas, par exemple, la relation qui lie les Ballard et le caractère tragique de l'histoire d'un couple déconnecté qui tente de renouer²⁰⁴ ? Car la neutralité implique l'absence d'un parti pris. Or, comme nous l'avons suggéré, la présence des cordes à deux moments précis de la narration suggère à la fois l'expression d'un sentiment tragique et amoureux et semble indiquer au spectateur l'émotion à ressentir à ce moment. Beard commente la scène finale : « *For the first time in Howard Shore's score, in place of menacingly twanging guitars or plaintive winds, we hear the tender sound of massed strings, enunciating music that is deeply serious, very "big" in feeling.* » (Beard, 2006 : 405.) L'ambiguïté se crée dans le décalage entre ce que nous voyons et ce que suggère la musique, entre la recherche du plaisir dans la violence du crash et dans la mort, entre l'apathie des personnages et l'évocation finale d'une émotion significative par le caractère contrastant de la musique, les cordes, qui rompt avec l'indifférence

203. Dans *Dead Ringers*, « la musique d'Howard Shore accentue l'aspect *Liebestod* », écrit Ciment (2003 : 368). Beard note le même aspect dans *Crash* et sa scène finale : « *Certainly, there is tenderness in the scene; but its logic is that Catherine's current state is not bad enough and that things would be better if she were dead. In short, it is another of Cronenberg's devastated endings – and this is particularly the case when the poetics of the image and the music are taken in account.* » (Beard, 2006 : 408) Pour Rouyer, également : « Les envolées lyriques de la partition de Howard Shore renforcent le caractère tragique de la scène. » (Rouyer, 1996 : 87.)

204. « Dans le ton du livre, commente Cronenberg, je l'ai perçu [un côté science-fiction] et je crois avoir découvert pourquoi : la psychologie des personnages est futuriste. Essayons de nous placer dans trente ou cinquante ans. Si ça continue, nous verrons par exemple ([...] c'est ce que semble dire le livre) des couples vivant ensemble, mais ayant oublié les raisons, les émotions de cette vie commune. Ils sont déconnectés et réalisent qu'ils ne peuvent se procurer du plaisir que par l'intermédiaire de tierces personnes, en faisant l'amour avec elles, puis revenant s'en parler : leurs rapports sexuels se résument à ça. Mais au fond d'eux-mêmes, cela les laisse insatisfaits ; et comme ils ne peuvent pas revenir à leurs relations antérieures, ils tentent de reconstruire, d'une façon nouvelle et étrange, une entente sexuelle. » (Cronenberg, cité in Tobin, 1996 : 90.)

émotionnelle du reste de la partition. De plus, on notera que la mélancolie finale est absente du scénario ; pour la dernière scène, Cronenberg écrit simplement que les yeux de Catherine sont humides, « comme si elle avait pleuré »²⁰⁵. La musique de Shore agit donc bien ici comme un ajout : l'émotion véhiculée par la musique résiste à l'apathie des personnages, en contrepoint, créant ainsi un champ de tensions forçant à une relecture, perverse, du film, presque contre ce dernier.

La compréhension de *Crash* et de son propos pose la question de la structure narrative du film. Nous avons suggéré l'idée du thème et variations, ce que confirme le cinéaste :

Oui, thème et variations : comme dans les variations Goldberg de Bach, il y a répétition du motif, mais avec décalages successifs. Il y a donc progression dramatique : les personnages ne sont pas au même endroit à la fin qu'au début, ils ont évolué et leurs rapports aussi. Il a bien fallu les y amener (Cronenberg, cité in Tobin, 1996 : 90).

Contrairement à certains auteurs – Battestini, entre autres –, Cronenberg défend l'idée d'une progression : les scènes sexuelles ne se succèdent pas sans logique et ont une signification précise. Nous opterons ainsi pour la structure spiralée proposée par Browning – la forme de la spirale impliquant à la fois la répétition et la progression –, et nous montrerons qu'elle est aussi adoptée par la musique. Nous verrons également que l'idée d'amour est liée à la progression dramatique du film : l'amour des Ballard, peu à peu dévoilé, permet de jeter un regard nouveau sur le reste de l'œuvre.

Ce qui impose également ce regard rétrospectif est la réitération du thème principal à la fin, lors du générique de clôture. Que signifie ce retour ? Est-ce un marqueur de la fin du film, une désannonce ? Ce retour semble cependant signifier autre chose : l'idée de recommencement, de cycle, car à la suite de l'échec de l'accident de Catherine, le spectateur peut supposer que le couple ne s'arrêtera pas là, qu'il recommencera et que Catherine aura finalement son accident. L'idée de désannonce n'est cependant pas à rejeter car elle implique, son contraire, l'annonce, et l'idée du thème principal comme point de repère, qui annonce

205. « *Catherine's eyes flutter open. Her mascara is smeared, as though she has been crying, and there is wetness at the corners of her eyes.* » (Cronenberg, 1996a : 64-65.)

donc le ton du film mais peut-être aussi son déroulement et sa fin – une inévitabilité ? Selon Cronenberg, le générique d'un film doit « défricher l'œil, l'espace, le rapport à la salle » et « tirer le spectateur hors de son monde » : « Les séquences d'ouverture sont donc capitales pour mettre en place des repères nouveaux chez le spectateur. » (Cronenberg, cité in Joyard et Tesson, 1999 : 73.) La musique du générique initial, le « thème principal » (*Main Title*), devrait remplir une telle fonction, soit mettre en place les repères musicaux du film et faire figure de référence. Pour vérifier cette hypothèse, et confirmer l'idée du thème et variations, nous proposons une analyse du thème principal de *Crash* qui vise à en identifier les idées musicales constitutives dont nous suivrons ensuite l'évolution dans la partition entière. Le thème principal remplit-il sa fonction référentielle ? Quelles sont les variations mises en jeu ? Structurelle, notre analyse révélera une partition construite selon les principes de la génération, de la répétition et de la variation, soit autant de principes narratifs employés par le film. Ceci nous permettra de proposer un autre niveau de lecture de *Crash* en révélant une progression narrative réfutant l'interprétation pornographique du film. Au fur et à mesure de notre analyse, la partition de *Crash* se révélera en outre moins neutre que ne le souhaitait le cinéaste qui, rappelons-le, avouait tout de même le devenir émotionnel de son film – nous sommes donc bien au cœur de l'ambiguïté cronenbergienne...

Analyse structurelle du thème principal : génération, répétition et variation

Crash est un très bon exemple pour questionner les fonctions de la musique de film et la méthodologie traditionnelle. Comme nous l'avons vu, Cronenberg a souhaité que son film soit accompagné d'une musique « neutre », qui ne dicterait aucune émotion au spectateur. Quoique permettant d'aboutir à une synthèse descriptive du rapport musique-image dans un film donné, la méthode traditionnelle de la *cue list*²⁰⁶, pour analyser une musique de film, pose problème

206. Pour analyser la musique d'un long-métrage, Philip Tagg retient trois étapes principales : 1) l'élaboration d'une *cue list* ou rapport de contenu musical ; 2) l'identification et la description générale des éléments musicaux importants (emplacement et utilisation de la musique, styles, instrumentations, thèmes, motifs et leurs associations) ; 3) la présentation des idées musicales (musèmes : « *minimal identifiable unit of musical discourse that can recur in the same guise and produce the same recognisable effect within the framework of any one musical style in the context of the same culture; definable in terms of parameters of musical expression* » ; Tagg

pour *Crash* étant donné la neutralité musicale souhaitée par Cronenberg. Efficace, quand il s'agit de repérer les thèmes musicaux et leur association avec les éléments du film, la *cue list* est insuffisante dans le cas d'une musique de film dont le mandat est, *a priori*, de ne rien exprimer – il nous faut ainsi procéder à une invention méthodologique, l'objet de notre analyse résistant aux méthodes dominantes. La recherche ici d'une quelconque figuration musicale, entre autres, serait vaine : le rôle et la signification de la musique de Shore sont à chercher ailleurs.

La nature ainsi distancée de la partition a imposé le recours à une méthode analytique autre que celle de la *cue list*, soit un retour, temporaire, à la musique même, à sa structure et son langage, au niveau neutre de l'œuvre, tel que défini en sémiologie musicale (Nattiez, 1975 ; Molino, 2009). C'est ici aussi la structure même de la partition qui nous a suggéré un modèle analytique : régie par la répétition/variation, elle requérait une analyse de type paradigmatique (Ruwet, 1972). Cette méthode qui consiste à réécrire la partition en plaçant les unes en-dessous des autres les répétitions d'éléments musicaux équivalents, permet dès lors d'identifier les unités musicales de base et la structure de la partition, ainsi que de mettre en évidence des analogies entre des éléments *a priori* éloignés et d'émettre des hypothèses sur la

et Clarida, 2003 : 808) – exemples musicaux, identification structurelle, phénoménologique et/ou selon la nomenclature du compositeur (titres du disque, sinon de la partition), identification chronologique (occurrences de l'idée musicale) (Tagg, 2007 : en ligne ; Tagg, in Gimello-Mesplomb, 2010). La *cue list* reprend *grosso modo* ce qui pourrait être le résultat des discussions préalables entre le compositeur et le réalisateur (la session de repérage), quant à l'emplacement, l'utilisation et les fonctions de la musique, mais aussi quant à l'instrumentation, le style, etc. Chaque *cue* correspond à chaque occurrence musicale dès lors délimitée temporellement (codes temporels) et décrite conjointement à l'action filmique. La *cue list* se présente ainsi sous forme d'un tableau. Cette méthode qui revient à analyser la musique en fonction de l'image est intéressante du fait qu'elle permet de supposer que l'image naît en partie de la musique, de son pouvoir subjectif – la musique est décrite en fonction de l'image mais la description de l'image peut être également influencée par l'intervention musicale, les deux données étant exposées conjointement. Cette remarque revient ainsi à supposer l'idée de musicalisation filmique (ou de musique-film), car la musique peut être perçue comme le moteur de la conception filmique. Cependant, dans le cas de la collaboration Cronenberg-Shore, l'analyse musico-filmique basée sur le principe du *cue* pose problème dans le sens où elle présuppose la hiérarchie des éléments image et musique, bien que cette dernière puisse venir par la suite influencer l'image. Or, ces deux données coexistent de manière égale dans le cas de la collaboration Cronenberg-Shore : la musique est inspirée par l'image, mais elle est composée de manière indépendante et distancée, « décollée » de l'image et suit son propre cheminement. Il convient donc de questionner la méthodologie traditionnelle. Ainsi, nous ne procéderons pas à une analyse se basant principalement sur une *cue list* qui revient à décrire la musique en fonction de l'image : la *cue list* n'est pas l'analyse mais un outil utile, pratique *pour* l'analyse et le repérage. Nous reproduisons ainsi tout de même en annexe de courtes *cues lists* réalisées pour *Crash* (Annexe V) et *A Dangerous Method* (Annexe XI).

démarche compositionnelle : par exemple, sur la nature et le devenir des idées musicales originelles.

Ici, l'analyse strictement musicale concernera le thème principal de *Crash*. Celui-ci nous intéresse particulièrement dans la mesure où il occupe l'espace sonore du générique initial. Or, nous savons que pour le réalisateur, le générique d'ouverture est important en ce qu'il doit mettre en place de nouveaux repères pour le spectateur. Nous supposons ainsi que la musique devrait participer à un tel processus en exposant les repères musicaux et faire figure de référence pour le reste du film. Tel qu'annoncé, nous vérifierons donc cette hypothèse en identifiant ces repères et en en suivant l'évolution dans la partition. Nous constaterons que le thème musical principal remplit sa fonction référentielle selon trois principes, génération, répétition et variation, qui régissent également la structure du film. Cela nous permettra d'émettre déjà un certain nombre d'hypothèses quant au rôle de la musique de *Crash*. Nous verrons ainsi comment la musique, par son écriture et son emplacement, questionne la structure narrative du film. Nous pourrons alors commencer à nuancer la question de la neutralité musicale souhaitée par le réalisateur.

Données générales et techniques

Le thème principal de *Crash*, intitulé lui-même « Crash » dans l'enregistrement sur disque, a été composé pour hautbois, clarinette, clarinette basse et trois harpes doublées par six guitares électriques réparties par paires : les deux guitares électriques 1 doublent ainsi la harpe 1, les guitares 2 la harpe 2 et les guitares 3 la harpe 3. Nous parlerons alors des guitares/harpe 1, 2 et 3 pour désigner les groupes ainsi formés. La partition précise également que ces derniers sont « doublés » par des ordinateurs²⁰⁷.

207. Comme nous l'a précisé le compositeur, ces parties correspondent en fait aux esquisses de la partition, à sa réduction. Les différentes parties attribuées aux « ordinateurs » ont été ensuite distribuées aux différents instruments. Il n'en demeure pas moins que ce sont certains éléments musicaux inscrits dans les parties « ordinateurs » qui ont également été réellement rentrés dans un ordinateur pour procéder au traitement sonore.

Pour ce qui est du traitement sonore propre aux guitares électriques, la partition du film ne fournit aucune indication. À l'écoute de l'extrait, un effet de *delay* est cependant clairement audible. C'est ici la partition de concert qui a apporté les données manquantes que nous avons reportées sur notre propre transcription : guitares électriques 1 = *delay* 970 ms + 50 % *feedback* ; guitares électriques 2 = *delay* 970 ms ; et, guitares électriques 3 = *delay* 200 ms + 50 % *feedback*. Le *delay* est un effet de répétition, d'écho du son : l'indication « 970 ms » (970 millisecondes) indique la durée entre chaque répétition du son d'origine. L'effet de *feedback* fournit quant à lui la profondeur du *delay* : le nombre et l'intensité (50 % du volume original) des répétitions du son. Comme nous le verrons, les guitares/harpe 3 doublent parfois les guitares/harpe 1. Or, les deux paires de guitares sont soumises à un traitement sonore différent, ce qui crée une sensation d'entremêlement et d'épaississement de la texture sonore – comme pour Cronenberg, le « double » crée la confusion.

Bien que nous n'en ayons aucune indication claire, il est possible de déterminer la « tonalité » du thème principal – qui domine aussi l'ensemble de la partition du film – grâce à la formule d'arpège qui entre à la mesure 13 (voir Figure 11, p. 220). Celle-ci contient deux éléments principaux : les rapports *ré-la* (I-V dans le mode de *ré*) et *la-mi* (I-V dans le mode de *la*). Ces deux rapports intervalliques sont superposés, tantôt à l'intérieur d'un arpège, tantôt sous forme plaquée, créant alors une ambiguïté entre les modes de *ré* mineur naturel (mode éolien) et de *la* phrygien. À ces notes constitutives, Shore ajoute un *si* bémol, en rapport de triton avec le *mi*, de seconde mineure avec le *la* et de sixte mineure avec le *ré*. Cette note génère ainsi une tension tout en servant de pivot entre les deux modes mis en jeu, créant ainsi l'ambiguïté modale recherchée. Reprécisons alors la structure d'une telle formule : à l'enchaînement *ré-la-ré*, immuable, qui servira de base aux arpèges développés, succède l'enchaînement *la-si bémol-mi*, chromatique et générateur de tension, qui sera dupliqué à l'identique ou transposé sur sa base. Ainsi, c'est notamment la sixte mineure (le *si* bémol), en tant que pivot, qui crée l'ambiguïté modale. L'omniprésence de cette formule d'arpège dans l'extrait, ainsi que l'apparition du *fa* bécarre et du *si* bémol dès la mesure 7 aux guitares/harpe 1 et 3 (voir Figure 12, p. 222) imposent cette « ambiance de *ré* mineur », malgré l'absence de l'armature correspondante.

FIGURE 11 : Arpège de *Crash* (mes. 13)²⁰⁸.

[figure retirée]

Tout au long de sa progression filmique, la partition ne se prête guère à l'analyse harmonique. Bien que quelques passages soient plus conventionnels du point de vue de l'écriture et de l'harmonie – nous pensons particulièrement aux deux extraits écrits pour orchestre à cordes –, il semble bien que l'écriture de Shore s'organise autour de polarités : ce seront donc principalement les polarités de *ré* et *la*. Dans l'extrait analysé, la composition s'articule aussi autour de polarités secondaires : le *mi* et le *si* bémol, qui apparaissent respectivement dès les mesures 1 et 7 et reviennent fréquemment du fait de la constance de la formule d'arpège, et le *sol*, bécarré ou dièse, qui entre à la mesure 3 et sera à l'origine d'un des thèmes de l'extrait (voir Figure 12, p. 222). Les principales notes-pivots de la partition sont ainsi exposées dès les premières mesures (1-7) : le *mi*, le *la*, le *ré*, le *sol* et enfin le *si* bémol. Le système utilisé par Shore fonctionne donc par polarités mais aussi par intervalles. L'analyse musicale révèle en effet la présence d'intervalles fondamentaux constitutifs des idées musicales de la partition et qui serviront aux développements ultérieurs de la partition. Ainsi, polarités, intervalles et idées musicales vont générer l'ensemble de la partition.

Idées musicales principales et structure générale

Dans « *Crash* », soit le *cue* 1²⁰⁹, trois idées musicales sont clairement identifiables car exposées successivement et isolées par l'instrumentation : la progression par quintes

208. Les exemples musicaux de la partition de *Crash* sont issus de transcriptions personnelles, appuyées par la consultation de la partition originale au studio d'Howard Shore, et des résultats de notre analyse.

209. Tel sera désigné ici le thème principal du film puisqu'il constitue la première occurrence musicale. On notera que le film comporte 18 *cues*, soit 18 occurrences musicales. Nous en dressons la liste dans l'Annexe V.

parallèles, dès les premières mesures aux guitares/harpe 1 et 3, le jeu chromatique *sol* dièse/bécarre, amorcé par les guitares/harpe 3 et le hautbois à la mesure 9, et la formule d'arpège, qui entre aux guitares/harpe 1 à la mesure 13.

a) La progression par quintes parallèles – thème 1

La première idée musicale est exposée dès les premières mesures et procède par progression parallèle de quintes à vide. Comme l'indique la Figure 12 (p. 222), l'idée musicale est formée de quatre mesures : deux quintes à vide successives présentées avec le même rythme (mes. 1-4), la seconde un ton plus bas que la première. Cette idée est ensuite répétée deux fois mais variée (mes. 5-8, 9-12), tant sur le plan des hauteurs, du mouvement mélodique, que du rythme et de l'instrumentation (mes. 9-12). Les 12 mesures ainsi organisées forment le premier thème de l'extrait, repris intégralement par les guitares/harpe 2 (mes. 19-30). Il apparaît une troisième fois aux guitares/harpe 1 et 3 (mes. 37-44), mais en ne conservant que les quatre premières mesures : chaque quinte occupe toujours deux mesures, mais la première quinte est énoncée deux fois tandis que la seconde, toujours un ton plus bas, voit sa durée allongée d'un temps (mes. 37-40). Cette variation de l'idée musicale est reprise une fois à l'identique (mes. 41-44). Les guitares/harpe 2 reprennent cette variation mais sans la répétition (mes. 59-62). Il y a donc à la fois retour et progression du thème puisqu'il ne revient pas à l'identique : il est varié et progressivement écourté.

FIGURE 12 : Thème 1 (quintes à vide parallèles) du thème principal de *Crash* et ses variations.

[figure retirée]

En parcourant la partition de *Crash* dans sa globalité, l'idée musicale de « progression par quintes parallèles » devient « progression parallèle d'accords ». Les prochaines figures montrent en effet que l'idée est reprise mais amenée plus loin, étape par étape. Dans le premier exemple (voir Figure 13a, p. 223), celui du *cue* 4 (guitares/harpe 1, mes. 62-70), les trois premières mesures réitèrent la progression par quintes parallèles mais sur un rythme différent que dans le *cue* 1 et avec une seconde majeure ajoutée à la basse. La progression parallèle implique donc trois notes et intervalles (quinte et quarte justes, seconde majeure). Les mesures suivantes (65-70) ne conservent que la quinte et adoptent un rythme pointé qui était implicite dès la mesure 62. En outre, alors que dans le *cue* 1 l'idée musicale comprenait deux quintes réparties sur quatre mesures, l'idée est ici confinée dans une seule mesure. On observera aussi que les mesures 66-70 (et 62-64) décrivent, sur des hauteurs différentes, le même mouvement mélodique que les mesures 1-12 (et 9-12) du premier *cue*.

FIGURE 13a : Progression parallèle d'accords dans le *cue* 4 de *Crash* (mes. 62-70).

[figure retirée]

Dans le *cue* 6 (guitares/harpe 3, mes. 25-38), le compositeur semble s'inspirer de l'exemple précédent, *a fortiori* des trois dernières mesures (Figure 13b). Il en utilise en effet le rythme pointé, dans sa version rétrograde, la succession de trois accords ainsi que le mouvement descendant. Cependant, ce ne sont plus ici des quintes qui sont utilisées mais des sixtes, mineures ou majeures. En outre, aux mesures 29-32 et 35-38, le mouvement descendant n'implique plus trois mais quatre accords parallèles.

FIGURE 13b : Progression parallèle d'accords dans le *cue* 6 de *Crash* (mes. 25-38).

[figure retirée]

Dans l'exemple suivant, le *cue* 16 (toutes les guitares/harpe), la « progression parallèle d'accords », accompagnée d'une pédale de *fa*, occupe tout l'extrait (voir Figure 13c, p. 224, premières et dernières mesures seulement). Comme dans le *cue* 4, les accords, hormis le dernier, impliquent trois notes et autant d'intervalles dans le parallélisme. Nous avons ainsi les combinaisons suivantes : quinte juste, triton et seconde mineure (mes. 3-6, 11-18) ; quinte augmentée, triton et seconde mineure (mes. 7-8) ; sixte mineure, quarte juste et seconde mineure (mes. 9-10, 26-28) ; sixtes majeure et mineure et seconde mineure (mes. 19-20, 29-30, 33-36) ; sixte majeure, quinte augmentée et seconde mineure (mes. 21-22, 25) ; sixtes augmentée et majeure et seconde mineure (mes. 23-24) ; septième mineure, sixte majeure et seconde mineure (mes. 31-32) ; et enfin, neuvième majeure, triton, sixte mineure et seconde

mineure (mes. 37-39). À la différence du *cue* 4, la seconde est mineure et la quarte parfois augmentée. La quinte cède peu à peu la place à la sixte, qui gouvernait l'exemple du *cue* 6, supplantée à son tour par la sixte augmentée, la septième mineure et la neuvième majeure – il y a donc progression par augmentation des intervalles, tel un vide qui se creuse.

FIGURE 13c : Progression parallèle d'accords dans le *cue* 16 de *Crash* (mes. 3-14, 33-39).

[figure retirée]

Les deux accords qui amorcent le mouvement mélodique descendant sont les mêmes qu'au début du *cue* 1 (*la-mi, sol-ré*), mais avec la seconde mineure ajoutée à la basse, dès lors en rapport de triton avec la note supérieure, le caractère de la pièce est autre, plus tendu. Mis à part la constitution des accords, notons aussi la différence de progression qui distingue le *cue* 16 du *cue* 1, la progression descendante amorcée au début du film étant ici amenée plus loin et davantage gouvernée par le chromatisme.

b) Le jeu chromatique – thème 2

Le second thème du *cue* 1 entre aux guitares/harpe 3 à la mesure 9 (Figure 14). Gouverné par un jeu chromatique entre le *sol* dièse et le *sol* bécarré, ce thème est en relation dissonante avec les quintes à vide et les arpèges provoquant de la sorte un effet de tension. Le compositeur « joue » ainsi avec l'idée de chromatisme entre les deux notes en variant le traitement rythmique et en insérant des sauts d'octave (juste ou augmentée).

FIGURE 14 : Thème 2 (jeu chromatique) du thème principal de *Crash* (mes. 9-19).

[figure retirée]

Le thème se termine à la mesure 19 puis revient une seconde fois aux guitares/harpe 3 (mes. 59-95). Shore développe alors son idée en ajoutant le *la*, dièse ou bécarré. Comme le montre l'Annexe VI au moyen de l'analyse paradigmatique, tout le développement du thème découle de l'idée originelle du chromatisme. Dans la seconde occurrence, le compositeur pousse les limites mélodiques du jeu : vers le haut, en montant jusqu'au *si*⁴ (mes. 63), et vers le bas, en descendant jusqu'au *la*² (mes. 81 puis 94). À la mesure 94, le *la*² termine une ligne chromatique descendante amorcée à la mesure 89 aux guitares/harpe 1 et 3 et reprise par les guitares/harpe 2 (mes. 107-112). On notera également la ligne de basse des guitares/harpe 1 et 2, respectivement aux mesures 70-73 et 88-91 (une octave plus bas), dominée par le chromatisme.

FIGURE 15a : Occurrences du thème 2 dans le *cue* 2 de *Crash*.

[figure retirée]

Comme l'idée musicale fondatrice du thème 1, le jeu chromatique du thème 2 va être repris ailleurs et développé. Dans le *cue* 2 (Figure 15a), le jeu implique le *la* bémol et le *sol* ainsi que le *fa* dièse/bécarre, toujours avec l'insertion du saut d'octave. Le *cue* 7 (voir Figure 15b, p. 227) retient principalement l'idée de ligne chromatique du thème 2 mais en partant là aussi du *la* bémol et en insérant quelques tons – il en résulte une alternance entre ton et demi-ton.

FIGURE 15b : Occurrence du thème 2 dans le *cue* 7 de *Crash* (mes. 21-56).

[figure retirée]

Dans le *cue* 9 (voir Annexe VII), le compositeur remplace le saut d’octave caractéristique du thème 2 par celui de quarte diminuée et/ou juste (mes. 44-48), augmentée et/ou juste (mes. 33-44). Le saut d’octave gouverne ensuite les mesures 49-64. Le chromatisme caractéristique de l’idée musicale, annoncé dans les premières mesures (5-11) et développé ensuite autour des polarités de *si* bémol et *mi* (mes. 33-48), revient à la fin via le saut d’octave (mes. 68-69, sol^4 - sol^3 dièse). À partir de là, les dernières mesures (69-77) décrivent une ligne mélodique descendante alternant entre ton et demi-ton – comme dans le *cue* 7 – qui clôt l’extrait avec une cadence sur *ré*. Le développement de l’idée musicale continue dans le *cue* 14 (voir Annexe VII) autour du *la* et du *sol* dièse/bécarre. Le traitement rythmique à base de croches rappelle la partie centrale du *cue* 9 (mes. 33-48), alors que précédemment l’idée musicale était soumise à un traitement rythmique en valeurs longues. Là encore, comme dans l’exemple suivant du *cue* 17 (voir Figure 15c, p. 228), le compositeur cadence sur le *ré* qui s’affirme comme un pôle tonal, tel que nous l’avons identifié.

FIGURE 15c : Occurrence du thème 2 dans le *cue* 17 de *Crash* (mes. 7-19).

[figure retirée]

c) L'arpège

La dernière idée musicale constitutive du thème principal de *Crash* est l'arpège. Tel que précisé, il s'agit d'une sorte d'arpège de *ré* mineur qui, en outre, donne les intervalles fondamentaux qui serviront à l'élaboration des différentes idées musicales et thèmes, ce que nous venons de suggérer à travers nos exemples. Nous avons donc la seconde et la sixte mineures, la quinte juste, la quarte juste ou augmentée et l'octave²¹⁰ (voir Figure 11, p. 220).

L'arpège est omniprésent dans le *cue* 1. Il serait possible, par exemple, de délimiter des sections basées sur l'idée d'arpège en fonction de l'instrumentation (un groupe de guitares/harpe, deux ou trois). Mais à l'intérieur de ces sections, les groupes d'instruments ne se doublent pas nécessairement. Par exemple, aux mesures 20-30, les guitares/harpes 1 et 3 se doublent. Mais à la section suivante (mes. 31-36), pendant que les guitares/harpe 1 et 3 se doublent, les guitares/harpe 2 entrent sur une autre formule de l'arpège. En réalité, aux mesures 31-48, elles reprennent exactement la ligne des guitares/harpe 1 et 3 des mesures 13-36. De la même manière, les mesures 37 (en comptant les premières quintes parallèles) à 95 des guitares/harpe 1 (parfois doublées par les guitares/harpe 3) sont reprises intégralement (sauf la répétition des quintes parallèles) par les guitares/harpe 2 de la mesure 59 à la fin. Ainsi, les mesures 96-103 des guitares/harpe 1 et 3 forment un groupe basé sur l'idée d'arpège

210. La seconde majeure et la tierce sont peu présentes dans la partition. La tierce majeure apparaît dans les développements de l'arpège, aux mesures 21-28, par exemple, mais elle peut être considérée comme le renversement de la sixte mineure.

mais qui ne sera pas repris par les guitares/harpe 2 – ce que nous nommons « coda » dans le schéma structurel (voir Annexe X).

Tout au long de l'extrait, Shore répète et transforme l'arpège. L'Annexe VIII répertorie toutes les transformations subies par la formule d'arpège et déterminées par notre analyse paradigmatique – ce tableau est particulièrement révélateur du développement extrême de l'idée ainsi que de l'approche microchirurgicale (minutieuse) de Shore. Au centre figure sa première occurrence (I) qui donnera lieu à six transformations secondaires mélodiques et/ou rythmiques (III-III6). Ces mêmes transformations donnent lieu à d'autres développements, également mélodiques et/ou rythmiques, qui n'ont pas été considérés comme majeurs puisque découlant des autres transformations. Ainsi, le compositeur varie l'idée d'arpège mélodiquement et/ou rythmiquement par transposition partielle (groupe de notes), remplacement d'une seule note, ablation/ajout de notes, interversion et augmentation ou diminution du rythme.

Dans la suite de la partition, la formule d'arpège est constamment présente et toujours variée. Pour en rendre compte, nous avons regroupé dans l'Annexe IX les premières mesures de chaque *cue*. Les Figures 16a et 16b présentent, quant à elles, deux extraits issus des *cues* 3 et 7 qui utilisent une autre forme de l'arpège. En effet, dans le premier, l'arpège apparaît pour la première fois sous sa forme plaquée, sans le *ré* à la basse²¹¹.

FIGURE 16a : Arpège sous sa forme plaquée dans le *cue* 3 de *Crash* (mes. 1-8).

[figure retirée]

L'exemple du *cue* 7 est particulièrement intéressant dans la mesure où Shore y superpose l'idée d'arpège sous sa forme brute, en indiquant simplement les hauteurs

211. L'accord complet, ou non, sous sa forme plaquée apparaît dans les *cues* 3, 4, 7, 12, 13, 15, 16 et 17.

(guitares/harpe 3) et sa forme plaquée (guitares/harpe 1, sans le la^1). On remarquera que l'analogie entre cet accord et les cordes à vide de la guitare est assez frappante pour supposer que le compositeur s'en soit inspiré pour écrire sa partition : cet accord contient en germe toute la partition du film, ses pôles tonaux principaux et ses intervalles fondamentaux. Nous aimerions donc avancer l'idée que cet accord est *Crash*, sa traduction musicale.

FIGURE 16b : Arpège sous sa forme plaquée dans le *cue 7* de *Crash* (mes. 61-62).

[figure retirée]

d) Structure du thème principal de *Crash*

La structure du *cue 1* n'est pas découpée verticalement, mais horizontalement, les instruments se mêlant les uns aux autres en reprenant des lignes nouvelles ou déjà énoncées : il s'en dégage ainsi une sensation de linéarité. Le schéma reproduit dans l'Annexe X, en se basant principalement sur les groupes guitares/harpe puisque les bois n'interviennent que pour des doublures ponctuelles, présente ainsi la structure globale sans tenir compte des mouvements internes de chaque idée musicale (variations).

Les parties A1 et A2 sont déterminées par la réintroduction du premier thème. A1 comprend ainsi le thème 1 dans son intégralité, tandis que A2 est introduite par la seconde version du thème telle que figurée dans la Figure 12 (p. 222). En outre, la section d'arpèges y est allongée et variée. Dans A2' (guitares/harpe 2), la seconde version du thème 1 est tronquée (aucune répétition des accords). Le schéma met ainsi en évidence le rapport entre les deux premiers groupes de guitares/harpe : le groupe 2 joue la même chose que le groupe 1 mais entre en décalage, à la manière d'un canon. On remarquera que les guitares/harpe 2 entrent au

moment où les guitares/harpe 3 terminent l'exposition du thème 2. De la sorte, le développement de l'arpège exposé aux guitares/harpe 1 et 3 dès la mesure 20 accompagne le thème 1 et le met ainsi en relief. De la même manière, lorsque A2 entre aux guitares/harpe 1, les guitares/harpe 2 jouent l'arpège en arrière-plan. Cependant, au début de A2', les guitares/harpe 3 exécutent en même temps la variation du thème 2 tandis que les guitares/harpe 1 continuent à développer la formule d'arpège.

Les parties A3 et A3' appartiennent aux guitares/harpe 3 seules. Bien que reprenant les début et fin de A1 et A2, elles sont caractérisées par l'insertion du thème 2. Comme A3, A3' commence avec huit mesures de quintes à vides parallèles : dans A3, les guitares/harpe 3 doublent les guitares/harpe 1 avant de faire entendre le thème 2 à la mesure 9 ; dans A3', elles doublent également les guitares/harpe 1 mais continuent avec elles sur la formule d'arpège au lieu d'enchaîner sur la variation du thème 2. Dès lors, comme nous l'avons mentionné, le retour du thème 2 accompagne l'entrée de A2' : comme au début de l'extrait, aux mesures 9-12, les deux thèmes s'entrechoquent, à la différence que, cette fois-ci, leur rencontre est soutenue par les guitares/harpe 1 qui continuent le développement de l'arpège. Nous avons déjà eu une exposition simultanée des idées musicales en même temps (mes. 19), mais elle dure plus longtemps ici (mes. 59-62) et occupe une place centrale – à peu près au milieu de l'extrait. Ces trois idées ne sont-elles pas contenues elles-mêmes dans une seule idée fondamentale, l'arpège de « ré mineur » dans sa version plaquée ? Cette exposition simultanée des trois idées musicales fondatrices du *cue 1*, et placée en son centre, révèle le lien qui les unit. Ce lien, nous pouvons le comprendre en questionnant la signification de chacune de ces idées et par confrontation avec l'image.

Pour une relecture de Crash en forme de spirale

a) Génération et linéarité

Nous avons démontré que le thème principal de *Crash*, qui constitue le *cue 1*, fait entendre trois idées musicales fondamentales et des éléments de langage – polarités et intervalles – qui vont générer l'ensemble de la partition. En outre, ce principe de génération

est également particulièrement manifeste au niveau local – celui, non plus de la partition entière, mais à l'intérieur des *cues* – comme l'a montré le recours à l'analyse paradigmatique, notamment pour le thème 2. Les différentes occurrences musicales du film semblent ainsi dérivées du thème principal, à la manière d'un thème et variations :

Shore a écrit sa partition comme un « *long morceau* », ensuite scindé et retravaillé de façon qu'il s'intègre dans le film. Ainsi s'explique cette impression que laisse *Crash* de n'être accompagné, à l'exception de l'envolée lyrique finale [*cue* 17, section de cordes], que d'une ligne mélodique unique, développée en ces « *nuées opaques* » caractéristiques du compositeur. Ces vagues troubles que forment [*sic*] chaque occurrence musicale semblent autant de dérivés du thème imposé au générique (baptisé *Crash*), initialement prévu pour la scène de reconstitution de l'accident de Jayne Mansfield. Ouvrant le film, il joue malgré tout le rôle de « thème principal », constituant un repère mélodique pour le spectateur, qui lui rattache les « variations » utilisées par la suite. (Roches, 2002 : 90.)

Du fait de la répétition-variation des différentes idées musicales, il règne donc constamment cette étrange sensation d'un élément qui circule à travers tout le film, jamais tout à fait pareil ni tout à fait différent. Cette impression induit ainsi un sentiment de linéarité : la partition de *Crash* est une succession de pièces (*cues*) issues d'un thème originel exposant les idées fondatrices. De même que l'accident de voiture, qui est au centre du synopsis du film, est fécondateur de l'énergie sexuelle, le thème principal, qui est censé représenter musicalement le film, en être la signature sonore, est fécondateur, générateur de toute la partition.

Nous avons même supposé plus haut qu'un seul élément musical, l'accord de « *ré mineur* » plaqué, serait à l'origine de la partition puisqu'il contient en germe tous les éléments constitutifs. Cette remarque prend tout son sens en passant au niveau d'analyse suivant, le rapport avec l'image, et dès la première apparition de l'accord, dans le *cue* 3, qui vient clore la scène de l'accident de James. Cette très brève occurrence musicale n'est d'ailleurs composée que de trois énonciations de l'accord (voir Figure 16a, p. 229) qui accompagnent trois plans successifs : 1) Helen Remington découvrant un sein en détachant sa ceinture (ce qui provoque la première occurrence de l'accord) ; 2) le visage de James qui la regarde, hébété ; 3) la jambe de James, à l'hôpital, maintenue dans une structure métallique articulée (conséquence de l'accident). La répétition de l'accord sur ces trois plans peut être considérée de trois façons. Tout d'abord, elle établit le lien entre l'accident et les possibilités

sexuelles qui en résultent : Helen dévoile un sein sous le regard de James. Elle fait également le lien entre métal et chair, révélé par l'accident : le dernier accord résonne sur la jambe accidentée de James. Enfin, elle définit le crash en tant qu'événement fécondateur : il vient rompre l'ennui des Ballard et est libérateur d'une énergie sexuelle que rechercheront les protagonistes²¹². De même donc que ce premier crash est un événement fécondateur pour James, l'accord qui lui est ici attribué contient en lui-même le matériau fondateur de la partition : il contient l'idée maîtresse de *Crash*, soit la recherche de l'alliance de la chair et du métal, d'une nouvelle sexualité prenant racine dans l'accident. Si l'interprétation est juste, il est possible de supposer que cet extrait musical – le *cue* 3 étant en fait la continuation du *cue* 2, après une courte pause²¹³ – ait été composé en premier. Cette hypothèse est d'autant plus justifiée puisque l'on sait, comme nous venons de le mentionner, que le thème principal du film qui occupe le premier *cue* a été originellement composé pour une autre scène, celle de la reconstitution de l'accident de Jayne Mansfield.

La linéarité induite par le principe de génération – et parce que la partition aurait été composée comme un « long morceau » – naît également de trois autres éléments, tels qu'identifiés par Marie-Baptiste Roches. Selon elle, *Crash* se structure autour de la figure de la ligne : celle dessinée par le point de vue de James, quasi omniprésent – d'ailleurs, rappelons que le livre de J. G. Ballard est un roman écrit à la première personne –, celle du rythme global du film, « ni vraiment lent ni rapide », et enfin celle du matériau musical, notamment dans la place qu'il occupe au travers du film (Roches, 2002 : 90). « Dans la façon dont elle prend place dans le film, la musique répond ostensiblement à un souci de lissage et de fluidification du montage », explique Roches. Elle continue : « Une de ses modalités de placement est frappante : il s'agit du crochet de liaison musicale entre deux séquences, où la musique commence et/ou finit en cours de plan. » (*Ibid.* : 91.) Paul-Marie Battestini confirme ce point de vue : « La musique se voit [...] investie d'une fonction très précise, elle doit assurer une forme de transition entre les scènes limitrophes du film. [...] Elle assure, d'une séquence à une autre, le passage d'un élément subtil [...] qui se propage, qui circule. » (Battestini, 2002 :

212. C'est à partir de ce crash, le seul authentique puisque tous les autres sont intentionnels, que le film commence véritablement, les premières scènes n'étant qu'une introduction présentant le couple Ballard.

213. En effet, ces deux *cues* sont issus de la même pièce, intitulée « First Crash » dans la partition originale.

125.) En effet, nous avons relevé cette fonction de transition dans plusieurs *cues* musicaux (cf. Annexe V, *cues* 4, 5, 14). Dans le *cue* 4, par exemple, une même musique relie cinq scènes différentes : par sa présence ininterrompue, elle confère à ces scènes un lien temporel, peut-être celui du rétablissement de James, et accélère le temps du récit.

La figure de la ligne peut être ainsi considérée de plusieurs façons. Tout d'abord, parce que les autres pièces qui composent la partition du film découlent du thème principal, parce qu'elles en sont la répétition-variation, elles en propagent le même caractère vaporeux et froid à travers le film. Parce que majoritairement en arrière-plan, en arrière du dialogue et du son propre à l'action, de l'univers réel dirons-nous, la musique de Shore semble se continuer derrière le film, comme un élément provenant d'un autre monde, sur lequel on ouvrirait une porte, à l'occasion. Non seulement elle semble assurer, comme nous venons de le voir, la continuité temporelle du récit en reliant différentes scènes, mais elle procure également, par son caractère répétitif, un sentiment d'hypnose, d'obsession, particulièrement transmis par la continuelle présence de la formule d'arpège, dès le thème principal et dans toute la partition.

Dans le *cue* 5, la musique relie deux scènes sexuelles : 1) Helen et James font l'amour dans la voiture de ce dernier après avoir frôlé l'accident ; 2) James et son épouse font l'amour chez eux dans la même configuration que dans la scène précédente, la femme assise sur l'homme. Invariable et continue, la musique souligne un parallélisme, la répétition de l'acte et l'importance non pas du temps réel mais du temps érotique, tel que le suggère Roches : « Cronenberg marque clairement l'association temps musical/temps érotique ; par la continuité musicale avec la scène précédente [...], le cinéaste signifie que le temps "réel" écoulé entre les deux actions n'a aucune valeur, et qu'il s'agit [...] d'un même temps psychique et sensoriel » (Roches, 2002 : 93). De la même façon, et de par son caractère répétitif et hypnotique, elle est la traduction musicale d'une obsession, plus exactement, de ce que Paul-Marie Battestini a nommé la « contrainte obsessionnelle du phantasme », soit la recherche constante de la sexualité issue de l'accident.

En reliant deux scènes contiguës, la musique accentue également un rapport cause-conséquence. En effet, comme l'ont souligné Rodley et Cronenberg, chaque scène, notamment

sexuelle, mène à l'autre : « [Rodley :] *In fact, rarely does a sex scene appear in isolation. They usually come in pairs!* » ; [Cronenberg :] « *And they all mean different things too. Each one leads to the other one.* » (Rodley, 1996 : en ligne). En outre, par sa constance et sa linéarité, la musique procure au film son rythme ainsi qu'une certaine consistance en soutenant le jeu non naturaliste, neutre, des acteurs, la lenteur et l'indétermination des plans, des mouvements de caméra et de l'action. Par son emplacement et sa forme de thème et variations, la musique organise et crédibilise le film en créant des liens cohérents et significatifs – musicaux – entre les scènes.

Si la figure de la ligne peut être la représentation, filmique et musicale, de la quête obsessive des protagonistes, elle est aussi représentative de la neutralité recherchée par Cronenberg. Seuls deux *cues* – et non un seul, comme le mentionnait Roches – présentent une envolée lyrique : ce sont les *cues* 12 et 17, qui font entendre l'orchestre à cordes dans un emploi plus conventionnel, romantique, en soulignant l'amour qui unit James et Catherine²¹⁴. Cela ne veut pas dire que la musique composée par Shore est inexpressive, mais sa signification se situerait à un autre niveau, davantage intellectuel, conceptuel qu'émotionnel. Enfin, l'idée de la ligne renvoie à celle de progression : dans le thème principal et la partition entière, la musique évolue par de subtiles variations ; les idées musicales ne sont pas simplement reprises, mais sans cesse développées.

b) Répétition-variation : du cercle à la spirale

La figure de la ligne pour représenter la structure de *Crash* est dès lors insuffisante car elle ne rend pas compte du processus de répétition-variation. Cette remarque est valable pour notre analyse de la structure du thème principal : certes, la ligne renvoie à sa structure horizontale, mais elle ne rend pas compte des développements internes, des variations des idées musicales. Si le thème principal est régi par le principe de répétition-variation, ce qui est

214. Tel que nous l'avons brièvement mentionné, le matériel musical de ces deux *cues* provient également des idées musicales fondatrices que nous avons identifiées.

particulièrement visible et audible dans le développement de l'idée d'arpège, il souligne dès lors le caractère répétitif propre au film :

Tout commence lorsque la voiture de James Ballard [...] emboutit violemment celle du Dr Helen Remington [...], dont le mari est tué sur le coup. Les deux survivants s'observent, hébétés, à travers les pare-brise éclatés, quand soudain Helen dégrafe sa tunique et laisse apparaître un sein. Belle et audacieuse métaphore de la stupeur érotique, de cet instant originel où le sexe nous creuse de son insatiable appétit. *Crash*, ensuite, rejouera sans fin cette scène primitive, *selon des combinaisons différentes* [nous soulignons], pour parvenir au même émoi. *Crash* est donc un film construit sur la répétition, mais une répétition a-dramatique, non progressive, sérielle (Bouquet, 1996 : 24).

