

Université de Montréal

**Une image et sa musique: analyse de leur relation et de leur processus
d'association**

Par

Louis-Alexandre Gauthier-Dumoulin

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention
du grade de Maître en musique (M.Mus) option Composition

Mai 2021

© Louis-Alexandre Gauthier-Dumoulin 2021

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et post-doctorales

Ce mémoire intitulé :

Une image et sa musique: analyse de leur relation et de leur processus d'association

Présenté par :

Louis-Alexandre Gauthier-Dumoulin

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Jimmie Leblanc, président - rapporteur

François-Xavier Dupas, directeur de recherche

François-Hugues Leclair, membre du jury

Résumé

Ce mémoire réunit les projets musicaux associés à l'image auxquels j'ai participé dans le cadre de mes études de deuxième cycle effectuées à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal ainsi qu'au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon.

La musique qui sera présentée, a été composée pour œuvres cinématographiques, jeux vidéo et pour la scène. Elle abordera les points suivants :

- La relation entre la musique et l'image en lien avec les éléments thématiques musicaux.
- Le processus de composition et d'association à l'image.
- Le rapport à l'image en concert.

L'analyse de ces œuvres permettra d'étudier plus en profondeur les rapports que j'établis entre musique et images, tant aux niveaux structurel et émotionnel qu'au niveau de leur synchronisation.

Mots clés : musique de film, musique de jeu vidéo, musique de concert, relation musique et images, interactivité musicale, association musicale, méthodes de productions, orchestre symphonique, orchestration, leitmotifs.

Abstract

This thesis consolidates the various projects relating to music written for the screen in which I participated over the course of my graduate studies at the Université de Montréal Faculty of Music as well as at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon.

The music presented has been written for film, video games and the stage. The following points will be addressed:

- The relationship between music and image as it pertains to musical themes.
- The compositional process and that of integrating music and image.
- Music as it relates to the image in a concert setting.

The analysis of these works will allow us to study in more depth the relationships that I establish between music and images, both at the structural and emotional levels and at the level of their synchronization.

Key words: Film music, video game music, concert music, music to screen relationship, interactivity, integration, production methods, orchestra, orchestration, leitmotifs.

Table des matières

Liste des figures	10
1. INTRODUCTION.....	21
2. Compositions thématiques en rapport à l'image.....	25
2.1 <i>The Artist</i>	27
2.1.1. Motifs thématiques et autres apparitions.....	28
2.1.2. Styles d'écritures et rôles de la musique	32
Conclusion.....	41
2.2. <i>La mystérieuse disparition de Robert Ebb</i>	42
2.2.1. Motifs thématiques et apparitions	43
2.2.2. Rôles à l'image.....	47
2.2.3. Musiques préexistantes et rapport à la diégèse	50
2.2.4. Musique du générique de fin: prise de position?.....	55
Conclusion.....	56
3. Procédés de composition et d'association à l'image.....	59
3.1. <i>Cloverfield</i>	59
3.1.1. Analyse sectionnelle.....	60
3.1.2. Modes de jeux timbraux, aléatoire contrôlé et thématique	62
3.1.3. Enregistrement et montage des mouvements à l'image	67
Conclusion.....	73
3.2. <i>The Witcher III: The Wild Hunt</i>	74
3.2.1. Développement thématique.....	75
3.2.2. Interactivité et association	96
Conclusion.....	104
4. Rapport à l'image en musique de concert.....	107
4.1. <i>Paysages Laurentiens</i>	109
Conclusion.....	136
Conclusion générale	137
Références bibliographiques	139