En effet, à première vue, l'histoire se déroule par répétition des mêmes événements sans contexte précis, ni grande variation, les personnages cherchant toujours à recréer l'événement fécondateur qui leur permet de s'allier au métal et de stimuler leur libido : ainsi avons-nous l'impression d'une juxtaposition de scènes, les protagonistes s'adonnant encore et encore aux plaisirs de la chair sans logique apparente²¹⁵.

Pour plusieurs auteurs, le dernier coït du film, après l'échec du crash de Catherine, rappelle tous les autres et ne peut faire office de dénouement à l'intrigue : c'est une répétition,

215. C'est cette juxtaposition des scènes sexuelles, entre autres, qui a valu à Cronenberg toute la polémique quant au caractère potentiellement pornographique de *Crash*. Cependant, à la différence de l'ouvrage de J. G. Ballard, que ce dernier qualifie de « premier roman pornographique fondé sur la technologie » (Ballard, [1973]2005 : 10), la version de Cronenberg ne se réclame nullement d'un tel genre. Certains critiques l'ont pourtant vu ainsi, comme en témoigne le réalisateur : « Les critiques italiens que j'ai rencontrés à Cannes m'ont déclaré que c'était un film porno. Je me suis dit que c'était sans doute parce que la seule fois où ils avaient vu trois scènes de sexe à la suite, ce devait être dans un film porno ! Ainsi, parce qu'à leurs yeux une telle structure formelle ne peut être que pornographique, ils en concluent, presque inconsciemment, que *Crash* est un film porno. C'est un problème de forme. J'ai été forcé d'expliquer ces scènes à beaucoup de journalistes, italiens ou américains, de leur dire qu'elles n'étaient pas répétitives, qu'elles signifiaient beaucoup de choses, qu'il ne fallait pas détourner le regard et attendre que je-ne-sais quelle "action" reprenne... [...] Un spectateur m'a dit : "*Une série de scènes de sexe ne constitue pas une intrigue !*" Je lui ai répondu : "*Mais pourquoi pas ? Qui dit cela ? D'où vient cette règle ?*" » (Cronenberg, cité in Grünberg, 1996a : 27). Certes, l'excès d'images sexuelles tend à annuler l'effet érotique. S'il y a pornographie dans *Crash*, seule subsiste du genre la nature de certains plans, comme le souligne Battestini : « Les gros plans qui célèbrent les cicatrices de Gabrielle sont des plans pornographiques : leur nature (de gros plans qui découpent les corps), au-delà même de ce qu'ils montrent, semble légitimer l'excitation de Ballard. » (Battestini, 2002 : 11). Comme nous l'avons déjà souligné, la sexualité de *Crash* est froide, les personnages n'atteignant que rarement la jouissance. La lenteur continuelle du film induit la douceur, la caméra caresse littéralement la tôle (dès la première scène, dans le hangar d'avions), découpe les corps par ses plans fixes, nous montre des peaux et encore des peaux, des coïts certes nombreux mais rarement longs et jamais grotesques. Outre les références déjà citées, sur la controverse autour de *Crash*, on pourra consulter notamment l'interview réalisée par Xavier Mendik (in Grant, 2000 : 168-185).

elle ne résout pas les questions posées. La répétition n'offrirait ainsi aucune progression, quelle qu'elle soit. Pour Battestini, la structure narrative est alors « davantage circulaire que linéaire » (Battestini : 2002, 7). Nous pouvons observer cette même idée dans le thème principal avec la reprise des différentes sections (A1, 2 et 3) qui donne ainsi l'impression de tourner autour d'une même idée. En outre, avec l'entrée en décalage des guitares/harpe 2, nous avons dans le même temps exposition d'un élément déjà entendu et énonciation d'un nouvel élément (guitares/harpe 1) : en quelque sorte, passé et futur sont ici confrontés par superposition et nous savons déjà ainsi que certains événements se répéteront. Il est intéressant de noter l'alternance entre les sections de quintes à vide et d'arpèges qui rappelle l'alternance filmique entre le crash, ou son évocation, et les scènes sexuelles : la quinte à vide est fécondatrice de l'arpège, lui-même amorcé par un saut de quinte, et qui, en mouvement ascendant-descendant, peut suggérer l'acte sexuel ainsi que le principe de répétition, de retour. Le même processus apparaît au niveau de la partition entière qui alterne les *cues* à dominance électronique, pour les accidents, et acoustique, pour les scènes sexuelles.

Énoncé par les guitares/harpe 3, le thème 2 semble établir le lien insolite entre le crash et la sexualité, du fait de son insertion entre les accords et les arpèges et de l'effet dissonant qu'il provoque, dès son apparition, avec les accords énoncés par les guitares/harpe 1. Caractérisé par le chromatisme, c'est en outre une idée qui en est dérivée qui termine la pièce aux guitares/harpe 2 (la ligne conjointe descendante et chromatique), mettant ainsi une fois de plus en évidence le lien unissant crash et sexualité, ou métal et chair, et ce, dès la première scène (*cue* 1) : après le contact du sein de Catherine sur la tôle de l'avion, la musique s'éteint quand une main d'homme surgit dans le champ de la caméra pour saisir le sein ; mais Catherine le replace immédiatement dans son soutien-gorge, comme si le contact de sa peau n'était réservé qu'au métal. De la sorte, le lien entre chair et métal est réalisé tant à l'image que musicalement.

À la suite de l'analyse musicale du thème principal, nous pouvons émettre une objection quant à la structure narrative circulaire du film, même si c'est ce que semble proposer Cronenberg avec l'ajout de la dernière scène du film, celle du crash de Catherine, qui ne figure pas dans le livre de J. G. Ballard : « *the whole script came full circle with this scene, and as I*

say I think it is implicitly in the book – you understand they are going to play these games together, and that Catherine ultimately will have her crash too » (Cronenberg, cité in Beard, 2006 : 407). Notre objection naît en premier lieu de la structure même du thème principal : horizontale, elle suggère davantage la figure de la ligne que celle du cercle. Deuxièmement, son emplacement à trois endroits du film ne suggère pas plus la structure circulaire mais plutôt celle d'une courbe à deux boucles, d'une spirale : sur ce point, l'approche de Shore, par son emplacement et sa structure, et celle de Cronenberg proposeraient donc *deux trajectoires différentes*.

En effet, outre le générique initial, le thème principal revient à deux reprises, pratiquement inchangé. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous l'entendons aux deux tiers (*cue* 10), lors de la scène de reconstitution de l'accident de Jayne Mansfield et pour laquelle il avait été originellement composé – avec des sons électroniques ajoutés. Le thème principal du film apparaît une troisième fois, au générique final. Nous croyons que sa fonction ici n'est pas tant de rappeler le thème principal du film que d'annoncer la potentielle reprise des événements, comme le suggérait le cinéaste : à la suite de l'échec du crash de Catherine, il faudra renouveler l'expérience. Cependant, entre chaque occurrence du thème, des événements ont pris place, même si, à chaque fois, on en revient au crash, à l'événement fondateur.

L'idée de la spirale est contenue dans le matériau musical lui-même : pendant tout le film, la partition s'articule autour des mêmes idées mais sans arrêt développées, subtilement variées. C'est ce que suggère la superposition des lignes des guitares/harpe 1 et 2 dans le thème principal : pendant que le groupe 2 répète les quintes à vide, le groupe 1 fait déjà entendre autre chose. C'est aussi le constant développement de la formule d'arpège : il y a bien répétition d'une même idée, mais variée, et il en est de même pour toutes les formules musicales que nous avons dégagées dans l'ensemble de la partition. Il y a à la fois retour par la répétition, mais linéarité par la variation constante : c'est la forme de la spirale. Rappelons que celle-ci se définit comme une courbe décrivant des révolutions autour d'un axe imaginaire et linéaire. Du côté narratif, l'axe représente ici la « contrainte obsessionnelle du phantasme », telle que définie par Battestini, et la courbe, la recherche d'accomplissement de ce fantasme

par la reproduction, « selon des combinatoires différentes » de l'événement fondateur, comme le soulignait Bouquet. En outre, la figure spiralée rend compte du rapport cause-conséquence qui relie les scènes, chaque révolution menant à l'autre indéfiniment. Du côté musical, l'axe symbolise les idées musicales fondamentales de *Crash* et la courbe en représente les répétitions selon, là aussi, différentes combinatoires (l'instrumentation et le traitement sonore changent d'un *cue* à l'autre). Enfin, chaque répétition étant à la fois une variation, chaque révolution s'éloigne plus ou moins de l'axe selon la nature de la transformation appliquée. Il y a donc à la fois circularité (répétition) et linéarité, progression (variation constante).

Bouquet défendait la nature « a-dramatique », « non progressive » de la répétition (Bouquet, 1996 : 24). Cependant, s'il n'y avait eu que de simples répétitions, une circularité, le film se serait terminé là où il a commencé. Certes, l'échec du dernier accident du film, ramène James et Catherine au début de l'histoire – le plaisir recherché n'a pas été atteint –, mais le couple n'est pas le même qu'au début : les rôles ont changé. Nous le comprenons d'ailleurs à deux moments précis du film. Le premier est la scène pendant laquelle James contemple les traces laissées par Vaughan sur le corps de Catherine, juste après avoir fait l'amour avec elle dans un lave-auto (*cue* 12). Cette scène rappelle d'ailleurs le début du film, alors que Vaughan examine les cicatrices de James après son accident. Le second moment est la fin du film, soit l'accident de Catherine provoqué par son mari (*cue* 17). À ces deux endroits, nous comprenons que James prend le rôle de Vaughan (il devient son double), soit celui de maître du jeu, et que Catherine prend la place qui était celle de son mari au début du film, celle du disciple. Ces deux moments, avons-nous dit, sont d'ailleurs accompagnés des deux seules interventions des cordes, dans une écriture plutôt conventionnelle, romantique.

L'intervention des cordes crée un lien significatif entre ces deux scènes en ponctuant l'évolution du couple. Dans la première, par son caractère sombre, ses tremolos et ses notes tenues marquées de *crescendos*, la musique suggère davantage la souffrance perceptible de Catherine au début de son parcours initiatique ainsi que le destin de James, qui remplacera Vaughan. Mais elle met également en exergue l'extrême tendresse de ce moment : la musique nous dit, comme elle le fera à la fin, qu'il ne s'agit pas ici de sexe, mais bien d'amour ; le couple n'a peut-être jamais été aussi proche. Quant au *cue* final, les cordes lyriques

transforment la scène finale en un climax romantique et soulignent le lien qui unit le couple Ballard. Selon Browning, ce n'est en effet qu'à la fin que nous comprenons l'amour qui lie James et Catherine : « *After all, it is not only for narrative cohesion that James and Catherine remain together through the course of the film. They are married and despite dalliances with others [...], they stay together* » (Browning, 2007 : 150). Ainsi, seuls deux événements musicaux semblent rompre la neutralité souhaitée par le réalisateur. En contrastant fortement avec le reste de la partition et ce qui se déroule sous nos yeux – la recherche du plaisir au plus près de la mort, la violence du crash et ses conséquences –, la musique se charge d'une valeur significative frappante qui demande à être interprétée et qui force ainsi le spectateur à reconsidérer le reste du film, car le dernier accident ne peut être considéré comme une simple répétition – elle propose, disions-nous, une (re)lecture déviante, perverse, et finalement, une lecture elle-même répétitive.

Pour ce qui est du thème principal de *Crash*, il remplit bel et bien sa fonction référentielle. Énoncé dès le début, il donne à entendre le matériau musical qui sera repris et développé dans toute la partition. Repris aux deux tiers et à la fin du film, quasiment à l'identique, il fait figure de repère. Gouverné par les principes de génération, répétition et variation, et donnant ainsi naissance à une partition en forme de thème et variations, il souligne, voire révèle, la structure narrative de *Crash* : celle d'une spirale de quête d'une nouvelle sexualité (répétition-variation) articulée autour de l'axe de la « contrainte obsessionnelle du phantasme », de l'accident de voiture, de l'événement fondateur (génération). Plus encore, la musique de Shore confère au film une progression et conduit la narration à une conclusion romantique et tragique, transformant le récit en un *Liebestod*, une histoire d'amour tragique. De cette façon, la partition de Shore résiste à l'interprétation pornographique de *Crash*.

Épilogue

L'artiste contemporain réinvente, décale et subvertit la réalité. Les personnages de *Crash*, autant de doubles du cinéaste, recomposent leur univers en se soumettant à la logique

du fantasme. Cette subversion, dans le récit, contamine la structure même du film qui adopte le régime obsessionnel du fantasme, sa répétition, sa variation. Ce principe créatif est celui-là même que Shore a adopté pour composer sa partition. Mais il lui fallait découvrir le potentiel d'un tel régime créateur, son élément générateur, son origine. De même qu'un accident de voiture peut générer tout un récit, un seul accord fécondateur pouvait engendrer l'ensemble d'une partition. À partir de ces quelques éléments (un accord, un principe compositionnel), le compositeur a donné naissance à une pièce musicale en forme de thème et variations soulignant la structure même du récit cronenbergien. Mais plus que souligner, la partition de Shore confère une cohérence et une unité au récit, réunissant les diverses scènes (les répétitions) par la réitération d'un même matériel musical – et pour pousser la métaphore chirurgicale, la musique de Shore pourrait être décrite comme la moelle spinale assurant toutes les connexions nerveuses du film. Cependant, chaque réitération comporte en elle-même le potentiel d'une variation, d'une différence.

La partition de Shore révèle ainsi peu à peu la progression du récit, rendue significative, à la toute fin, lorsque la musique contraste avec l'univers sonore homogène qu'elle maintenait depuis le début et injecte une émotion singulière qui rompt avec la neutralité qui la caractérisait, semble-t-il, jusqu'alors. Cette neutralité est par ailleurs tout à fait questionnable. En effet, le thème principal de *Crash* comporte un certain nombre d'éléments pouvant donner lieu à interprétation. Nous aimerions ainsi proposer quelques *pistes* interprétatives, nécessairement non exhaustives, qui demanderaient à être confirmées ou infirmées par une analyse approfondie. Mais avant cela, deux mises en garde doivent être formulées.

La question de la signification et de l'émotion en musique n'est pas sans poser problème et exige d'être traitée avec précaution. Un premier avertissement est ainsi donné par Nicholas Cook qui, s'appuyant sur les pensées d'Eduard Hanslick, Stephen Davies et Peter Kivy, remarque que la musique ne possède qu'un potentiel d'expression : elle ne peut exprimer que des émotions générales, sans objet (joie, tristesse), et non des émotions complexes réclamant un objet formel (amour, fierté, jalousie). Sans objet, la musique seule ne peut exprimer des émotions que dans leurs aspects génériques (voir Cook, 1998 : 89-90). Le potentiel d'expression de la musique ne peut donc s'actualiser que dans les mots ou les images, qui

proposent un objet à l'émotion générale véhiculée par la musique – et inversement, la musique peut nuancer une émotion déjà exprimée par un autre médium (Cook, 1998 : 94-95). La musique ne peut donc être porteuse d'une signification immanente qu'elle prêterait ensuite aux images : elle participe à la construction du sens. La signification est engendrée par un processus dynamique, une influence réciproque de la musique et de l'image, et non par un système de reproduction. La musique d'un film n'est donc pas nécessairement l'expression de l'amour ; elle peut néanmoins en posséder le potentiel, activé au contact de l'image qui l'actualise : c'est précisément ce contact, cette rencontre, qui permet au sens de se déployer. Les émotions, idées et sentiments associés à telle formule mélodique ou rythmique, à tel degré ou intervalle ne sont pas absorbés mais transformés par la rencontre avec l'image ou le récit.

En outre, toute recherche de correspondance entre musique et signification devrait nécessairement être effectuée dans un *contexte précis et homogène*, soit à travers des œuvres issues d'une même époque, appartenant à des genres semblables et employant un langage musical commun. C'est la raison pour laquelle les quelques pistes d'interprétation qui suivent demeurent hypothétiques et sont à considérer avec précaution. Si nous croyons que, dans *Crash*, le recours aux quintes à vide et à la modalité contribue à générer une sensation de vide et d'insécurité, que l'ostinato créé par la répétition des arpèges participe à la fois de l'idée d'ennui et de celle d'obsession caractéristiques du film, que la tension produite par certains intervalles (sixte et seconde mineures, triton) et formules mélodiques (ex. : 5-6-5) suscitent, une fois contextualisée par l'image, un sentiment d'angoisse ou de souffrance – si nous croyons que ces différents éléments revêtent une signification précise dans *Crash*, qu'en est-il de leur utilisation dans la musique de Shore en général ? Les retrouve-t-on ailleurs et, le cas échéant, quelle est leur raison d'être ? Ainsi, chaque élément interrogé en termes de signification devrait faire l'objet d'une contextualisation dans toute la filmographie cronenbergienne, ainsi que dans les films d'un genre similaire auxquels Shore a contribué – nous pensons particulièrement aux œuvres de Fincher et Demme²¹⁶. Une telle recherche ne

216. Il n'en demeure pas moins que la partition de Shore partage avec d'autres genres musicaux et d'autres partitions filmiques un certain nombre de traits en commun. Afin d'éviter toute confusion, et étant donné la mise en garde formulée et la réserve qu'elle implique, de tels parallèles seront majoritairement effectués en note de bas

peut être réalisée ici et l'étude ainsi entamée dans les pages qui suivent mériterait d'être prolongée.

Vide et instabilité : quintes parallèles, modalité, ambiguïté

Tel que décrit, le thème principal de *Crash* se caractérise par un premier thème composé d'une série de quintes à vide parallèles. Ces accords de deux notes, de caractère nu et quelque peu austère, portent bien leur nom : l'absence de tierce provoque une sensation de vide, la tierce conférant à l'accord sa plénitude et son identité (majeure ou mineure). Stérile, l'accord à deux sons ne semble ainsi renvoyer à rien si ce n'est à lui-même²¹⁷. N'appartenant à aucune zone harmonique donnée (majeure ou mineure), la quinte à vide provoque une instabilité, voire une neutralité tonale. Cette dernière se double d'une neutralité émotionnelle, l'émotion étant majoritairement véhiculée par le contraste majeur/mineur (joyeux/triste) dans le système tonal occidental²¹⁸ – qui n'est cependant pas le langage employé par Shore dans *Crash*. Nous aurions donc ici un élément musical qui pourrait répondre aux exigences du réalisateur – doter son film d'une musique neutre, n'imposer aucune émotion au spectateur, créer l'ambiguïté²¹⁹.

de page. Leur objectif n'est donc pas de tracer des traits d'égalité, mais d'établir des *points de comparaison* entre des genres et des pratiques recourant à des procédés musicaux similaires *semblant* aller dans le même sens.

217. Un rapprochement peut être fait avec la musique populaire où l'emploi des quintes parallèles peut connoter le « nulle part », comme le note Philip Tagg : « *In Anglo-North-American commercial music, early use of bare fourths and fifths resembling quartal chords can be found in Nowhere To Run (Martha and the Vandellas, 1965), in Carole King's Road To Nowhere (1966) and Manfred Mann's Kingpin (1964). While the first two are both modal tunes, their thirdless chords are attributable to word painting the emptiness of 'nowhere' rather than to consistent use of a quartal harmonic idiom.* » (Tagg, [2009]2012 : 129-130.)

218. Nous retrouvons cette idée de la neutralité tonale et émotionnelle dans le *heavy metal* qui, comme la partition de Shore, utilise la quinte à vide. Rikky Rooksby décrit cette neutralité caractéristique du genre : « *There are three kinds of neutral chords you're likely to come across: the suspended second and suspended fourth (Asus2, Dsus4, etc.) [...], and the "power chord" or fifth. [...] Like the sus2 and sus4, a fifth is neither major nor minor because it lacks of third [...]. [...] This neutrality of the open-fifth makes it suitable for hard rock. [...] This fifth is for aggressive music, be it punk/grunge/hard rock/heavy metal.* » (Rooksby, 2008 : 63-64.)

219. L'utilisation des quintes parallèles à des fins d'ambiguïté n'est pas un procédé inédit. Dans le contexte de la musique française de piano entre 1880 et 1940, Sylvie Noreau note en effet que « l'ambiguïté du parallélisme en général, et des quintes en particulier, provient du fait que l'oreille a du mal à distinguer la note de référence entre les deux voix parallèles » (Noreau, 2012 : 63, en ligne.) Plus loin, elle ajoute ainsi que « sans en être nécessairement directement responsables », et dans le contexte spécifique qu'elle interroge, « les quintes parallèles sont souvent associées à des sections où les compositeurs recherchent un effet trouble ou confus. » (*Ibid.* : 165, en ligne.)

Comme nous l'avons vu, l'ambiguïté est également générée par une coexistence des modes éolien et phrygien. Le premier thème de *Crash*, formé des quintes parallèles, présente une progression construite à partir des trois accords caractéristiques du mode phrygien, à savoir A⁵ (I), G⁵ (VII) et Bb⁵ (II), ce dernier accord étant également le sixième degré distinctif du mode éolien (voir Figure 12, p. 222). En outre, la basse de la progression fait entendre la relation instable des premier et deuxième degrés (*la-si* bémol, également cinquième et sixième degrés en *ré*)²²⁰, renforcée par le propre caractère instable, l'ambiguïté modale de toute la partition. Comme nous le verrons, ce sentiment d'instabilité, ou d'inconfort, est également véhiculé par la présence insistante du triton (*si* bémol-*mi*) et de la formule mélodique 5-6-5 (*mi-fa-mi* en *la* ou *la-si* bémol-*la* en *ré*).

Si l'utilisation de la modalité participe à la construction d'une sensation d'ambiguïté et d'instabilité, elle nous semble également contribuer à l'édification d'une certaine temporalité. En effet, dans la littérature musico-filmique, les modes anciens sont principalement utilisés pour ancrer la narration dans une temporalité lointaine, notamment dans les films d'époque, et/ou dans un lieu (physique, ethnique) donné²²¹. La distance ainsi générée par la modalité est également propice aux films fantastiques ou de science-fiction pour évoquer un monde étranger au nôtre²²². Les modes anciens peuvent ainsi connoter le lointain, la distance (un autre

220. Un autre point de comparaison peut être ici établi avec le *heavy metal* qui, comme le commente Robert Walser, emploie également le mode phrygien : « *only this mode has a second degree only a half step away from the tonic instead of a whole step. Phenomenologically, this closeness means that the second degree hangs precariously over the tonic, making the mode seem claustrophobic and unstable. Hedged in by its upper neighbour, even the tonic, normally the point of rest, acquires an uncomfortable inflection in this mode.* » (Walser, 1993 : 47.)

221. « *Music for period films set any time from before recorded history through the Middle Ages has usually been influenced by the modes. [...] James Horner's score for Braveheart (1995), set in thirteenth-century Scotland, uses modal harmony, including the themes that score the romance between William Wallace [...] and Murron [...]. And in the mythic fiction of J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001), the use of modal harmony is an ideal technique for Howard Shore's score [...]. Much of the music brought to America by the settlers from Great Britain was modal, including many of the early American fiddle tunes. Because of this, modal harmony appears in many scores that have a central character whose ethnic background is significant (James Horner's Titanic, 1997) or when the subject of the film is centered around an ethnic issue, as in the case of Michael Collins (1996, Elliot Goldenthal).* » (Karlin et Wright, 2004 : 227.)

222. « *Contemporary modal harmony has many film applications. The Lydian mode has been used many times to evoke a sense of other-worldliness [...]. Big space fantasy films such as John Williams' scores for Close Encounters of the Third Kind (1977) and E.T. The Extra-Terrestrial (1982) and small personal films with a science fiction/fantasy element like K-PAX (2001, Edward Shearmur) use a touch of this mode to suggest the presence of an alien being or element.* » (Ibid. : 227, 233.)

monde, une autre culture). Cette interprétation de la modalité entre donc *en résonance* avec le propos de *Crash*, avec l'apathie des protagonistes qui, « habités » par un vide émotionnel, un certain ennui, sont devenus étrangers au monde qui les entoure, mais qu'ils subvertissent et reconfigurent par leurs obsessions, leurs fantasmes.

Ennui et obsession : l'ostinato

Cette idée de l'ennui et de l'obsession est également construite par le régime de répétition-variation des idées musicales constitutives de la partition. À ce propos, la formule d'arpège est particulièrement significative : répétée et variée pendant la quasi totalité de la partition et du film, elle constitue un ostinato. Ce dernier ne contient pas nécessairement l'idée de l'ennui en lui-même, mais la répétition quasi immuable crée une certaine monotonie qui trouve son sens une fois recontextualisée par l'image et couplée au propre régime de répétition-variation du film ainsi qu'au caractère apathique de ses protagonistes. Comme le notent Fred Botting et Scott Wilson, la notion d'ennui réside tant dans le fond que dans la forme du film :

Crash starts from the premiss, attributed to Michel Foucault, that 'sex is boring'. Boredom is the film's milieu: generically, Crash combines the stylized ennui of a seventies German urban alienation film with the grainy, low-tech, humourless repetition of a seventies German porn film. (Botting et Wilson, 1998 : 186.)

Si nous disons que l'ennui ne prend pas nécessairement source dans la structure sonore en tant que telle, c'est que la répétition, comme nous l'avons vu, peut également être associée à l'idée d'obsession, à la contrainte obsessionnelle du fantasme qui, en retour, tire les personnages du film de leur torpeur et les amène ainsi à se dépasser. Leur univers, devenu obsession, subvertit peu à peu la réalité, les protagonistes reconfigurant leur espace réel selon les règles du fantasme. Mais la subversion a ses limites – ce qui est précisément recherché par les protagonistes, le dépassement des limites corporelles (réelles) – et entraîne inévitablement la mort²²³. Nous retrouvons ainsi l'une des constantes de l'univers cronenbergien, que Hugues

223. Dans plusieurs des films de Cronenberg, les protagonistes parviennent à se libérer de leur enveloppe corporelle par le suicide et la mort. La tragédie de *Crash* réside donc peut-être ici aussi : toujours vivants, les

Ghenassia synthétise en ces mots :

La quête [du héros cronenbergien] est toujours la fable d'une impossible et pathétique volonté de dépassement de soi – humain trop humain – sur un plan biologique, qui masque en réalité un désir d'éternité [...]. Comme si la volonté de puissance mégalonietzschéenne de ses héros mélancoliques (concrètement à l'œuvre aujourd'hui dans les biotechnologies) n'était qu'une sourde aspiration de l'homme à consacrer sa propre disparition. (Hugues Ghenassia, cité *in* Rossignol, 2003 : en ligne.)

Enfin, l'ostinato peut être également perçu comme un élément constitutif du climat d'inconfort évoqué précédemment à propos de l'utilisation des quintes à vide et des modes anciens. Dans son ouvrage dédié au sens de l'ostinato, Laure Schnapper remarque que « la répétition statique peut ainsi créer un climat d'angoisse et de suspense lorsqu'elle est placée dans le registre aigu » (Schnapper, 1998 : 226). Elle prend ainsi l'exemple de la musique composée par Bernard Herrmann pour *Vertigo* (1958) de Hitchcock. Cette utilisation statique de l'ostinato est commune à la partition de *Crash* – mais qu'en est-il de l'ostinato, en général, chez Shore ? L'inconfort et l'instabilité déjà mentionnés peuvent être ainsi également perçus en termes d'attente – d'un événement venant rompre l'ennui – et d'insécurité – celle de l'accident et de la mort. Ce climat établi par la rencontre de l'image (structure visuelle répétitive, thèmes, personnages) et de la musique est également construit à partir de différents éléments de mise en tension qui tendent à générer un sentiment d'angoisse ou de souffrance.

Mise en tension, angoisse et souffrance : intervalles, degrés, harmonie et formules mélodiques

Jusqu'ici, la question de la neutralité a principalement été discutée en termes d'absence d'émotion significative : la partition de *Crash* serait ainsi émotionnellement neutre, mais cette neutralité, que la musique aurait tendance à amplifier (sensation de vide, ambiguïté, distance, torpeur), n'est en rien synonyme de non-sens. Cependant, comme nous allons le voir à présent, le thème principal contient un certain nombre d'éléments qui pourraient être porteurs

Ballard ne parviennent pas à ce dépassement corporel, à l'éternité qu'offre la désincarnation. Étant donné la nature cyclique de l'œuvre, nous pouvons cependant imaginer qu'ils recommenceront leurs expériences et parviendront à leur fin.

d'émotions ou sentiments singuliers – nous ne serions donc plus dans l'amplification (de la neutralité), mais dans l'ajout.

Portons tout d'abord notre attention sur son accord/arpège fondateur. Ce dernier est constitué de la superposition de deux quintes justes (*ré-la, la-mi*) dont le vide (la neutralité) est court-circuité par la présence du *si* bémol, en rapport de seconde mineure avec le *la*, de triton avec le *mi* et de sixte mineure avec le *ré*. Ce sont notamment ces trois intervalles qui génèrent la tension de l'accord ainsi que le sentiment d'instabilité, ou d'insécurité, susmentionné.

La sixte mineure et la seconde mineure provoquent un effet similaire, d'instabilité, puisque toutes deux en relation de tension chromatique, de frottement, avec la dominante (en *ré*) ou la tonique (en *la*). Quant au triton, nous le retrouvons à deux endroits dans le thème principal de *Crash* : dans l'arpège (ou l'accord, *si* bémol-*mi*), dont il occupe le sommet, et lorsque le *sol* dièse apparaît à la mesure 9 (4^e degré augmenté en *ré*, avec tension chromatique vers la dominante, *la*). Si nous considérons le mode de *ré*, son triton, le *sol* dièse, ne se résout sur le *la* qu'à la mesure 61, à la réapparition du thème 2– mais à la fin du thème (mes. 78-79), le *sol* dièse réapparaît une dernière fois pour retomber sur le *ré*, via le *ré* dièse, mettant ainsi en évidence l'intervalle dissonant sous sa forme pure et non dans un contexte modulant (voir Annexe VI). Avant cela, le triton fonctionne en tant que simple dissonance. Dans l'arpège, il n'est jamais résolu – le *mi* devrait se résoudre sur un *fa*, la tierce de *ré*, dont nous avons déjà observé l'absence²²⁴...

Dans la littérature musico-filmique, le triton est largement employé dans les films policiers, où l'intervalle est synonyme de mort, de malveillance et/ou de danger²²⁵. Dans

224. La question de la résolution peut être vue autrement si l'on considère simplement le *mi* : en tant que dominante de *la*, la tension est résolue en retombant sur la tonique via le *si* bémol. En tant que 2^e degré majeur de *ré*, ou 9^e majeure, son attraction vers la tonique se résout la plupart du temps dans le prochain arpège qui recommence sur *ré*. Par contre, en tant que 9^e ajoutée de l'accord sans tierce (sus9), le *mi* devrait se résoudre sur l'octave (*ré*), la tension est donc toujours présente.

225. Dans son article « Tritonal Crime and 'Music as Music' » (1998, en ligne), Philip Tagg investigate l'utilisation du triton dans les séries et films policiers des années 1950 à 1970 (par exemple, *The Man With the Golden Arm*, *The Untouchables*, *Dr. No* et *Mission Impossible*), notamment par comparaison avec d'autres extraits tirés de la littérature musicale « savante ». Se basant ainsi sur une convention préétablie, et en la combinant également avec le mode mineur, l'influence du jazz et le chromatisme, ces films et séries emploient le

Crash, la mort et le danger constituent également deux thèmes centraux à travers la recherche de la petite mort dans l'accident de voiture, par les protagonistes du film – c'est précisément cette recherche, ce fantasme obsessionnel, qui les amène au plus près de la mort. La forte présence du triton, maintes fois répété et particulièrement mis en valeur dans les arpèges dont il constitue le climax, semble ainsi également aller dans ce sens. Il conviendrait cependant de confirmer cette hypothèse par une recherche systématique de l'emploi du triton dans la musique de Shore afin de voir si le compositeur lui-même tend à réaliser ce type d'association.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les intervalles et degrés contenus dans l'accord de *Crash* sont utilisés à des fins de mise en tension. Mais cet accord pourrait connoter en lui-même une émotion particulière : celle de l'angoisse, ou même de la souffrance, un sentiment particulièrement présent dans *Crash*, mais également dans toute la filmographie cronenbergienne, que ce soit à travers le thème de la mort ou le choix du genre de l'horreur. Pour tenter de le démontrer, simplifions tout d'abord l'accord en en retirant les doublures ; nous avons ainsi, dans un ordre ascendant : *ré-la-si* bémol-*mi*, ce qui nous donne un accord sus9 avec la sixte mineure ajoutée²²⁶. Selon Philip Tagg, l'accord parfait mineur (dans notre cas, la tierce est absente mais implicite) avec une neuvième majeure suspendue est « paradigmatiquement identique à l'accord mineur avec 9^e ajoutée (maj9) » (Tagg, [2005]2007 : 748). Or, ce dernier serait particulièrement employé pour connoter l'angoisse, un terme général choisi par Tagg pour rassembler sous un même mot un ensemble de données recueillies auprès de centaines de personnes à la suite d'un test d'écoute :

triton comme un outil de tension. Tagg distingue deux types de tritons « criminels », l'un mélodique, l'autre harmonique (accord semi-diminué). D'un cas à l'autre, l'intervalle se fait l'expression d'émotions négatives telles que l'angoisse, la douleur, le malheur, la terreur, la mort, le danger. Sur l'accord semi-diminué, voir également Tagg, 2004 : 5-14, en ligne ; et Tagg, [2005]2007 : 752-762.

226. Il intéressant ici de noter que le compositeur Glover Gill emploie ce même accord, et sous sa forme arpégée, dans le film *Waking Life* (2001) de Richard Linklater. John Richardson en décrit la première séquence : « *A young girl (the director's daughter, Lorelei) pulls back the leaf of a paper puzzle and reads to the boy: "Dreams is destiny." The girl's enigmatic linguistic cue cedes to the first musical cue of the film, in which dreamy arpeggio figures played softly on the piano outline a haunting sonority: a thirdless minor sixth with added ninth. This tonally ambiguous chord rises in its second instance to incorporate the missing minor third of the tonic triad (A minor min6). The initially missing minor third serves as a signifier of absence, by dint of the fact that an uncanny void is found where the primary determinant of musical affectivity ought to be, conveying a cool or depersonalized agency that is typical of the film's atmosphere.* » (Richardson, 2012 : 78-79.) Si ce film appartient à un genre distinct de celui de *Crash*, et que le langage musical de Glover diffère de celui de Shore, nous retrouvons pourtant la même évocation de l'univers fantasmé (« *dreamy* »), obsessionnel (« *haunting* ») et stérile, vide (« *absence* », « *uncanny void* ») caractéristique du film de Cronenberg.

L'accord maj9 revient de nombreuses fois dans trois des quatre pièces que les personnes interrogées connectent avec le sentiment d'« angoisse », notamment le thème principal de *Roméo et Juliette* de Rota [...]. Les deux autres pièces, le thème principal du film *Un tramway nommé Désir* (1951 [...]) et la chanson *Owed to "g"* de Deep Purple (1975 [...]), ont suscité chez les auditeurs des associations avec le crime et l'enquête criminelle dans les milieux urbains difficiles, associations différant grandement de celles évoquées par *Roméo et Juliette* et son histoire d'amour tragique qui se déroule dans un passé rural. En dépit de cela, ces trois pièces partagent toutes à la fois l'accord de maj9 et de nombreuses réactions chez les auditeurs : *l'adversité, la difficulté, les problèmes, les soucis ; la séparation, le départ ; la solitude, l'abandon*²²⁷. (Tagg, [2005]2007 : 751-752.)

Dans *Crash*, ce sentiment d'angoisse est renforcé par la tension engendrée par les sixte et seconde mineures, ainsi que par le triton, mais également par plusieurs formules mélodiques qui s'articulent autour de la sixte mineure : 5-6-5 (*la-si* bémol-*la* en *ré* mineur naturel²²⁸ ou *mi-fa-mi* en *la* phrygien) et 1-5-6-9-6-5 (*ré-la-si* bémol-*mi-si* bémol-*la* en *ré* mineur naturel). La première formule figure au centre du thème 1 du thème principal de *Crash* : *mi-fa-mi* au soprano, accompagné par *la-si* bémol-*la* à la basse (voir Figure 12, p. 222). Dans ce cadre, c'est encore de la présence de la sixte mineure, et de la tension chromatique qu'elle induit, que l'angoisse surgit. Pour ce qui est de la formule 1-5-6-9-6-5, nous la retrouvons dans la formule d'arpège, en *ré* (mais avec ajout de la 9^e). Dans *Crash*, elle resurgit à deux moments significatifs, dans les *cues* 12 et 17, que nous avons déjà évoqués et dans lesquels d'autres formules mélodiques impliquant la relation chromatique entre le 5^e degré et la sixte mineure sont employées (voir Figure 17, p. 250).

227. Tagg observe également l'utilisation fréquente de l'accord maj9 par Ennio Morricone « lors de situations d'affliction, de tragédie, de séparation ou de destin cruel » (*Hamlet, Il était une fois l'Amérique, Outrages, Lolita, Marco Polo*) (Tagg, [2005]2007 : 750). Dans leur étude du thème principal de *A Streetcar Named Desire* (Alex North, 1951), Tagg et Clarida notent également la présence de l'accord maj9 avec ou sans sixte ajoutée : « *the major ninth over minor triads, with or without added sixths, in jazz probably inherits connotations of sadness, wistfulness or loneliness from film music and from the romantic and classical traditions that nourished it.* » (Tagg et Clarida, 2003 : 579.) Sur la signification de l'accord mineur avec 9^e ajoutée, voir également Tagg et Clarida, 2003 : 453-466 ; et Tagg, 2004 : 3-5, en ligne.

228. La formule 5-6-5 en *ré* mineur naturel correspond au 1-2-1 en *la* phrygien. Nous avons déjà mentionné la similitude expressive de la sixte mineure et de la seconde mineure qui engendrent toutes deux une tension chromatique soit avec la dominante soit avec la tonique. Quel soit donc le contexte modal considéré, l'interprétation expressive demeure la même.

FIGURE 17 : Formules mélodiques des *cues* 12 et 17 de la partition de *Crash*.

[figure retirée]

Les deux scènes insistent ainsi sur la sixte mineure qui, au sein de différentes formules mélodiques, révèle son plein potentiel expressif. Dans le *cue* 12, les différentes formules sont entrecoupées de la réitération de l'accord de *ré* sans tierce avec la sixte mineure et la 9^e ajoutées par les cordes en trémolo (tels des frissons), avec la flûte alto. À la suite de sa première expérience sexuelle, brutale, avec Vaughan, suscitée par la découverte du corps de Seagrave, mort d'avoir recréé l'accident de Jayne Mansfield, Catherine est étendue sur son lit aux côtés de James qui contemple son corps couvert d'ecchymoses. Tendrement, il place sa main là-même où Vaughan a laissé la trace de ses doigts. La douceur de ses gestes contraste avec la brutalité de ce dernier²²⁹. Catherine semble bouleversée par son expérience sexuelle avec Vaughan. Paradoxalement, il s'agit ici peut-être de la véritable première scène d'amour des Ballard, du moins de la première scène de pure tendresse, comme si le choc de l'accident de voiture et la souffrance provoquée par Vaughan avaient permis une nouvelle connexion, une revitalisation émotionnelle. Le tempo lent (le plus lent de toute la partition, 63 à la noire) et la présence des cordes, dans un style plus conventionnel, romantique, et avec ces quelques

229. Dans le scénario, on peut lire : « *[Catherine] watches [James] with a calm and affectionate gaze as he explores her body and bruises, feeling them gently with his fingers, lips and cheeks, tracing and interpreting the raw symbols that Vaughan's hands and mouth have left across her skin.* » (Cronenberg, 1996a : 51.)

envolées lyriques, font de la pièce un moment solennel, à la fois tendre et tragique, soulignant donc tant la souffrance du corps blessé de Catherine (porte d'accès vers l'émotion) que la tendresse unifiant le couple. Dans le *cue* 17, Catherine a vécu son propre accident. Étendue près de sa voiture, sur le bas-côté, elle est rejointe par James. Ce dernier contemple le tableau qui s'offre à lui et hume les émanations du véhicule accidenté. « *Are you all right? Are you hurt?* », demande-t-il à Catherine. « *James, I... I don't know... I think I'm all right...* », répond-elle. James s'allonge près d'elle et lui fait l'amour. « *Maybe the next one, darling... Maybe the next one...* », chuchote-t-il. Puis la caméra se retire doucement pour contempler, une dernière fois, le flot continu des voitures sur l'autoroute. Ici, la douleur exprimée semble être celle de l'échec : le plaisir, par la mort, n'a pas été atteint.

La partition de *Crash* n'est donc pas si neutre qu'a pu le prétendre le réalisateur : dans l'exemple tout juste mentionné, la présence de formules musicales génératrices de tension couplée, en outre, au timbre « romantique » et davantage conventionnel des cordes, semble ici indiquer au spectateur ce qu'il devrait ressentir. Qu'est-ce donc ? Tel que nous venons de le voir, si la notion d'angoisse, telle que rapportée par Tagg, peut être intéressante pour décrire les procédés de mise en tension employés par Shore, la recontextualisation par l'image tend à nuancer cette première interprétation en favorisant les termes de souffrance, douleur ou échec. Mais est-ce si important de choisir entre toutes ces qualifications ? Nous croyons que ce qui est essentiel ici est l'ambiguïté qui se crée ainsi dans le décalage entre le voir et l'entendre : entre la recherche du plaisir dans la violence de l'accident et la mort, l'absence d'émotions ressenties par les personnages, et l'expression d'un sentiment singulier par la musique. Et c'est d'ailleurs de ce même contraste, de l'union du voir et de l'entendre, du complexe audio-visuel, qu'émerge la signification de l'œuvre qui interroge – pourquoi pas ? – l'angoisse du vide et de l'ennui, l'angoisse existentielle suscitée par un monde dépourvu de vie et d'émotions. Dans cet univers d'errance futuriste, la sexualité ne peut même plus satisfaire le désir. Il ne reste alors que la souffrance et la mort – douleur ultime –, la violence de l'accident, pour tenter de se libérer d'une enveloppe charnelle devenue stérile et atteindre une émotion suprême et définitive.

La guitare électrique ou le son du corps techno-modifié

Dans le monde de *Crash*, l'accident de voiture, fusion de la chair et du métal, constitue le moment singulier où mort et petite mort ne font plus qu'une. Cette rencontre est ainsi la condition nécessaire à la délivrance recherchée par les protagonistes. Ce lien insolite entre les corps métalliques et charnels, entre le technologique et l'humain, trouve son écho dans le recours à la guitare électrique.

De même que Cronenberg manipule les corps et que l'accident de voiture mène à une reconfiguration des corps, à un « remodelage du corps humain par l'application de nouvelles technologies », comme le déclare Vaughan²³⁰, la guitare électrique permet une manipulation sonore, une production de sons qui ne pourraient être émis par un instrument acoustique (une harpe, par exemple). En outre, cette possibilité de contrôle et de manipulation sonore participe d'une symbolique sexuelle de l'instrument :

As a masterable machine, the electric guitar was also seen as a symbol of, or a substitute for, a woman. Several commentators have pointed out the similarities between the curvaceous shape of the guitar and that of the female body; both "bodies" are perceived as potential sites of male mastery – that is, as sites where a man can demonstrate his proficiency and dexterity with his hands. The guitar was the blues guitarist's constant companion and on one level, his eternal "Other," a visible means by which to express his masculinity. Many blues musicians referred to their guitar as "she" [...]. [...] Conversely, the electric guitar has also been pressed into service as a symbolic phallus. [...] The electric guitar is peculiarly well-placed to double as a phallus, usually hanging from the guitarist at groin level and manipulated in a masturbatory fashion. [...] This explicit connection between guitar and phallus is one of several reasons for which the hard blues-based music pioneered by the British blues network has come to be called "cock rock." (Kellett, 2008 : 226-227, en ligne.)

230. Sorte de femme-machine au corps soutenu de multiples prothèses au caractère quelque peu sadomasochiste, et dont elle a été affublée à la suite de son propre accident, le personnage de Gabrielle est l'exemple même de ce projet de remodelage. Si la guitare électrique permet un remodelage de l'acoustique, le piano préparé, également utilisé par Shore, peut être perçu comme le miroir du corps adapté et modifié de Gabrielle. Modifié par l'insertion d'objets métalliques entre ses cordes, l'instrument modifié propose ainsi également un remodelage du son et fait entendre un choc métallique qui entre en résonance avec le choc des tôles automobiles. De la même manière, l'effet de distorsion parfois appliqué aux guitares peut être perçu comme le reflet sonores du froissement de la tôle, du moins d'une altération de la matière (sonore, organique ou métallique).