Liste des figures

Figure 1. – Motif de Peppy, interprété à la clarinette, avec les appoggiatures et résolutions disponibles.....	28
Figure 2. – Reprise de l'idée d'appoggiature à la clarinette, m. 46 à 53.....	28
Figure 3. – Seconde reprise de l'idée d'appoggiature à la trompette, m. 77.....	29
Figure 4. – Premier élément du motif de George m. 85 à 88.....	29
Figure 5. – Réapparition des deux dernières mesures du motif de George de la mesure 361 à 364 aux violoncelles et contrebasses.....	29
Figure 6. – Motif d'amour de la mesure 179 à 185.....	30
Figure 7. – Première apparition du A' du motif sentimental, à la mesure 153 au piano.....	30
Figure 8. – Thème sentimental au piano et son accompagnement de cordes de la mesure 178 à 185.....	31
Figure 9. – Rythme de la batterie, m. 54 à 55.....	32
Figure 10. – <i>Walking bass</i> à la contrebasse, m. 58 à 60.....	32
Figure 11. – Exemple rythmique à ressemblance phonétique avec la croche swing, m. 158.....	33
Figure 12. – Exemple d'orchestration sentimentale, m. 154.....	33
Figure 13. – Exemple de musique avec une orchestration soutenue, m. 33 à 36.....	34
Figure 14. – Points de synchronisation du début de la séquence.....	35
Figure 15. – Exemple d'accompagnement de type mélodique, m. 2 à 5.....	35
Figure 16. – Exemple d'accompagnement de type rythmique, mesure 2 à 3.....	35
Figure 17. – Transition musicale entre les deux plans contrastants, m. 336 à 341.....	36
Figure 18. – Structure musicale représentant le changement de rôle de la musique.....	37
Figure 19. – Début et élément caractéristique de la valse aux cordes, m. 197 à 201.....	37
Figure 20. – Rôle d'intermédiaire de la musique aux cordes, m. 258 à 286.....	38
Figure 21. – Appui musical des traits sentimentaux de George par le piano, m. 314 à 324.....	39
Figure 22. – Orchestration de la douleur chez Peppy chez les cors, m. 351 à 352.....	39
Figure 23. – Rythme représentant la palpitation.....	40
Figure 24. – Élément A' chez le violon et violoncelle, m. 383 à 387.....	40
Figure 25. – Réapparition du thème d'amour seul au piano de la mesure 391 à 393.....	41
Figure 26. – Thématique de l'horreur.....	43
Figure 27. – Thème disponible dans le film <i>El hombre y el Monstruo</i> apparaissant de 07 :55 à 08 :01 dans <i>La mystérieuse disparition de Robert Ebb</i>	44
Figure 28. – Exemple d'orchestration du motif horrifique, mesure 10 à 12.....	44
Figure 29. – Mélodie du motif comique, mesure 57 à 59.....	45
Figure 30. – Orchestration des appoggiatures.....	45
Figure 31. – Exemple d'orchestration texturale de l'horreur, mesure 85 à 87.....	46
Figure 32. – Exemple d'orchestration texturale appuyant le sentiment horrifique à l'image, m. 19 à 20.....	47
Figure 33. – Thématique horrifique, mesure 10 à 12.....	48
Figure 34. – Musique thématique comique sous le rôle narratif, mesure 58 à 60.....	48