Afin d'expliciter cette relation symbolique entre guitare électrique et sexualité masculine, Steve Waksman prend l'exemple de Jimi Hendrix :

Add to this scene a still image of Hendrix in the most obviously phallic of poses: his body arched slightly backwards as he plays the guitar behind his back, the neck of his instrument protruding through his legs like a surrogate penis, surrounded by his large black fist. In such instances, which were by no means isolated within the context of Hendrix's career, he specifically and intentionally manipulated his guitar so that it took shape as a technological extension of his body, a "technophallus." The electric guitar as technophallus represents a fusion of man and machine, an electronic appendage that allowed Hendrix to display his instrumental and, more symbolically, his sexual prowess. Through the medium of the electric guitar, Hendrix was able to transcend human potential in both musical and sexual terms. (Waksman, 2001 : 188.)

En tant que symbole de la fusion de l'homme et de la machine et extension technologique du corps, la guitare électrique entre ainsi en résonance avec le propos du film : le remodelage du corps humain par l'application de nouvelles technologies, la célébration de l'alliance de la chair et du métal, sous la forme d'un accident de voiture et d'une érotisation (une humanisation) de cette dernière (de même que la guitare est elle-même érotisée).

Guitare électrique et automobile partagent la même symbolique de puissance sexuelle : « *The automobile and the guitar were objects of modern consumer culture that could be used to seduce a woman, but they were also often used as symbolic stand-ins for women themselves.* » (Kellett, 2008 : 229, en ligne.) Conscient de cette réalité, Cronenberg conçoit lui-même la voiture comme un symbole de liberté sexuelle :

A car is not the highest of high tech. But it has affected us and changed us more than anything else in the last hundred years. We have incorporated it. The weird privacy in public that it gives us. The sexual freedom – which in the 50s wasn't even subtle! I mean, the first guy who had a convertible in High School was the guy who had the sex. He could take girls out to the country and do things to them. [...] He had a mobile bedroom. That's exactly what it was, and that element hasn't changed. [...] So we have already incorporated the car into our understanding of time, space, distance and sexuality. To want to merge with it literally in a more physical way seems a good metaphor. There is a desire to fuse with techno-ness. (Cronenberg, cité in Rodley, 1996 : en ligne.)

Ce désir de fusion avec le technologique prend ainsi la forme d'une interaction entre le corps humain et la machine, par le biais de la sexualité. Cette relation techno-humaine symbolisée,

musicalement, par la guitare électrique se fait également entendre par cette dernière, notamment par l'utilisation de toutes sortes de pédales et d'effets (distorsion, *delay*, *feedback*, etc.) : il y a interaction du corps avec l'instrument, une manipulation qui rend audible la reconfiguration des corps acoustique (en un corps électrique) et mécanique (par l'intervention du corps humain, du pied et de la main). Instrument moderne par excellence, la guitare électrique s'oppose ainsi aux instruments acoustiques et plus anciens que sont le hautbois, la clarinette, la clarinette basse ou encore la harpe (qu'elle double !). Plus qu'une opposition, il s'agit d'une rencontre, d'une fusion : l'ancien et le moderne, l'acoustique et le technologique, l'homme (l'organique) et la machine s'unissent dans le mélange électroacoustique et les manipulations sonores générés par Shore.

Subversion et perversion musico-visuelles

La neutralité de la partition ne serait donc en rien synonyme de non-sens : les éléments constitutifs du thème principal de *Crash* (quintes à vide, modes anciens), réitérés tout au long de la partition, tendent à créer des sensations (le vide, l'instabilité, l'ambiguïté, ou peut-être même une certaine distance) qui contribuent à amplifier l'idée de la neutralité, en termes d'absence émotionnelle. Si l'on en croit le processus créateur de Shore, le recours à de telles significations relèverait sans doute de l'inconscient – de l'improvisation. Mais si telle a été la position adoptée par le compositeur, celle-ci répondrait aux attentes du cinéaste en termes d'écart par rapport aux conventions hollywoodiennes (musique conçue comme un miroir de l'action (mur-à-mur), autorité musicale, identification aux personnages par la musique – empathie) et au regard clinique qu'il porte sur ses films. En outre, la plupart des éléments musicaux employés par Shore répondent, plus particulièrement, aux thèmes chers à Cronenberg – l'ambiguïté, l'instabilité, l'obsession, l'angoisse ou la souffrance, la mort. À la froideur de son univers filmique répond également le recours aux timbres métalliques et à l'électroacoustique. La guitare électrique (et le piano préparé) se fait le double sonore du rapport cronenbergien entre corps et technologie, reprenant également un autre thème, celui de la manipulation, qui traverse non seulement les films du cinéaste (thématiquement), mais également le processus créateur des deux artistes. De la sorte, le compositeur peut être décrit comme un complice.

Mais le complice de Cronenberg serait un double « pervers ». L'analyse, même succincte, des différents éléments constitutifs de la partition de Shore (quintes à vide, modalité, intervalles, accord de sixte mineure avec 9^e ajoutée, formules mélodiques, ostinato) révèle une musique qui pourrait être perçue comme une sorte de contre-récit dominé par un sentiment d'angoisse ou de souffrance, un sentiment singulier qui résisterait ainsi à l'idée de neutralité. En faisant cela, en proposant sa propre lecture et en ajoutant un niveau émotionnel au récit, Shore répond aux thèmes du cinéaste tels que l'ambiguïté, le doute, ou encore sa volonté de révéler la beauté intérieure du corps. Shore dote les personnages « monstrueux » (triviaux et indolents) de Cronenberg d'une sensibilité émotionnelle, révélant ainsi également leur potentiel de beauté (même s'il s'agit d'une émotion négative, la musique résiste à leur apathie). L'œuvre du cinéaste comporterait ainsi plusieurs niveaux de lecture : la subversion (musicale) d'une subversion (filmique). Nous avons vu également que si pour Cronenberg son film adopte une forme cyclique, la musique de Shore tend à préciser cette forme en proposant celle de la spirale. Précisons enfin qu'en ajoutant un discours (émotionnel) qui semble s'inscrire comme un contre-récit (à la neutralité), Shore ne s'oppose en rien au discours de Cronenberg – il n'y a pas de contradiction. Au contraire, sa musique serait l'expression de l'indicible dans un monde justement dénué d'émotion (là où elle n'existe plus). En cela précisément, la musique approfondirait le drame.

Chapitre VI

Au croisement des pensées artistiques :

Cronenberg, Shore et Wagner

dans *A Dangerous Method* (2011)

It was Wagner who planted the demon in my soul with such terrifying clarity.
– Sabina Spielrein (in Kerr, [1993]2011 : 161).

Dans l'ensemble de la production cinématographique de David Cronenberg, *A Dangerous Method* (2011) comporte plusieurs singularités. Il s'agit d'abord d'un film basé sur la pièce du dramaturge anglais Christopher Hampton, *The Talking Cure* (2002), elle-même adaptée du roman-documentaire de John Kerr, *A Most Dangerous Method* (1993). Abordant le genre historique pour la première fois, Cronenberg propose une relecture de la naissance de la psychanalyse chez Sigmund Freud et Carl Gustav Jung, dans les années 1904-1913, à la lumière de la correspondance et du journal de Sabina Spielrein, d'abord patiente puis maîtresse de Jung, avant de devenir elle-même psychanalyste.

Une autre particularité du long-métrage est sa composante musicale puisqu'il s'agit d'une des rares fois où le tandem Cronenberg-Shore se réfère directement à la musique d'un autre compositeur. Ainsi, en trame de fond, la musique de Shore apporte la présence de Wagner, par mimétisme stylistique, citation ou transcription, une présence qui habite également le cœur du récit filmique. En effet, Jung et Spielrein partagent une admiration pour *Der Ring des Nibelungen* (1876)²³¹. Malgré leur préférence pour *Das Rheingold*, ce sont l'histoire et la musique de *Siegfried* qui alimentent une partie de l'action. Pourquoi ce choix ? La réponse réside en partie dans l'*Idylle de Siegfried* (1870), composée par Wagner pour célébrer son bonheur auprès de son épouse Cosima et reprise dans l'acte III de *Siegfried* par la Walkyrie Brünnhilde, qui tente de résister à la passion du héros. Chez Cronenberg, l'œuvre

231. Rappelons que ce n'est pas non plus la première fois que Shore fait référence à l'opéra : *The Fly* (1986), dont la partition contenait déjà une dimension opératique, avait donné lieu à la création d'un opéra du même nom (2008). En outre, pour Shore, tel qu'il le confiait à Schelle (1999), la musique de film s'apparente à l'opéra en ce qu'elle ne doit pas nécessairement exprimer ce qui est déjà proposé visuellement ; elle doit supporter le drame, le commenter, mais tout en opérant sur d'autres niveaux, notamment émotionnels. Les deux hommes en venaient ainsi à mentionner Wagner : « la musique exprime l'indicible ». Il n'est donc pas surprenant que Shore invoque à nouveau l'opéra pour *A Dangerous Method* et qu'il y établisse un lien plus direct avec Wagner.

ainsi citée semble faire écho aux amours et à la tendresse de Jung envers Spielrein. Selon Freud, dans le film, cette dernière rêvait d'une « union mystique avec un grand Siegfried blond », cependant vouée à l'échec. Dans un tel contexte, vers quelles significations, et références intertextuelles, les renvois à Wagner orientent-ils la compréhension du film ?

D'entrée de jeu, il faut prendre acte du haut degré d'érudition de l'œuvre qui ne peut souffrir de la passivité ou l'inconnaissance du spectateur-auditeur. Comme *Crash*, le film et sa musique ne révèlent leurs secrets que par une réflexion, une recherche et une réécoute. C'est que la musique ne joue nullement un rôle secondaire et les longs dialogues non musicalisés donnent tout son poids à la partition de Shore, lorsqu'elle intervient. Cette dimension intellectuelle passe par la médiation du sensible : il s'agit d'une œuvre d'art. C'est ici que la valeur expressive de la musique prend tout son sens, réunissant intelligence et émotion de manière préconceptuelle. En fait, Shore applique presque la technique wagnérienne du leitmotiv au film de Cronenberg. À la première écoute, l'auditeur ne peut saisir d'emblée à quel point le mythe de Siegfried est important, mais, jointes au texte, les occurrences et allusions à l'*Idylle* et à *Siegfried* permettent peu à peu de le comprendre. Ici, le sens n'émerge pas seulement à la jonction de la musique et de l'image, mais au cœur d'un *réseau d'interférences* réunissant images, personnages (réels et fictifs), histoires (réelles et fictives), partitions (Wagner et Shore) et réécritures (de l'histoire, d'un mythe, de la musique).

Cronenberg et Shore offrent une nouvelle œuvre qui tend à relancer la question du rôle de la musique au cinéma et s'inscrit ainsi de plain-pied à la suite de leurs réalisations communes. Ce chapitre vise dès lors à croiser les pensées visuelle (Cronenberg) et musicale (Shore et Wagner) en identifiant les références wagnériennes – personnelles, narratives et musicales –, les différentes strates sémantiques du film, avant d'analyser comment le croisement des pensées des trois artistes parvient à créer une « signification résultante ». Outre la compréhension de l'œuvre, le parcours analytique se donne pour objectif secondaire de requestionner le rapport musique-image au moyen d'un exemple singulier et de comprendre les stratégies créatives ainsi mises en œuvre dans le cadre de cette collaboration artistique originale.

Un carrefour d'histoires

Le sujet historique, voire biographique, du film, ainsi que son esthétique très classique, étonnent au premier abord. L'horreur graphique des premières œuvres (thèmes de la mutation et de l'organique) de celui que l'on nommait alors « *The Baron of Blood* », tout comme la violence des derniers films – *A History of Violence* (2005) et *Eastern Promises* (2007) – ont disparu, laissant place à un tourment plus intériorisé. Aussi, les couleurs mornes et froides, comme dans *Crash*, ou au contraire, viscérales, qui ont longtemps dominé l'esthétique cronenbergienne, sont remplacées par une palette dominée par le blanc des costumes féminins, symbole de pureté²³². Mais cela ne fait pas moins de *A Dangerous Method* une œuvre cronenbergienne. Pour le réalisateur, comme pour Shore, il s'agit toujours d'adopter l'approche qui convient le mieux au film :

Le film me dicte ce dont il a besoin. [...] C'eut [*sic*] été trahir l'essence de cette histoire que de ne pas laisser simplement les personnages parler. Le style est lié à la période : prospère, mais très réprimée. C'est l'empire austro-hongrois. Chacun savait où était sa place, on ne parlait pas de sexe, pas du corps. (Cronenberg, cité in Regnier, 2011 : en ligne).

Nous retrouvons ici certaines caractéristiques du cinéaste, déjà abordées, pour la plupart, dans le chapitre IV : l'intérêt pour le verbe²³³, le corps et la sexualité, la répression et le refoulement, source de désordre et de chaos ; en outre, le thème de la folie a déjà été abordé dans *Spider* (2002), à travers la psychose qu'est la schizophrénie. Plus généralement, la névrose, l'hallucination ou toute autre sorte de trouble mental, souvent lié au corps et à la question de l'identité, ont largement habité le corpus cronenbergien depuis ses débuts. En abordant ainsi les liens entre névrose et sexualité, *A Dangerous Method* s'inscrit tout à fait dans la lignée thématique du corpus. Afin de comprendre pourquoi Cronenberg s'est intéressé

232. « Tout cela est très précisément documenté, à partir de catalogues de l'époque. Les femmes étaient des anges, elles étaient mises sur un piédestal. Si vous êtes un ange, vous n'avez pas de sexualité. Pas d'esprit, vous ne lisez pas, vous ne pensez pas, vous ne causez pas de problèmes. » (Cronenberg in Regnier, 2001 : en ligne.)

233. L'intérêt pour la parole, le pouvoir du verbe, traverse la filmographie cronenbergienne. Pensons aux longs monologues de *Naked Lunch* ou encore aux dialogues étendus de *Cosmopolis*, film qui présente en soi très peu d'action. Dans *Crash*, la parole incantatoire active le plaisir : Catherine Ballard invoque ainsi la présence de Vaughan pendant qu'elle fait l'amour avec son mari, démultipliant ainsi leur jouissance (cf. Annexe V, *cue* 8).

à la naissance de la psychanalyse, il faut ainsi remonter aux propres intérêts thématiques du réalisateur que nous venons de nommer.

Dès son premier court-métrage, *Transfer* (1966), Cronenberg met en scène un psychiatre et son patient, témoignant ainsi son intérêt pour Freud et sa thérapie par la parole, pour le pouvoir du verbe (voir Vermelin, 2011 : en ligne). Dans le cinéma cronenbergien, la parole est libérée : « l'essence du cinéma est une personne qui parle », déclare Cronenberg, c'est ce qu'il doit photographier (cité in TG et LV, 2011 : en ligne). Mais ce que le cinéaste filme aussi, ce sont des corps, et l'horreur polymorphe qui traverse son corpus est ainsi liée à son intérêt pour le corps humain. Le cinéma cronenbergien traite « du corps et de ce qui lui arrive », ce qui a amené Cronenberg au genre de l'horreur intérieure, notamment corporelle. Cet ancrage dans le corps humain rapproche le cinéaste de Freud, tel que le proclame Cronenberg : « La réalité [pour Freud], c'est le corps humain. Il suffit de voir mes films pour comprendre que je partage ce point de vue. » (cité in Regnier, 2011 : en ligne.)

Enfin, nous avons vu précédemment que, de film en film, Cronenberg mène une enquête sur la nature humaine, qui s'inscrit dans une large étude des rapports entre corps et esprit, inconscient et conscient, et que ce thème est sans doute celui qui unifie le plus un corpus dans lequel les films sont autant d'observations de ce moment où l'inconscient se révolte contre la répression, où le fragile équilibre entre corps et esprit est subverti. Cette manifestation de l'inconscient s'exprime notamment à travers une sexualité peu conventionnelle, voire perverse, et *A Dangerous Method* ne fait pas exception : la sexualité est ici analysée et exprimée physiquement par le sadomasochisme. Ce film apparaît donc comme une sorte de point culminant, ou un retour aux sources. Cette fois-ci, l'intérêt pour les théories de Freud est clairement énoncé puisque ce dernier est lui-même un protagoniste du film.

Dans *A Dangerous Method*, Cronenberg redécouvre la naissance de la psychanalyse à travers la relation complexe entre Freud, Jung et Spielrein, et notamment la contribution à la théorie psychanalytique de Spielrein, qui sera, plus tard, l'une des pionnières de la psychanalyse en Russie. Outre ces trois principaux protagonistes, le film met également en scène Emma Jung, l'épouse trompée et obsédée par l'idée de donner un fils à son mari,

notamment en vue de le reconquérir, et le docteur Otto Gross, un toxicomane polygame que Freud envoie à Jung à des fins analytiques. Gross parvient à convaincre ce dernier de ne pas réfréner sa sexualité. Jung cède à la tentation et devient l'amant de Spielrein. S'ensuit alors une liaison entre patiente et docteur qui remet en cause l'amitié entre Jung – disciple et héritier – et Freud – mentor et père, symboliquement –, ainsi que les fondements mêmes de la psychanalyse.

Il faut cependant rappeler qu'il s'agit là d'une adaptation et de la réappropriation de faits historiques : le film s'inspire de la pièce de théâtre de Hampton, qui est aussi coscénariste du film. Giovanni Sorge, historien et spécialiste de Jung, note dès lors que Cronenberg ne semble pas avoir utilisé comme sources de travail la correspondance entre Freud et Jung, publiée en 1974, ni même les carnets personnels et la correspondance entre Spielrein, Freud et Jung, découverts à Genève en 1977. Sorge note ainsi que : « Le choix de ne pas prendre en compte les documents de première source accentue l'aspect de "fiction" du film qui malheureusement ne suit pas toujours les faits qui sont avérés. » (Sorge, cité *in* Montezemolo, [2011] : en ligne.) Par exemple, les scènes sadomasochistes qui ponctuent la relation de Jung et Spielrein, dans le film, « ne correspondent à aucun fait connu ». En effet, Cronenberg reconnaît avoir déduit, avec Hampton, l'existence de telles pratiques à partir des sources factuelles (Regnier, 2011 : en ligne) ; le cinéaste s'est surtout appuyé sur la pièce de théâtre et l'ouvrage qui l'a inspirée : le roman-documentaire de Kerr. De ce fait, le film contient deux histoires en une seule : une version cronenbergienne et une autre, factuelle. Mais rappelons que le film croise également une troisième histoire : en arrière-plan, la musique de Shore apporte la présence de Wagner et l'histoire de *Siegfried*.

Siegfried, mythe et complexe

Chez Wagner, la figure de Siegfried est associée au héros pur, sans peur et sans péché, qui renversera l'ordre séculaire établi par les dieux et permettra le retour à une liberté première, celle des origines de la création. Né de l'union incestueuse des jumeaux Siegmund et Sieglinde, Siegfried est un orphelin, élevé dès sa naissance par le forgeron Mime. Ce dernier

tente obstinément de forger une épée suffisamment solide pour Siegfried, mais doit constamment recommencer. Tout le début de l'opéra est construit sur le motif de « Mime, le forgeron obstiné » (ou motif de la forge dans toute la Tétralogie), qui recommence sans cesse à forger cette épée (motif Z_1)²³⁴. Un jour, Mime rencontre le dieu Wotan, déguisé en voyageur, qui lui recommande de faire son épée en fondant les restes de Nothung, l'épée brisée de Siegmund. Le projet réussit, mais c'est Siegfried et non Mime, qui parvient à reforgé l'épée. Grâce à Nothung, Siegfried tuera le dragon Fafner, gardien du trésor et de l'anneau du Nibelung. Mime espérait s'approprié le butin, mais les choses ne se passent pas comme prévu ; il tente alors d'empoisonner Siegfried pour récupérer le trésor. Celui-ci se rend compte de la perfidie de son père adoptif et le tue. Poursuivant son épopée, il se dirige vers Brünnhilde, la Walkyrie endormie, mais rencontre à son tour Wotan. Celui-ci s'interpose avec sa lance, symbole de son autorité (motif X_2). Siegfried brise la lance grâce à Nothung ; il peut alors franchir le cercle de feu et embrasser Brünnhilde, la tirant ainsi de son sommeil magique. Tous les deux tombent alors éperdument amoureux. Cette idée de Brünnhilde tirée hors du sommeil qui la tenait prisonnière est très riche comme symbole (motif R ; Figure 18). Par analogie, dans le film, c'est la cure psychanalytique qui permet à Spielrein d'éveiller sa conscience pour réaliser ses potentialités. Une fois son humanité retrouvée, son premier souhait sera de contribuer à la « rédemption psychique » de ses semblables en devenant à son tour psychanalyste.

FIGURE 18 : *Siegfried*, motifs Z_1 de « Mime, le forgeron obstiné » (a), X_2 de la « Lance de Wotan » (b) et R du « Sommeil innocent » (c).

18a)

[figure retirée]

234. Les leitmotifs wagnériens ont été identifiés et nommés en s'appuyant sur le travail de Peter Billam (s.d. : en ligne) qui propose une liste et classement des leitmotifs de la Tétralogie, en se référant à des systèmes de classement déjà réalisés (Roger Donington en 1963, William Mann en 1964, Lawrence Collingwood en 1931 et Hans von Wolzogen en 1911). Les motifs répertoriés dans le cadre de notre analyse sont présentés dans l'Annexe XII. Les extraits et motifs issus de la partition de Shore proviennent de nos propres transcriptions.

18b)

[figure retirée]

18c)

[figure retirée]

L'analogie entre le récit wagnérien et le récit filmique ne se limite pas à la dimension narrative, mais englobe également une dimension symbolique. Le film condense ce que Kerr a appelé le « *Siegfried complex* » de Spielrein (Kerr, [1993]2011 : 160-164). Le mythe de Siegfried, tel qu'interprété par Wagner, est ce qui permet à Spielrein de justifier et d'expliquer sa relation adultère avec Jung. Spielrein retient ainsi l'idée selon laquelle la perfection, incarnée par Siegfried, est le fruit du péché, celui de l'inceste. Seul le péché, sexuel, qui est « le résultat de l'énergie créée par la friction des opposés », « le choc des forces destructrices », peut « créer un renouveau »²³⁵. On trouve ainsi les premiers indices d'une théorie qu'elle développera en 1912 dans son essai intitulé « La destruction comme cause du devenir²³⁶ ». Le 17 avril 1912, alors en visite chez Freud, à Vienne, Sabina discute avec ce dernier de son essai. À l'issue de la conversation, Freud lui dit : « J'ai bien peur que votre vision d'une union mystique avec un grand Siegfried blond n'ait été vouée à l'échec dès le départ. Ne jamais faire confiance aux aryens. Nous sommes juifs Mademoiselle Spielrein. Et juifs nous ne cesserons jamais d'être. » Il nomme ainsi, pour la première fois dans le film, le complexe de Sabina envers le mythe de Siegfried.

235. Spielrein proclame ainsi dans le film : « [Wagner] dit que la notion de perfection est seulement atteignable grâce à ce qu'on nomme communément le péché. N'est-ce pas ? Ce doit sûrement être le résultat de l'énergie créée par la friction des opposés. [...] Si je ne m'abuse, il n'y a que le choc des forces destructrices qui puisse créer un renouveau. »

236. Le texte est reproduit dans l'ouvrage *Entre Freud et Jung* (Paris, Aubier-Montaigne, 1981), qui comprend également des extraits du journal de Spielrein, des lettres échangées avec Freud et Jung, ainsi que plusieurs autres de ses écrits.

C'est cependant en 1906, à la suite des séances d'analyse avec Jung, que la figure de Siegfried apparaît chez Spielrein²³⁷. Il s'agit d'abord du Siegfried-sauveur de Brünnhilde, que Spielrein associe à Jung, qui l'a guérie et lui a rendu sa liberté. Siegfried est donc non seulement le héros, l'amant, mais aussi le modèle : Spielrein voudra devenir elle aussi psychiatre pour rendre aux patients leur liberté. Ce héros a cependant besoin de la protection d'une femme, Brünnhilde, qui a protégé sa naissance, qui s'est sacrifiée pour lui, renonçant à son immortalité, et qu'il sauverait et aimerait par la suite. L'analogie entre Brünnhilde et Spielrein ne fait nul doute : Jung la sauvera et deviendra son amant²³⁸. De son côté, vers 1907, Jung interprète Siegfried comme l'enfant que Spielrein voudrait lui donner. Celui-ci naît en 1908, mais il s'agit du fils de Carl et Emma Jung, un nouveau Siegfried-sauveur donnant enfin un héritier au couple – ce qui est d'ailleurs assez développé dans le film. Même si les amants n'auront jamais d'enfant, l'essai de 1912, comme le remarque Kerr, peut être considéré comme le symbole de leur union, un Siegfried spirituel incarné dans l'acte d'écriture (Kerr, [1993]2011 : 322). Kerr rapporte qu'en 1911, une copie est envoyée à Jung avec le mot suivant : « Recevez maintenant le produit de notre amour, le projet qui est votre petit garçon Siegfried. » (*Ibid.* : 324.) Siegfried symbolise donc à la fois l'amant (Jung) et le fils (l'essai). De ce fait, Spielrein et Jung sont perçus tantôt comme les amants Brünnhilde et Siegfried, tantôt comme les parents (et frère et sœur) Sieglinde et Siegmund. Le complexe de Spielrein interchange les rôles – nous sommes ici au cœur de l'une des thématiques cronenbergiennes, celle de l'identité et du double. C'est donc notamment cette fascination pour le Siegfried de Wagner qui sera à l'origine de la liaison, ce qui explique l'utilisation de la musique de *Siegfried* en contrepoint du récit filmique.

237. Comme le remarque Kerr : « *A decisive change occurred in Spielrein's spirits following her sessions with Jung in October 1906 [...]. Spielrein began to envision for herself a career as a psychiatrist, as someone who could do for others what she felt Jung had done for her. Jung had become a hero and her model. Her "ego complex" having been strengthened through the therapeutic rapport, Spielrein's renewed self-confidence was paralleled by a change in her screams. Siegfried appeared.* » (Kerr, [1993]2011 : 161.) Dans une ébauche de lettre datant du printemps 1909, Spielrein témoigne de son intérêt pour Wagner : « *It was Wagner who planted the demon in my soul with such terrifying clarity. [...] The whole world became a melody for me: the earth sang, the trees sang, and every twig on every tree.* » (*Ibid.*)

238. Kerr rapporte notamment l'impact du cycle opératique *Der Ring des Nibelungen* sur Spielrein : « *The impact of the saga for Spielrein seems to have resided in the fact that though Siegfried is a hero he is also essentially an orphan and an innocent, one who has needed the initial, self-sacrificial protection of a woman (Brünnhilde) whom he then subsequently rescues and loves, all this in the context of a general sense that the younger generation, who are capable of true love, have been sacrificed by the gods, who are hypocritically bound by duty.* » (*Ibid.* : 162.)

De Wagner à Shore : genèse de la partition et analogies

Outre le mythe de Siegfried, Shore établit un lien biographique entre la genèse de l'opéra *Siegfried* et la relation amoureuse qui se développe entre Jung et Spielrein. Il faut tout d'abord remonter à la création de l'*Idylle de Siegfried*, composée en 1869 (motif T, chez Wagner et Shore ; Figure 19). L'*Idylle* est à la fois un cadeau d'anniversaire adressé à Cosima et une œuvre qui célèbre la naissance de leur premier enfant, Siegfried. Elle est ainsi créée le 25 décembre 1870, le lendemain de l'anniversaire de Cosima, pour célébrer le bonheur conjugal du couple récemment marié. Enfin, Wagner a intégré cette *Idylle* dans l'acte III de *Siegfried*, lorsque le héros tombe amoureux de Brünnhilde – et le motif symbolise ainsi l'amour de cette dernière.

FIGURE 19 : *A Dangerous Method*, thème de l'*Idylle* (motif T).

[figure retirée]

À la fois présent comme mythe et comme opéra, Siegfried est important dans les vies de Spielrein et de Jung lorsqu'ils se rencontrent. De plus, les analogies musicales et narratives entre l'opéra et le film sont trop frappantes pour que l'auditeur connaissant *Siegfried* ne fasse pas des associations assez claires. Dans le film, le motif de l'*Idylle* survient à trois moments : 1) à la naissance du fils de Carl et Emma Jung (l'enfant que Spielrein n'a pu donner à Jung ; *cue* 13) ; 2) lorsque Carl Jung met fin, une première fois, à sa relation avec Sabina (*cue* 16) ; puis 3) lorsque les amants se séparent définitivement, en conclusion du film (*cue* 26)²³⁹. Au fur et à mesure de ces occurrences, ce motif symbolise Siegfried, figure de l'amour (même impossible) partagé par Jung et Spielrein.

239. L'Annexe XI répertorie toutes les occurrences musicales (*cues*) du film accompagnées d'une brève description de chaque scène associée.

À côté de l'*Idylle*, un autre motif de l'opéra aisément identifiable dans le film est celui du bonheur (motif V, chez Wagner et Shore ; Figure 20). Ce motif apparaît pour la première fois lorsque Jung cède à la tentation et part retrouver Spielrein – c'est le bonheur désiré, anticipé et vécu (*cue* 11). Il réapparaît après la rupture des amants alors que Jung nie sa relation adultère dans une lettre adressée à Freud – c'est le bonheur perdu (*cue* 17). Le motif ponctue ainsi deux étapes de la relation amoureuse entre Jung et Spielrein : la consommation puis la rupture, ou encore, l'acceptation puis la négation du péché²⁴⁰. Dans l'opéra, le motif est lié à la quête d'un ami par Siegfried, ce qui l'amène à découvrir l'existence de Brünnhilde. Pareillement, Jung et Spielrein sont en quête d'une âme sœur : Jung, pour révéler son monde intérieur, refoulé, Spielrein, pour atteindre le renouveau, la perfection.

FIGURE 20 : Motif V du bonheur dans *Siegfried* (a) et *A Dangerous Method* (b).

20a)

[figure retirée]

20b)

[figure retirée]

240. Le motif Y ponctue également la relation de Jung et Spielrein. Dans l'opéra, il s'agit du motif du destin tragique et héroïque de la race des Volsung, celle de Siegfried et de ses parents Siegmund et Sieglinde, condamnés à la souffrance. De la même manière, la relation de Jung et Spielrein, adultère, est vouée à l'échec. Cependant, d'un côté comme de l'autre, la relation des jumeaux wagnériens et des amants cronenbergiens, vouée à un accomplissement salvateur, revêt une dimension héroïque : c'est le sacrifice parental et l'enfantement d'un héros, pour les premiers, la grande contribution à l'avancement des théories psychanalytiques, pour les seconds.

On comprend ainsi que Shore cherche à créer un parallèle avec l'opéra en *ajoutant* un autre niveau de signification : il ne se contente pas de puiser un leitmotiv wagnérien pour le greffer au film, pour créer des analogies ; il adapte, réinterprète le matériau, se le réapproprie pour créer une affinité. En effet, nous disons « affinité » dans le sens où cette notion implique un lien de parenté, une filiation, ce que la notion d'« analogie » ne comprend pas nécessairement – deux éléments peuvent présenter des traits communs sans être issus d'une même source. En réadaptant le matériau musical wagnérien, Shore crée davantage qu'une simple correspondance entre les histoires cronenbergienne et wagnérienne : il construit un discours hybride présentant des traits communs avec l'une et l'autre des deux histoires – et ce sont ces analogies-là qui génèrent une affinité entre les discours –, il tisse, par la musique, des connexions entre l'idéal de Siegfried, tel que Spielrein le conçoit, et l'œuvre de Wagner.

Originalité de la partition : adaptation et transférabilité

Tout en entrecroisant le récit historique et le récit opératique, Cronenberg crée une œuvre distincte basée sur une toute autre histoire que celle de Wagner, tout comme les motifs de Shore ne sont ni des copies, ni un simple réassemblage des leitmotifs de l'opéra. Paradoxalement, les motifs musicaux contribuent grandement à nourrir cette distinction tout en permettant des analogies. D'une œuvre à l'autre, il s'opère une transférabilité des motifs qui, en dépit de leur provenance wagnérienne, revêtent une signification différente dans le contexte du film.

Par exemple, le motif de la force jeune et héroïque de Siegfried devient dans le film le motif de la pulsion²⁴¹ sexuelle et de son pouvoir de persuasion (motif X₁, chez Wagner et Shore ; voir Figure 21, p. 268)²⁴². La force de la sexualité est un fondement important de la

241. Par pulsion, nous entendons la « force biophysique inconsciente créant dans l'organisme un état de tension propre à orienter sa vie fantasmatique et sa vie de relation vers des objets et suscitant des besoins dont la satisfaction est nécessaire pour que la tension tombe » (Pierrel, s.d. : en ligne).

242. Dans l'opéra, le motif fait référence à la force de Siegfried, liée à sa jeunesse et à son insouciance (il brise des épées, forge la sienne lui-même et affronte le dragon Fafner sans trembler). Dans le film, le motif n'a pas de lien direct avec Siegfried mais avec cette idée de l'insouciance, ou du comportement impulsif, toujours reliée à la

théorie psychanalytique de Freud. Elle œuvre cependant de manière souterraine, inconsciente, alors que la force de Siegfried est plus exubérante. Pour prendre en compte à la fois ce qui unit et distingue les deux œuvres, Shore reprend les mêmes notes que Wagner, mais leur donne un timbre plus intime et un tempo plus retenu. Il incorpore donc les motifs sélectionnés dans *Siegfried* dans une partition semi-originale.

FIGURE 21 : Motif X₁ de la force jeune et héroïque de Siegfried dans *Siegfried* (a) et motif de la pulsion sexuelle dans *A Dangerous Method* (b).

21a)

[figure retirée]

21b)

[figure retirée]

À la différence des autres films cronenbergiens, c'est la figure de Wagner qui habite la partition d'un bout à l'autre, tant par les leitmotifs utilisés que par l'esprit classique²⁴³ de son écriture. Shore a ainsi opté pour une partition en adéquation avec le style visuel du film, son

question de la sexualité : la pulsion sexuelle, sa force d'attraction, persuade les protagonistes de lui céder. C'est donc l'obsession de la sexualité chez Freud (tout s'explique par la sexualité, refoulée) et Otto Gross (il ne faut rien réfréner), récupérée par Spielrein (Freud a raison, les prescriptions de Gross sont justes, il faut pécher sexuellement pour atteindre la perfection), ou encore la conscientisation, par Jung, convaincu par Freud et Gross, de ses propres frustrations sexuelles. Ces derniers représentent deux figures d'autorité par rapport aux deux amants encore insoucians, mais sur la voie de l'initiation, comme Siegfried. Il n'est donc pas étonnant de voir apparaître aussi peu à peu, dans le développement du motif de la force de Siegfried, le motif X₂ qui correspond, dans l'opéra, au motif de la lance de Wotan, symbole de l'autorité de celui qui détient les lois et la connaissance. Si, chez Wagner, le motif relie la force à l'autorité, dans la partition de Shore, il relie la pulsion sexuelle et son pouvoir de persuasion à l'idée de conviction, toujours reliée à la sexualité (et de l'adultère) : Otto Gross convainc Jung de céder à la tentation, Emma Jung tente de convaincre son époux de mettre fin à sa relation avec Spielrein, cette dernière est convaincue, à la suite de sa seconde rupture avec Jung, que c'est à Vienne, là où se trouve Freud, qu'elle accédera à la liberté qu'elle recherche.

243. Le qualificatif « classique » est ici employé dans le sens populaire de « musique classique », et non dans le sens musicologique désignant spécifiquement le style musical viennois de la fin du XVIII^e siècle.

esthétique tout aussi classique, son genre historique et élégant – sa « couleur ». Aussi, au lieu de reprendre la véhémence de la musique de Wagner, Shore a doté le film d'une musique plus calme et intime en remplaçant le grand orchestre wagnérien par l'orchestre de chambre de l'*Idylle*, une formation qu'il trouvait plus appropriée :

“The Siegfried Idyll” was a piece that Wagner wrote for the birthday of his wife, Cosima. Its instrumentation was for a small, chamber-size orchestra, a size that seemed appropriate for this score. In the film, you see the villa that Carl Jung had on Lake Geneva. When I recalled that Wagner wrote his “Idyll” on Lake Lucerne, it became another reason that this small orchestral size was the right approach for “A Dangerous Method”. (Shore, cité in Schweiger, 2011 : en ligne.)

En outre, Shore rompt avec l'opéra en ajoutant un piano soliste, instrument plus intimiste qui se fait ainsi l'écho instrumental des sentiments intimes refoulés par les protagonistes.

Par ailleurs, les motifs chez Shore ne sont pas rattachés aux personnages, mais aux situations, ils sont transférables d'un protagoniste à l'autre. Comme dans la partition de *Crash*, une même musique, un même motif peut être associé à n'importe quel personnage – il n'y a pas d'identification claire (un motif pour un personnage). La pulsion sexuelle, par exemple, concerne tout autant Spielrein que Jung. Le motif se dote ainsi d'une signification expressive qui permet à la musique d'entrer en contrepoint avec la trame narrative du film. Au contraire de ses commentateurs, Wagner se méfiait des associations trop directes entre personnages et leitmotive qu'il considérait plutôt comme des fils conducteurs permettant de retracer une évolution psychologique : les leitmotive sont malléables dans leur caractère expressif tout en étant reconnaissables musicalement. Shore supporte ainsi le drame en suivant les aléas émotionnels et psychologiques des personnages. De Wagner, il ne garde que le style et la signification psychologique des motifs pour créer un contrepoint sémantique entre musique et narration filmique. En sélectionnant quelques motifs de *Siegfried* qui créent un parallèle entre opéra et récit filmique, Shore enrichit et dédouble²⁴⁴ la narration. Les motifs sont parfois repris tels quels, parfois adaptés, et ne sont donc pas toujours immédiatement reconnaissables.

244. Par « dédoubler » – et non « redoubler », qui implique la notion de redondance –, nous entendons « faire apparaître deux choses là où d'abord il n'y en avait qu'une » (Pierrel, s.d. : en ligne).

Jusqu'ici, le film a surtout été expliqué en référence à Wagner. Il est cependant possible d'en développer une première compréhension sans l'aide de l'opéra wagnérien. Comment l'œuvre cinématographique se suffit-elle à elle-même ? À l'écoute de la musique de Shore, et à la suite de la transcription, il est déjà possible de remarquer la récurrence de thèmes et de motifs, puis de les associer, par la mise en parallèle avec l'action filmique, à des situations factuelles ou psychologiques ponctuelles et à leur évolution. Après avoir identifié les thèmes et motifs et répertorié leurs occurrences dans le film, il est possible de déduire, par la mise en série des images et des motifs associés, la signification reliant ces diverses occurrences.

Prenons pour exemple le motif du choc causant le malheur (motif Z_1), qui est assurément celui qui, avec ses variantes, est le plus présent dans la partition de Shore²⁴⁵ (Figure 22).

FIGURE 22 : Motif Z_1 du choc causant le malheur dans *A Dangerous Method* (pour son homologue wagnérien voir Figure 18a, p. 262).

[figure retirée]

Dans le film, les occurrences du motif, et de ses variantes, correspondent à certaines situations impliquant Spielrein, puis Jung, et reliées par l'idée de crise : les crises d'hystérie de Spielrein (1904 ; *cues* 1, 2 et 3), la crise personnelle de Jung (première rencontre avec Freud à Vienne en mars 1906, la culpabilité de l'adultère, puis sa négation, en 1909, les rêves qu'il conte à Freud ; *cues* 6, 12, 17 et 19), sa frustration sexuelle (l'arrivée d'Otto Gross en 1908, la

245. Ce motif comprend plusieurs variantes dans la partition de Shore. Z_1 correspond à deux groupes de trois croches (double broderie du *mi*) suivis d'un dactyle (répétition du *mi*). Z_1' diffère de Z_1 en ce que les groupes de croches accompagnent l'autre moitié du motif, étirée au soprano (répétition du *sol* en rythme pointé). Z_2 correspond à une inversion de Z_1 , le dactyle précédant et succédant le groupe de croches en double broderie. Z_4 , une appoggiature supérieure, n'a rien avoir avec le groupe Z si ce n'est qu'il accompagne toujours Z_3 ; il conserve ainsi l'appellation du groupe. Enfin, Z_4 ne conserve plus que le groupe de croches seul sur un tempo plus lent, tantôt en croches, tantôt en noires, toujours sur une pédale.

découverte de son message encourageant Jung « à ne rien réfréner » ; *cues* 8 et 11). Cet état de crise associé à ce motif musical passe d'un personnage à l'autre : Spielrein guérie (1905), Jung débute une crise personnelle sur laquelle il s'entretient avec Freud (ses frustrations sexuelles) et que Gross « guérit », à son tour, en le convainquant de céder à la tentation. L'interprétation pourrait s'arrêter là, mais la mise en parallèle avec l'opéra permet de raffiner la compréhension.

Dans *Siegfried*, le motif est rattaché à Mime le forgeron et symbolise le martèlement du marteau sur l'enclume (motif Z_1) ; au fil de ses occurrences, il fait également référence à l'obsession du nain pour l'anneau. Réinjecté dans le film, ce motif n'est pas en lien avec le personnage de Mime, mais il évoque l'idée du martèlement, du choc : le choc qui provoque l'hystérie, chez Spielrein, quand elle se remémore le plaisir masochiste que lui procuraient les corrections à répétition de son père, ou encore la crise personnelle de Jung, précipitée par l'argumentation continue de Gross en faveur de la polygamie. Plus exactement, le motif symbolise le choc causant le malheur. Comme dans *Crash*, les personnages sont tourmentés par leur obsession, le martèlement de l'idée – et cette obsession contamine ici aussi les autres protagonistes. Seul un auditeur averti peut saisir de telles subtilités, ce qui rend la signification de l'œuvre riche, mais aussi complexe, car les rôles changent au fil de la narration et il est difficile de créer une association claire entre les personnages du film et ceux de l'opéra.

Les rôles changent en effet constamment, à l'image du complexe de Spielrein : Spielrein et Jung sont tantôt associés aux amants Brünnhilde et Siegfried, tantôt aux jumeaux incestueux Siegmund et Sieglinde, notamment lorsqu'on entend le motif de la cohabitation du bien et du mal, qui était celui de l'inceste chez Wagner (motif U, chez Wagner et Shore ; voir Figure 23, p. 272).

FIGURE 23 : Motif U de l'inceste dans *Siegfried* (a) et de la cohabitation du bien et du mal dans *A Dangerous Method* (b).

23a)

[figure retirée]

23b)

[figure retirée]

Un autre exemple est celui de la figure d'autorité que représente Wotan, qui passe d'un personnage à l'autre dans le film : Freud, Gross, ou encore Emma Jung, qui sont autant de personnages dotés d'une force de persuasion (motif X₂, chez Wagner et Shore ; voir Figure 25, p. 276). On se rend ainsi compte que Shore ne retient que l'attitude psychologique reliée à un personnage dans l'opéra et qu'il la distribue à différents protagonistes du film, se faisant alors l'expression du complexe de Spielrein qui interchange les rôles. Cette redistribution d'un rôle mythologique à travers plusieurs personnages du film va de pair avec la transférabilité des motifs musicaux aux différents personnages.

Nous avons constaté que le motif du choc causant le malheur, le martèlement de l'idée, passe de Spielrein à Jung. De la même manière, le motif de la souffrance (motif Z₂₋₃ ; voir Figure 24, p. 273), combinaison du motif de Mime le forgeron et d'une appoggiature symbolisant, dans l'opéra, le malheur ou la peine, accompagne tout aussi bien une crise de Spielrein – qui n'accepte pas sa souffrance psychique et lutte pour sa guérison –, que la réaction stoïque d'Emma Jung, l'épouse trompée qui endure silencieusement la souffrance de l'adultère et de ne pouvoir donner un fils à son époux, tout en se battant en coulisse, à coups

de lettres anonymes, afin que son mari mette un terme à sa relation extraconjugale (*cues* 5 et 12).

FIGURE 24 : Motif Z_3 du malheur et de la peine dans *Siegfried* (a) et Z_{2-3} de la souffrance dans *A Dangerous Method* (b).

24a)

[figure retirée]

24b)

[figure retirée]

Réinterprétation, régénération

La complexité psychologique est aussi accentuée par le fait que pour Wagner et Cronenberg les notions de pureté et de péché sont troubles – c’est le thème cronenbergien de la dichotomie humaine – et font l’objet d’une importante réinterprétation. Sabina Spielrein est une femme pure, « innocente », vêtue de blanc. Mais lorsqu’elle peut exprimer les pensées malsaines qui l’habitent, révéler le désir qu’elle ressentait à l’idée que son père la frappe, son visage se déforme. Libérée par Jung, son Siegfried-sauveur, bercée de mythologie, elle se convainc qu’un grand destin l’attend mais que pour cela elle doit se sacrifier, telle Brünnhilde renonçant à son immortalité pour couvrir la relation incestueuse des jumeaux qui donneront naissance à la pureté que représente Siegfried²⁴⁶. Pour atteindre la perfection, il faut donc

246. Dans une lettre adressée à Jung et datée du 19 janvier 1918, Spielrein explicite son complexe à l’égard de sa destinée mystique : « *Without your instruction I would have believed, like all laymen, that I was dreaming of Siegfried, since I am always dwelling on heroic fantasies, whether in conscious expressions or in the form of a “heroic psychic attitude.” I am, and most especially always was, somewhat mystical in my leanings; I violently resisted the interpretation of Siegfried as a real child, and on the basis of my mystical tendencies I would have simply thought that a great and heroic destiny awaited me, that I had to sacrifice myself for the creation of*

pécher et se sacrifier. Spielrein convainc ainsi Jung de la nécessité de leur relation en se basant sur le « discours » de Wagner²⁴⁷. De son côté, martelé par les arguments de Gross en faveur de la polygamie, enfermé dans ses propres frustrations sexuelles, Jung cède à la tentation. Les deux amants se retrouvent, font l'amour. La robe blanche et pure de Spielrein se tache de rouge, couleur de la passion, du péché, un alliage de couleurs que nous retrouvons d'ailleurs sur le bateau qu'Emma Jung offre à son mari : un bateau blanc orné d'une voile rouge. Emma sait tout et tente de récupérer son époux par la ruse.

Ce lien entre perfection et péché est également exprimé par les relations sexuelles sadomasochistes des deux amants. Certes déduit par Cronenberg, et sans justification factuelle, le sadomasochisme fait écho aux convictions de Spielrein : il faut pécher, sexuellement, pour atteindre la perfection, se sacrifier pour embrasser une grande destinée héroïque. Se sacrifier, c'est perdre son individualité, le prix exigé par le côté destructeur de la libido. Pour Spielrein, la sexualité est une perte de soi dans l'autre et exige une destruction de l'individualité, de l'ego. La pulsion sexuelle est ainsi reliée à un instinct de mort – ce qui était déjà développé dans *Crash* : pour aimer, créer, il faut détruire. La sexualité est ce « choc des forces destructrices » permettant de « créer un renouveau », tel que le proclame Spielrein dans le film de Cronenberg. La destruction permet ainsi la création, et même une renaissance : voilà un thème ô combien cronenbergien ! En entrevue, le cinéaste discute de l'exemple significatif qu'est ce moment où Seth Brundle (*The Fly*) se téléporte lui-même avant de resurgir du télépode en forme d'œuf. Si pour Grünberg cet exemple est représentatif de l'intérêt du cinéaste pour le thème de la naissance, Cronenberg lui-même y voit plutôt une forme de renaissance :

C'est drôle, parce que j'ai envie de résister, de dire : « Non, ce n'est pas la naissance. C'est la transformation. » Peut-être même la transcendance. La naissance, oui, c'est important, pour des raisons nombreuses et évidentes. Mais il s'agit plutôt de renaissance et de

something great. How else could I interpret those dreams in which my father or grandfather blessed me and said, "A great destiny awaits you, my child"? » (Kerr, [1993]2011 : 165.)

247. Dans le film, cette donnée nous est livrée très explicitement à travers une discussion entre Spielrein et Jung. Nous la reproduisons ici en français : « Vous aimez Wagner ? », demande Spielrein. « La musique et l'individu, oui », répond Jung. « Je m'intéresse énormément au mythe de Siegfried, enchaîne Spielrein. L'idée que ce qui nous paraît pur et héroïque puisse ne venir en fait que d'un péché. Un péché aussi grave que celui de l'inceste. »

transformation. D'un changement si substantiel qu'il équivaut à une renaissance. C'est ce qui m'intéresse, bien plus que la naissance. La naissance, c'est évidemment un commencement. Mais une renaissance, c'est plus complexe. On ne part pas de rien. On ne part pas de zéro. [...] Il subsiste beaucoup de ce qui existait. Et je trouve ça fascinant parce que nous nous régénérons sans cesse. Nous nous réinventons. C'est un acte créatif. [...] Donc, ce qui m'intéresse, c'est moins la biologie de la naissance que l'aspect créatif de la renaissance humaine. C'est l'idée que nous nous réinventons, ou que nous réinventons le monde. (Cronenberg, cité in Labarthe, 1999 : en ligne.)

Le processus créateur de Shore dans *A Dangerous Method* n'est pas étranger à ce thème. Pour composer sa partition, il a dû décomposer, détruire la partition de Wagner pour la réinventer et donner naissance à une nouvelle musique – la régénération, la réinvention est un acte créatif. Il y donc renaissance de la musique de Wagner. Mais comme le dit Cronenberg, la renaissance implique une survivance ; quelque chose subsiste au cours de la transformation. De Wagner à Shore subsistent en effet des motifs et des significations, des états psychologiques cependant transformés par le processus de transférabilité, de l'opéra au film.

Le rôle du docteur Gross est de toute première importance dans le lien qui unit péché et perfection, destruction et renouveau. Nous avons déjà expliqué la nature de sa relation avec Jung. Disons simplement ici que Gross est un être qui donne libre cours à sa sexualité et pour qui la monogamie est un « concept angoissant », une polygamie réprimée. D'une certaine façon, il établit également un lien entre péché et perfection : le péché de la polygamie, la libération sexuelle, permettra l'avènement d'une nouvelle société libérée de la répression monogame. Dès lors, puisque Gross est si important, narrativement, dans *A Dangerous Method*, on peut se demander s'il fait l'objet d'un traitement musical particulier : y a-t-il des significations supplémentaires qui lui seraient associées par la musique ?

Bien que la bande sonore, disponible sur disque compact, comprenne une pièce intitulée « Otto Gross », l'analyse musico-filmique n'a révélé aucune association motivique stricte au personnage. Comme les autres protagonistes, Gross est relié à des états psychologiques transférables (cf. Figure 25, p. 276). Il peut être ainsi associé au motif rattaché à l'idée d'ambition de Jung (motif Z_4), à sa volonté de puissance – dans l'opéra, c'est le motif symbolisant l'entêtement de Mime à récupérer l'anneau (motif Z_4 également). L'occurrence du

motif relie ainsi l'ambition de l'un à la conviction de l'autre : Gross convainc Jung de la nécessité de la polygamie, ce qui servira les ambitions sexuelles et professionnelles de Jung.

FIGURE 25 : Parallèle entre les motifs de *Siegfried* et de *A Dangerous Method* autour du personnage d'Otto Gross.

[figure retirée]

Tel que le montre la figure précédente, Gross est également associé ponctuellement au motif qui symbolise tantôt l'idée de pulsion sexuelle (motif X_1), tantôt l'idée de conviction et d'autorité (motif X_2)²⁴⁸. Dans l'opéra, le motif est rattaché à Siegfried, sa force, son

248. Le groupe de motifs X comprend plusieurs variantes. X_1 se compose de sauts de quarts justes descendantes sur un rythme de croches, voire de noires. Sa variante directe, X_1' remplace les quarts par des quintes. X_2 est la transformation de X_1 en une ligne conjointe descendante, en retirant les sauts de quarts ou quintes, sur un rythme

insouciance (motif X_1 également). Dans ses développements, il devient le motif de la lance de Wotan, symbole de l'autorité du dieu (motif X_2). Dans le film, le motif et ses variantes (X_1 , X_1' , X_2 , X_2' et X_2'') peuvent être associés à Gross, Freud, Spielrein ou Emma Jung, soulignant leur autorité ou leur pouvoir de conviction, surtout à l'égard de Carl Jung.

Lorsque Gross convainc ce dernier de céder à la tentation, il l'enjoint à pécher. Dans la partition, un motif est d'ailleurs relié à cette idée du péché (motifs W_1 et W_2 ; cf. Figure 25, p. 276²⁴⁹). La plupart du temps, il précède ou suit le motif de la conviction (X_2) et relie ainsi les deux idées : la conviction du besoin de pécher. Sans surprise, ce motif est parfois associé à Gross. Dans l'opéra, il symbolisait l'infortune de Sieglinde qui avait commis le péché de l'inceste (motif W). Ainsi, Shore récupère une fois de plus l'idée derrière le leitmotiv wagnérien – et non nécessairement le personnage qui lui est associé. Ce motif est ainsi utilisé en lien avec la relation adultère de Jung et Spielrein, conséquemment aux arguments de Gross.

De cette manière – par ce système de transférabilité ou de non exclusivité des motifs –, la musique nous informe du rôle primordial de Gross dans le parcours de Jung et Spielrein : c'est lui qui leur permet de franchir le pas, de braver l'interdit, de pécher, pour atteindre la perfection. On retrouve là un lien avec la théorie, l'essai de Spielrein sur « La destruction comme cause du devenir », sur la nécessaire destruction à la base de toute création.

Il faut dire que cette idée d'une destruction d'un monde corrompu par un ordre moral factice provient en droite ligne de la Tétralogie de Wagner. Dans le dernier opéra du cycle, *Le crépuscule des dieux*, Siegfried, le héros pur et sans peur, se fait assassiner. Reprenant alors le destin du monde entre ses mains, c'est Brünnhilde qui se jette vive dans les flammes funéraires de son bien-aimé. Grâce à son sacrifice, le Walhalla prend feu, et les filles du Rhin

de noires, précédées par deux croches. Ses deux variantes directes, X_2' et X_2'' , présentent la même ligne étirée de un à un ton et demi vers le haut, et d'un ton vers le bas, tantôt en croches, tantôt en valeurs longues.

249. Le motif est caractérisé par un arpège ascendant d'accord mineur, en croches : *do* mineur dans W_1 et *ré* mineur dans W_2 . Alors que dans W_1 l'arpège se termine sur une double broderie, supérieure puis inférieure, de la quinte de l'accord, dans W_2 , l'accord revient en mouvement inverse, et en valeurs allongées, à son point de départ avant de réitérer l'arpège. Dans l'opéra, le motif procède également par arpèges, en mouvement ascendant puis descendant (sans considération de la basse : *si* diminué, puis *ré* mineur – ce sont les mêmes notes principales et la même courbe que dans W_2 , mais sur un rythme différent).

retrouvent leur anneau sacré. Destruction et renouveau sont réunis dans un même processus : l'incendie du Walhalla représente la destruction de l'ordre ancien, alors que l'anneau remis à ses propriétaires symbolise l'unité originelle retrouvée. Mais quel est, pour Cronenberg, l'incendie du Walhalla, qui détruit l'ordre ancien et apporte le renouveau ?

Dans *A Dangerous Method*, cette régénération prend plusieurs aspects. Elle est tout d'abord théorisée dans l'essai de Spielrein sur « La destruction comme cause du devenir ». Mais c'est également la rupture de Jung et Freud, au sujet de la libido et de la mythologie, ainsi que la remise en cause de l'autorité de Freud qui ouvrent à Jung la voie de l'indépendance. Il s'agit, ensuite, de la dépression nerveuse de Jung, à la fin du film, et à la suite de cette rupture, qui va ultérieurement lui permettre de refonder puis développer sa carrière et sa version de la psychanalyse – c'est-à-dire non plus exclusivement ancrée sexuellement –, pour devenir un éminent psychanalyste. On nommera également la rupture de Jung avec Spielrein, qui va refaire sa vie, avoir des enfants et amener en Russie la liberté par la psychanalyse. Le rapport destruction-renouveau est, en outre, condensé dans la relation des deux amants, Spielrein révélant à Jung ses frustrations, permettant ainsi à ce dernier d'élaborer une première complicité intellectuelle avec Freud, de devenir un homme nouveau. À la fin du film encore, c'est enfin le rêve prémonitoire et apocalyptique de Jung : la Première Guerre mondiale, la destruction annonçant la création d'un ordre nouveau. Il n'est donc pas étonnant que le film se termine, visuellement, sur un texte rappelant l'avenir des protagonistes, après 1913, accompagné, musicalement, par les motifs du Walhalla (motif S) et du sommeil innocent de Brünnhilde (motif R ; *cue* 27) : les deux motifs sont ici associés, l'ordre ancien (la demeure des dieux) et l'ordre nouveau (délivrée de son sommeil innocent, Brünnhilde abandonne sa divinité pour s'élever à l'humanité : « Que commence le crépuscule des dieux »)²⁵⁰. Nous avons là deux significations qui, de prime abord, semblaient opposées, mais qui, dans le film, sont apparentées (voir Figure 26, p. 279).

250. Le renouveau est également permis par un retour aux origines : c'est le motif Q, qui, dans l'opéra, est celui du Rhin, symbole de l'unité originelle et de la prémonition de la conscience. Dans le film, l'apparition du motif accompagne la reprise de la collaboration de Jung et Spielrein : ce retour aux origines de leur rencontre (alors que Spielrein assistait Jung à Bürghölzli), au travail en commun, permet un renouveau de la pensée psychanalytique puisque c'est pendant cette période que Spielrein va élaborer son essai sur « La destruction comme cause du devenir », s'opposant de la sorte aux théories de Freud. Cet essai, du moins l'idée qu'il défend, peut être

FIGURE 26 : Motifs S et R dans *Siegfried* et *A Dangerous Method*.

[figure retirée]

C'est d'ailleurs grâce aux motifs musicaux que l'œuvre cinématographique parvient à engendrer des significations qui s'approfondissent dans le temps : au terme du film, la globalité de la trame narrative et du spectre émotif a été couverte. C'est donc rétrospectivement que l'on comprend les significations qui résultent du croisement des pensées filmique, musicale et wagnérienne.

Motifs et significations

Jusqu'à maintenant, nous avons abordé la question des significations musicales par analogie avec la dénomination wagnérienne des leitmotive. Afin de saisir plus profondément les liens qui unissent musique, signification et expression musico-filmique, quelques éléments de réflexion sur la notion de leitmotiv et sur la modélisation de leur expression sont nécessaires.

également associé à un motif. Il s'agit du motif P qui, chez Wagner, est rattaché à Fafner, le dragon qui garde l'anneau et symbolise l'inertie ainsi que l'attraction de l'inconscient. Pour accéder à l'ordre nouveau, à la liberté et à la connaissance (récupérer l'anneau), Siegfried doit détruire le dragon. Dans le film, le motif intervient précisément au moment où Spielrein et Jung reprennent leurs pratiques sadomasochistes (1911, ce qui mènera à l'essai de Spielrein) et lorsque Freud et Jung mettront fin à leur relation (celle-ci survient juste après l'évanouissement de Freud, sentant que son « héritier » s'éloigne : la scène suggère la mise à mort du père).

Dès ses origines, dans l'univers wagnérien, l'appellation leitmotiv a à la fois suscité de l'intérêt et de la crainte. Un intérêt, parce que la conscientisation des récurrences mélodiques et leur association avec l'action dramatique a servi de piste de compréhension et d'approfondissement des œuvres. Pour Wagner, sa technique constitue une stratégie de composition permettant d'unifier musique et action scénique, de créer « une forme unitaire parfaite²⁵¹ ». En 1876, c'est Hans von Wolzogen qui popularise la notion de leitmotiv avec son guide musical de la Tétralogie, destiné à aider le public à se repérer à travers la monumentalité du cycle (*Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel "Der Ring des Nibelungen"*). Trois ans plus tard, dans son essai « *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* » (« De l'application de la musique au drame²⁵² »), Wagner émet cependant des réserves sur une association trop précise entre leitmotiv et action : les significations musicales s'entrelacent avec l'ambiance générale que génère la musique et la musique conserve une certaine autonomie par rapport au texte²⁵³. Dans notre travail de dénomination des leitmotifs,

251. « Devenus des moments mélodiques qui réalisent pleinement leur contenu, et nettement différenciés, les motifs principaux de l'action dramatique se développent par leur répétition, selon des relations multiples toujours strictement déterminées – semblable à la rime – en une forme artistique unitaire, qui s'étend non seulement sur certaines parties restreintes du drame, mais sur tout le drame comme un enchaînement qui relie, où, non seulement les éléments mélodiques apparaissent comme se rendant intelligibles les uns les autres, et partant, comme constituant une unité, mais aussi où les motifs évocateurs de sentiments et d'images inclus en eux, se font connaître au *sentiment*, comme les plus forts de l'action, et englobent en eux les plus faibles, – comme se déterminant réciproquement et constituant par l'essence du genre une unité. – Dans cet enchaînement est réalisée la forme unitaire parfaite et ce n'est que par cette forme qu'est rendue possible la manifestation d'un contenu unitaire, donc, en réalité, ce contenu lui-même. » (Wagner, [1910]1982 : 240.)

252. Le texte est reproduit dans le tome XII des *Œuvres en prose* du compositeur (Wagner, 1924 : 271-295).

253. En réalité, Wagner regrettrait que ses motifs aient surtout été considérés d'un point de vue sémantique plutôt que structural. Jean-Jacques Nattiez témoigne : « Quelles que soient la ou les significations propres aux leitmotifs et aux tonalités, cette fonction sémantique des leitmotifs n'était ni la seule, ni peut-être la plus importante pour Wagner. Du reste, ce n'est pas le compositeur mais Heinrich von Wolzogen, le fondateur des *Bayreuther Blätter* – l'organe de propagande wagnérienne publié de 1879 à 1938 – qui proposa le terme de *Leitmotiv* et en publia les premiers catalogues [...]. Dans l'essai [...] de 1879 [« De l'application de la musique au drame »], Wagner préfère l'expression de "*Grundthema*" et prend ses distances à l'égard de Wolzogen "qui a pris la caractéristique des leitmotifs – ainsi nommés par lui – en sérieuse considération, plutôt au point de vue de leur importance et de leur effet dramatiques, [...] qu'au point de vue de leur utilité pour la structure de la composition musicale" [...]. Et une entrée du *Journal* de son épouse Cosima, le 1^{er} août 1881, ne fait aucun doute quant à ses sentiments au sujet des étiquettes collées aux motifs : "Je joue à quatre mains avec Lusch des passages du *Crépuscule des dieux*, R. dit qu'il est heureux de son œuvre. Malheureusement, cette édition fourmille d'indications comme : motif de la joie du voyage, motif du malheur, etc. R. dit : à la fin, les gens vont croire que ces absurdités se font sur mon ordre." [...] Ces déclarations ne nient pas l'existence d'une dimension dramatique et sémantique des motifs, mais elles conduisent sûrement à la relativiser et à considérer, davantage qu'on ne le fait habituellement, leur fonction proprement musicale. Pourquoi Wagner insiste-t-il sur cette dimension ? Parce que, dans un contexte où l'opéra n'est plus fait d'une succession de numéros se terminant par de brillantes cadences, il est nécessaire de fournir à l'auditeur des *points de repère auditifs*, équivalents des thèmes d'une symphonie. » (Nattiez, [2004]2006 : 1227-1228.)

nous avons adopté une démarche analogue à celle de Wolzogen. Chaque piste de la bande sonore a été transcrite, mise en relation avec l'action filmique et analysée afin d'en dégager les significations. Les différents leitmotifs ont été nommés en fonction de leurs occurrences et, en conséquence, leurs significations dans le film, en plus de leur signification intertextuelle avec l'opéra *Siegfried* (l'Annexe XII regroupe les leitmotifs utilisés et permet la comparaison de leur dénomination entre opéra et film).

Les motifs musicaux portent en eux-mêmes des potentialités expressives qui, dans le contexte narratif de l'œuvre, engendrent des significations et des émotions particulières. Du moment qu'un motif musical a été entendu dans une situation donnée, ses occurrences subséquentes entraînent inmanquablement le rappel de cette situation, créant ainsi une mise en résonance entre narration présente et narration passée. La signification musicale naît donc par une mémoire qui interagit avec le présent et engendre l'appréhension de ce qui va suivre. Afin d'exposer ce phénomène, nous proposons une modélisation qui permet de distinguer les différents motifs et de les mettre en relation au sein d'une globalité.

FIGURE 27 : Cercle des émotions de Kate Hevner (1936 : 249).

[figure retirée]

Les recherches des psychologues sur les émotions musicales ont produit un outil conceptuel intéressant : le cercle des émotions de Kate Hevner²⁵⁴, reproduit ci-dessus. Développé dans les années 1930, puis repris lors de la dernière décennie par les psychomusicologues, notamment David Huron à la Ohio State University School of Music, le cercle vise à énoncer les émotions les plus fréquemment induites par la musique. Le modèle de Hevner, sous forme d'un cercle adjectival, comprend 66 émotions, divisées en huit catégories. La circonférence du cercle décrit un parcours par nuances émotives tout en faisant ressortir des polarisations opposées, comme la joie et la tristesse. Pour passer de la joie à la tristesse, il faut transiter par la sérénité ou la vigueur, puis par la soumission ou la crainte.

Dans notre étude, ce modèle a été utilisé dans un but différent de celui pour lequel il avait été conçu. Au lieu de servir à identifier expérimentalement les émotions ressenties par les auditeurs, le cercle a été exploité en tant que modèle de référence servant à disposer les motifs musicaux selon leurs différentes colorations expressives. Chaque motif musical a ainsi été disposé autour du cercle selon la signification et l'expression qui lui est propre, par analogie avec les adjectifs de Hevner (voir Annexe XIII).

254. Dans l'article « Experimental Studies of the Elements of Expression in Music » (1936), Kate Hevner poursuit des travaux antérieurs sur la signification et l'expressivité musicale. Après avoir développé une méthode lui permettant d'isoler certaines variables de la structure musicale, de mesurer leur expressivité et d'étudier la valeur affective, Hevner s'intéresse dans cette nouvelle étude à trois autres variables : la ligne mélodique, le rythme et l'harmonie. Selon elle, plusieurs facteurs affectent le sens en musique : « *the form and structure of the music itself, the attitude of the listeners, their previous experience, their training, talent and temperament, and their momentary mood and physiological condition.* » (Hevner, 1936 : 247.) Les participants à l'expérience doivent choisir parmi les 66 adjectifs proposés ceux qu'ils jugent les plus appropriés pour les pièces musicales qui leur sont données à entendre : « *From the original response sheets of the listeners, each of whom had a fresh copy of the adjective list for every different musical composition, it was a simple matter to tabulate all the votes for any one adjective from all the Os for each composition alone, or for all the compositions which are alike in certain respects. Then, by comparing the numbers of votes for different adjectives, the meanings or affective characteristics of the compositions could be ascertained.* » (Ibid. : 249.) Les adjectifs ont été ensuite regroupés en catégories homogènes, formant de la sorte une échelle plus ou moins continue : « *This grouping was accomplished in consultation with several Os who attempted to arrange their groups of adjectives around an imaginary circle in such a way that the adjectives in one group would be closely related and compatible with each other; that any two adjacent groups should have some characteristics in common, and that the groups at the extremities of any diameter of the circle should be as unlike each other as possible. The arrangement in Fig. 1 [notre propre Figure 27, p. 281] seemed the most satisfactory. This arrangement is not the only possible grouping along such a scale, and does not perfectly satisfy all the demands of the opposing groups. It has value merely in simplifying and summarizing the results of these studies. The adjacent groups have certain characteristics in common, and the transitions between them are made without abrupt or awkward changes in feeling tone. A complete circuit of the circle carries one quite smoothly over the range of the most common affective experiences.* » (Ibid. : 250.) Nous tenons à remercier Sylvain Caron de nous avoir suggéré cette référence.

Le cercle que nous avons créé permet de mesurer le degré de nuance ou de contraste entre les situations, ainsi que de comprendre la progression psychologique de l'œuvre. Les motifs sont identifiés selon l'ordre alphabétique inverse de leur apparition, de Z à P. On remarque ainsi une progression en deux temps, allant, globalement, du bas vers le haut, de la souffrance au bonheur (de Z à V), par la gauche du cercle, puis par la droite, ce qui correspond, à peu près, aux deux moitiés du film. En effet, le motif du bonheur n'arrive que deux fois, vers le milieu du film (*cues* 11 et 17), scindant ainsi l'œuvre en deux parties égales. Par ailleurs, le caractère fragile et éphémère du bonheur (V) est obtenu par un grand contraste entre son avant et son après, dans le film, celui du péché ambivalent (W) et de la cohabitation du bien et du mal (U), qui est une sorte d'inceste psychologique. Le péché est ambivalent puisque Gross prêche l'évangile de la perfection grâce au péché, à la liberté sexuelle, alors que le bien (innocence) et le mal (péché) cohabitent lorsqu'Emma offre à Jung le bateau qu'il désirait, mais qui lui donne l'occasion de rejoindre aisément sa maîtresse. Les voiles sont rouges et le bateau est blanc : la symbolique des couleurs est éloquente. Ce petit triangle psychologique, tout à fait central, incarne pleinement la pensée de Spielrein : le péché (W) est ce qui permet d'accéder à la perfection, au bonheur (V), qui cependant implique nécessairement une dualité (U) en raison de son origine (inceste) et de la nature de celle-ci (« le résultat de l'énergie créée par la friction des opposés »). Ce complexe reflète également la propre pensée de Cronenberg relativement à ce que nous avons nommé la dichotomie humaine et à l'absence d'absolus moraux (l'être humain est un être complexe et dualiste).

Le cercle révèle plusieurs situations psychologiques contrastantes : le bonheur s'oppose au malheur, l'ordre nouveau à la destruction, le destin aux origines, par exemple. Mais chaque élément de ces couples antagonistes implique nécessairement l'autre : le bonheur exige la souffrance ; le renouveau, l'éveil de la conscience, réclame une destruction de l'ordre ancien. Chaque objectif nécessite un sacrifice : l'héroïsme implique la tragédie (Sieglinde/Siegmond, Spielrein/Jung), l'amour requiert une perte de soi (divinité/humanité, insouciance/conscience, pulsion sexuelle/instinct de mort), l'ambition condamne l'amour (Emma Jung/Carl Jung, Freud/Carl Jung, Spielrein/Carl Jung), la perfection naît du péché (renouveau/destruction, pureté-héroïsme/inceste-adultère). Ainsi Jung conclut-il le film : « On est parfois obligé de poser des gestes impardonnables afin de pouvoir continuer à vivre. »

Une œuvre autoréférentielle

Que peut-on retenir d'une œuvre filmique aussi vaste, comprenant de multiples niveaux de significations ? On peut d'abord observer que Shore et Cronenberg tirent du passé des enseignements pour créer de nouveaux moyens d'expression. C'est comme si, par ses différents niveaux de significations narratifs, le film devenait la métaphore de l'expression artistique, une métaphore qui se joue à trois niveaux.

Il y a d'abord celui de la réécriture d'un opéra ancien dans un film nouveau, avec les mêmes motifs musicaux, établissant ainsi une filiation et une évolution dans deux genres apparentés et en continuité : c'est le niveau de la *filiation musicale*. À un deuxième niveau, les périodes historiques s'entrecroisent : celles de Wagner et de Jung, l'univers de Cronenberg et Shore entrent en dialogue dans un jeu de cohabitation des temps, un cycle d'éternels retours. N'est-ce pas d'ailleurs le propre du mythe de prendre des formes diverses tout en conservant la même essence, de manière intemporelle ? Nous occupons ici le niveau de la *permanence mythologique*. Enfin, Shore donne l'impression de vouloir retourner à une source importante de la musique de film : l'opéra wagnérien. La résultante des deux niveaux précédents serait, peut-être, une sorte d'hommage à Wagner, une reformulation de ses procédés musicaux repris par la musique de film : c'est le niveau de la *filiation d'un genre*, celui de l'œuvre d'art totale qui anciennement était l'opéra et qui aujourd'hui est le film.

Éventuellement, il y aurait aussi un quatrième niveau : celui de rendre explicite, par ce film, la psychologie sous-jacente à toute la production de Cronenberg et Shore. Il s'agirait donc d'un niveau *autoréférentiel*. Il faut ici rappeler que pour Cronenberg, la vérité, c'est le corps humain : « On retourne toujours au corps pour toute vérification », déclare le cinéaste (Cronenberg, cité in Labarthe, 1999 : en ligne). Véritable critère de réalité, le corps est une zone de médiation entre le flux et le reflux des temporalités et des lieux, entre réalité et fantasme, hallucination, raison et instinct, névrose. Le corps est une zone de devenir, d'expérience ; une expérience, d'ailleurs, que Shore récupère en s'inspirant de sa propre expérience du film, émotionnelle, subjective, sensorielle, pour créer une partition. Aussi, Shore et Cronenberg cherchent toujours, dans leur processus créateur, à ancrer leur corps dans

l'œuvre en devenir – dans sa matérialité –, pour créer, finalement, une œuvre d'art figée dans le temps de sa réalisation, de son ressenti – d'où leur recours à l'improvisation dans leur processus créateur. L'œuvre d'art cronenbergienne est un corps en devenir.

Le spectateur, qui ancre également son propre corps dans l'instant du visionnement, est confronté au questionnement métaphysique que lui propose le cinéaste, sur la vie, la mort... toujours le corps. Le réalisateur *propose* des expériences à un spectateur dont il requiert une participation active. Chez Cronenberg, le corps spectral est actant et percevant. Ce corps, c'est également celui de l'analyste, qui contribue au devenir de l'œuvre en y ajoutant son propre corps, ses émotions, ses désirs, son savoir et son expérience pour faire émerger un sens vécu, une signification résultante, au croisement des pensées artistiques.

À première vue, l'œuvre semblait quelque peu éloignée de la conception musico-filmique du binôme : le recours à une musique préexistante, celle de *Siegfried*, crée nécessairement un lien avec la propre réalité créée par Wagner dans son opéra, avec les significations qui y étaient rattachées. De facture et de style classiques, influencée par l'opéra wagnérien, la musique de Shore contraste fortement avec ses partitions antérieures, si l'on pense, par exemple, aux sonorités électriques et métalliques de *Crash*, à la partition semi-électronique de *Scanners*, aux sons synthétiques de *Videodrome*, à la partition épurée et atonale de *Spider*, au collage expérimental de *Naked Lunch*, au langage polytonal de *The Fly*, au dodécaphonisme de *The Brood* ou encore à la tonalité de l'effroi de *Dead Ringers*. De la même manière, le sujet historique et biographique, le style élégant et classique du film de Cronenberg étonnaient au premier abord. Et pourtant, l'œuvre porte bel et bien la signature des deux artistes. Comme nous l'avons vu, le fait même, finalement, de recourir à une musique préexistante, la partition de Wagner, de la déconstruire pour en créer une nouvelle répond au propre thème cronenbergien de la renaissance, qui implique une transformation.

Avec ce film, Cronenberg revient à ses premiers intérêts : la psychanalyse. Et on parle – on s'analyse – beaucoup dans ce film : la cure par la parole libère du refoulement – comme dans *The Brood*, où la parole permet d'extérioriser, physiquement, un malaise intérieur – et le verbe autorise la transgression (les séances d'analyse de Gross et Jung) ; les

théories psychanalytiques évoluent, et se rejouent constamment, à travers l'explicitation de nombreux concepts et au fil de débats qui invitent à la réflexion ; le dialogue transforme les protagonistes (Jung prend conscience de ses frustrations) et fait progresser leurs relations (jusqu'à la rupture). Et de quoi parle-t-on ? De sexualité. Ainsi Otto Gross prône-t-il la liberté sexuelle, panacée d'une société enfermée dans l'oppression et le refoulement, alors que Jung, emprisonné par ses propres frustrations, préconise la répression, garante de l'ordre – n'est-ce pas là un dilemme tout à fait cronenbergien ? De son côté, Spielrein, comprenant la nature sexuelle de son trouble et acceptant ses propres refoulements, masochistes, perçoit un rapport entre pulsion sexuelle et instinct de mort. Pour Freud, seule la sexualité – une véritable obsession que lui reproche Jung – permet d'expliquer la complexité de l'esprit humain et de ses relations sociales. Quant à Emma Jung, les rapports charnels qu'elle semble avoir avec son époux – rapports que nous ne voyons jamais – ont pour unique but la procréation (la conception d'un fils). *A Dangerous Method* traite ainsi de questions difficiles (cronbergiennes) en relatant un moment crucial de l'histoire de la psychanalyse se jouant entre relations professionnelles, intimes et/ou relations charnelles, mais aussi entre histoires factuelle (ce que disent les faits) et fictionnelle (ce que dit Cronenberg).

Comme nous avons voulu le démontrer, *A Dangerous Method* croise une troisième histoire, celle du Siegfried de Wagner, mais à travers l'interprétation de Spielrein. La présence de Wagner est donc justifiée narrativement : les deux amants, Jung et Spielrein, partagent une admiration pour la Tétralogie, plus précisément pour *Das Rheingold*, et Spielrein développe une fascination pour le personnage et l'idéal de Siegfried. C'est précisément à ce point que Shore intervient dans le drame, en établissant ainsi des connexions entre l'idéal de Siegfried, tel que façonné par Spielrein, et l'opéra de Wagner. Par la sélection, la réappropriation, la réinterprétation et la recombinaison des leitmotifs wagnériens, le compositeur parvient à enrichir et dédoubler la narration en créant une passerelle musicale et signifiante entre les récits cronbergien et wagnérien. Cette passerelle, c'est le complexe de Spielrein, au croisement des concepts psychanalytiques et mythologiques. La musique fait ainsi office de passeur d'histoires en proposant sa propre lecture des faits, du récit cronbergien à travers le récit wagnérien, et inversement. Il y a donc également dialogue entre les différentes temporalités et émergence d'un discours au cœur d'un réseau d'interférences (musiques,

images, histoires, pensées) et qui ne jaillit qu'à ce point précis du complexe – et qui serait, en fait, la propre interprétation de Spielrein.

Fidèles à leur conception du rapport musique-image, Cronenberg et Shore proposent ainsi une œuvre riche en significations, où la musique permet d'exprimer l'immontrable et l'indicible – et c'était d'ailleurs précisément en ce sens que Shore se référait à l'opéra, et à Wagner, dans son entrevue avec Schelle. Et de la même manière que Cronenberg, via l'adaptation, rejoue les enjeux et les fondements de la psychanalyse en y injectant ses propres préoccupations et thématiques, Shore propose une réinterprétation du discours de Wagner, fantasmé par Spielrein, à travers sa propre expérience de la musique de film, telle que vécue au sein de sa collaboration avec Cronenberg : l'instrumentation est dictée par l'image ; la musique, qui n'a de lien qu'avec la réalité alternative du film (ce n'est pas la musique de Wagner, mais ce sont ses leitmotifs réinterprétés et réagencés au sein du récit cronenbergien), doit approfondir le drame mais n'exprime rien d'évident. Et c'est, en effet, l'analyse, la mise en parallèle de l'opéra et de la partition de Shore, puis avec le film, qui nous a permis de faire émerger une signification complexe et multiple. Si l'image, son style classique et élégant, et les références, dans les dialogues, à Wagner ont inspiré la musique, cette dernière influence en retour notre perception du film en faisant ressortir une intrigue supplémentaire, celle du complexe de Spielrein, qui est abordé indirectement et ponctuellement dans le film. C'est cependant le discours filmique qui nous a permis de comprendre comment le compositeur a adapté le matériau puisé chez Wagner et de proposer une nouvelle nomination des motifs. Le complexe de Spielrein interchangeant les rôles, les leitmotifs qui l'incarnent, et dont Shore n'a retenu, de Wagner, que la signification psychologique, peuvent circuler d'un personnage à l'autre. Comme dans *Crash*, les différents protagonistes bénéficient de la même musique, ce qui contribue à l'impossibilité d'identification, caractéristique de Cronenberg, et à la richesse du discours.

Là où l'œuvre propose une divergence par rapport au modèle de la collaboration Cronenberg-Shore, c'est sur le plan de l'improvisation. Mais dans l'étape d'intellectualisation de son processus créateur, Shore conserve tout de même l'approche chirurgicale (ou sculpturale) cronenbergienne qui sonde, prélève les matériaux et construit patiemment l'œuvre

d'art. Nous demeurons donc dans le niveau autoréférentiel de l'œuvre, le processus créateur reflétant le propre discours de Spielrein : il s'agit de déconstruire, analyser l'œuvre de Wagner pour créer une nouvelle œuvre, et proposer, par la musique, un discours supplémentaire permettant d'enrichir le drame. Ce discours ne dit rien d'évident en ce que seul l'auditeur averti (un spectateur actif, un analyste), qui connaît l'œuvre de Wagner et le complexe de Spielrein, peut saisir les subtilités du propre discours de Shore et la signification qui en résulte – l'incarnation (musicale) du complexe de Spielrein. Le niveau autoréférentiel se joue également dans le dialogue, à double sens, de l'image et de la musique : la première inspire la musique (références à Wagner, style classique) qui influence en retour la perception du film (relire l'histoire de Cronenberg du point de vue du complexe de Spielrein et donc du discours de Wagner). En outre, Shore conserve un rapport distancé en composant une musique non pas dans un rapport direct avec l'image (stratégie hollywoodienne), mais en agissant en profondeur, dans les souterrains du drame. Enfin, l'œuvre permet de se rendre compte que, comme dans *Crash*, la musique refuse toute possibilité d'identification par le concept de transférabilité des motifs (la même musique pour tous, ce qui constitue un écart à la norme) : c'est comme si le complexe de Spielrein contaminait l'ensemble de son entourage.

Dans *A Dangerous Method*, nous avons démontré que les états psychologiques étaient transférables de l'un à l'autre des protagonistes, via la propre transférabilité des motifs musicaux. Le complexe de Spielrein, exprimé par la musique, disions-nous, contamine l'ensemble des personnages. De la même manière, dans *Crash*, la musique, presque indifférenciée assure la contamination du fantasme d'un protagoniste à l'autre. Ainsi, de même que ces « virus » contaminent les protagonistes, la musique contamine également les personnages, en se rattachant indifféremment aux uns et aux autres (transférabilité), et la narration, en ajoutant un contre-récit au récit filmique (en créant un pont avec *Siegfried*, en court-circuitant l'absence d'émotions par l'expression d'émotions significatives). Nous retrouvons cette idée dans un autre film, soit *Dead Ringers* (1988).

Pour Cronenberg, les jumeaux Mantle forment un couple. L'un, surnommé « petit frère » par son jumeau, introverti, fragile, porte un prénom féminin, Beverly ; l'autre, *a priori* plus fort, porte un prénom masculin, Elliot, et fréquente les milieux mondains. Le cinéaste

commente leur rapport : « *the truth, anticipated by Beverly's parents [...] was that he was the female part of the yin/yang whole. Elliot and Beverly are a couple, not complete in themselves.* » Il ajoute : « *The idea that Beverly is the wife of the couple is unacceptable for him. He can't accept that they are a couple.* » (Cronenberg, cité in Rodley, 1992 : 147.) Le film est ainsi structuré autour de la complémentarité et de la ressemblance des Mantle : « Je voulais que vers le milieu du film, on commence à savoir qui est qui. Puis, petit à petit, ils redeviennent très proches et on les confond à nouveau.²⁵⁵ » (Cronenberg, cité in Tesson, Katsahnias et Ostrin, 1989 : 62.) Afin de compliquer leur différenciation, Cronenberg a ainsi choisi de filmer les deux frères de la même manière : « Je ne voulais pas utiliser d'angles particuliers pour l'un, et pas pour l'autre, parce que je pensais que ça détruirait l'illusion plutôt que de la renforcer. » (*Ibid.* : 63.)

De même que le réalisateur ne permet aucune facilité du point de vue de la distinction des jumeaux, le compositeur choisit également de ne pas différencier les deux protagonistes par la musique. C'est ce qu'argumente Durrell Bowman (2006) dans son analyse succincte de la partition de Shore. L'auteur compare la musicalisation de quatre films concernant la jémellité : *The Dark Mirror* (1946) de Robert Siodmak avec une partition de Dimitri Tiomkin, *Dead Ringer* (1964) de Paul Henreid avec une musique d'André Prévin, *Sisters* (1973) de Brian De Palma en collaboration avec Bernard Herrmann et *Dead Ringers* de Cronenberg. Il remarque ainsi que, contrairement aux autres films où, musicalement, les deux jumeaux sont différenciés – l'un est bon, l'autre est mauvais –, la partition de Shore tend à les confondre : « *Those films use titles music and additional leitmotifs and other music to help separate their twins. By comparison, Shore's much more subtle music for Cronenberg's film helps to merge its twins.* » (Bowman, 2006 : 54.) Nous retrouvons donc ici la composante cronenbergienne de l'ambiguïté que Shore obtient par de subtiles transformations thématiques : « *Subtle thematic*

255. Dans l'histoire originale, le livre *Twins* (1977) de Wood et Geasland, l'un des jumeaux est homosexuel, ce qui ne correspondait pas à la vision de Cronenberg : « Pour moi, explique-t-il, cela faisait une grande différence entre eux et j'étais fasciné par leur ressemblance, pas par leur différence. » (Cronenberg, cité in Tesson, Katsahnias et Ostrin, 1989 : 12.) À la fin, les jumeaux sont en effet plus indissociables que jamais : « La mythologie des jumeaux est, au départ, respectée, écrit François Ramasse. Mais Cronenberg réussit à imprimer sa propre mythologie. Et s'il sait opposer les deux jumeaux, approfondir leurs personnalités en même temps que celle de Claire – sur le plan de l'étude psychologique il fait ici un pas nouveau –, pour les écarter l'un de l'autre, c'est pour mieux les faire se rétracter dans leur cage, dont les stries de stores permanentes marquent la présence de plus en plus menaçante, tout en offrant au film un de ses plus beaux motifs visuels. » (Ramasse, 1989 : 31.)

transformations such as this recall Richard Wagner's Grundthemen rather than the "classic" film scoring practice of easily and consistently signifying leitmotifs », précise Bowman (2006 : 67). Par une pratique qui diffère donc de celles habituellement employées – plus hollywoodiennes et commodes –, Shore ne distingue pas les jumeaux par des thèmes et motifs reconnaissables qui leur seraient respectivement associés, mais les confond en privilégiant l'utilisation d'un même matériau qu'il développe et varie subtilement jusqu'à la fin – on retrouve donc ici un traitement musical similaire à *Crash* et *A Dangerous Method*, l'attribution d'un même matériau, développé, pour tous²⁵⁶. De la sorte, Shore compléterait la vision de Cronenberg qui, au cours de son film, rend ses jumeaux de plus en plus semblables, psychologiquement, tels des siamois. Pompon et Véronneau soulignent, de leur côté, la capacité de la musique à lier les jumeaux, non pas seulement, comme le suggérait Bowman, en leur attribuant un même matériau thématique pour les confondre, mais en reliant, par exemple, deux séquences limitrophes impliquant chacune un des deux frères en proie au même trouble, accentuant ainsi leur relation symbiotique – comme dans *Crash*, la fonction de liaison musicale concerne donc autant une fluidification du montage que le passage d'un élément qui circule entre les séquences, une sorte de contamination (Pompon et Véronneau, 2003 : 137).

256. Le même matériau musical est utilisé tout au long de *Dead Ringers*, mais la musique est surtout présente dans la seconde moitié qui concerne principalement la relation des deux jumeaux – la première s'attachant à la relation de Beverly avec Claire Niveau. Nous pourrions alors supposer que la musique de *Dead Ringers* est celle du couple gémellaire et qu'elle est l'expression de leur relation unitaire, de sa complexité et son caractère tragique.

Conclusion

**Une méthode dangereuse :
Le laboratoire musico-filmique**

Énoncer la vérité va à l'encontre de la société. La société est fondée sur la comédie, les structures, le refoulement. [...] Pour que civilisation et civilité existent, il faut du refoulement, des structures qui dissimulent. Mais si on est un artiste sérieux, il faut arracher tout ça. Et ne pas se contenter de s'amuser de ces façades, ce que font la plupart des films, à toute époque. On se met alors en danger de dire la vérité, d'aller voir derrière la façade, de rompre les conventions de la civilisation. On ne vous le pardonnera pas facilement.

– Cronenberg (cité in Labarthe, 1999 : en ligne).

La thérapie par la parole, telle que qualifiée par Cronenberg dans *A Dangerous Method*, est, comme le titre l'indique, une méthode dangereuse : elle crée un rapport intime (voire adultère) entre le patient et son analyste (sondant un territoire encore inexploré, l'inconscient, les refoulements), qui relève de la catharsis, d'une libération. La collaboration à long terme du réalisateur avec Howard Shore, fondée elle-même sur un dialogue des deux artistes, construit une relation similaire : le compositeur « analyse » le travail du cinéaste, l'inconscient de son film (son rêve), afin d'en expliciter l'indicible – et d'ailleurs, dans son processus créateur, le compositeur procède lui-même à une autoanalyse de son propre rêve créatif. Et comme en psychanalyse, la collaboration revêt une dimension libératrice : Cronenberg accorde une liberté totale à Shore qui lui-même voit dans le cinéma le potentiel d'une libération, un champ d'expression de ses idées créatrices. De la même manière, Maurice Blackburn avait trouvé dans le cinéma de McLaren la possibilité d'un affranchissement de la servitude, un substrat à l'expression de ses idées les plus expérimentales qui le mèneront au bricolage et au concept de bande sonore totale. D'un binôme à l'autre, le cinéma se transforme en laboratoire, un atelier de tous les possibles dans lequel l'apprenti-compositeur et l'apprenti-cinéaste, tels deux alchimistes, se prêtent à toutes formes d'expériences (dangereuses !) leur permettant de découvrir de nouveaux outils, des mondes inconnus, des formes inédites, des combinaisons encore insoupçonnées.

Mais l'accès au laboratoire nécessite une question, un problème. Dans le cinéma cronenbergien, la question problématique que se pose le cinéaste est celle de la transformation de l'esthétique humaine. Celle-ci prend tout d'abord la forme d'un genre insolite, celui de l'horreur corporelle, puis intérieure, qui l'amène à créer une imagerie monstrueuse – c'est ici aussi l'influence de la littérature, plus exactement une réponse au problème de la transposition de la métaphore littéraire au cinéma –, ainsi que toutes sortes d'objets, créatures et maladies – c'est également l'influence de la science et de la sculpture. Véritable constante, l'horreur traverse le corpus du réalisateur sous la forme d'un corps altéré conçu comme la métaphore visuelle du problème philosophique de la dichotomie corps-esprit que chaque film rejoue pour en observer les conséquences. Derrière sa caméra-microscope, Cronenberg observe le résultat de ses expériences avec le regard clinique du scientifique. Le patient (ou cobaye !), l'homme, est ainsi décrit dans toute son ambiguïté – c'est l'absence d'absolus moraux. Sa complexité intérieure (ses refoulements, son anatomie, sa sexualité), sa beauté (ce qui fait son humanité, au premier sens du terme), est exhibée sans retenue. Le spectateur, peu habitué à autant de « vérité », et ne pouvant dès lors s'identifier à ce qui se déroule sous ses yeux, se voit attribuer le rôle du témoin et complice (ou du laborantin) : confronté à sa propre monstruosité, il participe au déchiffrement de l'expérience du cinéaste. Telle est la méthode dangereuse de Cronenberg : son cinéma, toujours confrontant, met en danger l'ordre établi (ce qui est répugnant peut être beau, l'être humain est un monstre, la mort est une délivrance) et exige une participation active de celui qui en fait l'expérience.

Tel est également le rôle que jouent ses collaborateurs qui, de film en film, contribuent à l'actualisation de la vision artistique du cinéaste. Le danger de la méthode cronenbergienne réside également ici, car le recours aux mêmes collaborateurs expose le réalisateur au risque de la répétition. Cependant, la répétition implique la possibilité d'une différence, ou d'une renaissance, si l'on reprend l'un des thèmes chers à Cronenberg (voir p. 275) : de film en film, le cinéaste rejoue ses thèmes et les constantes de son cinéma (par exemple, l'horreur et la sexualité cronbergiennes sont polymorphes), mais ne part jamais de rien, il se régénère sans cesse – chaque film est une nouvelle problématisation de son idée, une nouvelle solution nourrie par les déterminations antérieures, mais jamais épuisée. C'est notamment le recours à un processus créateur organique (artistique), à l'improvisation, qui lui permet cette constante

réinvention. Nous l'avons vu, ce renouvellement constant va de pair avec une volonté de dépassement (et d'expérimentation) partagée par les collaborateurs du cinéaste, comme le confiait le compositeur (voir p. 173).

L'expérimentation, le renouvellement, ainsi que le projet de la transformation de l'esthétique humaine tiennent également de l'autodidactisme de Cronenberg. Et ce qui aurait pu constituer un risque devient la force du cinéaste : l'inexpérience, l'absence de contraintes, pousse le réalisateur à inventer ses propres moyens d'expression (une redéfinition des genres connus, par exemple) pour donner forme à sa vision artistique singulière et à se construire ses propres modèles (influence de la littérature et de la science, de l'écriture et de la sculpture). De la même manière, Norman McLaren s'inspire de ses intérêts premiers, le dessin et la peinture, et des premières expériences de sons optiques et synthétiques de Rudolf Pfenninger, pour développer son propre cinéma d'animation et sa technique du son animé au moyen des cartes de son ou du dessin direct sur la pellicule, une méthode de composition expérimentale proche de la pratique de la musique concrète ou électronique. En cela, McLaren peut également être comparé à un scientifique, qui cherche, calcule, expérimente, et à l'artiste-artisan, maître et apprenti de son propre art. Et comme pour Cronenberg, l'invention répond à une question problématique du cinéaste d'animation et qui concerne ici directement ce qui nous intéresse, à savoir celle du rapport de la musique et de l'image et de leur indissociabilité. Le son photographié ou gravé, directement fixé sur la pellicule, crée ainsi un rapport de synchronisme extrême entre les expressions visuelle et sonore, à un tel point que le spectateur ne sait plus laquelle dirige l'autre et s'il faut d'abord voir ou écouter. Tel est ce que révèlent les expériences de McLaren, la musique se voit et l'image s'écoute.

C'est aux côtés de McLaren que Blackburn fait lui-même l'expérience du problème de l'indissociabilité de l'image et de la musique, un problème à partir duquel il développera sa propre pensée musico-filmique qui aboutira au concept de bande sonore totale et à la fondation de l'Atelier de conception et de réalisation sonores. Comme le compositeur onéfien, c'est au contact du cinéma, celui de Cronenberg, que Shore a pu développer sa propre conception du rapport musique-image ainsi qu'une méthode de travail répondant aux propres thèmes et processus créateur du cinéaste et participant de la sorte au projet de la transformation de

l'esthétique humaine. Chacune des deux collaborations est en ce sens tout à fait fondatrice. Voilà ce qui relierait en premier lieu nos deux études de cas. Mais au terme de notre enquête, de nos portraits et de nos analyses, force est de constater que face aux problèmes posés par les cinémas de McLaren et Cronenberg, les deux compositeurs en sont venus à proposer des solutions similaires, des pensées comparables et originales qui ont permis, en outre, de repenser notre propre approche théorique et pratique (analytique) du complexe musico-filmique.

L'indissociabilité de la musique et de l'image se traduit d'abord par la conception d'une musique originale qui n'a de lien qu'avec le film pour laquelle elle a été conçue. Cela implique en premier lieu le non recours à une musique préexistante (ce que Schaeffer, d'ailleurs, préconisait également). Pour Blackburn, celle-ci – et il se réfère à la musique de concert – se suffit à elle-même. Cependant, l'utilisation d'une musique préexistante peut se justifier si celle-ci fait partie du film (musique d'écran) ou si elle est traitée en tant qu'objet sonore soumis à la décomposition et au montage, comme ce fut le cas dans *Pas de deux* (1968) de Norman McLaren. Du côté de Shore, l'utilisation de la musique préexistante est également possible si justifiée par le film. Mais elle doit ici aussi faire l'objet d'une transformation (d'une nouvelle œuvre), par collage, dans *Naked Lunch* (1991), ou par une décomposition suivie d'une recomposition, dans *A Dangerous Method* (2011), par exemple. Pour son binôme, Cronenberg, le recours à une musique originale implique non seulement que celle-ci n'aura de lien qu'avec la réalité alternative qu'il crée, mais également un plus grand contrôle de la réponse du public en réalisant une musique ambiguë ne dictant aucune réaction, aucune émotion au spectateur – qui doit demeurer actif, faire des choix dans sa perception. Pour Shore, cela se traduit par la composition d'une musique qui ne doit pas commenter l'image (être redondante, tel un miroir de l'action) mais ajouter un niveau de signification. C'est notamment en ce sens qu'il se réfère à l'opéra où la musique agit tel un discours sous-jacent (voir p. 178-179). Ainsi la musique, en tant qu'ajout, devrait exprimer autre chose que ce que la cinéaste propose visuellement et dès lors approfondir, enrichir, complexifier le film. Ce peut être ainsi doter le film d'un contre-récit, d'une relecture perverse (*Crash*), ou d'un dédoublement narratif complémentaire (*A Dangerous Method*).

Dans son propre discours, Blackburn fait également référence à l'opéra, mais le rapprochement est ici invoqué dans le sens d'une abolition de la hiérarchie, certes, entre les différentes matières d'expression, entre image et musique, mais aussi entre bruits, voix et musique, en faveur de l'élaboration d'un continuum sonore ou d'une bande sonore totale. Dans *A Phantasy*, le continuum sonore sert de guide en expliquant et articulant la logique fantaisiste de l'animation de McLaren qui exigeait l'élaboration d'un rapport de synchronicité entre l'image et le son. Dans *Jour après jour*, et c'est précisément ici que la pensée compositeur onéfien rejoint celle de Shore, la bande sonore totale permet également d'enrichir le discours filmique non plus par l'explication, voire la figuration, mais par la création d'un discours supplémentaire qui tire encore son origine d'un synchronisme cette fois-ci pervers, c'est-à-dire en créant des rapprochements inouïs, des tensions, des écarts, qui forcent au questionnement. « Il faut craindre la musique imitative et le commentaire descriptif », proclamait Blackburn (voir p. 103). La musique est un langage qu'il faut laisser s'exprimer, elle possède un potentiel expressif permettant de dépasser une fonction purement imitative.

Bien que la musique ne soit pas conçue, dans un cas comme dans l'autre, comme un miroir de l'action filmique, elle tire pourtant son origine de l'image. Pour Blackburn, comme pour Shore, l'indissociabilité de la musique et de l'image se traduit par une conceptualisation de la musique en tant qu'art visuel. Pour le compositeur onéfien, la musique est tributaire de son support visuel sans lequel elle perdrait toute logique : ainsi ne se comprend-t-elle qu'en lien avec l'image qui lui a donné naissance, qui lui a imposé ses lois organisationnelles (la musique de cinéma, c'est l'organisation visuelle des sons). Dans *A Phantasy*, Blackburn s'inspire des idées et procédés créatifs qui ont donné naissance au film. Ses stratégies de composition sont ainsi déterminées par l'image qui contient déjà, en puissance, une musique que le compositeur doit trouver et exprimer (l'image est une partition visuelle en mouvement). L'exemple de *Jour après jour* ne contrevient pas à ce principe : l'écoute de l'image permet au compositeur de sélectionner les matériaux constitutifs de sa bande sonore totale ainsi que les principes de son élaboration (réduction, mise en tension, répétition/variation, flottement, résistance). Dans les deux cas, le discours visuel lui a inspiré une invention, une nouvelle expérimentation, un bricolage sonore, celui du son synthétique ou de la musique concrète.

De la même manière, ce sont tous les éléments du film, proprement visuels donc, qui dictent à Shore ses choix musicaux : que ce soit une forme (un thème et variations), un principe structurel (la répétition), une couleur (le bleu), une voix (neutre, apathique), une matière (le métal), un thème (la mort), une émotion sous-jacente (une angoisse), un genre (historique), une esthétique (classique), une influence (Wagner ou le *cut-up* de Burroughs). Mais là où Blackburn crée des rapports synchroniques (même déviants), le compositeur de Cronenberg recherche la distance et la sensation. C'est ici, notamment, que siège le danger de sa propre méthode, car une composition qui se base uniquement sur le ressenti prend le risque d'illustrer les émotions déjà invoquées par l'image. Mais Shore déjoue ce problème, nous l'avons déjà mentionné, en concevant sa musique à la manière d'une relecture, mais aussi en composant dans un rapport distancé (et non de front), sur un souvenir de l'image, et en adoptant l'improvisation au cœur de son processus créateur, un procédé compositionnel lui permettant d'extérioriser sa visualisation interne (formes, couleurs, mouvements) stimulée par l'image – et qui crée chez lui une nécessité créatrice.

L'improvisation répond ainsi au propre processus créatif organique et sculptural de Cronenberg et à une nécessité de l'ancrage corporel dans la création. L'art visuel qu'est la musique de film exige ainsi non seulement une part active du regard mais également de la main : sur l'instrument (un clavier, une guitare électrique), l'enregistreur (lorsqu'on improvise ou pour faire du montage), sur le papier (celui de la partition ou du scénario) ou sur la toile (l'écran filmique), sur l'ordinateur (pour créer de nouveaux effets, sonores ou visuels), sur le corps des acteurs, la peau (le *body art*), la caméra, sur le corps même du film, véritable matière palpable et modulable. Chez McLaren et Blackburn, nous avons perçu cette même exigence de la manipulation : c'est la présence directe de la main sur la pellicule, peinte et gravée, le son synthétique, la confection de nouveaux outils (un multi-peigne magnétique, des cartes de son) ou instruments, le recours à des objets, le montage et le mixage sonores, la musique concrète. Ce principe compositionnel, considéré comme un geste artistique et non technique (même si la présence de la main renvoie à un certain artisanat), figurait également parmi les motivations de l'Atelier de conception et de réalisations sonores afin de créer des trames sonores élaborées, voire de véritables œuvres électroacoustiques (des bandes sonores totales).

Le souhait fondateur de l'Atelier, et de Blackburn, était de donner une place de premier ordre à la bande sonore, de sorte que celle-ci n'était plus considérée comme le simple double sonore de l'image mais bien comme une matière d'expression constitutive du complexe audio-visuel participant à la construction du sens visé par celui-ci. Ce sens, nous l'avons donc vu émerger à la jonction des matières musicale (ou sonore, lorsque la musique est également constituée de voix et de bruits) et visuelle, une approche également issue de la conceptualisation de la musique en tant qu'art visuel, développée tant par Blackburn que par Shore. Dans *A Phantasy*, le croisement des parties visuelle et musicale nous a permis de mettre en évidence des analogies thématiques, structurales, formelles, compositionnelles et idéelles, une interdépendance de l'image et de la musique constituant un tout cohérent et indivisible. Dans *Jour après jour*, le sens se construit dans la création et l'enchaînement de rapports audio-visuels novateurs (convergers ou divergers) à l'intérieur desquels les matériaux révèlent leur plein potentiel expressif. Dans *Crash*, nous avons vu cette dernière idée se déployer en observant comment les idées ou sentiments associés aux éléments constitutifs de la partition se trouvent activés par la rencontre avec l'image et le récit, dont elle révèle le potentiel émotionnel (par un contraste, une résistance), tout en clarifiant la structure et le développement (par analogie). *A Dangerous Method* constitue enfin le meilleur exemple de cette approche intime du rapport musique-image, puisque la signification émerge ici du cœur d'un réseau d'interférences croisant les images, les personnages, les histoires, les partitions et les réécritures.

Ce rapport intime de la musique et de l'image a été également suscité par la propre approche des réalisateurs qui, contrairement à la méthode habituelle, impliquent très tôt le compositeur dans la conception de leur œuvre, une démarche permettant à celui-ci de penser longuement à ses idées et d'expérimenter de nouveaux outils, des combinaisons inédites. Chez McLaren, cette implication précoce résulte de sa propre idée problématique de l'indissociabilité de la musique et de l'image, à tel point que, parfois, la réponse à ce problème prend la forme d'une inversion du processus créateur musico-filmique, soit en précédant la conception filmique de la conception musicale (*Blinkity Blank*, *La poulette grise*, *Le merle*). Chez Cronenberg, cette approche provient d'une conception du cinéma comme un laboratoire collectif dans lequel chacun de ses doubles créatifs, libres d'exprimer leur propre sensibilité,

participe à l'actualisation de sa vision artistique. Chaque collaborateur est ainsi impliqué très tôt afin de fournir au cinéaste-sculpteur la matière que ce dernier modèlera pour donner forme à une nouvelle œuvre d'art, à « un tout organique qui nous surprend » (voir p. 198).

Si cette vision originale de l'indissociabilité de la musique et de l'image et du film comme œuvre d'art collective a mené à une conceptualisation insolite de la musique filmique et à l'élaboration de processus créateurs novateurs, elle a également permis l'expérimentation de différents outils d'approche du complexe audio(ou musico)-visuel. Devant autant d'œuvres qui résistent à la définition traditionnelle de la musique de film (secondaire et acréative, purement fonctionnelle et illustrative) et, de ce fait, aux méthodes dominantes (*cue list*, grilles fonctionnelles, analyse des développements thématique et motivique, de leurs fonctions dramatiques et de leurs significations en parallèle avec l'image), il nous a fallu nous-même procéder à une invention méthodologique. Plutôt donc que d'essayer d'appliquer à notre corpus des grilles d'analyse préexistantes qui auraient pu éclipser une large part de l'expérience musico-filmique (notamment la question du processus créateur), nous avons souhaité engager un dialogue avec ces acteurs et leurs œuvres, leur permettre de s'exprimer, de nous parler pour, ici aussi, les laisser nous surprendre. Notre démarche a donné ainsi une place importante au discours de ces créateurs. Mais leurs propos ne constituant qu'une conjecture sur la pratique et sur ce que dit l'œuvre, nous avons à chaque fois également laissé celle-ci parler d'elle-même et nous imposer sa propre méthode d'approche, ses outils d'analyse, qu'ils soient musicologiques (ex. : Ruwet), purement descriptifs (ex. : Schaeffer, Cardinal-Chion, Roy), voire même psychologiques (Hevner). Telle a été notre méthode dangereuse : intimiste, elle s'inscrit au cœur et au croisement des discours, des pratiques, des œuvres et des outils, là précisément où se dissimule l'idée créatrice (secrète, intérieure), qu'elle cherche à exprimer ; libératrice, elle réintègre la dimension créative de l'art qu'est celui de la musique de film, en l'affranchissant d'une conceptualisation archaïsante.

* * * * *

Au terme de cette étude, quelques questions demeurent en suspens. Du point de vue de la notion de collaboration, nous amorçons notre parcours à travers le laboratoire musico-

filmique en invoquant l'importance des relations à long terme entre réalisateurs et compositeurs, toutefois peu étudiées. Il serait à cet égard tout à fait passionnant d'élargir le corpus de recherche en confrontant les résultats ici obtenus à d'autres binômes – à leurs propres pratiques et à leurs œuvres – et de voir, là aussi, comment peut s'expliquer la durabilité et la réussite de leur partenariat. En outre, en réduisant le corpus à deux collaborations spécifiques, nous avons choisi d'étudier deux corpus canadiens en écartant cependant la dimension nationale. Il pourrait être ainsi révélateur de réintégrer cette donnée en élargissant la recherche à un autre binôme, celui d'Atom Egoyan et Michael Danna. Enfin, pour ce qui est de la pratique propre à Blackburn et à Shore, la poursuite de la recherche pourrait suivre deux trajectoires. La première consisterait en la multiplication des analyses, chez McLaren, d'un côté, et chez Cronenberg, de l'autre, afin de voir si les autres œuvres des deux corpus tendent à confirmer ou infirmer les résultats ici présentés, ou proposent de nouvelles problématisations de l'idée créatrice (ou même si d'autres problèmes sont soulevés). La seconde trajectoire élargirait cette fois-ci les corpus réciproques de Blackburn et Shore et concerne la question de la migration des techniques : si leurs collaborations respectives avec McLaren et Cronenberg sont fondatrices, de quelle manière le savoir ainsi acquis est-il exploité ailleurs ? Nous avons observé, chez Blackburn, une évolution de sa pensée de ses débuts, aux côtés de McLaren dans *A Phantasy*, à son paroxysme dans *Jour après jour* de Clément Perron. Mais du côté de Shore, que devient la notion d'image-souvenir ? Est-elle propre à un genre – on la retrouverait ainsi, sans doute, dans les films de Demme et Fincher, souvent invoqués par Shore par comparaison aux films de Cronenberg – ou fait-elle toujours partie intégrante de son processus créateur ? En entretien, lorsqu'il évoque son processus créateur, le compositeur décrit la plupart du temps une méthode de travail générale, mais il conviendrait tout de même de préciser celle-ci par une investigation plus large de son corpus, pour éventuellement découvrir quelques « shorismes²⁵⁷ ».

Une autre réflexion qui demanderait à être approfondie est celle de l'improvisation. Si pour Shore ce procédé compositionnel fait partie intégrante de son processus créateur, elle demeure une expérience ponctuelle pour Blackburn. Pour *Blinkity Blank* (1955), il élabore

257. À ce propos, voir l'entretien réalisé par Michael Schelle (1999).

ainsi une improvisation semi-dirigée, qui précède l'image de McLaren, tandis que *Lignes verticales* (1960) fait l'objet d'une improvisation au piano électrique à partir de quelques motifs décidés à l'avance et élaborée directement sur l'animation conçue par McLaren et Evelyn Lambart. Le compositeur traduit ainsi instantanément le mouvement visuel en mouvement musical et crée, ici aussi, une indissociabilité des deux matières d'expression par le synchronisme. D'essence musicale, l'image contient également ici le potentiel d'une musique à actualiser. Pour mieux comprendre le rôle de l'improvisation dans la conceptualisation de la musique comme art visuel, il serait intéressant de comparer les pratiques de Blackburn et de Shore avec celle d'Angelo Badalamenti, collaborateur régulier de David Lynch. Installés côte à côte devant le piano, Lynch décrit ses idées, le compositeur improvise, « traduit[t] son discours en musique » (Badalamenti, cité in Saada, 1999 : 61). Enregistrées sur magnétophone, ses improvisations sont ensuite utilisées telles quelles sur le tournage puis dans le film. C'est de cette façon qu'a été créée la musique de la série *Twin Peaks* (1990-1991), en établissant ainsi le climat en amont du film, par les mots et leur traduction musicale. Et voilà que surgit une nouvelle interrogation : en quoi et comment l'improvisation a-t-elle la puissance de traduire ou de configurer a) l'image-mouvement (McLaren), b) l'image-souvenir (Cronenberg), et c) l'imaginaire du film (Lynch) ?

Nous revenons ainsi ici à la notion de la musique comme un art visuel. D'une collaboration à l'autre, le processus créateur musico-filmique prend trois formes : la synchronisation, la remémoration et la verbalisation. Ces trois processus sont cependant reliés par une même idée : la première partition, c'est l'image, animée, sensorielle ou verbale. Le compositeur y perçoit *déjà* une musique et transforme cette partition originelle en sons musicaux, via l'improvisation : il *entend les images*. La logique musicale est donc d'abord visuelle et la musique est indissociable de l'image qui lui a donné forme : « La musique de film, privée de son support visuel, n'a plus de forme, de logique interne », déclarait Blackburn ([1986]). Inversement, privée de son support musical, l'image ne peut pleinement exprimer l'idée qui la sous-tend : « Son rythme est parfaitement en phase avec mon cinéma, essentiel à sa réussite », confiait Cronenberg à propos de la musique de Shore (in Joyard et Tesson, 1999 : 73). Le réalisateur perçoit ses images dans la musique du compositeur : en écoutant la musique composée par Shore pour la scène de l'accident de Jayne Mansfield, dans *Crash*,

Cronenberg a perçu l'ensemble de son film et a décidé de l'utiliser dans le générique d'ouverture. Une fois leur séance d'improvisation terminée, Lynch demande à Badalamenti de ne rien changer : « Ne fait rien [...]. Je vois *Twin Peaks*. » (Lynch cité par Badalamenti, in « Where We're From: Creating the Music », documentaire du coffret *Twin Peaks*). De son côté, McLaren crée des films d'animation dominés par le rythme : créateur de véritables partitions en mouvement – voire de son animé – ses films sont d'essence musicale. Ainsi, chaque cinéaste, à sa manière, *voit les sons*. Une nouvelle réflexion se dessine alors : la création de la musique de film ne nous apprend-t-elle pas ici quelque chose sur le rôle de l'image et de la vision dans toute création musicale ? Et plus largement, le rapport à l'image, ou à la vision, aurait-il un rôle à jouer dans toutes les formes de processus de création musicale ?

Bibliographie

Archives de Maurice Blackburn

1) Cinémathèque québécoise :

BLACKBURN, Maurice (s.d.), *Sur le pont d'Avignon*, partition musicale olographe comprenant *Le merle* et *Sur le pont d'Avignon*, 6 p.

_____ (s.d.), *Notes sur un triangle*, partition musicale olographe, 6 p.

_____ (s.d.), *Valse Québec U.S.A.*, partition musicale originale de *Québec USA ou L'invasion pacifique*, partition musicale originale, 4 p.

_____ (1965), *Missionnaires*, partition musicale dédiée d'*Astataïon ou le Festin des morts*, 1 vol.

_____ (1980), *Chanson interprétée par le chœur des onéfiens*, partition musicale annotée de *Dernier envol*, 4 p.

_____ (1983), *Narcissus*, partition musicale olographe, 104 p.

JUTRA, Claude (1963), *À tout prendre*, document de mixage (musique), env. 50 p.

2) Collection de Louise Cloutier :

BLACKBURN, Maurice [c1952], *Fantasy (sic)*, partition musicale divisée selon les parties d'instruments : saxophone soprano (5 p.), saxophone alto (7 p.) et saxophone ténor (5 p.).

_____ [c1955], *Blinkity Blank* (partition), première p. seule.

_____ [c1955], *Notes sur la musique de Blinkity Blank*, 1 p.

_____ [1986?], *Récitatif*, 1 p.

CLOUTIER, Louise (1980a), « Interview de Maurice Blackburn par Louise Cloutier à l'ONF » (25 novembre).

_____ (1980b), « Interview de Maurice Blackburn en présence de sa femme Marthe, par Louise Cloutier, à leur domicile (Ville Mont-Royal) » (8 décembre), 30 feuillets numérotés à partir de 3.

_____ (1983), « Interview de Maurice Blackburn en présence de sa femme Marthe, par Louise Cloutier » (22 février), 44 feuillets.

Filmographie de Maurice Blackburn (1942-1964), document sans titre, 3 p.

Illustrations (s.d.), document rassemblant quelques lignes sur les musiques de *Corral*, *Le jeu de l'hiver*, *Turn of the Century*, *Jour après jour* et *Blinkity Blank*, 1 p.

Jour après jour (s.d.), storyboard, 1 p.

NATIONAL FILM BOARD OF CANADA [c1952], « Information Sheet: A Phantasy », 1 p.

_____ [c1955], « Ciné-fiche / Film Information Bulletin: Blinkity Blank », 1 p.

POULENC, Francis (1955), « La musique de film au festival », *La cinématographie française*, 3^e année, n^o 17 (11 mai), [s.p.].

RIVARD, Yolande [c1969-1970], Interview de Maurice Blackburn (document sans titre), 1 p.

3) Office national du film :

BLACKBURN, Maurice (1968), *Mémoire*, sujet : *Verbération*, adressé à Marcel Martin (22 avril), 1 p.

_____ (1971), *Mémoire*, sujet : Laboratoire de recherches sonores, point de vue personnel, adressé à Gilles Dignard (20 avril), 1 p.

_____ (1974), *Mémoire*, sujet : Démission du poste de producteur-délégué de l'Atelier sonore, adressé à Yves Leduc (11 mars), 1 p.

_____ (1977a), *Mémoire*, sujet : Justification de notre demande pour le théâtre 7, adressé à François Macerola et Anne Claire Poirier (1^{er} février), 3 p.

_____ (1977b), *Mémoire*, sujet : Demande d'équipement pour l'Atelier, adressé à Anne Claire Poirier (28 février), 5 p.

_____ *et al.* (1970), *Mémoire*, sujet : Liste de l'équipement suggéré pour le laboratoire de recherches sonores, adressé à Len Green (1^{er} décembre), 1 p.

_____ et CLAVIER, Alain (1970), *Mémoire*, sujet : Compositeur vs. département du son, adressé à Gilles Dignard (1^{er} décembre), 1 p.

_____ et CLAVIER, Alain (1971a), *Mémoire*, sujet : Atelier de conception et de réalisations sonores, réflexions sur l'expérience réalisée entre la production fr. et le Département du son d'une part et Maurice Blackburn et Alain Clavier d'autre part, du 1^{er} janvier 1971 au 31 mars 1971, adressé à Gilles Dignard (19 avril), 4 p.

- BLACKBURN, Maurice et CLAVIER, Alain [1971b], *Rapport d'activités du Laboratoire de recherches sonores*, 3 p. numérotées de 2 à 4.
- _____ et POIRIER, Anne Claire (1977), *Mémoire*, sujet : Atelier sonore 1977, adressé à François Macerola (26 avril), 2 p.
- CLAVIER, Alain (1973), *Réflexions sur l'Atelier de conception sonore*, 5 p.
- _____ (1976), *Mémoire*, sujet : L'Atelier de conception sonore, adressé à Yves Leduc (28 avril), 1 p.
- _____ (1980), *Mémoire*, sujet : Quelques réflexions à propos de l'Atelier sonore, adressé à Peter Katadotis et Barbara Emo (10 avril), 5 p.
- CLOUTIER, Normand (1970), *Mémoire*, sujet : Compositeurs de musique vs. le département du son, adressé à Gilles Dignard, Maurice Blackburn, Claude Pelletier, Len Green, Pierre Brault et Alain Clavier (9 novembre), 2 p.
- COMITÉ DU PROGRAMME (1971), Extrait du compte-rendu de réunion (21 avril), 1 p.
- _____ (1973), Extrait du compte-rendu de réunion (4-6 décembre), 1 p.
- _____ (1977), Extrait du compte-rendu de sessions d'étude (21-23 mars, 19-20 avril), 1 p.
- _____ (1978), Extrait du compte-rendu de réunion (11-12, 20 avril), 1 p.
- CROSLEY, Larry (1979), *Mémoire*, sujet : *Proposed closure of the Atelier Sonore*, adressé à Ian McLaren (1^{er} mai), 1 p.
- [DAOUST, Yves] [1977], *Atelier sonore : idéologie – orientation – politique*, 9 p.
- DIGNARD, Gilles (1969), *Mémoire*, sujet : Expériences sonores, adressé à Len Green (28 mars), 1 p.
- _____ (1970), *Mémoire*, sujet : Compositeurs de musique c. le département du son, adressé à Normand Cloutier (20 novembre), 1 p.
- DION, Serge [1974a], *Projet d'organisation pour l'expansion extérieure de l'Atelier sonore*, 7 p.
- _____ (1974b), *Rapport sur la situation actuelle de l'Atelier sonore au niveau de l'expansion extérieure* (12 novembre), 4 p.

[DION, Serge ?] (1975), *Rapport de l'Atelier de conception sonore. Exercice 74/75* (26 mars), 3 p., avec trois plans de studio et d'équipement et 2 p. intitulées respectivement « Rapport du programme d'accessibilité au 26 mars 1975 » et « Proposition d'équipement ».

[FORGET, Robert ?] (1977), *Rapport du comité d'étude sur le son à l'ONF* (18 octobre), 2 p. numérotées 13 et 24 (extraits).

_____ (1978), *Mémoire*, sujet : Atelier de conception sonore, adressé à François Macerola (20 septembre), 1 p.

_____ (1979) *Films parlants et films sonores : Atelier de conception sonore* (janvier), 4 p., 2 diagrammes (« Atelier sonore » et « Atelier de conception sonore, production annuelle »), et une annexe de 4 p. (« Liste des réalisateurs qui font ou ont fait un usage majeur de l'Atelier... »).

GREEN, Len (1970), *Mémoire*, sujet : Laboratoire de recherches sonores, adressé à Maurice Blackburn (7 décembre), 1 p.

_____ (1971), [*Mémoire*], sujet : Laboratoire sonore, adressé à P. [Pierre] Moretti, copie de Maurice Blackburn (7 juillet), 1 p.

MACEROLA, François N. (1977), *Mémoire*, sujet : Pierre Moretti accepte la responsabilité de l'Atelier de conception sonore, adressé « à tout le personnel » [de la production fr. ?] (3 octobre), 1 p.

MORETTI, Pierre (1971), *Mémoire*, sujet : Laboratoire sonore, adressé à Len Green (17 juillet), 1 p.

_____ (1977), *Mémoire*, sujet : Recommandations du Comité d'étude sur le son en ce qui concerne l'Atelier de conception sonore, adressé « aux membres du comité de direction » (17 novembre), 3 p.

SÉGUILLON, François (1973), *L'Atelier sonore* (20 novembre), 1 p.

Sources publiées

- BLACKBURN, Maurice (1969), « Maurice Blackburn », *The Canadian Composer / Le compositeur Canadien*, n° 38 (mars), p. 4-7.
- _____ (1975), « Le don de l'imagination créatrice », *Séquences*, n° 82 (octobre), p. 132-133.
- _____ et McLAREN, Norman (1967). *Six formes musicales audiovisuelles : Six formes musicales mises en dessin par Norman McLaren / Six dessins de Norman McLaren mis en musique par Maurice Blackburn* (rondo, thème et variations, menuet, sonate, canon, fugue), texte et maquette de Marthe Blackburn, avant-propos d'Andrée Desautels, Montréal, Jeunesses musicales du Canada. Avec disque sonore. Note : « Pavillon des Jeunesses musicales du Canada : l'Homme et la musique, à l'occasion de l'exposition universelle et internationale de 1967, à Montréal, Canada, Montréal ».
- CRONENBERG, David (1979), *Scanners: An Original Screenplay*, dernière version. [s.l.], [s.é.].
- _____ (1992), *Le scénario du Festin nu*, trad. fr. par Brice Matthieussent, coll. Scénarios, Paris, Christian Bourgeois.
- _____ (1996a) *Crash*, London ; Boston, Faber and Faber.
- _____ (1996b), *eXistenZ: A Screenplay*, 4^e version, Beverly Hills, Calif., Alliance Pictures.
- _____ (2002a), *David Cronenberg: Collected Screenplays I. Stereo, Crimes of the Future, Shivers, Rabid*, London, Faber and Faber.
- _____ (2011), *Dead Ringers: The Complete Screenplay*, The Exile Silver Screen Series, Toronto, Exile Editions.
- _____ et MARTIN, Jack [novellisation] (1983), *Videodrome*, Sevenoaks, New English Library.
- _____ et OLSON, Josh (2004), *A History of Violence: [Screenplay]*, [s.l.], [s.é.].
- _____ et STARKS, Richard [novellisation] (1979), *The Brood*, London, Mayflower.
- _____, POGUE, Charles et LANGELAAN, Georges (1985), *The Fly: Screenplay*, Hollywood, Calif., Script City.
- McLAREN, Norman (2006b), « Notes techniques » (1933-1984), Office national du film, <http://www3.nfb.ca/archives_mclaren/notech/NT_FR.pdf> (consulté le 9 février 2011).

Sources secondaires

- ADAMS, Doug (2010), *The Music of The Lord of the Rings Films: A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, comprend le CD audio *The Lord of the Rings: The Rarities Archive*, Van Nuys, Carpentier/Alfred Music Publishing.
- ADAMS, Parveen (2003), « L'art comme prothèse », trad. fr. par Annie Bourgois, *Savoirs et clinique*, n° 3 (octobre), p. 87-97.
- ADORNO, Theodor W. et EISLER, Hanns ([1947]1972), *Musique de cinéma : essai*, avant-propos de Theodor W. Adorno et Hanns Eisler (1944), paru originellement sous le titre *Komposition für den Film* (Munich, Verlag Rogner und Bernhard), texte fr. de Jean-Pierre Hammer, coll. Travaux, n° 17, Paris, L'Arche.
- AKNIN, Laurent (2002), « David Cronenberg : le cinéaste et ses doubles », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 516 (novembre), p. 106-109.
- ALAIN (1926), *Système des beaux-arts*, éd. nouv. avec notes, Paris, Gallimard.
- ALLAIRE, Denis et CLOUTIER, Louise ([2007]2013), « Blackburn, Maurice », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 7 juillet 2014).
- ANDONIAN, Kevork ([2009]2013), « Shore, Howard », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 7 juillet 2014).
- ANDREYON, Jean-Pierre (1989), « Ce n'est pas le niveau qui monte, c'est nous qui coulons », *Positif*, n° 337 (mars), p. 54-58.
- AP SIÛN, Pwyll (2007), *The Music of Mychael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts*. Aldershot, Hants ; Burlington, VT, Ashgate.
- ATKINSON, Nathalie (2011), « Q&A : Composer Howard Shore wins Governor General's Award », <<http://arts.nationalpost.com/2011/03/03/qa-composer-howard-shore-wins-governor-generals-award/>> (consulté le 26 septembre 2014).
- AUDURAUD, Christophe (2002), « Aujourd'hui dans l'Éden : figures de femmes chez David Cronenberg », *Positif*, n° 501 (novembre), p. 100-103.
- AUMONT, Jacques *et al* (1993), *L'esthétique du film*, coll. Nathan-Université, Paris, Nathan.
- AYSCOUGH, Susan (1983a), « David Cronenberg: Sex... Porn... Censorship... Art... Politics... And other terms », *Cinema Canada*, n° 102 (décembre), p. 15-18.

- AYS COUGH, Susan (1983b), « David Cronenberg's *The Dead Zone* », *Cinema Canada*, n° 102 (décembre), p. 18.
- BALLARD, J.G. [James Graham] ([1973]2005), *Crash!*, trad. fr. par Robert Louit, Paris, Éd. Denoël.
- BARBEAU, Marius (1958), *Dansons à la ronde : danses et jeux populaires / Roundelays: Folk Dances and Games*, recueillis au Canada et en Nouvelle-Angleterre et préparés par Marius Barbeau, accompagnements de piano, Maurice Blackburn, coll. Bulletin/Musée national du Canada, n° 151, série anthropologique, n° 41, Ottawa, Ministère du Nord canadien et des Ressources nationales.
- BARKER, Martin (2002), « Crashing Out », *Screen*, vol. 43, n° 1 (printemps), p. 74-78.
- _____, ARTHURS, Jane et HARINDRANATH, Ramaswami (2002), *The Crash Controversy: Censorship Campaigns and Film Reception*, Londres, Wallflower Press.
- BARNES, Randall (2005), « Collaboration and Integration: A Method of Advancing Film Sound Based on The Coen Brothers' Use of Sound and Their Method of Production », 2 vol., thèse de doctorat, Bournemouth University.
- BARON, Denis (2007), *Corps et artifices : de Cronenberg à Zpira*, Paris, L'Harmattan.
- BASSAN, Raphaël (1992), « Le Festin nu : De la "nouvelle chair" au verbe incarné », *La revue du cinéma*, n° 480 (mars), p. 22-24.
- BATTESTINI, Paul-Marie (2002), *Pensée d'un corps, pensée d'une peau... Crash de David Cronenberg*, coll. Ciné films, Paris, Dreamland.
- BEARD, Bill [William] (1979), « Fast Company », *Cinema Canada*, n° 58 (septembre), p. 32-33.
- BEARD, William (1994), « Cronenberg, Flyness, and the Other-self », *CiNéMAS*, vol. 4, n° 2 (hiver), p. 153-173.
- _____, (1996), « Insect Poetics: Cronenberg's Naked Lunch », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de littérature comparée*, vol. 23, n° 3 (septembre), p. 823-852.
- _____, (2006), *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*, rev. et aug., Toronto, University of Toronto Press.
- BEAUCHAMP, Michel (1988-1989), « Frères de sang », *24 images*, n° 41 (hiver), p. 74-75.

- BENJAMIN, Dominique (1993), « *M. Butterfly* », *Séquences*, n° 167 (novembre-décembre), p. 45-46.
- BERLIOZ, Hector (1856), « Exposition universelle : les instruments de musique à l'Exposition universelle », *Journal des débats* (12 janvier), p. 3. Disponible en ligne : <www.hberlioz.com/feuilletons/debats560112.htm> (consulté le 15 juin 2011).
- BERTHOMIEU, Pierre (2004), *La musique de film*, coll. 50 questions, Paris, Klincksieck.
- BLANCHARD, Gérard (1984), *Images de la musique de cinéma*, coll. Médiathèque, Paris, Edilig.
- BLOIS, Marco de *et al.* (1997), « Petit lexique du corps filmé », *24 images*, n° 86 (printemps), p. 19-25.
- BOGUE, Ronald (2003), *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, New York ; London, Routledge.
- BONNAUD, Frédéric (1996), « Entretien David Cronenberg - "Crash" – 07/96 », <www.lesinrocks.com/1996/07/17/cinema/actualite-cinema/entretien-david-cronenberg-crash-0796-11233431/> (consulté le 22 juillet 2014).
- BONNEVILLE, Léo [L.B.] (1962), « Jour après jour », *Séquences*, n° 31 (décembre), p. 51-52.
- _____ (1975), « Entretien avec Anne-Claire Poirier », *Séquences*, n° 81, p. 4-12.
- _____ (1984), « Entretien avec Maurice Blackburn », *Séquences*, n° 115 (janvier), p. 4-12.
- BOTTING, Fred et WILSON, Scott (1998), « Automatic Lover », *Screen*, vol. 39, n° 2 (été), p. 186-192.
- BOULAIS, Stéphane-Albert (dir.) (2006), *Le cinéma au Québec : tradition et modernité*, Archives des lettres canadiennes, tome XIII, Saint-Laurent, Fides.
- BOUQUET, Stéphane (1996), « Sweet movie », *Cahiers du Cinéma*, n° 504 (juillet/août), p. 24-25.
- BOWMAN, Durrell (2006), « Dark Mirrors and Dead Ringers: Music for Suspense Films about Twins », *Intersections*, vol. 27, n° 1, p. 54-74.
- BOZYNSKI, Michelle Carole (2004), « Music in Canadian Visual Narrative – Musical Collaborations in Five Films of Atom Egoyan and Patricia Rozema », thèse de doctorat, Université de Toronto.

- BRESKIN, David (1997), « David Cronenberg », in David Breskin, *Inner Views: Filmmakers in Conversation*, New York, Da Capo Press, p. 201-266.
- BROOKOVER, Linda et SILVER, Alain (2000), « What Rough Beat? Insect Politics and *The Fly* », in Alain Silver et James Ursini (dir.), *Horror Film Reader*, New York, Limelight Editions, p. 237-245.
- BROPHY, Philip (1999), « Howard Shore in Conversation: Composing with a Very Wide Palette », in Philip Brophy, *Cinesonic: The World of Sound in Film*, North Ryde, NSW, Australia, Australian Film, Television, and Radio School, p. 1-14.
- BROUILLARD, Marc-André (1999), « *eXistenZ* : le corps dans tous ses états », *Séquences*, n° 203 (juillet-août), p. 41-42.
- BROWN, Royal S. (1994), *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley, University of California Press.
- _____ (2007), *Film Musings: A Selected Anthology from Fanfare Magazine*, Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, Inc. Sur Howard Shore, voir les chapitres 9, 12 à 16 et 18.
- BROWNING, Mark (2007), *David Cronenberg: Author or Film-maker?*, Bristol, Intellect.
- BRUCE, Donald (1997), « L'inscription corporelle de la vitesse : la "nouvelle décadence" dans *Crash* de J. G. Ballard », *Tangence*, n° 55 (septembre), p. 118-137.
- BRUCE, Graham Donald (1985), *Bernard Herrmann: Film Music and Narrative*, révision de la thèse de l'auteur (Ph.D.), Studies in Cinema Series, n° 38, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press.
- BRUYN, Olivier de (1999), « *eXistenZ* : jeu est un autre », *Positif*, n° 458 (avril), p. 13-14.
- BUHLER, James, FLINN, Caryl et NEUMEYER, David (dir.) (2000), *Music and Cinema*, coll. Music/culture, Hanover, University Press of New England.
- ALTMAN, Rick, MCGRAW, Jones et TATROE, Sonia, « Inventing the Cinema Soundtrack: Hollywood's Multiplane Sound System », p. 339-359.
- COHEN, Annabel J., « Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology », p. 360-377.
- _____, NEUMEYER, David et DEEMER, Rob (2010), *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York ; Oxford, Oxford University Press.
- BURDEAU, Emmanuel (1999), « La différence entre Cronenberg », *Cahiers du cinéma*, n° 534 (avril), p. 66.

- BURROUGHS, William ([1964]1984), *Le festin nu*, trad. fr. par *The Naked Lunch* (1959) par Éric Kahane, coll. L'imaginaire, Paris, Gallimard.
- CANO, Cristina ([2002]2010), *La musique au cinéma : musique, image, récit*, paru originellement sous le titre *La musica nel cinema : musica, imagine, racconto* (Rome, Gremese), trad. fr. par Blanche Bauchau, coll. Petite bibliothèque des arts, Rome, Gremese.
- CARDINAL, Serge (1996), « Filmusique, filmopéra », *CiNéMAS*, vol. 6, n° 2-3 (printemps), p. 231-234.
- _____ (2010), *Deleuze au cinéma : une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- _____ (2012), « Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma ?) du film ? », *Intersections*, vol. 33, n° 1, p. 35-49.
- CARRIÈRE, Daniel (1991), *Norman McLaren*, coll. Célébrités canadiennes, Montréal, Lidec Inc.
- CARRIÈRE, Louise (1988), « Les films d'animation à l'O.N.F. (1950-1984) et la protestation sociale », thèse de doctorat, McGill University.
- CASTIEL, Élie (1999), « David Cronenberg : l'emprise des sens », *Séquences*, n° 200 (janvier-février), p. 29-30.
- CAZALS, Thierry (1987), « Le scénario américain », *Cahiers du cinéma*, n° 391 (janvier), p. 31-32.
- _____ et TESSON, Charles (1987), « Quelque chose qui n'a jamais existé : entretien avec David Cronenberg », trad. fr. par Jean-Luc Fanti, *Cahiers du cinéma*, n° 391 (janvier), p. 28-30.
- CHANCE, Dorothy (s.d.), « Subverting the Norm: The Carnavalesque of David Cronenberg », <www.ibrarian.net/navon/page.jsp?paperid=16732855&searchTerm=david+cronenberg> (consulté le 7 juillet 2014).
- CHAPUT, Luc (2005), « *A History of Violence* : une si tranquille petite ville », *Séquences*, n° 239 (septembre-octobre), p. 36-37.
- CHESLEY, Stephen (1975), « It'll Bug You », *Cinema Canada*, n° 22 (octobre), p. 22-25.

- CHION, Michel ([1983]1995), *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, préf. de Pierre Schaeffer, Paris, Buchet / Chastel ; Bry-sur-Marne, Institut national de la communication audiovisuelle.
- _____ (1985), *Le son au cinéma.*, coll. Essais, Paris, Cahiers du cinéma/Éd. de l'Étoile.
- _____ (1990), *L'audio-vision*, coll. Nathan Université, série « Cinéma et image », Paris, Nathan.
- _____ (1995), *La musique au cinéma*, coll. Les chemins de la musique, Paris, Fayard.
- _____ ([2003]2010), *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma Sarl.
- CIEUTAT, Michel (2002), « David Cronenberg : une esthétique de la spéciosité », *Positif*, n° 501 (novembre), p. 87-89.
- CIMENT, Michel (2003), « Autour de *Faux-Semblants* » (janvier 1989, Paris), in Michel Ciment, *Petite planète cinématographique : 50 réalisateurs, 40 ans de cinéma, 30 pays*, Paris, Stock, p. 359-376. Paru également dans *Positif*, n° 337 (mars 1989), p. 33-43.
- _____ et NIOGRET, Hubert (2002), « Entretien. David Cronenberg : “Spider, c’est moi” », *Positif*, n° 501 (novembre), p. 82-86.
- _____ et NIOGRET, Hubert (2005), « Entretien avec David Cronenberg : la moralité d’un artiste, c’est sa moralité artistique », *Positif*, n° 537 (novembre), p. 8-12.
- _____ et NIOGRET, Hubert (2007), « Entretien avec David Cronenberg : la réalité, c’est le corps », *Positif*, n° 561 (novembre), p. 16-18.
- _____ et VACHAUD, Laurent (1999), « Entretien avec David Cronenberg : l’homme n’a pas encore vraiment accepté son corps », *Positif*, n° 458 (avril), p. 15-20.
- CLOUTIER, Léo (1975), « L’univers des sons », *Séquences*, n° 82 (octobre), p. 104-108.
- CLOUTIER, Louise (1988), « Maurice Blackburn et la “filmusique” », *Cahiers de l’ARMuQ*, n° 10 (juin), p. 24-33.
- CLOUZOT, Olivier (1963), « La musique de film », in Roland Manuel (dir.), *Histoire de la musique*, vol. 2, *Du XVIII^e siècle à nos jours*, coll. Encyclopédie de la Pléiade, vol. 16, Paris, Gallimard, 1963, p. 1494-1522.
- COLLINS, Maynard (1976), *Norman McLaren*, Ottawa, Canadian Film Institute / Institut canadien du film.
- COOK, Nicholas (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon Press.

- COOKE, Mervyn (s.d.), « Film Music », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09647> (consulté le 7 juillet 2014).
- _____ ([2008]2010), *A History of Film Music*, 3^e impression avec corrections, Cambridge ; New York, Cambridge University Press.
- CORNEA, Christine (2007), « Generic Performance and Science Fiction Cinema », in Christine Cornea, *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2007, p. 215-245.
- CRAVEN, Roberta Jill (2000), « Ironic Empathy in Cronenberg's *Crash*: The Psychodynamics of Postmodern Displacement from a Tenuous Reality », *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 17, n° 3 (octobre), p. 187-209.
- CREED, Barbara (1990), « Phallic Panic: Male Hysteria and *Dead Ringers* », *Screen*, vol. 31, n° 2 (été), p. 125-146.
- _____ (1998), « The *Crash* Debate: Anal Wounds, Metallic Kisses », *Screen*, vol. 39, n° 2 (été), p. 175-179.
- DADOUN, Roger (1989), « L'épouvante intérieure ou *Qu'est-ce que l'homme a dans le ventre ?* (Faux-Semblants et Incidents de parcours) », *Positif*, n° 337 (mars), p. 48-50.
- DALLAIRE, Frédéric (2005), « Réal La Rochelle, *Opérascope : le film-opéra en Amérique...* », *CiNéMAS*, vol. 15, n° 2-3 (printemps), p. 189-197.
- _____ (2012), « Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pensée et la pratique cinématographiques d'Edgar Varèse et de Michel Fano », *Intersections*, vol. 33, n° 1, p. 65-81.
- DALLET, Sylvie (1997), *Bibliographie commentée de l'œuvre éditée de Pierre Schaeffer : itinéraires d'un chercheur*, avec la collaboration de Sophie Brunet, ouvrage bilingue, Montreuil, Éd. du Centre d'études et de recherche Pierre Schaeffer.
- DANCYGER, Ken (2007), *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*, 4^e éd., Burlington, Focal Press.
- DAST, Stéphanie (2005), « Je est un autre, les transmutations dans l'œuvre de David Cronenberg », <www.cadrage.net/dossier/cronenberg.htm> (consulté le 7 juillet 2014).
- DAVISON, Annette (2004), *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*, Aldershot, Hants ; Burlington, VT, Ashgate.

- DELEUZE, Gilles ([1968]1985), « Synthèse idéale de la différence », in Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 5^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, p. 218-285.
- _____ (1998), « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée aux étudiants de l'École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (FEMIS) le 17 mars 1987, à l'invitation de Jean Narboni, dans le cadre des « Mardis de la Fondation », *Trafic*, n° 27 (septembre), p. 133-142.
- _____ et GUATTARI, Félix (1991), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, coll. Critique, Paris, Éd. de Minuit.
- DELILLO, Don ([2003]2012), *Cosmopolis*, trad. fr. par Marianne Véron, Arles, Actes Sud/Babel.
- DEROBERT, Éric (1987), « *La mouche* », *Positif*, n° 312 (février), p. 59-60.
- DERRY, Charles (2009), « David Cronenberg », in Charles Derry, *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, Jefferson, N.C., McFarland, p. 330-342.
- DESLANDES, Jeanne (1996), « Les explorations musicales de Maurice Blackburn », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n° 1 (printemps), p. 46-47.
- DONNELLY, K. J. (dir.) (2001), *Film Music: Critical Approaches*, New York, The Continuum International Publishing Group, Inc.
- BUHLER, James, « Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film », p. 39-61.
- DONNELLY, K. J., « The Hidden Heritage of Film Music: History and Scholarship », p. 1-15.
- NEUMEYER, David et BUHLER, James, « Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (I): Analysing the Music », p. 16-38.
- DORAN, Anne (1997), « John Waters on David Cronenberg », *Grand Street*, n° 60 (printemps), p. 58-61.
- DORÉ, Patrice (2005), « *Fast Company* », *Séquences*, n° 239 (septembre-octobre), p. 30.
- DORLAND, Michael et DOWLER, Andrew (1986), « *The Fly* », *Cinema Canada*, n° 135 (novembre), p. 40-41.
- DOWLER, Andrew (1979), « *The Brood* », *Cinema Canada*, n° 58 (septembre), p. 33-34.
- _____ (1983a), « Science Fiction Revisited: David Cronenberg as Programmer », *Cinema Canada*, n° 101 (novembre), p. 21.

- DOWLER, Andrew (1983b), « Videodrome », *Cinema Canada*, n° 93 (février), p. 35.
- _____ (1988), « David Cronenberg's *Dead Ringers* », *Cinema Canada*, n° 157 (novembre), p. 23-24.
- DUFOUR, Valérie (2006), *Stravinsky et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles.
- EDWARDS, Natalie (1975), « *The Parasite Murders* », *Cinema Canada*, n° 22 (octobre), p. 44-45.
- EGERS, Wayne (2002), « David Cronenberg's Body-Horror Films and Diverse Embodied Spectators », thèse de doctorat, McGill University, Montréal, <<http://digitool.library.mcgill.ca/R/>> (consulté le 8 juillet 2014).
- ELHEM, Philippe (1996), « The Love Machine », *24 images*, n° 83-84 (automne), p. 28-29.
- ELIA, Maurice (1988), « *Dead Ringers* », *Séquences*, n° 137 (novembre), p. 60-61.
- ETCHEVERRY, Michel (1998), « Howard Shore », *Positif*, n° 452 (octobre), p. 102.
- EUGÈNE, Jean-Pierre (2000), *La musique dans les films d'Alfred Hitchcock*, Paris, Dreamland.
- EYQUEM, Olivier (1989), « Filmographie de David Cronenberg », *Positif*, n° 337 (mars), p. 44-47.
- FARADJI, Helen (2007), « Passer de l'autre côté du miroir », *24 images*, n° 134 (octobre-novembre), p. 70.
- FERRARI, Jean-Christophe (2007), « *Les Promesses de l'ombre* : mélancolies du fossoyeur et de la sage-femme », *Positif*, n° 561 (novembre), p. 14-15.
- FLAXMAN, Gregory (dir.) (2000), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis ; London, University of Minnesota Press.
- FORD, Andrew (2010), « Howard Shore », in Andrew Ford, *The Sound of Pictures: Listening to The Movies, From Hitchcock to High Fidelity*, Collingwood, Vic., Black Inc., p. 59-69.
- FORD, Clifford et WARE, Evan ([2009]2013), « Rathburn, Eldon », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 12 mai 2014).
- FRANK, Marcie (1991), « The Camera and the Speculum: David Cronenberg's *Dead Ringers* », *PMLA*, vol. 106, n° 3 (mai), p. 459-470.
- FREELAND, Cynthia A. (2000), « Monstrous Flesh », in Cynthia A. Freeland, *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Boulder, Colo., Westview Press, p. 87-120.

- GAREL, Alain (s.d.), « CINÉMA (Réalisation d'un film) - Musique de film », *Encyclopædia Universalis*, <www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-realisation-d-un-film-musique-de-film/> (consulté le 7 juillet 2014).
- GAREL, Sylvain et PÂQUET, André (dir.) (1992), *Les cinémas du Canada : Québec, Ontario, Prairies, côte Ouest, Atlantique*, coll. Cinéma/Pluriel, Paris, Centre Georges Pompidou.
- GARSAULT, Alain (1981), « *Scanners* », *Positif*, n° 242 (mai), p. 60-61.
- _____ (1984a), « *Dead Zone* : un fantastique à visage humain », *Positif*, n° 279 (mai), p. 56-57.
- _____ (1984b), « Videodrome », *Positif*, n° 281-282 (juillet-août), p. 110-111.
- _____ (1991), « Corps : substance solide et palpable », *Positif*, n° 359 (janvier), p. 26-30.
- _____ (2002), « Cronenberg, adaptateur et créateur », *Positif*, n° 501 (novembre), p. 94-97.
- GAYOU, Évelyn (2007), *Le GRM, Groupe de recherches musicales : cinquante ans d'histoire*, coll. Les chemins de la musique, Paris, Fayard.
- GILI, Jean A. (2005), « *A History of Violence* : les monstres et les autres », *Positif*, n° 537 (novembre), p. 6-7.
- GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric (dir.) (2010), *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, Paris, Books on Demand GmbH.
- VILLANI, Vivien, « Analyser les musiques de film : quelques études de cas », p. 73-89.
- TAGG, Philip, « Trois méthodes proposées pour l'analyse de musiques de films », p. 169-184.
- GIRARD, Martin (1992), « *Naked Lunch / Le Festin nu* », *Séquences*, n° 157 (mars), p. 53-54.
- _____ (1996), « Spécial horreur, deuxième partie : les cinéastes de l'horreur », *Séquences*, n° 182 (janvier-février), p. 22-40.
- GOLDBERG, Daniel N. (2006-2007), « David Cronenberg: The Voyeur of Utter Destruction », <<https://morningsidereview-dev.cul.columbia.edu/essay/david-cronenberg-the-voyeur-of-utter-destruction/>> (consulté le 7 juillet 2014).
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne et VANOYE, Francis ([1992]2009), *Précis d'analyse filmique*, 2^e éd., coll. 128, Cinéma-image, Paris, Armand Colin.
- GONNEVILLE, Michel, et Marc Hyland (1998), « Héritages », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 9, n° 1, p. 59-66.

- GORBMAN, Claudia (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London, BFI Pub.
- GRANT, Michael (1997), *Dead Ringers*, Cinetek Series, Trowbridge, Flicks Books.
- _____ (1998), « Debate: *Crimes of the Future* », *Screen*, vol. 39, n° 2 (été), p. 180-185.
- _____ (dir.) (2000), *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*, Westport, Conn., Praeger.
- GRAVEL, Jean-Philippe (1997), « Le bal des éclopés », *Ciné-bulles*, vol. 15, n° 4 (hiver), p. 14-15.
- _____ (1999), « eXistenZ, mode d'emploi », *Ciné-bulles*, vol. 18, n° 1 (été), p. 36-37.
- _____ (2003), « Le roman familial du schizophrène », *Ciné-bulles*, vol. 21, n° 2 (printemps), p. 16-17.
- GRIST, Leighton (2003), « "It's Only a Piece of Meat": Gender Ambiguity, Sexuality, and Politics in *The Crying Game* and *M. Butterfly* », *Cinema Journal*, vol. 42, n° 4 (été), p. 3-28.
- GRÜNBERG, Serge (1991), « Sur les terres de Cronenberg », *Cahiers du cinéma*, n° 446 (juillet/août), p. 34-42.
- _____ (1992a), « Humains trop humains », *Cahiers du cinéma*, n° 453 (mars), p. 12-14.
- _____ (1992b), « *Le Festin nu* : entretien avec David Cronenberg », *Cahiers du cinéma*, n° 453 (mars), p. 15-25.
- _____ (1996a), « *Crash* : entretien avec David Cronenberg » (20 mai 1996), *Cahiers du Cinéma*, n° 504 (juillet/août), p. 26-30.
- _____ (1996b), « *Crash* : Eros + massacre », *Cahiers du Cinéma*, n° 504 (juillet/août), p. 23.
- _____ (1996c), « *Crash* : Rencontre avec James G. Ballard », *Cahiers du cinéma*, n° 504 (juillet/août), p. 31-32.
- _____ (2002a), *David Cronenberg*, nouv. éd. aug., coll. Auteurs, Paris, Cahiers du cinéma.
- _____ (2002b), « David Cronenberg : Spider c'est moi », *Cahiers du cinéma*, n° 568 (mai), p. 16-22.
- _____ (2006), *David Cronenberg: Interviews with Serge Grünberg*, London, Plexus.
- GRUNDMANN, Roy (1996), « Plight of the Crash Fest Mummies: David Cronenberg's "Crash" », *Cineaste*, vol. 22, n° 4 (automne), p. 24-27.

- HAMPTON, Christopher (2002), *The Talking Cure*, London, Faber and Faber.
- HANDLING, Piers, et Pierre Véronneau (dir.) ([1983]1990), *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg*, version fr. et actualisée par Alain N. Moffat et Pierre Véronneau de *The Shape of Rage: The Films of David Cronenberg* (Toronto, Academy of Canadian Cinema), Paris, Éd. du Cerf ; Montréal, Cinémathèque québécoise.
- BEARD, William, « L'esprit viscéral : les films majeurs de David Cronenberg », p. 57-135.
- BEARD, William, HANDLING, Piers et VÉRONNEAU, Pierre, « Entretien avec David Cronenberg », p. 11-55.
- HANDLING, Piers, « Un Cronenberg canadien », p. 179-196.
- VÉRONNEAU, Pierre, « Introduction : l'effet Cronenberg », p. 7-9.
- _____, « Monstration et démonstration », p. 137-157.
- WOOD, Robin, « Un point de vue dissident sur Cronenberg », p. 197-214.
- HARKNESS, John G. (1981a), « David Cronenberg: Brilliantly Bizarre », *Cinema Canada*, n° 72 (mars), p. 8-17.
- _____ (1981b), « David Cronenberg's Scanners », *Cinema Canada*, n° 72 (mars), p. 34-36.
- _____ (1983), « The Word, the Flesh and the Films of David Cronenberg », *Cinema Canada*, n° 97 (juin), p. 23-25.
- HAYWARD, Philip (dir.) (2009), *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*, coll. Genre, Music and Sound, London ; Oakville, CT, Equinox.
- HEVNER, Kate (1936), « Experimental Studies of the Elements of Expression in Music », *The American Journal of Psychology*, vol. 48, n° 2, p. 246-268.
- HICKMAN, Roger (2006), *Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music*, New York, W. W. Norton.
- HOLTMEIER, Matthew (2008), « Scars, Cars, and Bodies without Organs: Techno-colonialism in J.G. Ballard's *Crash* », *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 16, n° 4-5, 9 p., <www.leoalmanac.org/wp-content/uploads/2012/09/14_holtmeier.pdf> (consulté le 7 juillet 2014).

- HONEGGER, Arthur et HOÉRÉE, Arthur ([1934]2002), « Particularités sonores du film *Rapt* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 38 (« Musique! »), <<http://1895.revues.org/359>> (consulté le 7 juillet 2014). Texte publié à l'origine en décembre 1934 dans *La revue musicale*, n° 151 (n° spécial « Le film sonore »).
- IRVING, Joan (1977), « David Cronenberg's *Rabid* », *Cinema Canada*, n° 37 (avril-mai), p. 54.
- JAEHNE, Karen (1992), « David Cronenberg on William Burroughs: Dead Ringers Do Naked Lunch », *Film Quarterly*, vol. 45, n° 3 (printemps), p. 2-6.
- JEAN, Marcel (1996), « Maurice Blackburn : filmusique, filmopéra », *24 images*, n° 82 (été), p. 15.
- _____ (1999), « L'a-réalité virtuelle », *24 images*, n° 97 (été), p. 50-51.
- JONES, Alan (1996), « *Crash*: David Cronenberg Turns S&M Injury to S.F. Metaphor », *Cinefantastique*, vol. 28, n° 3 (octobre), p. 8-9, 61.
- JONES, Martha J. (1978), « Cronenberg on Wheels », *Cinema Canada*, n° 49-50 (septembre-octobre), p. 17-19.
- JOYARD, Olivier et LARCHER, Jérôme (2000), « Shore-Cronenberg : l'état de grâce », *Cahiers du cinéma*, n° 551 (novembre), p. 34-35.
- _____ et TESSON, Charles (1999), « L'aventure intérieure : entretien avec David Cronenberg », trad. fr. par Olivier Joyard, *Cahiers du Cinéma*, n° 534 (avril), p. 67-73.
- KALINAK, Kathryn (2010), *Film Music: A Very Short Introduction*, New York ; Oxford, Oxford University Press.
- KANDINSKY, Wassily ([1912]1969), *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, paru originellement sous le titre *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* (Munich, R. Piper), trad. fr. par Pierre Volbout, coll. Bibliothèque Médiations, n° 62, Paris, Denoël/Gonthier.
- KARLIN, Fred et WRIGHT, Rayburn (2004), *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*, 2^e éd. rév. par Fred Karlin, New York ; London, Routledge.
- KASSABIAN, Anahid (2008), « Rethinking Point of Audition in *The Cell* », in Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana, University of Illinois Press, p. 299-305.
- KATSAHNIAK, Iannis (1989), « La beauté intérieure », *Cahiers du cinéma*, n° 416 (février), p. 4-7.

- KATSAHNIAS, Iannis (1990), « En attendant *Le Festin nu* », *Cahiers du cinéma*, n° 438 (décembre), p. 7.
- KEILLOR, Elaine ([2007]2013), « Fleming, Robert », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 12 mai 2014).
- KELLETT, Andrew J. (2008), « Fathers and Sons: American Blues and British Rock Music, 1960-1970 », thèse de doctorat, University of Maryland, <<http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/8863/1/umi-umd-5897.pdf>> (consulté le 8 juillet 2014).
- KENNEDY, Barbara M (2000), *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- KERMABON, Jacques (2002), « Bâtitteur de mondes », *24 images*, n° 112-113 (automne), p. 37.
- KERR, John ([1993]2012), *A Dangerous Method*, New York, Vintage Books.
- KIM, Jean-Jacques (1953), « Les dessins animés en relief ou l'invention d'un nouvel espace », *Cahiers du cinéma*, vol. 3, n° 25 (juillet), p. 35-37.
- KING, Stephen (1979), *The Dead Zone*, New York, Viking Press.
- KUHN, Annette (1999), « Debate: *Crash* and Film Censorship in the UK », *Screen*, vol. 40, n° 4 (hiver), p. 446-450.
- LA CHANCE, Michaël (1998), « Auto-intoxication et littéralité meurtrière : *Interzone* », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1 (automne), p. 29-43.
- LACOMBE, Alain et ROCLE, Claude (1979), *La musique du film*, Paris, Éd. Francis Van de Velde.
- LALANNE, Jean-Marc (1999), « Ceci n'est pas l'existence », *Cahiers du cinéma*, n° 534 (avril), p. 64-65.
- LAMOUREUX, Jacques et POTVIN, Gilles ([2006]2014), « Musique de film », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 7 juillet 2014).
- LANDRY, Renée et MÉNARD, Denis ([2007]2013), « Barbeau, Marius », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 12 mai 2014).
- LAPLANTE, Louise (dir.) (1977), *Compositeurs canadiens contemporains*, trad. fr. par Véronique Robert, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- LA ROCHELLE, Réal (1965), « Entretien avec Norman McLaren », *Séquences*, n° 42 (octobre), p. 52-55.

- LA ROCHELLE, Réal (1992a), « Au Québec et au Canada », *CinémAction*, n° 62 (janvier), p. 154-161.
- _____ (1992b), « L'Atelier de conception et de réalisation sonores (ONF/1971-1980) : partition sonore filmique pour un "nouvel opéra" », *24 images*, n° 60 (printemps), p. 29-31.
- _____ (1992c), « Parcours québécois et canadiens en cinéphonographie », *CiNéMAS*, vol. 3, n° 1 (automne), p. 95-112.
- _____ (1998), « "Salut ! Je m'appelle David Cronenberg et je visionne *Crash*" », *24 images*, n° 91 (printemps), p. 26-27.
- _____ (1999), « "Il arrive que la réalité..." », *24 images*, n° 96 (printemps), p. 12-13.
- _____ (dir.) (2002), *Écouter le cinéma*, Montréal, Les 400 coups.
- _____ (2003), *Opérascope : le film-opéra en Amérique, avec les voix de Alain Resnais et François Girard*, Montréal, Triptyque.
- _____ (2004-2005), « McLaren et la musique : le "compositeur incomplet" », *24 images*, n° 120 (décembre-janvier), p. 27-29.
- _____ (2009), « L'opéra audiovisuel dans le cinéma québécois : vecteur de l'expérimentation sonore », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 19, n° 3, p. 66-76.
- LA ROCCA, Fabio (2005), « Le corps technologique au cinéma : Cronenberg cas exemplaire », séance GRIS du 14 janvier 2005, <<http://v3.ceaq-sorbonne.org/gris/le-corps-technologique-au-cinema-cronenberg-cas-exemplaire.html>> (consulté le 7 juillet 2014).
- LARSON, Randall D. (1985), *Musique Fantastique: A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press.
- LARUE, Johanne (1993), « Le Canada selon David Cronenberg », *Séquences*, n° 167 (novembre-décembre), p. 53-56.
- LAULIAC, Christian (2002), « Howard Shore : la lumière de l'œil au cerveau » (16 novembre), *Positif*, n° 502 (décembre), p. 93-96.
- LEFÈVRE, Raymond (1977), « Rabid », *Positif*, n° 195-196 (juillet-août), p. 96.
- LERNER, Neil William (dir.) (2010), *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, Routledge music and screen media series, New York, Routledge.
- LEVER, Yves (1988), *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Éd. du Boréal.
- _____ (1992), *L'analyse filmique*, Montréal, Éd. du Boréal.

- LEVIN, Thomas Y. (2003), « “Tones from Out of Nowhere”: Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound », *Grey Room*, n° 12 (summer), p. 32-79, <www.centerforvisualmusic.org/LevinPfen.pdf> (consulté le 17 mars 2011).
- LEVINSON, Jerrold (1999), *La musique de film : fiction et narration*, trad. fr. par Roger Pouivet et Jean-Pierre Cometti, coll. Quad, Pau, Publications de l'Université de Pau.
- LEXMANN, Juraj (2006), *Theory of Film Music*, trad. ang. par Mária Stašková et M^{gr} Miroslav Droždiak, Series of Slovak Academy of Sciences, vol. 2, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH.
- LISSA, Zofia (1965), *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin, Henschelverlag.
- LOISELLE, André (2000), « Au-delà de Cronenberg et Egoyan : faire connaître le cinéma canadien-anglais aux Québécois », *Québec français*, n° 117 (printemps), p. 77-80.
- LORFÈVRE, Alain (2008), « Les métamorphoses de Cronenberg », <www.lalibre.be/culture/cinema/article/454997/les-metamorphoses-de-cronenberg.html> (consulté le 12 novembre 2012).
- MACMILLAN, Robert (1981), « *Shivers... Makes Your Flesh Creep!* », *Cinema Canada*, n° 72 (mars), p. 11-15.
- MANDOLINI, Carlo (1996), « *Crash* : la réhabilitation de l'obscène », *Séquences*, n° 187 (novembre-décembre), p. 39-40.
- MARSOLAIS, Gilles (2005a), « Les apparences sont parfois trompeuses », *24 images*, n° 123 (septembre), p. 64.
- _____ (2005b), « Trouver un sens à son existence », *24 images*, n° 123 (septembre), p. 52-53.
- MARTIN, André (1958), « *i × i* », série d'articles sur Norman McLaren, *Cahiers du cinéma*, tome XIV, n^{os} 79-82 (janvier-avril).
- MATHIJS, Ernest (2008), *The Cinema of David Cronenberg: From Baron of Blood to Cultural Hero*, Director's Cuts series, London, Wallflower Press.
- MARTIN, Caroline San (2005), « Regards sur l'enfermement (3) : Pour ne jamais en sortir... Le cinéma de David Cronenberg », <www.horschamp.qc.ca/spip.php?article182> (consulté le 7 juillet 2014).
- MASSON, Alain (2002), « *Spider* : le destin de l'araignée », *Positif*, n° 501 (novembre), p. 80-81.

- MAYER, Geoff (2007), « *A History of Violence* », in Geoff Mayer et Brian McDonnell (dir.), *Encyclopedia of Film Noir*, Westport ; London, Greenwood Press, p. 218-220.
- MÉNARD, Denis, THOMAS, Suzanne et MOORE, Christopher ([2006]2013), « Office national du film du Canada / National Film Board of Canada », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 18 octobre 2010).
- MCGRATH, Patrick (1990), *Spider*, New York, Poseidon Press.
- MCKINNON, John P. (1982), « “*Videodrome*”: Insidious Effects of High Tech », *Cinema Canada*, n° 81 (février), p. 32.
- MCNAMARA, Helen (2008), « Niosi, Bert », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 15 juin 2011).
- MELNYK, George (2004), « English-Canadian Auteurs: David Cronenberg and Atom Egoyan », in George Melnyk, *One Hundred Years of Canadian Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, p. 146-166.
- _____ (2007), « David Cronenberg: Mapping the Monstrous Male », in George Melnyk (dir.), *Great Canadian Film Directors*, Edmonton, The University of Alberta Press, p. 79-98.
- MERLIN, Christian (2008), « Howard Shore passe du cinéma à l'opéra », *Le Figaro*, <www.lefigaro.fr/musique/2008/06/26/03006-20080626ARTFIG00403-howard-shore-passe-du-cinema-a-l-opera.php> (consulté le 7 juillet 2014).
- MINOT, Fanny (2010), « Comment s'incarne le personnage de cinéma, l'exemple de David Cronenberg : *La Mouche*, *Faux Semblants*, *Chromosome 3* », <www.cadrage.net/dossier/personnage.htm> (consulté le 7 juillet 2014).
- MITRY, Jean (1963-1965), *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 vol., coll. Encyclopédie universitaire, Paris, Éd. universitaires.
- MOLINO, Jean (2009), *Le singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, précédé de « Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino » par Jean-Jacques Nattiez, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez en collaboration avec Jonathan Goldman, Arles, Actes Sud/INA.
- MONACO, James (2009), *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond. Art, Technnology, Language, History, Theory*, 4^e éd. rev. et aug., New York ; Oxford, Oxford University Press.

- MONTEZEMOLO, Alessandra di (s.d.), « *A Dangerous Method – David Cronenberg* », <www.cgjung.net/publications/sabina-spielrein/a-dangerous-method.htm > (consulté le 8 juillet 2014).
- MOORMANN, Peter (2010), *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*, coll. Filmstudien, vol. 57, Nomos, Edition Reinhard Fischer.
- MORRIS, Peter (1994), *David Cronenberg: A Delicate Balance*, Canadian Biography Series, Toronto, ECW Press.
- MOUËLLIC, Gilles (2003), *La musique de film : pour écouter le cinéma*, coll. Les petits cahiers, Paris, Cahiers du cinéma.
- MOURGUES, Nicole de (1994), *Le générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- NASTA, Dominique (1991), *Meaning in Film: Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*, coll. Regards sur l'image, Série IV, Esthétique et théories de l'image, Berne, Peter Lang.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, coll. Esthétique, 10/18, n° 1017, Paris, Union générale d'éditions.
- _____ (dir.) ([2001]2003), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1, *Musiques du XX^e siècle*, avec la collaboration de Margaret Bent, Rossana Dalmonte et Mario Baroni, paru originellement sous le titre *Enciclopedia della musica*, vol. 1, *Il Novecento* (Turin, Einaudi), trad. fr., Arles, Actes Sud ; Paris, Cité de la musique.
- MORRICONE, Ennio, « Un compositeur derrière la caméra », p. 795-806.
- POIRIER, Alain, « Les fonctions de la musique au cinéma », p. 750-776.
- _____ ([2004]2006), « L'univers wagnérien et les wagnérismes », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, *Histoires des musiques européennes*, avec la collaboration de Margaret Bent, Rossana Dalmonte et Mario Baroni, paru originellement sous le titre *Enciclopedia della musica*, vol. 4, *Storia della musica europa* (Turin, Einaudi), trad. fr., Arles, Actes Sud ; Paris, Cité de la musique, p. 1221-1257.
- NOREAU, Sylvie (2012), « Étude de l'utilisation des quintes parallèles dans la musique française de piano entre 1880 et 1940 », mémoire de maîtrise, Université Laval, <www.theses.ulaval.ca/2012/29036/29036.pdf> (consulté le 7 juillet 2014).
- « Norman McLaren au fil de ses films » (1975), *Séquences*, n° 82 (octobre), p. 6-92.

- O'DAY, Marc (2011), « David Cronenberg », in Yvonne Tasker (dir.), *Fifty Contemporary Film Directors*, 2^e éd., Routledge Key Guides, London ; New York, Routledge, p. 134-142.
- OLDS, David et LAINE, Mabel H. ([2008]2013), « Applebaum, Louis », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 12 mai 2014).
- PARRA, Danièle (1992), « Rencontre avec Peter Weller : un voyage magique vers l'âme », trad. fr. par Michel Ménoré, *La revue du cinéma*, n^o 480 (mars), p. 25.
- _____ et ROSS, Philippe (1991), « David Cronenberg : les tréfonds de l'âme et de la chair », *La revue du cinéma*, n^o 472 (juin), p. 57-64.
- PARRAT, Jacques (1993), *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Nice, Z'éditions.
- PENDERGAST, Roy M. ([1977]1992), *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, 2^e éd., New York, W. W. Norton & Company.
- PERROT, Vincent (2002), *B.O.F. : musiques et compositeurs du cinéma français*, Paris, Dreamland.
- PIZZELLO, Stephen (1997), « Driver's Side », *American Cinematographer*, vol. 78, n^o 4 (avril), p. 43-47.
- POIRSON-DECHONNE, Marion (2008), « Montres, monstruosité, monstration, de Browning à Cronenberg », *CinémAction*, n^o 126 (février), p. 88-95.
- POMPON, Géraldine et VÉRONNEAU, Pierre (2003), *David Cronenberg : la beauté du chaos*, coll. Septième Art, n^o 118, Paris, Éd. du Cerf.
- PORCILE, François (1969), *Présence de la musique à l'écran*, coll. 7^e Art, n^o 49, Paris, Éd. du Cerf.
- PORTON, Richard (1999), « The Film Director as Philosopher: An Interview with David Cronenberg », *Cineaste*, vol. 24, n^o 4 (automne), p. 4-9.
- POZZUOLI, Alain et KRÉMER, Jean-Pierre (1992), *Dictionnaire du fantastique*, Paris, Jacques Grancher.
- PRATLEY, Gerald (1975), « Au cinéma, de la musique qui ne colle pas toujours », *The Canadian Composer / Le compositeur canadien*, vol. 11, n^o 104 (octobre), p. 10-15.
- PRÉDAL, René (1967), *Jeune cinéma canadien*, Lyon, Serdoc.

- PRÉDAL, René (1992), compte rendu de *L'horreur intérieure : les films de David Cronenberg* par Piers Handling et Pierre Véronneau (dir.), *CiNéMAS*, vol. 2, n° 2-3 (printemps), p. 237-241.
- PRIVET, Georges (1992a), « Enquête à Interzone... Sur quelques pistes à suivre dans l'univers de David Cronenberg », *24 images*, n° 59 (hiver), p. 26-28.
- _____ (1992b), « Entretien avec David Cronenberg : “Je peux très bien vivre sans tuer ma femme...” », *24 images*, n° 59 (hiver), p. 20-25.
- _____ (1992c), « “Exterminer toute pensée rationnelle” », *24 images*, n° 59 (hiver), p. 18-19.
- _____ (1994), « Je est un autre », *24 images*, n° 71 (février-mars), p. 71.
- QUEVAL, Jean (1951), « Norman McLaren ou le cinéma du XXI^e siècle », *Cahiers du cinéma*, vol. 1, n° 6 (octobre-novembre), p. 22-29.
- RAMASSE, François (1980), « *Chromosome 3 (The Brood)* », *Positif*, n° 227 (février), p. 88-89.
- _____ (1989), « La chair dans l'âme (Faux-Semblants) », *Positif*, n° 337 (mars), p. 28-32.
- RANGER, Pierre (2003), « *Spider* : la perception altérée de la mémoire », *Séquences*, n° 224 (mars-avril), p. 49.
- _____ (2005a), « David Cronenberg : “*A History of Violence* est définitivement l'un de mes films les plus accessibles...” », *Séquences*, n° 239 (septembre-octobre), p. 38-39.
- _____ (2005b), « *Dead Ringers* », *Séquences*, n° 237 (mai-juin), p. 19.
- REBEYROLLE, Marie (2006), « Acteurs solitaires ou solidaires dans l'entreprise d'aujourd'hui », *L'homme et la société : revue internationale de recherches et de synthèses en sciences sociales*, n° 162, p. 135-156.
- REDNER, Gregg (2011), *Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge Between Film Theory and Music*, Bristol ; Chicago, Intellect.
- REGNIER, Isabelle (2011), « David Cronenberg : “Il faut hypnotiser le public” », <www.lemonde.fr/cinema/article/2011/12/20/david-cronenberg-il-faut-hypnotiser-le-public_1620822_3476.html> (consulté le 8 juillet 2014).
- « Rencontre avec Clément Perron » (1962), *Séquences*, n° 30, p. 49-52.
- RICHARDSON, John (2012), *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal*, Oxford, Oxford University Press.

- ROCHES, Marie-Baptiste (2002), « Érotique asymptote : la musique de “Crash” », *Positif*, n° 501 (novembre), p. 90-93.
- RODLEY, Chris (1992), *Cronenberg on Cronenberg*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada.
- _____ (1996), « *Crash* », entretien avec David Cronenberg, *Sight and Sound*, n° 6, p. 6-11, <www.davidcronenberg.de/snscrashint.html> (consulté le 7 juillet 2014).
- RODRIGUE, Carl (2006), « Le *webodrome* de David Cronenberg : une question de perception », *Séquences*, n° 245 (septembre-octobre), p. 10-11.
- ROOKSBY, Rikky (2008), *Play Great Guitar: Brilliant Ideas for Getting More Out of Your Six-String*, coll. 52 Brilliant Ideas, Oxford, The Infinite Ideas Company Limited.
- ROSAR, William H. (2009), « Film Studies in Musicology: Disciplinarity vs. Interdisciplinarity », *The Journal of Film Music*, vol. 2, n° 2-4 (hiver), p. 99-125
- ROSS, Philippe (1987), « L’horreur parasitaire de David Cronenberg », *La revue du cinéma*, n° 427 (mai), p. 81-92.
- ROSSIGNOL, Sébastien (2003), « Le cinéma de David Cronenberg et la peinture de Francis Bacon : regards croisés », mémoire de maîtrise, Université de Toulouse II, <<http://baconcronenberg.free.fr>> (consulté le 7 juillet 2014).
- ROUYER, Philippe (1989), « Corps à gore », *Positif*, n° 337 (mars), p. 51-53.
- _____ (1991), « Incubation : les premiers films de Cronenberg », *Positif*, n° 359 (janvier), p. 23-25.
- _____ (1994), « *M. Butterfly* », *Positif*, n° 399 (mai), p. 37-38.
- _____ (1996), « *Crash* : l’empire de l’essence », *Positif*, n° 425-426 (juillet-août), p. 86-87.
- _____ (2002), « *Videodrome* et *eXistenZ* : les faux-semblants de faux films jumeaux », *Positif*, n° 501 (novembre), p. 98-99.
- ROY, Charles-Stéphane (2007), « *Eastern Promises* : bovins Stroganov sur Tamise », *Séquences*, n° 251 (novembre-décembre), p. 44.
- ROY, Stéphane (2003), *L’analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, coll. Univers Musical, Paris, L’Harmattan.

- RUSSELL, Mark et YOUNG, James (2000), « Howard Shore », in Mark Russell et James Young, *Les compositeurs de musique*, paru originellement sous le titre *Film Music* (Crans-Près-Céligny, RotoVision), trad. fr. par Corinne Laven, coll. Les métiers du cinéma, Paris, La Compagnie du livre, p. 133-145.
- RUWET, Nicolas (1972), *Langage, musique, poésie*, coll. Poétique, Paris, Éd. du Seuil.
- SAADA, Nicolas (1999), « “Tout est affaire de mélodie” : entretien avec Angelo Badalamenti », trad. fr. par Sylvie Durastanti et Jean Pêcheux, *Cahiers du Cinéma*, n° 540 (novembre), p. 60-63.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1996), « Entre le corps évanescent et le corps supplicié : *Videodrome* et les fantaisies postmodernes », *CiNéMAS*, vol. 7, n° 1-2 (automne), p. 73-88.
- SCHAEFFER, Pierre (1946), « L'élément non visuel au cinéma », *Revue du cinéma*, vol. 1, n°s 1-2-3.
- _____ (1966), *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, ouvrage publié avec le concours du service de la recherche de l'O.R.T.F., Paris, Éd. du Seuil.
- _____ (2010), *Essai sur la radio et le cinéma : esthétique et technique des arts-relais 1941-1942*, éd. établie par Sophie Brunet et Carlos Palombini, Paris, Éd. Allia.
- SCHELLE, Michael (1999), « Howard Shore », in Michael Schelle, *The Score: Interviews with Film Composers*, Los Angeles, Silman-James Press, p. 319-358.
- SCHNAPPER, Laure (1998), *L'ostinato, procédé musical universel*, Paris, Librairie Honoré Champion.
- SCHUPP, Pratick (1975), « Du rythme et des couleurs », *Séquences*, n° 82 (octobre), p. 98-103.
- _____ (1976), « *Frissons (The Parasite Murders)* », *Séquence*, n° 83 (janvier), p. 35.
- _____ (1979), « Les monstres de l'été », *Séquences*, n° 98 (octobre), p. 27-32.
- _____ (1981), « *Scanners* », *Séquences*, n° 105 (juillet), p. 29.
- _____ (1987), « *The Fly* », *Séquences*, n° 128 (février), p. 64-65.
- SCIANNAMEO, Franco (2005), *Nino Rota, Federico Fellini, and the Making of an Italian Cinematic Folk Opera: Amarcord*, coll. Studies in the History and Interpretation of Music, vol. 119, Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- SILVERBERG, Ira (dir.) (1992), *Everything is Permitted: The Making of Naked Lunch*, New York, Grove Weidenfeld.

- SIMON, Adam (2001), « The Existential Deal: An Interview with David Cronenberg », *Critical Quarterly*, vol. 43, n° 3 (octobre), p. 34-56.
- SIMON, Roland (1946), « Maurice Blackburn nous explique comment on synchronise la musique et l'image des films au cinéma », *Photo Journal* (19 mai), p. 12, 21.
- SINCLAIR, Iain ([1999]2008), *Crash: David Cronenberg's Post-mortem on J.G. Ballard's "Trajectory of Fate"*, coll. BFI Modern Classics, [London], Palgrave Macmillan.
- SIRIUS, R. U. (1997), « Sex Machine: David Cronenberg » *Wired*, vol. 5, n° 5 (mai), p. 184-185.
- SMALL, Mark (1999), « Howard Shore: Subliminal Scores », in Mark Small et Andrew Taylor, *Masters of Music: Conversations with Berklee Greats*, Boston, Berklee Press, p. 258-267.
- SMITH, Marq (1999), « Wound Envy: Touching Cronenberg'' *Crash* », *Screen*, vol. 40, n° 2 (été), p. 193-202.
- SOCIÉTÉ RADIO-CANADA (1964), *Thirty-Four Biographies of Canadian Composers / Trente-quatre biographies de compositeurs canadiens*, prepared and distributed by the International Service of the Canadian Broadcasting Corporation, Montréal, [la Société].
- SONNENSCHNEIN, David (2001), *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City, CA, Michael Wiese Productions.
- SPIELREIN, Sabina (1981), *Entre Freud et Jung*, Paris, Aubier-Montaigne.
- STANBROOK, Alan (1988-1989), « Cronenberg's Creative Cancers », *Sight and Sound*, vol. 58, n° 1 (hiver), p. 54-56.
- STILWELL, Robynn J. (2002), « Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996 », *The Journal of Film Music*, vol. 1, n° 1, p. 19-61.
- STRAUSS, Frédéric (s.d.), « Cronenberg David (1943-) », *Encyclopædia Universalis*, <www.universalis-edu.com/encyclopedie/david-cronenberg/> (consulté le 7 juillet 2014).
- _____ (1992), « L'homme de Cronenberg », *Cahiers du cinéma*, n° 453 (mars), p. 26-27.
- _____ (1994a), « Dial M. Cronenberg », *Cahiers du cinéma*, n° 479-480 (mai), p. 42-43.
- _____ (1994b), « Vraisemblant », *Cahiers du cinéma*, n° 478 (avril), p. 58-59.

- STRAVINSKY, Igor ([1942]1970), *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, trad. ang. par Arthur Knodel et Ingolf Dahl, éd. bilingue, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- SULLIVAN, Jack (2006), *Hitchcock's Music*, New Haven, Conn., Yale University Press.
- SUNER, Asuman (1998), « Postmodern Double Cross: Reading David Cronenberg's *M. Butterfly* as a Horror Story », *Cinema Journal*, vol. 37, n° 2 (hiver), p. 49-64.
- TAGG, Philip (1998), « Tritonal Crime and 'Music as Music' », <www.tagg.org/articles/xpdfs/morric70.pdf> (consulté le 8 juillet 2014).
- _____ (2004), « Film Music, Anti-Depressants and Anguish Management », <<http://tagg.org/articles/xpdfs/jochen0411.pdf>> (consulté le 8 juillet 2014).
- _____ (2005), compte rendu de *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1, *Musiques du XX^e siècle* par Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 16, n° 1, p. 97-120, <<http://tagg.org/articles/xpdfs/JJNvol1Rvw.pdf>> (consulté le 7 juillet 2014).
- _____ ([2005]2007), « Significations musicales dans les musiques classiques et populaires. L'expression musicale de l'angoisse », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5, *L'unité de la musique*, avec la collaboration de Margaret Bent, Rossana Dalmonte et Mario Baroni, paru originellement sous le titre *Enciclopedia della musica*, vol. 5, *L'unita della musica* (Turin, Einaudi), trad. fr., Arles, Actes Sud ; Paris, Cité de la musique, p. 743-772.
- _____ ([2009]2012), *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most people hear*, version 1.3, New York ; Montréal, The Mass Media Music Scholar's Press.
- _____ et CLARIDA, Bob (2003), *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*, New York ; Montréal, Mass Media Music Scholar's Press.
- TEMMERMAN, Jan (2003), « Howard Shore », in Ray Bennet *et al.*, *Moving Music: Conversations with Renowned Film Composers*, Tiel, Lannoo, p. 92-99.
- TESSON, Charles (1979), « Chromosome 3 », *Cahiers du cinéma*, n° 306 (décembre), p. 58.
- _____ (1981), « Caïn et Abel version s.f. », *Cahiers du cinéma*, n° 322 (avril), p. 57-58.
- _____ (1984a), « À vos cassettes », *Cahiers du cinéma*, n° 360-361 (été), p. 108-109.
- _____ (1984b), « Main, trop humain », *Cahiers du cinéma*, n° 357 (mars), p. 50-51.
- _____ (1987), « Les yeux plus gros que le ventre », *Cahiers du cinéma*, n° 391 (janvier), p. 25-27.

- TESSON, Charles (1989), « Voyage au bout de l'envers », *Cahiers du cinéma*, n° 416 (février), p. 8-11.
- _____, KATSAHNIAS, Iannis et OSTRIA, Vincent (1989), « Entretien avec David Cronenberg », trad. fr. par Vincent Ostria, *Cahiers du cinéma*, n° 416 (février), p. 12-13, 62-64.
- THÉBERGE, Paul (2004), « “These Are My Nightmares”: Music and Sound in the Films of David Cronenberg », in Philip Hayward (dir.), *Off the Planet: Music, Sound and Science-fiction Cinema*, Eastleigh, John Libbey, p. 129-148.
- TOBIN, Yann (1996), « Qu'est-ce qu'ils entendent par pornographie ? », *Positif*, n° 425-426 (juillet-août), p. 88-94.
- TOUBIANA, Serge (1992), « L'homme tout bête », *Cahiers du cinéma*, n° 453 (mars), p. 8-9.
- TYLSKI, Alexandre (dir.) (2011), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, coll. Univers musical, Paris, L'Harmattan.
- VALLERAND, François (1984), « Ramage. Maurice Blackburn sur disque : *Narcisse* », *Séquences*, n° 115 (janvier), p. 70-71.
- _____, (1986), « Trames musicales : un nom à retenir », *Séquences*, n° 127 (décembre), p. 5.
- _____, (1996), « Portrait d'un méconnu », *Séquences*, n° 185 (juillet-août), p. 56-57.
- VAN ORDER, M. Thomas (2009), *Listening to Fellini: Music and Meaning in Black and White*, The Fairleigh Dickinson University Press Series in Italian Studies, Madison, Wis., Fairleigh Dickinson University Press ; Cranbury, NJ, Associated University Presses.
- VAN STEERTHEM, Angie (2005), « La sonorité des films coctaliens », in David Gullentops et Malou Haine (dir.), *Jean Cocteau : textes et musique*, Sprimont, Mardaga, p. 119-130.
- VERMELIN, Jérôme (2011), « David Cronenberg : “Freud nous influence sans qu'on s'en aperçoive” », <www.metrofrance.com/culture/david-cronenberg-freud-nous-influence-sans-qu-on-s-en-apercoive/pklt!euo2EwriGOpztoiCFIZL0A/> (consulté le 8 juillet 2014).
- VÉRONNEAU, Pierre (1990), « L'étoile de David », *Revue de la cinémathèque*, n° 5 (février), p. 4-6.
- _____, (1997), « Le cinéma québécois aux États-Unis a-t-il plus de chances d'être mieux reçu en anglais ? », *CiNéMAS*, vol. 7, n° 3 (printemps), p. 81-118.

- VÉRONNEAU, Pierre ([2006]2013), « Blackburn, Maurice », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 7 juillet 2014).
- VIVIANI, Christian (1975), « *The Parasite Murders* », *Positif*, n° 171-172 (juillet-août), p. 68.
- WAGNER, John et LOCKE, Vince (1997), *A History of Violence*, Paradox Graphic Mystery, New York, Paradox Press.
- WAGNER, Richard ([1910]1982), *Opéra et drame*, seconde partie, *Œuvres en prose*, tome V, trad. fr. par J.-G. Prod'homme, Plan-de-la-Tour, Éd. d'Aujourd'hui.
- _____ (1924), *Œuvres en prose*, tome XII, trad. fr. par J.-G. Prod'homme, Paris, Librairie Delagrave.
- WAKSMAN, Steve (2001), *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- WALSER, Robert (1993), *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press.
- WARDLE, Paul (1997), « The Most Audacious Picture of 1996 Finally Comes Out in 1997 », *Cinefantastique*, vol. 28, n° 10 (avril), p. 26-31.
- WARDROP, Patricia *et al.* (2013), « Films », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 18 octobre 2010).
- WILLIAMS, James (2003), « What Is an Idea? », in James Williams, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 138-164.
- WILLIS, Stephen C. et WARDROP, Patricia ([2007]2013), « McLaren, Norman », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 7 juillet 2014).
- WOLZOGEN, Hans von (1876), *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel "Der Ring des Nibelungen"*, Leipzig, Edwin Schloemp.
- WOOD, Bari et GEASLAND, Jack ([1977]1988), *Faux-Semblants*, trad. fr. par *Twins* par Thierry Arson, Paris, France Loisirs.
- WYNDHAM, Wise ([2006]2013), « *Dead Ringers* (v.f. *Faux-semblants*) », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 7 juillet 2014).
- _____ ([2012]2014), « *Crash* », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 9 septembre 2009).

WYNDHAM, Wise et HANDLING, Piers ([2012]2014), « David Cronenberg », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 7 juillet 2014).

YACOWAR, Maurice (1977), « You Shiver Because It's Good », *Cinema Canada*, n° 34-35 (février), p. 54-55.

YOUNG, Suzie (2002), « Sex, Death, and Scholarship: Two Books on Cronenberg », *Science Fiction Studies*, vol. 29, n° 2 (juillet), p. 298-304.

_____ ([2009]2013), « Videodrome », *L'Encyclopédie canadienne*, <www.thecanadianencyclopedia.ca> (consulté le 7 juillet 2014).

ZURBRUGG, Nicholas (1999), « Will Hollywood Never Learn? David Cronenberg's *Naked Lunch* », Deborah Cartmell et Imelda Whelehan (dir.), *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, London ; New York, Routledge, p. 98-112.

Communications savantes

CLOUTIER, Louise (2001), « Lieux communs, clichés, stéréotypes et autres formes sémiotiques collectives », conférence présentée au Congrès de l'Acfas, Université de Sherbrooke, 16 mai (copie aimablement fournie par l'auteur).

_____ (2009), « Maurice Blackburn (1914-1988) », conférence présentée à la Chapelle du Bon Pasteur, Montréal, 25 mars.

Sources audio-visuelles (et vidéos disponibles sur le web)

1) Maurice Blackburn (par date de parution pour les DVD et VHS)

BEAUDIN, Jean (2007), *Cordélia* (1979), DVD, Montréal, Office national du film ONF3-3749 ONF.

Cinémathèque québécoise (disponibles à la) :

BIGRAS, Jean-Yves, et René Delacroix (1949), *Le Gros Bill*, Québec, Productions Renaissance, sur DVD.

GÉLINAS, Gratien, et René Delacroix (1953), *Tit-Coq*, Québec, France film, sur VHS.
JUTRA, Claude (1956), *Pierrot des bois*, Québec, Films Cassiopée (prod.), sur DVD.
DESBIENS, Francine (1998), *L'œuvre de Francine Desbiens*, DVD, Montréal, Office national du film 153C 9298 095 ONF. Comprend *Les bibites de Cromagnon* (1971) et *Dernier envol* (1977).

Documentaires et films de l'ONF en ligne, <www.onf.ca> (consultés le 8 juillet 2014) :

BAIRSTOW, David (1964), *Alexander Mackenzie : le maître du Nord*.
BEAUDIN, Jean (1976), *J.A. Martin, photographe*.
BEVERIDGE, James et PERRY, Margaret (1944), *Pays de colons*.
BLACKBURN, Maurice (1968), *Ciné-crime*.
BLAIS, Roger : *Passport to Canada* (1949), *De père en fils* (1951), *Les moines de Saint-Benoît* (1951).
BRAULT, Michel : *Les enfants du silence* (1962), *Geneviève* (1965).
CARLE, Gilles (1964), *Percé on the Rocks*.
CARRIER, Louis-Georges (1958), *Au bout de ma rue*.
CARRIÈRE, Marcel (1964), *Villeneuve, peintre-barbier*.
CHABOT, Jean (1975), *Histoire de pêche*.
CHAPMAN, Christopher et O'CONNOR, Hugh (1963), *Magic Molecule*.
CHERRY, Evelyn (1943), *Brise-vent des prairies*.
CLISH, Stanley (1962), série *Le Canada en guerre*.
DANSEREAU, Fernand : *La canne à pêche* (1959), *Le festin des morts* (1965).
DESBIENS, Francine (1971), *Les bibites de Chromagnon*.
DROUIN, Jacques (1974), *Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeieff*.
DUNNING, George (1946), *Cadet Rousselle*.
FEENEY, John (1958), *Pierres vives*.
GARCEAU, Raymond (1957), *Ti-Jean s'en va dans l'Ouest*.
GERVAIS, Suzanne (1971), *Cycle*.
GINSBERG, Donald (1957), *Pierrot in Montreal*.
GIRALDEAU, Jacques (1964), *Au hasard du temps*.
GIRARD, Hélène (1974), *Les filles c'est pas pareil*.
GODBOUT, Jacques (1962), *Paul-Émile Borduas (1905-1960)*.
GOSELIN, Bernard (1971), *César et son canot d'écorce*.
HOWE, John (1957), *Black and White in South Africa*.

- JACKSON, Stanley (1944), *Home to the Land*.
- JODOIN, René (1966), *Notes sur un triangle*.
- JUTRA, Claude : *Jeunesses musicales* (1956), *Les mains nettes* (1958), *Fred Barry comédien* (1959).
- _____ et BRAULT, Michel (1962), *Québec-U.S.A. ou l'invasion pacifique*.
- LADOUCEUR, Jean-Paul et KOENIG, Wolf (1951), *Sur le pont d'Avignon*.
- LAMBART, Evelyn : *Fine Feathers* (1968), *The Hoarder* (1969), *Paradise Lost* (1970), *The Lion and the Mouse* (1976).
- LAMOTHE, Arthur (1962), *Bûcherons de la Manouane*.
- LAROCHE, Gil (1953), *Professeur de musique*.
- MARSH, Jane (1943), *Terre de nos aïeux*.
- MCINNES, Graham (1944), *Sept peintres du Québec*.
- MCLAREN, Norman : *La poulette grise* (1947), *Blinkity Blank* (1955), *Le merle* (1958), *Pas de deux* (1968), *Narcisse* (1983).
- _____ *et al.* (1963), *Caprice de Noël*.
- MUIR, Dalton (1959), *L'Extrême-Nord canadien : la faune et la flore*.
- PATRY, Pierre : *Les petites sœurs* (1959), *Le chanoine Lionel Groulx, historien* (1960).
- PAQUETTE, Vincent (1942), *La cité de Notre-Dame*.
- PERRON, Clément (1962), *Jour après jour*.
- PETEL, Pierre (1949), *La terre de Caïn*.
- POIRIER, Anne Claire : *Les filles du Roy* (1974), *30 minutes, Mister Plummer* (1979).
- POJAR, Bretislav : (1969), *Psychocratie* (1969), *Balablok* (1972).
- _____ et DESBIENS, Francine (1981), « E ».
- PORTUGAIS, Louis (1960), *Saint-Denys Garneau*.
- WARGON, Allan : *Lismer* (1951), *Wolfe and Montcalm* (1957).
- WILKINSON, Douglas (1953), *Angoti : l'enfant eskimau*.
- GERVAIS, Suzanne (1998), *L'œuvre de Suzanne Gervais*, DVD, Montréal, Office national du film 153C 9298 094 ONF. Comprend *Cycle* (1971) et *La plage* (1978).
- JODOIN, René (s.d.), *Ronde carrée* (1962), DVD, Montréal, Office national du film 153C 0261 030 ONF.
- JUTRA, Claude [1989 ?], *À tout prendre* (1963), VHS, Montréal, Distribution Cinéma Libre.
- MCLAREN, Norman (2006a), *Norman McLaren : l'intégrale*, 7 DVD, Montréal, Office national du film 183F 9306 153 ONF. Livret de 88 p.

POIRIER, Anne Claire (2005), *L'œuvre d'Anne Claire Poirier, 1963-1975 et L'œuvre d'Anne Claire Poirier, 1979-1989*, 4 DVD, Montréal, Office national du film 183B 0205 005 et 183C 0205 008. Comprend 30 minutes, *Mister Plummer* (1963), *Les filles du Roy* (1974), *Le temps de l'avant* (1975) et *Mourir à tue-tête* (1979).

2) David Cronenberg et Howard Shore (par date de parution)

CRONENBERG, David (1998a), *Crash* (1996), DVD, controversial uncut version. 1 h 30 min (R), 1 h 40 min (NC-17), New Line Home Video N4691.

_____ (1998b), *Videodrome* (1982), DVD, 1 h 29 min, Universal Home Video 20387.

_____ (1999), *eXistenZ* (1999), DVD, 1 h 38 min, Alliance Atlantis 2991.

_____ (2001), *Scanners* (1980), DVD, 1 h 43 min, MGM Home Entertainment 1002330.

_____ (2002b), *Frissons/Shivers* (1975), DVD, 91 min, Christal Films 50089.

_____ (2003a), *Spider* (2002), DVD, 1 h 38 min, Alliance Atlantis 4834.

_____ (2003b), *The Brood* (1979), DVD, 1 h 32 min, MGM Home Entertainment 1004823.

_____ (2004a), *Fast Company* (1979), 2 DVD, le disque 2 comprend *Stereo* (1969) et *Crimes of the future* (1970), 1 h 30 min, Alliance Atlantis 20356.

_____ (2004b), *Naked Lunch* (1991), DVD, 1 h 55 min, Alliance Atlantis 20357.

_____ (2004c), *Rabid* (1976), DVD, 90 min, Somerville House 1235.

_____ (2005a), *Dead Ringers* (1988), DVD, 115 min, Warner Home Video 21433.

_____ (2005b), *The Fly* (1986), 2 DVD, 95 min, Collector's ed., Twentieth Century Fox Home Entertainment, Inc., #20.

_____ (2006a), *A History of Violence* (2005), DVD, 1 h 36 min, Alliance Atlantis 22135.

_____ (2006b), *The Dead Zone* (1983), DVD, 103 min, Paramount Pictures 11835.

_____ (2007), *Promesses de l'ombre/Eastern Promises* (2007), DVD, 1 h 41 min, Alliance Vivafilm 103340.

_____ (2009), *M. Butterfly* (1993), DVD, 101 min, Warner Home Video 2000007784.

_____ (2012), *A Dangerous Method* (2011), DVD, 99 min, Entertainment One 210890DV.

CRONENBERG, David (2013), *Cosmopolis* (2012), DVD, 109 min, Entertainment One 200330DV.

LABARTHE, André S. Labarthe (1999), *David Cronenberg: I Have to Make the Word Be Flesh*, entretien par Serge Grünberg, coll. Cinéma, de notre temps, 68 min, Paris, AMIP la Sept-ARTE ; Bry-sur-Marne, Ina. Extraits : <www.youtube.com> (consulté le 20 décembre 2011). Interview reproduite en partie dans Serge Grünberg (2006), *David Cronenberg: Interviews with Serge Grünberg*. London, Plexus, 2006. Transcription : <http://worldismine.free.fr/articles/david_cronenberg/index.htm> (consulté le 7 octobre 2014).

WILLIS-SWEETE, Barbara (2011), *A Composer's Dream/Le rêve d'un compositeur*, production de l'ONF, en collaboration avec le Centre National des Arts et la Fondation du Prix du Gouverneur Général pour les arts et spectacles, 7 min 37 s, <www.onf.ca/film/reve_d_un_compositeur> (consulté le 11 décembre 2012).

3) Autres videos

LYNCH, David (2007), *Twin Pinks*, 10 DVD, Definitive Gold Box Ed., Paramount, CBS DVD.

Disques

1) Maurice Blackburn

BLACKBURN, Maurice [1961?], *Pirouette ; Une mesure de silence*, Club du disque / Jeunesses musicales du Canada CD-JMC-1.

_____ (1996), *Maurice Blackburn : filmusique, filmopéra*, en coproduction avec la Phonothèque québécoise – Musée du son et l'O.N.F., Analekta AN-2-7005-6. Comprend un livret de 81 p.

_____ et al. (1977), *Musiques de l'O.N.F. / Music of the N.F.B., vol. I*, produit par l'Atelier de conception sonore de l'Office national du film du Canada, texte « Musique sans image » de Jean-Yves Bégin, Canada, O.N.F.

2) David Cronenberg

KAMEN, Michael (1994), *The Dead Zone*, Milan 73138 3569-2.

SHORE, Howard (1986), *The Fly*, Varèse Sarabande VCD-47272.

_____ (1992), *Dead Ringers; Scanners; The Brood: Symphonic Suites from the Films of David Cronenberg*, Silva Screen Records FILMCD-115.

_____ (1993), *M. Butterfly*, Varèse Sarabande VSD-5435.

_____ (1996), *Crash*, Milan/BMG 73138 35774-2.

_____ (1998), *Videodrome*, Varèse Sarabande VSD-5975.

_____ (1999), *eXistenZ*, RCA Victor/BMG 09026 63478-2.

_____ (2002), *Spider*, Virgin Records/EMI 72435 825712 8.

_____ (2005), *A History of Violence*, New Line Records/TW NLR39051.

_____ (2007), *Eastern Promises*, Sony Classical 88697-16687-2.

_____ (2011), *A Dangerous Method*, Sony Music Entertainment/Howe Records 88697-98726-2.

_____ et COLEMAN, Ornette (1992), *Naked Lunch*, comprend *Misterioso* de Thelonious Monk, Milan/BMG 73138 35614-2.

_____ et METRIC (2012), *Cosmopolis*, Howe Records HWR-1008.

Sources électroniques

1) Maurice Blackburn, sa pratique, ses collaborateurs

« Artistes de l'ONF : Blackburn Maurice » (s.d.), <www.onf-nfb.gc.ca/fra/portraits/maurice_blackburn> (consulté le 18 octobre 2010).

JEAN, Marcel (s.d.), « Les Prix du Québec : le lauréat Maurice Blackburn », <www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaureat.php?noLaureat=25> (consulté le 26 octobre 2010).

LEVER, Yves (1991), « *Jour après jour* », <<http://pages.videotron.com/lever/Films/Jour.html>> (consulté le 23 mars 2012).

MCSORLEY, Tom (s.d.), « Louis Applebaum », <www.torontointernationalfilmfestival.ca/CANADIANFILMENCYCLOPEDIA/content/bios/louis-applebaum> (consulté le 12 mai 2014)

MCWILLIAMS, Donald (s.d.), « Norman McLaren : biographie », <<http://www3.onf.ca/animation/objanim/fr/cineastes/Norman-McLaren/biographie.php>> (consulté le 18 octobre 2010).

« Norman McLaren : rétrospective intégrale » (Centre Pompidou, Paris, 15 novembre - 4 décembre 2006), <www.cnac-gp.fr/PDF/maclaren.pdf> (consulté le 18 octobre 2010).

2) David Cronenberg et/ou ses films

BRIGHT, Susie (1997), « The Salon Interview. David Cronenberg: Accidents Will Happen », <www.salon.com/march97/interview970321.html> (consulté le 11 janvier 2011).

CALDWELL, Thomas (2002), « *Shivers* », <<http://sensesofcinema.com/2002/cteq/shivers/>> (consulté le 7 juillet 2014).

« *Crash* - Cannes Press Release » (1996), <www.davidcronenberg.de/crashpresskit.html> (consulté le 7 juillet 2014).

« David Cronenberg » (s.d.), fiche personnalité, <<http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=8966>> (consulté le 9 septembre 2009)

« David Cronenberg » (2012), <www.clubdesmonstres.com/cronenberg.htm> (consulté le 7 juillet 2014).

« David Cronenberg : The Operating Theatre » (s.d.), <www.davidcronenberg.de> (consulté le 7 juillet 2014).

DORF, Edmund (2005), « *Dead Ringers* », critique, <www.dvddejavu.com/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=201> (consulté le 7 juillet 2014).

« Le corps mutant » (2000), présentation de l'exposition de la galerie Enrico Navarra (Paris), 12 octobre-15 novembre 2000, <www.enriconavarra.com/pdf/LCMfr.pdf> (consulté le 8 juillet 2014).

LESPÉRANCE, Marc (2006), « History of Violence, a », critique, <www.dvddejavu.com/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=301> (consulté le 7 juillet 2014).

MAHT (s.d.), « *Rabid* », critique, <www.also-known-as.net/critique-75-rabid.html> (consulté le 7 juillet 2014).

_____ (s.d.), « *Shivers* », critique, <www.also-known-as.net/critique-129-shivers.html> (consulté le 7 juillet 2014).

_____ (s.d.), « *The Brood* », critique, <www.also-known-as.net/critique-175-the_brood.html> (consulté le 7 juillet 2014).

ROUSSEAU, Stefan (2004), « *Videodrome* de David Cronenberg - 1ère partie / 1982 », <www.cinetudes.com> (consulté le 9 septembre 2009).

_____ (2007), « *The Brood (Chromosome 3)* de David Cronenberg - 1e / 1979 », <www.cinetudes.com> (consulté le 13 septembre 2009).

SCHEIB, Richard (1999-2014), critiques de *Shivers*, *Rabid*, *The Brood*, *Scanners*, *Videodrome*, *The Dead Zone*, *The Fly*, *Dead Ringers*, *Crash*, *eXistenZ* et *Spider*, <www.moria.co.nz> (consulté le 7 juillet 2014).

TG et LV (2011), « David Cronenberg expose sa “Dangereuse Méthode” », <www.daily-movies.ch/index.php?kro=2432> (consulté le 9 juillet 2014).

« The Films of David Cronenberg » (s.d.), <www.mondo-digital.com/Cronenberg.html> (consulté le 7 juillet 2014).

3) Howard Shore

AUFORT, Thomas et DUPONT, Jacky (2011a), « Entretien avec Howard Shore part. 1 », entretien réalisé le 5 décembre 2000, <<http://lecranmusical.blogspot.com/2011/07/entretien-avec-howard-shore-part-1.html>> (consulté le 7 juillet 2014).

_____ et DUPONT, Jacky (2011b), « Entretien avec Howard Shore part. 2 », entretien réalisé le 5 décembre 2000, <http://lecranmusical.blogspot.com/2011/07/entretien-avec-howard-shore-part-2_03.html> (consulté le 7 juillet 2014).

BILLARD, Quentin (s.d.), « *M. Butterfly* », critique de la bande originale, <www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=butterfly> (consulté le 7 juillet 2014).

_____ (s.d.), « *Scanners / Dead Ringers* », critique des bandes originales, <www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=scanner> (consulté le 7 juillet 2014).

BÜDINGER, Matthias ([1991]2013), « Howard Shore on *The Silence of the Lambs* », entretien, <www.runmovies.eu/?p=3567 > (consulté le 7 juillet 2014).

GEA, Emmanuel et DAMIAN, Arnaud (s.d.), « Entretien avec Howard Shore », <www.traxzone.com/textes/index.asp?id=1795> (consulté en mars 2008.).

GOLDWASSER, Dan (1999), « Interview: The Dogmatic Howard Shore », <www.soundtrack.net/features/article/?id=45> (consulté le 7 juillet 2014).

HOPE, Cat (2006), « Critical Mass: Sound, Story and Music in David Cronenberg's Film *Crash* », <www.ballardian.com/critical-mass-cronenberg-shore> (consulté le 7 juillet 2014).

« Howard Shore » (s.d.), <www.imdb.com/name/nm0006290/?ref_=nv_sr_1> (consulté le 7 juillet 2014).

« Leçon de musique : Howard Shore » (2007), <www.festival-cannes.com/fr/theDailyArticle/55547.html> (consulté le 7 juillet 2014).

PATERSON, Jim (s.d.), « Howard Shore - The Horror Man », <www.mfiles.co.uk/composers/Howard-Shore.htm> (consulté le 7 juillet 2014).

REYNOLDS, Cory (2001), « Howard Shore », entretien, <www.indexmagazine.com/interviews/howard_shore.shtml> (consulté le 7 juillet 2014).

SCHWEIGER, Daniel (2011), « Interview With Howard Shore », <www.filmmusicmag.com/?p=8894> (consulté le 8 juillet 2014).

Site officiel de Howard Shore, <www.howardshore.com> (consulté en juillet 2011).

THOMAS, Isabelle *et al.* (s.d.), « David Cronenberg, Howard Shore », <<http://pagesperso-orange.fr/thegoldenage/leitmotiv/archives/cronenberg/index.htm>> (consulté le 7 juillet 2014).

4) Cinéma, musique, musique et son au cinéma

ACOULON, Pascal *et al.* (2009), « Musiques de films », <www.mediatheque-noisylesec.org/images/selection/fichiers/bof.pdf> (consulté le 7 juillet 2014).

BILLAM, Peter (s.d.), « The Leitmotifs of Wagner's Ring », <www.pjb.com.au/mus/wagner/index.html> (consulté le 8 mai 2013).

CARDINAL, Serge (s.d.), « Relations audio-visuelles », organigramme basé sur le tri-cercle des modes de relations du son à l'image de Michel Chion, <www.creationsonore.ca/docs/enseignement/relationaudio-visuelles.pdf> (consulté le 7 juillet 2014).

« Critères typo-morphologiques (Schaeffer) » (s.d.), <www.creationsonore.ca/docs/enseignement/tableautypo-morphologique.pdf> (consulté le 7 juillet 2014).

DESHAYS, Daniel (2010), « Daniel Deshays, créateur sonore : théâtre, disque, cinéma, radio », atelier de maître tenu le 15 février 2010 à l'Université de Montréal, transcription d'Anne-Marie Leclerc, montage de Frédéric Dallaire, texte revu et complété par Daniel Deshays, 11 p., <www.creationsonore.ca/docs/ateliers/atelier_daniel_deshays.pdf> (consulté le 7 juillet 2014).

« Fonctions de la composition sonore (Roy) » (s.d.), <www.creationsonore.ca/docs/enseignement/fonctionscomposition.pdf> (consulté le 7 juillet 2014).

TAGG, Philip (s.d.), « Functions of Film Music and Miscellaneous Terminology », <<http://tagg.org/udem/musimgmot/filmfunx.html>> (consulté le 7 juillet 2014).

_____ (2007), « Cue list et analyse musicale d'un long métrage », <<http://tagg.org/udem/musimgmot/ProjAnal.pdf>> (consulté le 1^{er} octobre 2009).

5) Autres sources électroniques

PIERREL, Jean-Marie (dir.) (s.d.), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <www.cnrtl.fr> (consulté le 8 mai 2013). Articles « Dédoubler³ », « Pulsion ».

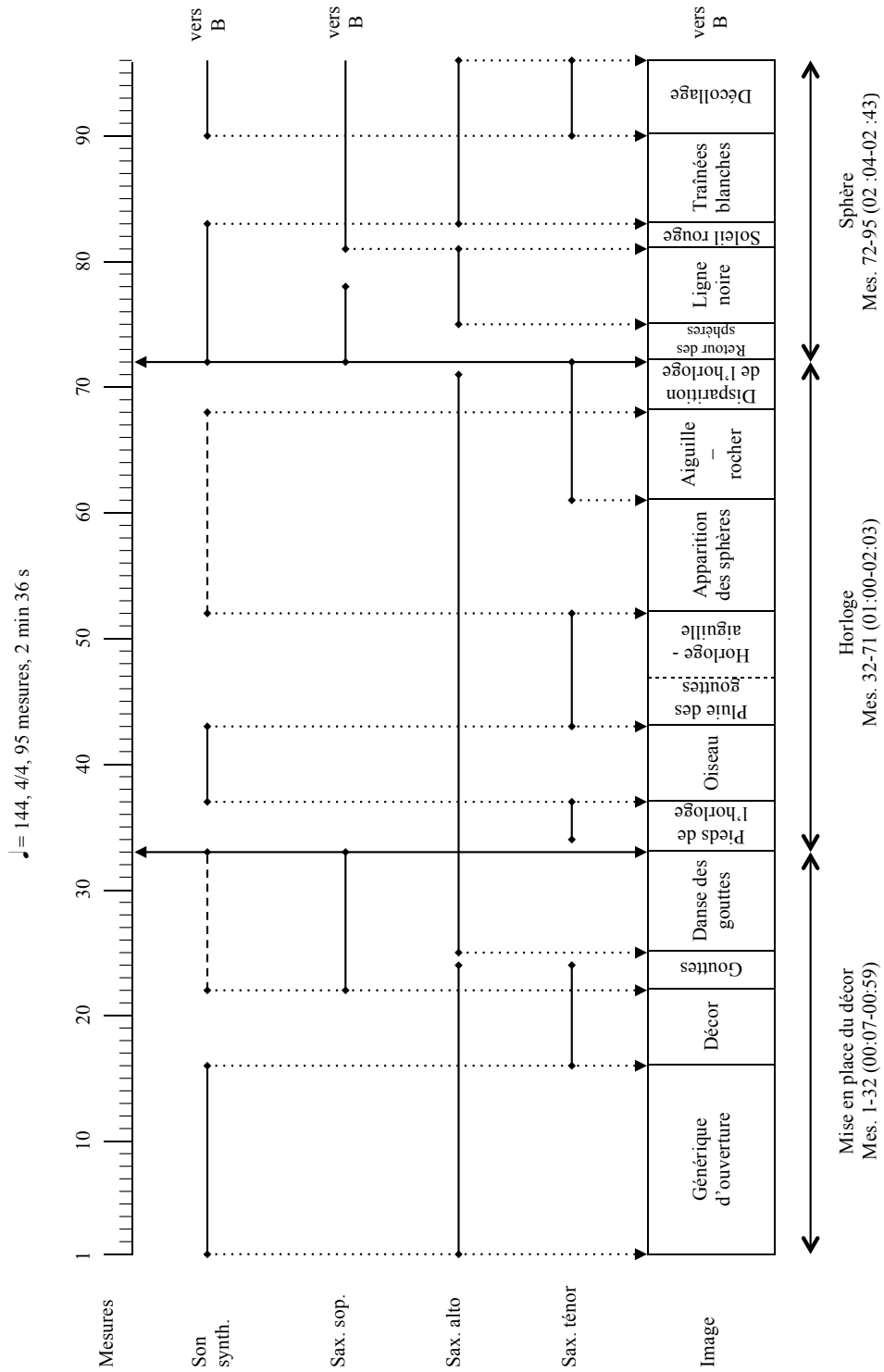
Entretiens

HELLÉGOUARCH, Solenn (2011a), Entretien avec Howard Shore, Tuxedo Park, NY (1^{er} juin).

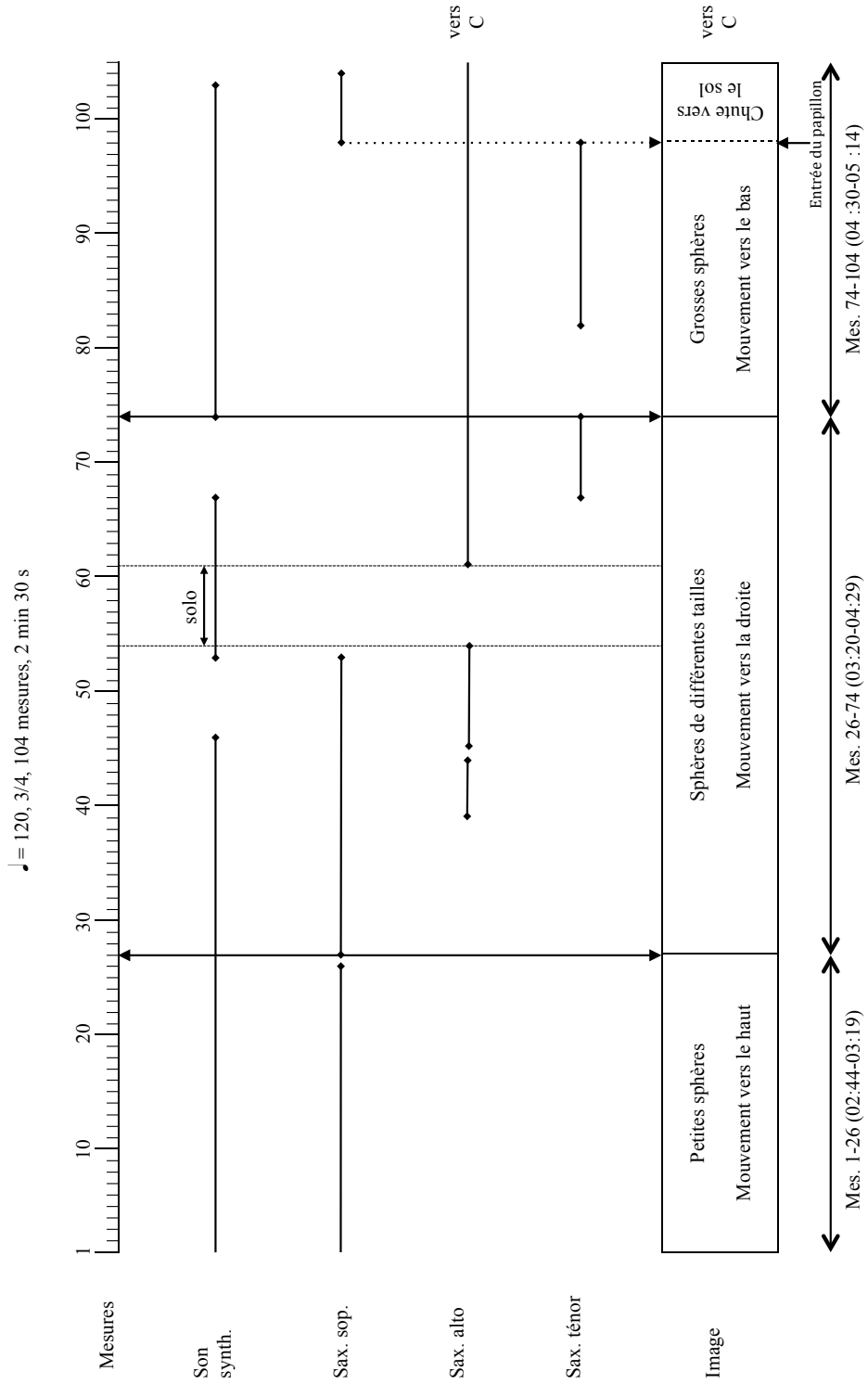
_____ (2011b), Entretien avec Louise Cloutier, Trois-Rivières (21-22 février).

Annexes

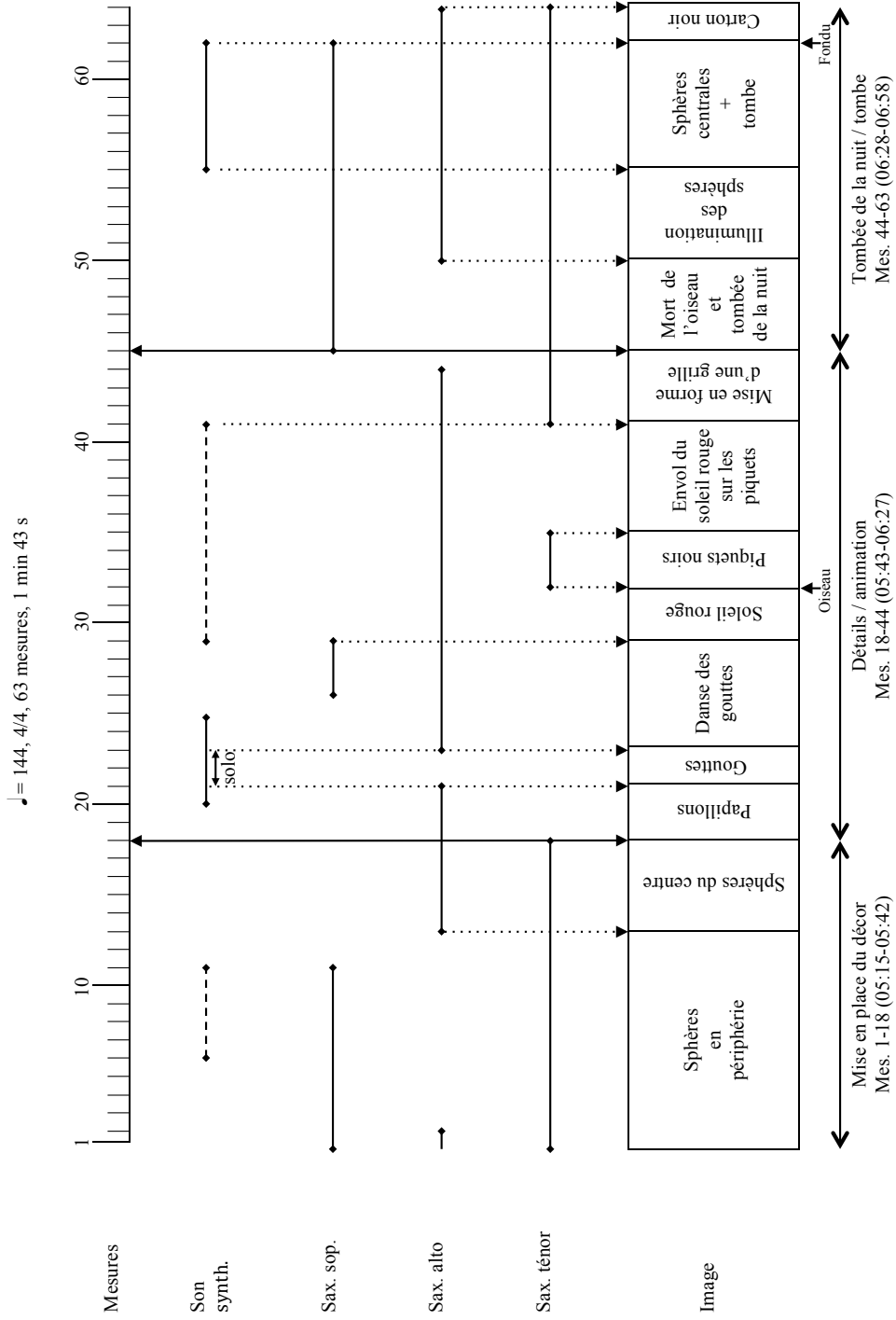
Annexe I : Partie A de *A Phantasy* (Norman McLaren, 1952)



Annexe II : Partie B de *A Phantasy* (Norman McLaren, 1952)



Annexe III : Partie C de *A Phantasy* (Norman McLaren, 1952)



Annexe IV : Classification des sons de *Jour après jour* (Clément Perron, 1962)

Instruments		Bruits		Voix
Nom	Traitement	Nom	Type et/ou traitement	Ton/qualité
Timbale (ou membranophones)	Toujours frappée : régulière ou non, en roulement, longue ou courte, swing	Pas	Chaussures à talon : pas réguliers ou irréguliers Troupe : pas réguliers ou course	Objective, extériorisée : tons monotone, déclamatoire, récit ; tonalités fortes et rudes
Cymbale	Frappée ou frottée, improvisée, et/ou swing	Sonneries	Sifflet de train : court, tenu ou répété Alarme Sonnette de comptoir Sirène de bateau : grave ou aigüe, répétée ou non	Subjective, intériorisée : tons intime, velouté, chuchoté, doux ; tonalités fluctuante, hésitante, intérieure
Batterie (caisse claire, cymbale, <i>hi-hat</i>)	Swing	Machines	Train ou avion, soufflerie, jets d'air, mise en marche/arrêt, engrenage, travail à la chaîne	
Xylophone	Frappé et atonal	Métal	Enclumes frappées, cliquetis de chaîne, vasque frappée, plaque frappée	
Piano	Percussif (clusters), atonal, rythme régulier ou non	Déchirure	Longue ou brève, répétée ou non	
Vibraphone	Frappé ou frotté, solo atonal	Divers (et ponctuels)	Dynamo, crépitement, « claps », riz coulant, vent ou souffle, foule, eau, hockey, chute d'arbres, galopade, tonnerre, verre frappé	
Cloche	Frottée			
Mains	Frappées (swing)			

Annexe V : Cue list de *Crash* (David Cronenberg, 1996)

Cue	Entrée ²⁶⁶	Sortie	Durée	Description brève
1	00 :29	03 :40	03 :11	Générique initial et présentation de Catherine.
2	05 :56	06 :45	00 :49	Accident de James et Helen Remington.
3	07 :23	07 :35	00 :12	Trois plans successifs sur Helen et James après l'accident.
4	10 :36	13 :48	03 :12	Succession de cinq scènes : 1) à l'hôpital, Catherine décrit sa voiture accidentée à James ; 2) retour en taxi ; 3) discussion sur le balcon ; 4) James dans le parking ; 5) puis à la fourrière.
5	19 :45	22 :30	02 :45	Deux scènes : 1) James et Helen font l'amour dans le parking de l'aéroport ; 2) James et Catherine font l'amour chez eux.
6	27 :47	31 :27	03 :40	Reconstitution de l'accident de James Dean par Vaughan.
7	37 :26	40 :05	02 :39	Vaughan poursuit Catherine sur la route.
8	40 :14	43 :05	03 :09	Les Ballard font l'amour en parlant de Vaughan.
9	51 :15	53 :25	02 :20	Vaughan fait l'amour avec une prostituée à l'arrière de sa voiture. James conduit.
10	57 :11	01 :01 :02	03 :51	James, Catherine et Vaughan errent sur la scène de la reconstitution de l'accident de Jayne Mansfield.
11	01 :02 :16	01 :06 :54	4 :38	Dans un lave-auto, Catherine et Vaughan font l'amour dans la voiture. James est au volant ²⁶⁷ .
12	01 :06 :55	01 :08 :33	01 :38	James contemple le corps de Catherine à la suite de son rapport sexuel avec Vaughan.
13	01 :11 :34	01 :14 :00	02 :26	Dans un parking souterrain, James fait l'amour avec Gabrielle, le pendant féminin de Vaughan.
14	01 :19 :36	01 :22 :30	02 :54	Deux scènes : 1) après le coït des deux hommes, Vaughan emboutit la voiture dans laquelle James s'est assis ; 2) James et Catherine sur leur balcon.
15	01 :23 :37	01 :27 :15	03 :38	Vaughan poursuit les Ballard sur l'autoroute avant de se suicider.
16	01 :27 :35	01 :29 :15	01 :40	À la fourrière, Helen et Gabrielle cherchent la voiture de Vaughan pour y faire l'amour.
17	01 :29 :52	01 :35 :35	05 :43	James provoque le crash de Catherine. Elle survit.
18	01 :35 :40	01 :39 :14	03 :34 (total : 47 :21)	Générique final.

266. Les temps d'entrée et de sortie, la durée des *cues* sont exprimés en heures :minutes :secondes.

267. L'ambiance sonore créée pour cette scène peut être considérée comme une partition de musique concrète : « *In Crash there is a scene which takes place inside a carwash. I constructed a musique concrete piece with the sound designer. I took his sounds and built a piece around his carwash sounds.* » (Shore, cité in Brophy, 1999 : 7.)

Annexe VI : Thème 2 (jeu chromatique) du thème principal de *Crash* (David Cronenberg, 1996)

[annexe retirée]

Annexe VII : Occurrences du thème 2 dans la partition de *Crash* (David Cronenberg, 1996), *cues* 9 et 14

[annexe retirée]

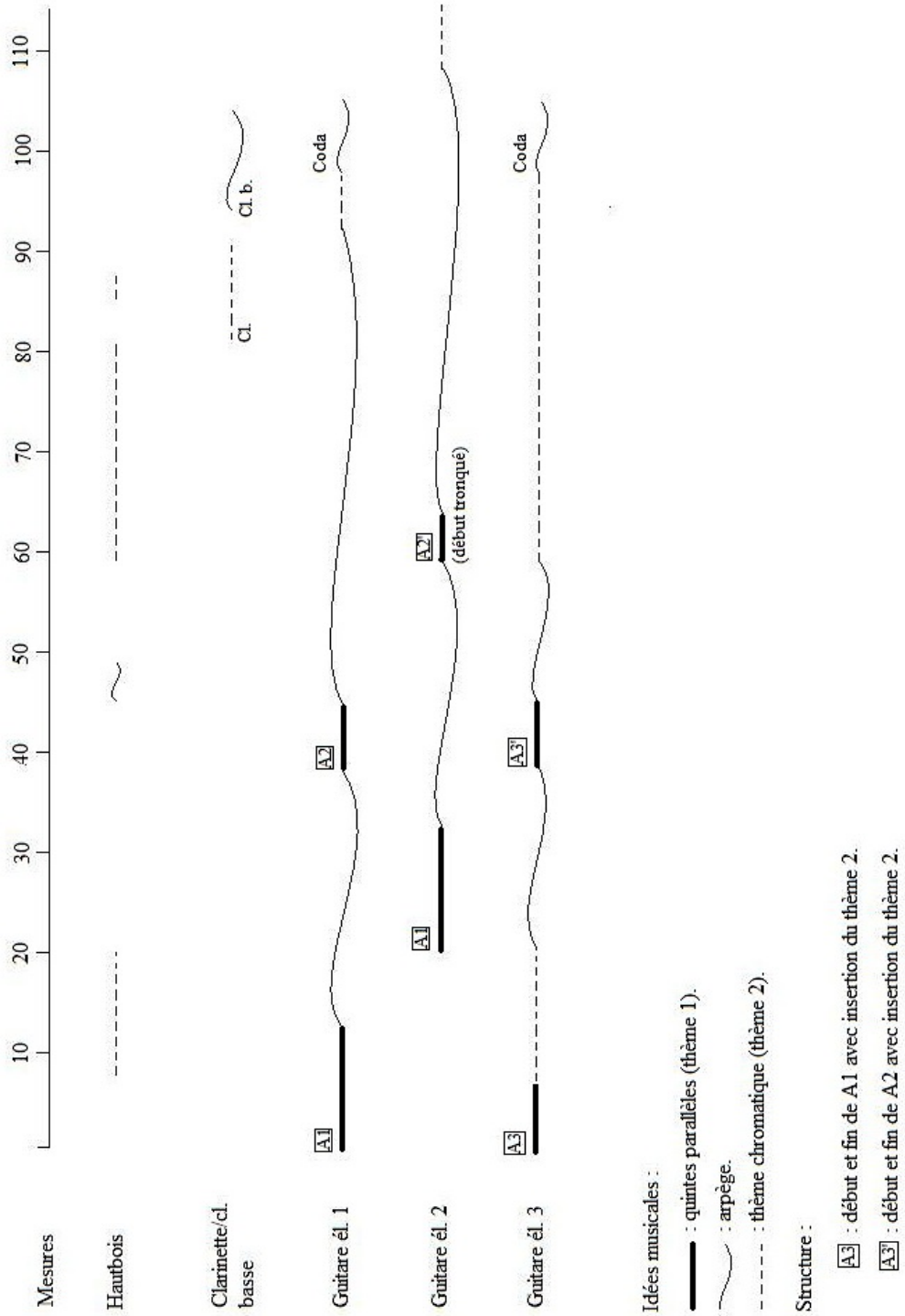
Annexe VIII : Transformations de l'arpège dans le thème principal de *Crash* (David Cronenberg, 1996)

[annexe retirée]

**Annexe IX : Omniprésence et transformations de l'arpège dans la partition de *Crash*
(David Cronenberg, 1996)**

[annexe retirée]

Annexe X : Structure du thème principal de *Crash* (David Cronenberg, 1996)



Annexe XI : Cue list de *A Dangerous Method* (David Cronenberg, 2011)

Cue	Entrée	Sortie	Durée	Description brève
1	00 :00	01 :23	01 :23	Générique initial. 1904 : arrivée de Sabina à la clinique.
2	09 :16	10 :11	00 :55	Sabina joue avec sa nourriture. Une infirmière prévient le Pr Bleuer, mais Sabina a disparu.
3	11 :09	11 :52	00 :43	En proie à une nouvelle crise, Sabina est ramenée dans sa chambre. Elle refuse de revoir Jung.
4	12 :27	13 :22	00 :55	Expérience du galvanomètre.
5	14 :55	15 :16	00 :21	Emma quitte le bureau de Jung après l'expérience.
6	22 :13	23 :15	01 :02	1906 : les Jung sont à Vienne pour voir Freud.
7	30 :25	32 :18	01 :53	La discussion entre Freud et Jung a duré 13h. Jung parle à Sabina du pouvoir de persuasion de Freud : il est dangereux, obsessionnel et ramène tout à la sexualité.
8	33 :35	34 :18	00 :43	1908 : Otto Gross, envoyé par Freud, arrive à la clinique de Jung.
9	37 :12	37 :56	00 :44	Expérience d'écoute de Wagner (extrait de <i>Die Walküre</i>) aux patients (musique diégétique).
10	41 :52	42 :42	00 :50	Sabina explique que la perfection est atteignable par le péché, l'énergie créée par la friction des opposés. Le renouveau naît du choc des forces destructrices. Puis Sabina embrasse Jung.
11	44 :35	47 :30	02 :55	Jung se méfie de Gross et de son pouvoir de persuasion. Il en fait part à Sabina. Gross s'évade. Dans sa chambre, Jung découvre ses dessins et une lettre qui l'incite à rejoindre Sabina, ce qu'il fait aussitôt. Le couple s'embrasse et fait l'amour.
12	48 :37	49 :03	00 :26	Emma offre un bateau rouge et blanc à Jung, ce qui déclenche sa culpabilité.
13	51 :15	52 :19	01 :04	Le fils de Jung vient de naître. Emma pense que tout va changer à présent, mais Jung part retrouver Sabina.
14	55 :36	56 :30	00 :54	Sabina veut rendre aux patients leur liberté comme l'a fait Jung pour elle.
15	57 :18	57 :35	00 :17	Freud rend visite à Jung. Celui-ci l'emmène sur son bateau. Freud lui fait part des commérages.
16	59 :16	01 :00 :10	00 :54	Jung vient de rompre avec Sabina. Emma avoue à Jung être à l'origine des lettres anonymes.
17	01 :02 :53	01 :05 :20	02 :27	1909 : échange de lettres entre Sabina, Freud et Jung. Sabina est dévastée par la réponse de Freud. Jung nie sa relation adultère.
18	01 :08 :48	01 :09 :36	00 :48	Jung écrit à Freud pour lui avouer la vérité. Revirement : Freud s'excuse envers Sabina.

Cue	Entrée	Sortie	Durée	Description brève
19	01 :10 :41	01 :11 :18	04 :16	Voyage de Jung et Freud en Amérique. Jung raconte son rêve.
20	01 :13 :15	01 :14 :14	00 :59	Arrivée à New York. Puis, 1910 : Sabina arrive chez Jung (pour publier son mémoire, ce qui sera fait en 1911).
21	01 :15 :13	01 :16 :03	00 :50	Jung avoue à Sabina qu'elle est la « perle rare ».
22	01 :16 :55	01 :17 :34	00 :39	1911 ? : reprise de la relation adultère après une discussion sur l'ego. Préparation de l'essai sur la « La destruction comme cause du devenir ».
23	01 :18 :30	01 :18 :55	00 :25	Sabina souhaite partir, probablement à Vienne. Nous l'y retrouvons, en 1912, avec Freud.
24	01 :21 :55	01 :22 :25	00 :30	Freud remet en question les théories de Sabina et son rapport avec Siegfried.
25	01 :24 :25	01 :26 :51	02 :26	Suite à un malaise de Freud (mort du père) et à la discussion sur le monothéisme, rupture avec Jung.
26	01 :32 :28	01 :34 :24	01 :56	1913 : chez les Jung, à Küsnacht (au bord du lac). L'enfant de Sabina devrait être celui de Jung. Sabina le quitte. Jung reste seul.
27	01 :34 :26	01 :34 :52	00 :26	Cartons sur l'avenir des protagonistes.
28	01 :34 :53	01 :39 :09	04 :16 (total : 35 :57)	Générique final.

Annexe XII : Comparaison des motifs et de leurs significations entre Wagner et Shore-Cronenberg dans *A Dangerous Method*²⁶⁸ (David Cronenberg, 2011)

[annexe retirée]

268. Les leitmotifs wagnériens et leurs significations sont repris du travail de Peter Billam (en ligne).

Annexe XIII : Cercle des émotions de Hevner adapté à la partition de *A Dangerous Method* (David Cronenberg, 2011)

[annexe retirée]

Annexe XIV : Filmographie de Maurice Blackburn (1941-1985)

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s) ²⁶⁹	Genre ²⁷⁰	Durée ²⁷¹	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1941	<i>Le temps des sucres / Maple Sugar Time</i>	Stanley Hawes	Doc.	CM	Musique
1942	<i>La cité de Notre-Dame</i>	Vincent Paquette	Doc.	CM	Montage sonore
1942	<i>Les frontières du Nord-Ouest / Northwest Frontier</i>	James Beveridge (prod.)	Doc.	CM	Musique
1943	<i>Grand Manan</i>	Margaret Perry	Doc.	CM	Musique
1943	<i>L'Île-du-Prince-Édouard / Prince Edward Island</i>	Dallas Jones	Doc.	CM	Musique
1943	<i>Terre de nos aïeux / Alexis Tremblay : Habitant</i>	Jane Marsh	Doc.	CM	Musique, avec Louis Applebaum
1943	<i>Brise-vent des prairies / Windbreaks on the Prairies</i>	Evelyn Cherry	Doc.	CM	Musique
1944	<i>Aux enfants d'abord / Children First</i>	Evelyn Spice (prod.)	Doc.	CM	Musique
1944	<i>Pays de colons / Land for Pioneers</i>	James Beveridge Margaret Perry (prod.)	Doc.	CM	Musique

269. Si nous n'avons que le nom du producteur, alors celui-ci est suivi de la mention « prod. ».

270. Anim. = animation ; Doc. = documentaire ; Fic. = fiction.

271. LM= long-métrage ; CM = court-métrage.

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1944	<i>Sept peintres du Québec / Painters of Québec</i>	Graham McInnes	Doc.	CM	Musique Montage sonore
1944	<i>Pays de mon cœur / Four Seasons</i>	Crawley Films Limited (prod.)	Doc.	CM	Musique
1944	<i>Les vétérans sur la terre / Home to the Land</i>	Stanley Jackson	Doc.	CM	Musique
1944	<i>Montreal</i>	Vincent Paquette	Doc.	CM	Son Montage sonore
1944	<i>Vers le nord par avion / Northwest by Air</i>	James Beveridge Margaret Perry (prod.)	Doc.	CM	Musique
1944	<i>According to Need</i>	Dallas Jones (prod.)	Doc.	CM	Musique
1944	<i>La forêt de l'avenir / Tomorrow's Timber</i>	Vancouver Motion Pictures Limited (prod.)	Doc.	CM	Musique
1944	<i>Gaspé Cod Fishermen</i>	Jean Palardy	Doc.	CM	Musique
1945	<i>The Business of Farming</i>	Dallas Jones	Doc.	CM	Musique
1945	<i>Au service des gourmets / Trappers of the Sea</i>	Margaret Perry	Doc.	CM	Musique
1945	<i>Chercheurs de la mer / Fishing Partners</i>	Jean Palardy	Doc.	CM	Musique
1945	<i>Gage de bonheur/ Land for Men</i>	Evelyn Cherry	Doc.	CM	Musique
1945	<i>Retour au travail / Back to Work</i>	Vincent Paquette	Doc.	CM	Musique

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1945	<i>Psychological First Aid</i>	Robert Anderson	Doc.	CM	Musique
1945	<i>La grande rue / Main Street, Canada</i>	Alistair M. Taylor	Doc.	CM	Musique, avec Louis Applebaum
1946	<i>Histoire de pêche / Science Goes Fishing</i>	Jean Palardy	Doc.	CM	Musique
1946	<i>Klee Wyck</i>	Graham McInnes	Doc.	CM	Musique
1946	<i>Land from the Sea</i>				Musique
1946	<i>Condition Improved</i>	Stanley Jackson	Doc.	CM	Musique
1946	<i>Craftsmen at Work</i>	Beth Zinkan	Doc.	CM	Musique, avec Nina Finn ?
1946	<i>Terre-neuve, sentinelle de l'Atlantique / Newfoundland Sentinel of the Atlantic</i>	Beth Zinkan (prod.)	Doc.	CM	Musique
1946	<i>Cadet Rousselle</i>	George Dunning	Anim.	CM	Musique d'accompagnement, avec le Trio Lyrique et Allan McIver (arr.)
1947	<i>La poulette grise</i>	Norman McLaren	Anim.	CM	Musique
1947	<i>New Chapters</i>	Gudrun Parker	Doc.	CM	Musique
1948	<i>Aménagement de la capitale / Planning Canada's National Capital</i>	Donald Fraser (prod.)	Doc.	CM	Musique
1949	<i>Derrière une étiquette / What's under the Label?</i>	Ronald Weyman	Doc.	CM	Musique

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1949	<i>Montée / Farmer's union</i>	Raymond Garceau	Doc.	CM	Musique
1949	<i>Passeport pour le Canada / Passport to Canada</i>	Roger Blais	Doc.	CM	Musique
1949	<i>Petit poisson deviendra grand / Famous fish I have met</i>	Jack Olsen	Doc.	CM	Musique
1949	<i>La science à votre service / Science at your Service</i>	Ronald Dick	Doc.	CM	Musique, avec Eldon Rathburn
1949	<i>La terre de Caïn / North Shore</i>	Pierre Petel	Doc.	CM	Musique
1949	<i>Vieux airs... nouveaux pas / Old songs, young hearts</i>	Gil LaRoche	Doc.	CM	Musique
1949	<i>Le gros Bill</i>	Jean-Yves Bigras René Delacroix	Fic.	LM	Musique
1950	<i>Études et vacances / Holiday at School</i>	Leslie McFarlane	Doc.	CM	Musique
1950	<i>Goélettes / St. Lawrence Coaster</i>	Denys Gagnon	Doc.	CM	Musique
1950	<i>Ressources de notre sol / Know Your Resources</i>	David A. Smith	Doc.	CM	Musique
1950	<i>Sous le signe de la qualité / Story of Standards</i>	Larry Gosnell	Doc.	CM	Musique

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1950	<i>La vérité pure et simple / The Unadulterated Truth</i>	Ronald Weyman	Doc.	CM	Musique
1950	<i>Voiles blanches / Sailing in Canada</i>	Jack Olsen	Doc.	CM	Musique
1950	<i>Life under a Leaf</i>	Ronald Weyman	Doc.	CM	Musique
1950	<i>Grand-route historique – Bas-Canada / Historic Highway, Lower Canada</i>	David Mayerovitch	Doc.	CM	Musique
1950	<i>Grand-route historique – Haut-Canada / Historic Highway, Upper Canada</i>	David Mayerovitch	Doc.	CM	Musique
1951	<i>Avec le sceau du Canada / Stamp of Approval</i>	Raymond Garceau	Doc.	CM	Musique
1951	<i>Chasseurs de caribou / Caribou Hunters</i>	Stephen Greenless	Doc.	CM	Musique
1951	<i>De père en fils / Father to Son</i>	Roger Blais	Doc.	CM	Musique
1951	<i>Hallucinations / Breakdown</i>	Robert Anderson	Doc.	CM	Musique
1951	<i>Lisner</i>	Allan Wargon	Doc.	CM	Musique
1951	<i>Les moines de Saint-Benoît / Monastery</i>	Roger Blais	Doc.	CM	Musique

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1951	<i>Sur le pont d'Avignon</i>	Jean-Paul Ladouceur Wolf Koenig	Anim.	CM	Musique
1951	<i>Yoho, vallée des merveilles / Yoho, Wonder Valley</i>	Jack Olsen Roger Blais	Doc.	CM	Musique
1951	<i>L'âge du castor / Age of the beaver</i>	Colin Low	Doc.	CM	Musique, avec Louis Applebaum, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1952	<i>L'homme aux oiseaux / The Bird Fancier</i>	Bernard Devlin Jean Palardy	Fic.	CM	Musique
1952	<i>Montreurs de marionnettes / The Puppeteers</i>	Jacques Giraldeau	Doc.	CM	Musique
1952	<i>A Phantasy</i>	Norman McLaren	Anim.	CM	Musique
1952	<i>Twirligig</i>	Norman McLaren (prod.)	Anim.	CM	Musique
1952	<i>Montagnes en chantier / The Mountain Movers</i>	Ronald Weyman	Doc.	CM	Musique (ou Eldon Rathburn ?)
1953	<i>Angoti : l'enfant eskimau / Angotee: Story of an Eskimo boy</i>	Douglas Wilkinson	Doc.	CM	Musique

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1953	<i>Aux quatre coins du Canada / Canadian Notebook</i>	David Bennett	Doc.	CM	Musique
1953	<i>Côté cour... côté jardin / Backstage</i>	Roger Blais	Doc.	CM	Musique
1953	<i>Professeur de musique / Music Professor</i>	Gil LaRoche	Doc.	CM	Musique
1953	<i>Les Villiers / Citizen Varek</i>	Gordon Burwash	Doc.	CM	Musique
1953	<i>Tit-Coq</i>	René Delacroix Gratien Gélinas	Fic.	LM	Musique, avec Morris C. Davis
1954	<i>Des Grands Lacs au fleuve géant / Bottleneck</i>	Leslie McFarlane	Doc.	CM	Musique
1954	<i>Le voleur de rêves</i>	Roger Blais	Fic.	CM	Musique
1955	<i>Chantier coopératif / The Lumberjack</i>	Jean Palardy	Doc.	CM	Musique
1955	<i>Les fermes et les saisons / Farm Calendar</i>	Roman Kroitor	Doc.	CM	Musique
1955	<i>Blinkity Blank</i>	Norman McLaren	Anim.	CM	Musique
1956	<i>Jeunesses musicales / Youth and Music</i>	Claude Jutra	Doc.	CM	Musique

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1956	<i>Pêcheurs de Pomcoup / Fishermen of Pubnico</i>	Léonard Forest	Doc.	CM	Musique
1956	<i>Selye et le Stress / Stress</i>	Ian MacNeill	Doc.	CM	Musique
1956	<i>Pierrot des bois</i>	Claude Jutra	Fic.	CM	Musique
1957	<i>L'année à la ferme</i>	Roman Kroitor	Doc.	CM	Musique
1957	<i>Ti-Jean s'en va dans l'Ouest / Ti-Jean Goes West</i>	Raymond Garceau	Fic.	CM	Musique
1957	<i>Wolfe and Montcalm</i>	Allan Wargon	Fic.	CM	Musique
1957	<i>Le rocher des Blancs / They Called it White Man's Burden</i>	Ronald Dick (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming
1957	<i>La Clef de voûte invisible / The Invisible Keystone</i>	Ronald Dick (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming
1957	<i>Les Colonies et l'Avenir / The Colonies Look Ahead</i>	Ronald Dick (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming
1957	<i>Dix jours qui ébranlèrent le Commonwealth / Ten Days that Shook the Commonwealth</i>	Ronald Dick (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1957	<i>Le temps est à l'orage / Storm Clouds over the Colonies</i>	Ronald Dick (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming
1957	<i>Un portrait de famille / Portrait of the family</i>	Ronald Dick (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming
1957	<i>Crise en Asie / Crisis in Asia</i>	Ronald Dick (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming
1957	<i>Splendeur et misère du colonialisme / Colonialism: Ogre or Angle?</i>	Ronald Dick (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming
1957	<i>Le point de rupture / Can it Hold Together?</i>	Ronald Dick (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming
1957	<i>Quatre siècles d'âge ingrat / Four Centuries of Growing Pains</i>	Ronald Dick Jacques Bobet Raymond Le Boursier (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming
1957	<i>Le noir et le blanc / Black and White in South Africa</i>	John Howe	Doc.	CM	Musique, avec Norman Bigras, Eldon Rathburn et Robert Fleming
1957	<i>Pierrot in Montreal</i>	Donald Ginsberg	Doc.	CM	Musique
1957	<i>Coup d'œil n° 90 / Eye Witness No. 90</i>	Maurice Blackburn Grant Crabtree	Doc.	CM	Réalisation
1957	<i>Coup d'œil n° 91 / Eye Witness No. 91</i>	Maurice Blackburn William H. Carrick	Doc.	CM	Réalisation

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1957	<i>Coup d'œil n° 94 / Eye Witness No. 94</i>	Maurice Blackburn <i>et al.</i>	Doc.	CM	Réalisation
1957	<i>La grande indépendance qui vient / Road to Independence</i>	Ronald Dick (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Robert Fleming
1958	<i>Au bout de ma rue / Street to the World</i>	Louis-Georges Carrier	Doc.	CM	Musique
1958	<i>Les mains nettes</i>	Claude Jutra	Fic.	LM	Musique
1958	<i>Le merle</i>	Norman McLaren	Anim. Fic.	CM	Musique, avec le Trio Lyrique
1958	<i>Le monde à l'étalage / The world on Show</i>	Roger Blais	Doc.	CM	Musique
1958	<i>Pierres vives / The Living Stone</i>	John Feeney	Doc.	CM	Musique
1959	<i>Au moulin de grand-père / The Chairmaker and the Boys</i>	Tim Wilson (prod.)	Film pour enfants	CM	Musique
1959	<i>La canne à pêche</i>	Fernand Dansereau	Fic.	CM	Musique
1959	<i>L'Extrême-Nord canadien : la faune et la flore / High Artic: Life on the Land</i>	Dalton Muir	Doc.	CM	Musique
1959	<i>L'Extrême-Nord canadien / High Artic</i>	Dalton Muir	Doc.	CM	Musique, avec Robert Fleming

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1959	<i>Fred Barry comédien</i>	Claude Jutra	Doc.	CM	Montage sonore, avec Bernard Bordeleau
1959	<i>Normétal / Normetal</i>	Gilles Groulx	Doc.	CM	Musique
1959	<i>Les petites sœurs / The Little Sisters</i>	Pierre Patry	Doc.	CM	Musique
1959	<i>La radiation / Radiation</i>	Hugh O'Connor	Doc.	CM	Musique
1959	<i>La voie maritime du Saint-Laurent / The St. Lawrence Seaway</i>	John Howe Isobel Kehoe	Doc.	CM	Musique, avec Malca Gillson
1960	<i>Le boisé vivant / Life in the Woodlot</i>	Dalton Muir	Doc.	CM	Musique
1960	<i>Le chanoine Lionel Groulx, historien</i>	Pierre Patry	Doc.	CM	Musique
1960	<i>Le déficient mental</i>	Jean Roy	Doc.	CM	Sonorisation, avec Marguerite Payette
1960	<i>Lignes verticales / Lines Vertical</i>	Norman McLaren Evelyn Lambart	Anim.	CM	Musique
1960	<i>Saint-Denys Garneau</i>	Louis Portugais	Doc.	CM	Musique
1960	<i>Un castor / Beaver Dam</i>	F.R. Crawley	Fic.	CM	Musique

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1960	<i>Life and Radiation</i>	Hugh O'Connor	Doc.	CM	Musique
1961	<i>La chaudière / Wayward River</i>	Raymond Garceau	Doc.	CM	Musique
1961	<i>Les dieux</i>	Jacques Godbout Georges Dufaux	Doc.	CM	Musique, avec le Trio René Thomas
1961	<i>Je</i>	Louis Portugais	Doc. Expé- ri- mental	CM	Musique
1961	<i>Le jeu de l'hiver / The Joy of Winter</i>	Bernard Gosselin Jean Dansereau	Doc.	CM	Musique, avec Toni Romandini, Yvan Landry et Donald Habib
1961	<i>La longue randonnée / Journey from Zero</i>	Roger Blais	Doc.	CM	Musique
1961	<i>La truite de rivière / Trout Stream</i>	Hugh O'Connor	Doc.	CM	Musique
1961	<i>Ronde carrée / Dance Squared</i>	René Jodoin	Anim.	CM	Musique
1962	<i>36,000 brasses</i>	Georges Dufaux	Doc.	CM	Musique
1962	<i>Les bacheliers de la cinquième</i>	Clément Perron François Séguillon	Doc.	CM	Musique
1962	<i>L'aube a éclaté / Crisis on the Hill</i> ^{*272}	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn

272. Les titres suivis d'un astérisque font partie de la série *Le Canada en guerre/Canada at War*.

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1962	<i>Blitzkrieg*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1962	<i>Le calvaire d'Ortona / Road to Ortona*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1962	<i>L'itinéraire de la Ligne Siegfried / Dusk*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1962	<i>Tenir / Year of Siege*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1962	<i>Dieppe ou « la Générale » / Days of Infamy*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1962	<i>Profil du combattant / Ebbtide*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1962	<i>D plus 333 / V Was for Victory*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1962	<i>Visiter l'Italie / New Directions*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1962	<i>Un matin calme / The Norman Summer*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn

Année	Titre français Titre anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn
1962	<i>Le rivage de l'enfer / Cinderella on the Left*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1962	<i>Le malaise de la paix / The Clouded Dawn*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1962	<i>La maîtrise des airs et des mers / Turn of the Tide*</i>	Stanley Clish <i>et al.</i> (prod.)	Doc.	CM	Musique, avec Ken Campbell, Robert Fleming et Eldon Rathburn
1962	<i>Bûcherons de la Manouane / Manouane River Lumberjacks</i>	Arthur Lamothe	Doc.	CM	Effets sonores, avec Pierre Lemelin
1962	<i>L'école des peintres</i>	Jacques Godbout Georges Dufaux	Doc.	CM	Musique, avec le Trio René Thomas
1962	<i>Les enfants du silence</i>	Michel Brault	Doc.	CM	Musique
1962	<i>Fantastique</i>	Fernand Rivard	Doc.	CM	Musique
1962	<i>Jour après jour / Day after day</i>	Clément Perron	Doc.	CM	Musique
1962	<i>Paul-Émile Borduas (1905-1960)</i>	Jacques Godbout	Doc.	CM	Musique
1962	<i>Québec-U.S.A. ou l'invasion pacifique / Visit to a Foreign Country</i>	Michel Brault Claude Jutra	Doc.	CM	Musique
1962	<i>La soif de l'or / The Gold Seekers</i>	Jacques Giraldeau	Doc.	CM	Musique
1963	<i>30 minutes, Mister Plummer</i>	Anne Claire Poirier	Doc.	CM	Musique

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1963	<i>Caprice de Noël / Christmas Cracker</i>	Norman McLaren <i>et al.</i>	Anim. Fic.	CM	Musique, avec Eldon Rathburn
1963	<i>De Montréal à Manicouagan / Montréal - Manicouagan</i>	Arthur Lamothe	Doc.	CM	Musique
1963	<i>Marie-Victorin</i>	Clément Perron	Doc.	CM	Musique
1963	<i>La molécule magique / Magic Molecule</i>	Christopher Chapman Hugh O'Connor	Doc.	CM	Musique
1963	<i>Petit discours de la méthode</i>	Claude Jutra Pierre Patry	Doc.	CM	Musique
1963	<i>À tout prendre / Take it all</i>	Claude Jutra	Fic.	LM	Musique, avec Jean Cousineau et Serge Garant
1964	<i>Alexander Mackenzie : le maître du Nord / Alexander Mackenzie: The Lord of the North</i>	David Bairstow	Fic.	CM	Musique
1964	<i>Au hasard du temps / Down Through the Years</i>	Jacques Giraldeau	Doc.	CM	Effets sonores
1964	<i>Caroline</i>	Georges Dufaux Clément Perron	Fic.	CM	Effets sonores, avec Kathleen Shannon
1964	<i>Cité savante / An Essay on Science</i>	Guy L. Côté	Doc.	CM	Musique, avec Raymond Dave Ivy
1964	<i>Huit témoins</i>	Jacques Godbout	Doc.	CM	Musique
1964	<i>Percé on the Rocks</i>	Gilles Carle	Doc.	CM	Montage sonore
1964	« <i>Sire le Roy n'a plus rien dit</i> »	Georges Rouquier	Doc.	CM	Musique

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1964	<i>Villeneuve, peintre-barbier</i>	Marcel Carrière	Doc.	CM	Musique
1965	<i>Astataïon ou Le festin des morts / Mission of Fear</i>	Fernand Dansereau	Fic.	LM	Musique
1965	<i>Geneviève</i>	Michel Brault	Fic.	CM	Musique
1965	<i>Test 0558</i>	Bernard Longpré	Anim.	CM	Musique
1966	<i>La fleur de l'âge</i>	Gian Vittorio Baldi et al.	Fic.	LM	Musique, avec Ivan Vandor
1966	<i>Image, que me veux-tu ?</i>	André Martin	Doc.	CM	Musique, avec Geneviève Martin
1966	<i>Notes sur un triangle / Notes on a triangle</i>	René Jodoin	Anim.	CM	Musique
1967	<i>L'eau+ (Expo 67)</i>	Henri Michaud Gilles Carle (?)	?	CM	Musique, avec Gilles Tremblay
1967	<i>Conquête (Expo 67)</i>	Gilles Carle (?)	?	CM ?	Musique, avec Gilles Tremblay
1968	<i>Ciné-crime</i>	Maurice Blackburn	Anim.	CM	Réalisation Production Animation Musique
1968	<i>Fine Feathers</i>	Evelyn Lambart	Anim.	CM	Musique, avec Mario Duchesne et Miriam Samuelson
1968	<i>Pas de deux</i>	Norman McLaren	Anim.	CM	Montage sonore
1969	<i>Bronze</i>	Pierre Moretti	Doc.	CM	Musique
1969	<i>Psychocratie / To See or not to See</i>	Bretislav Pojar	Anim.	CM	Montage musique et montage sonore, avec Bretislav Pojar

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1969	<i>The Hoarder</i>	Evelyn Lambart	Anim. Fic.	CM	Musique
1970	<i>Points de suspension</i>	Raymond Brousseau	Anim.	CM	Musique
1970	<i>Paradise Lost</i>	Evelyn Lambart	Anim.	CM	Musique
1971	<i>Les bibites de Chromagnon / The Little Men of Chromagnon</i>	Francine Desbiens	Anim.	CM	Musique
1971	<i>César et son canot d'écorce César's bark canoe</i>	Bernard Gosselin	Doc.	CM	Musique
1971	<i>Cycle</i>	Suzanne Gervais	Anim.	CM	Musique
1971	<i>Metadata</i>	Peter Foldès	Anim.	CM	Musique, avec Alain Clavier
1971	<i>L'œuf / The Egg</i>	Clorinda Warny	Anim.	CM	Musique
1972	<i>Balablok</i>	Bretislav Pojar	Anim.	CM	Musique
1972	<i>L'œil / Eye</i>	Viviane Elnécavé	Anim.	CM	Musique
1973	<i>À qui appartient ce gage ?</i>	Marthe Blackburn <i>et al.</i>	Doc.	CM	Musique, avec Alain Clavier
1974	<i>Les filles c'est pas pareil</i>	Hélène Girard	Doc.	CM	Musique
1974	<i>Les filles du Roy / They Called us "Les Filles du Roy"</i>	Anne Claire Poirier	Doc.	CM	Musique
1974	<i>Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeieff</i>	Jacques Drouin	Anim.	CM	Musique, avec Denis Larochelle
1975	<i>Histoire de pêche</i>	Jean Chabot	Doc.	CM	Musique

Année	Titre français et/ou anglais	Réalisateur(s)	Genre	Durée	Fonction(s) occupée(s) par Blackburn et collaborateurs
1975	<i>Horizon</i>	Normand Grégoire Claude Jobin	Anim.	CM	Musique
1975	<i>Le temps de l'avant / Before the Time Comes</i>	Anne Claire Poirier	Fic.	LM	Musique
1976	<i>J.A. Martin photographe / J.A. Martin Photographer</i>	Jean Beaudin	Fic.	LM	Musique
1976	<i>Le lion et la souris / The Lion and the Mouse</i>	Evelyn Lambart	Anim.	CM	Musique
1976	<i>Free Enterprise</i>				Musique ?
1977	<i>Dernier envol</i>	Francine Desbiens	Anim.	CM	Musique
1978	<i>La plage</i>	Suzanne Gervais	Anim.	CM	Musique
1978	<i>Papeterie Saint-Gilles</i>	Gilles Gascon	Doc.	CM	Musique ?
1979	<i>Cordélia</i>	Jean Beaudin	Fic.	LM	Musique
1979	<i>Mourir à tue-tête</i>	Anne Claire Poirier	Fic.	LM	Musique
1979	<i>La toile d'araignée (1 à 5)</i>	Jacques Giraldeau	Doc.	CM	Musique
1979	<i>Les 40 ans de l'ONF</i>				Musique
1981	« E »	Francine Desbiens Bretislav Pojar	Anim. Fic.	CM	Musique
1983	<i>Narcisse / Narcissus</i>	Norman McLaren	Expéri- mental	CM	Musique
1985	<i>Un témoignage gravé sur... Pas de deux / Pas de Deux and the Dance of Time</i>	Norman McLaren Francine Viel	Doc. Expéri- mental	CM	Montage sonore Musique

Annexe XV : Filmographie de Howard Shore (1975-2014)

Année	Titre ²⁷³	Réalisateur(s)	Genre(s)	Prix ²⁷⁴
1975-1980	<i>Saturday Night Live</i> (direction musicale)	Lorne Michaels	Série TV Comédie, musique	
1978	<i>I Miss You, Hugs and Kisses</i>	Murray Markowitz	Drame	
1979	<i>The Brood</i>	David Cronenberg	Horreur	
1980	<i>Scanners</i>	David Cronenberg	Horreur, science-fiction	
1981	<i>Steve Martin's Best Show Ever</i>	Dave Wilson Eric Idle	Film TV Comédie	
1982	<i>Videodrome</i>	David Cronenberg	Horreur, science-fiction	
1984	<i>Nothing Lasts Forever</i>	Tom Schiller	Comédie, science-fiction	
1984	<i>Places in the Heart</i>	Robert Benton	Drame	
1984	<i>The New Show</i> (5 épisodes)	Lorne Michaels	Série TV Comédie	
1985	<i>After Hours</i>	Martin Scorsese	Comédie, drame, thriller	
1985	<i>Big Shots in America</i> (thème du générique)	James Burrows	Film TV	
1986	<i>Fire With Fire</i>	Duncan Gibbins	Drame, romance	

273. Comprend le nombre d'épisodes s'il s'agit d'une série, les indications de fonctions spéciales occupées par Shore et les collaborateurs, s'il y a lieu (« avec »).

274. La liste comprend seulement les prix remportés et non toutes les nominations.

Année	Titre	Réalisateur(s)	Genre(s)	Prix
1986	<i>The Fly</i>	David Cronenberg	Horreur, science-fiction	
1987	<i>Heaven</i>	Diane Keaton	Docu.	
1987	<i>Nadine</i>	Robert Benton	Comédie, romance	
1988	<i>Big</i>	Penny Marshall	Comédie, drame	ASCAP Award - Top Box Office Films
1988	<i>Dead Ringers</i>	David Cronenberg	Drame, thriller	Prix Génie - meilleure musique
1988	<i>Moving</i>	Alan Metier	Comédie	
1989	<i>An Innocent Man</i>	Peter Yates	Action, Crime, drame	
1989	<i>She-Devil</i>	Susan Seidelman	Comédie	
1989	<i>The Lemon Sisters</i> (avec Dick Hyman)	Joyce Chopra	Comédie, drame	
1989	<i>Signs of Life</i>	John David Cole	Drame	
1990	<i>The Local Stigmatic</i>	Al Pacino	Drame	
1990	<i>Made in Milan</i>	Martin Scorsese	CM, docu.	

Année	Titre	Réalisateur(s)	Genre(s)	Prix
1990	<i>Quick Change</i> (musique additionnelle, orchestration)	Howard Franklin Bill Murray	Comédie, crime	
1990- 1991	<i>Scales of Justice</i> (2 épisodes)	David Cronenberg (2 épisodes)	Série TV Crime, drame	
1991	<i>A Kiss Before Dying</i>	James Dearden	Crime, thriller	
1991	<i>Naked Lunch</i> (avec Ornette Coleman)	David Cronenberg	Drame, fantastique	LAFCA Award - meilleure musique (2 nd e place)
1991	<i>The Silence of the Lambs</i>	Jonathan Demme	Crime, drame, thriller	ASCAP Award - Top Box Office Films LAFCA Award - meilleure musique (2 nd e place)
1992	<i>Prelude to a Kiss</i>	Norman René	Comédie, romance	
1992	<i>Single White Female</i>	Barbet Schroeder	Drame, thriller	
1993	<i>Guilty as Sin</i>	Sydney Lumet	Crime, drame, thriller	
1993	<i>M. Butterfly</i> (avec la musique de Giacomo Puccini)	David Cronenberg	Drame, romance	
1993	<i>Mrs. Doubtfire</i> (musique cartoon de Fred Steiner)	Chris Columbus	Comédie, drame	ASCAP Award - Top Box Office Films
1993	<i>Philadelphia</i>	Jonathan Demme	Drame	ASCAP Award - Top Box Office Films
1993	<i>Sliver</i> (musique additionnelle de Christopher Young)	Phillip Noyce	Romance, thriller	

Année	Titre	Réalisateur(s)	Genre(s)	Prix
1994	<i>Ed Wood</i>	Tim Burton	Biographie, comédie, drame	LAFCA Award - meilleure musique Saturn Award - meilleure musique
1994	<i>Nobody's Fool</i>	Robert Benton	Comédie, drame	
1994	<i>The Client</i>	Joel Schumacher	Crime, drame	ASCAP Award - Top Box Office Films
1995	<i>Moonlight and Valentino</i>	David Anspaugh	Comédie, drame, romance	
1995	<i>Se7en</i>	David Fincher	Crime, thriller	ASCAP Award - Top Box Office Films LAFCA Award - meilleure musique (2 nd e place)
1995	<i>White Man's Burden</i>	Desmond Nakano	Drame, thriller	
1996	<i>Before and After</i>	Barbet Schroeder	Crime, drame	
1996	<i>Crash</i>	David Cronenberg	Drame	
1996	<i>Looking for Richard</i>	Al Pacino	Docu., drame	
1996	<i>Striptease</i>	Andrew Bergman	Crime, drame, thriller	
1996	<i>That Thing You Do!</i>	Tom Hanks	Comédie, drame, musique	
1996	<i>The Truth About Cats & Dogs</i>	Michael Lehman	Comédie, romance	
1997	<i>Nova</i> (1 épisode (« Coma »), musique additionnelle)	Linda Garmon Jonathan Sahula Caroline Toth	Série TV Biographie, docu.	

Année	Titre	Réalisateur(s)	Genre(s)	Prix
1997	<i>Cop Land</i>	James Manglod	Crime, drame, thriller	
1997	<i>The Game</i>	David Fincher	Drame, thriller	
1999	<i>Analyze This</i>	Harold Ramis	Comédie, crime	ASCAP Award - Top Box Office Films
1999	<i>Dogma</i>	Kevin Smith	Aventure, comédie, fantastique	
1999	<i>eXistenZ</i>	David Cronenberg	Science- fiction, thriller	
1999	<i>Gloria</i>	Sydney Lumet	Crime, drame, thriller	
2000	<i>Camera</i>	David Cronenberg	Court- métrage	
2000	<i>Esther Kahn</i>	Arnaud Desplechin	Drame, romance	
2000	<i>High Fidelity</i>	Stephen Frears	Comédie, drame, musique	
2000	<i>The Cell</i>	Tarsem Singh	Science- fiction, thriller	
2000	<i>The Yards</i>	James Gray	Crime, drame, romance	

Année	Titre	Réalisateur(s)	Genre(s)	Prix
2001	<i>Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring</i>	Peter Jackson	Action, aventure, fantastique	ASCAP Award - Top Box Office Films CFCA Award - meilleure musique Critics' Choice Award - meilleur compositeur Grammy Award - meilleur album (avec John Kurlander) LAFCA Award - meilleure musique Oscar - meilleure musique PFCS Award - meilleure musique Public Choice Award (World Soundtrack Awards) Sierra Award - meilleure musique World Soundtrack Award - meilleure bande originale de l'année
2001	<i>The Score</i>	Frank Oz	Action, crime	
2002	<i>Gangs of New York</i>	Martin Scorsese	Crime, drame, historique	
2002	<i>Panic Room</i>	David Fincher	Crime, drame, thriller	
2002	<i>Spider</i>	David Cronenberg	Drame	Prix Georges Delerue - meilleure musique (Film Fest Gent)

Année	Titre	Réalisateur(s)	Genre(s)	Prix
2002	<i>Lord of the Rings: The Two Towers</i>	Peter Jackson	Action, aventure, fantastique	ASCAP Award - Top Box Office Films Grammy Award - meilleur album (avec J. Kurlander et Peter Cobbin) PFCS Award - meilleure chanson (avec Fran Walsh) SFX Award - meilleure musique de film fantastique ou de science-fiction
2003	<i>Late Night With Conan O'Brien: 10th Anniversary Special</i> (avec John Lurie)	Allan Kartun	Émission TV Comédie	
2003	<i>Lord of the Rings: The Return of the King</i>	Peter Jackson	Action, aventure, fantastique	ASCAP Award - Top Box Office Films CFCA Award - meilleure musique Critics' Choice Award - meilleur compositeur Golden Globe - meilleure chanson (avec F. Walsh et A. Lennox) et meilleure musique Grammy Award - meilleure chanson (avec A. Lennox et F. Walsh) et meilleur album (avec J. Kurlander) ICS Award - meilleure musique OFCS Award - meilleure musique PFCS Award - meilleure musique Oscar - meilleure chanson (avec F. Walsh et A. Lennox) et meilleure musique Saturn Award - meilleure musique Sierra Award - meilleure musique

Année	Titre	Réalisateur(s)	Genre(s)	Prix
2004	<i>The Aviator</i>	Martin Scorsese	Biographie, drame	ASCAP Award - Top Box Office Films CFCA Award - meilleure musique Critics' Choice Award - meilleur compositeur Golden Globe - meilleure musique IFMCA Award - meilleure musique pour un film dramatique Seattle Film Critics Award - meilleure musique
2005	<i>A History of Violence</i>	David Cronenberg	Crime, drame, thriller	
2005	<i>Lord of the Brush</i>	Gretchen Jordon-Bastow	Film TV Biographie	
2006	<i>The Departed</i>	Martin Scorsese	Crime, drame, thriller	ASCAP Award - Top Box Office Films
2007	<i>Chacun son cinéma</i> (segment « <i>At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World</i> »)	David Cronenberg (segment cité seulement)	Comédie, drame	
2007	<i>Eastern Promises</i>	David Cronenberg	Crime, thriller	Prix Génie - meilleure musique
2007	<i>The Last Mimzy</i>	Bob Shaye	Familial, science-fiction	
2008	<i>The Betrayal (Nerakhoon)</i> (<i>P.O.V.</i> , 1 épisode)	Ellen Kuras Thavisouk Phrasavath	Documentaire	
2008	<i>Doubt</i>	John Patrick Shanley	Drame	

Année	Titre	Réalisateur(s)	Genre(s)	Prix
2010	<i>Edge of Darkness</i>	Martin Campbell	Crime, drame, thriller	
2010	<i>The Tonight Show With Conan O'Brien</i> (3 épisodes, thème principal)	Allan Kartun	Série TV Comédie, musique, talk-show	
2010	<i>The Twilight Saga: Eclipse</i>	David Slade	Aventure, drame, fantastique	
2011	<i>A Dangerous Method</i> (avec la musique de Richard Wagner)	David Cronenberg	Biographie, drame	Prix Génie - meilleure musique
2011	<i>Hugo</i>	Martin Scorsese	Aventure, drame, familial	ASCAP Award - Top Box Office Films Frederick Loewe Award - composition de musiques de films
2012	<i>Cosmopolis</i> (avec Metric)	David Cronenberg	Drame, thriller	Prix Génie - meilleure chanson (avec Emily Haines et James Shaw) Prix Génie - meilleure musique
2012	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>	Peter Jackson	Aventure, fantastique	ASCAP Award - Top Box Office Films
2013	<i>Jimmy P.</i>	Arnaud Desplechin	Drame	
2013	<i>The Hobbit: The Desolation of Smaug</i>	Peter Jackson	Aventure, fantastique	
2014	<i>Maps to the Stars</i>	David Cronenberg	Drame	Cannes Soundtrack Award
2014	<i>The Hobbit: The Battle of the Five Armies</i>	Peter Jackson	Aventure, fantastique	
2014	<i>Rosewater</i>	Jon Stewart	Drame	