Figure 35. – Motif rythmique signifiant la peur du personnage, mesure 28.	49
Figure 36. – Accord d’incompréhension de Trevor, mesure 146.....	50
Figure 37. – Représentation de la musique électronique.....	51
Figure 38. – Réorchestration de la ligne de basse de la diégèse et ajout du motif horrifique de la mesure 105 à 106..	51
Figure 39. – Structure de la scène de poursuite avec la disponibilité musicale	52
Figure 40. – Réduction de la première musique diégétique à 07 :42.	53
Figure 41. – Réorchestration de la musique diégétique dans la nouvelle proposition, mesure 107 à 109.....	53
Figure 42. – Motif entendu dans le film projeté à 08 :16.....	54
Figure 43. – Réutilisation du motif interprété par les cors de la mesure 116 à 119.....	54
Figure 44. – Notes communes entre les mesures transitoires des types de musiques de 08 :17 à 08 :18.	54
Figure 45. – Indication d’une échelle de temps.....	60
Figure 46. – Indication de répétitions.....	61
Figure 47. – Structure musicale du mouvement hybride.....	61
Figure 48. – Exemple de transition musicale de la mesure 50 à 51.	62
Figure 49. – Indication de jeu de timbre pour le premier violon, mesure 28.....	63
Figure 50. – Mode de jeu timbral avec un jeu d’archet au premier violon, m. 50.	63
Figure 51. – Enchaînement des deux modes de jeux de manière fluide au violon alto, m. 34.	63
Figure 52. – Écriture d’aléatoire contrôlé au deuxième violon, mesure 31.	64
Figure 53. – Écriture d’aléatoire contrôlé au violoncelle, mesure 42.	65
Figure 54. – Motif percussif représentant au violoncelle la démarche de l’extra-terrestre, m. 1.....	65
Figure 55. – Motif percussif de la démarche de l’extra-terrestre, joué par l’alto et le violoncelle, m. 16.	66
Figure 56. – Ficher audio du motif percussif modifié à l’aide d’un égalisateur privilégiant les bases fréquences.	66
Figure 57. – Montage musical du discours horizontal du quatrième mouvement.	68
Figure 58. – Montage musical du discours vertical du deuxième mouvement.	68
Figure 59. – Image du montage des mesures du dernier mouvement	69
Figure 60. – Extrait de la partition s’agençant avec le bruit de la foule en détresse, m. 15.....	70
Figure 61. – Mouvements d’exécutions rapides se mêlant au design sonore, m. 17 à 18.....	71
Figure 62. – Notation de l’imprévisibilité par le violon alto et violoncelle, m. 24.	72
Figure 63. – Notation du son des créatures par le violon alto et violoncelle, m. 26.	72
Figure 64. – Rencontre entre la notation du son des créatures et l’imprévisibilité, m. 29.....	73
Figure 65. – Thème du monde fantastique avec les éléments caractéristiques.	75
Figure 66. – Élément 0.1 appartenant au thème du monde fantastique.....	76
Figure 67. – Élément 0.2 appartenant au thème du monde fantastique.....	76
Figure 68. – Élément 0.3 appartenant au thème du monde fantastique.....	76
Figure 69. – Thème du monde fantastique	77
Figure 70. – Thème de Geralt.....	78
Figure 71. – Thème de Geralt avec l’application des éléments.....	78
Figure 72. – Retard avec l’élément 0.3 dans la thématique de Geralt.....	79

Figure 73. – Broderie inspirée de l'élément 0.1 au sein du thème de Geralt	79
Figure 74. – Retard avec l'élément 0.3 dans la thématique de Geralt.....	79
Figure 75. – Thème de la magie noire.....	80
Figure 76. – Notes d'accord du thème de la magie noire.....	80
Figure 77. – L'élément 0.1 dans la thématique de la magie noire	81
Figure 78. – Élément 0.2 au sein du thème de la magie noire.....	81
Figure 79. – Structure de la suite.....	82
Figure 80. – Indication des rencontres de notes rapprochées, m. 1 à 5.....	82
Figure 81. – Thématique du monde fantastique avec les autres allusions thématiques, m. 18 à 23.	83
Figure 82. – Transition vers la thématique des ténèbres, m. 26 à 28.	83
Figure 83. – Élément 0.2 du thème de la magie noire à l'orchestre.....	84
Figure 84. – Thème de la magie noire avec élément 0.1 aux bois, m. 57 à 62.	84
Figure 85. – Thème de Geralt avec les éléments 0.3 et 0.1, appliqués à l'orchestre, m. 90 à 94.....	85
Figure 86. – Structure musicale pour la première scène cinématographique.....	86
Figure 87. – Thématique des ténèbres dans la musique d'introduction, m. 23 à 26.	86
Figure 88. – Structure musicale pour la seconde cinématique.....	87
Figure 89. – Début de la musique <i>Enlèvement de Ciri</i> , m. 1 à 4.....	88
Figure 90. – Musique au moment de l'apparition du roi des ténèbres, m. 9 à 12.	89
Figure 91. – Réapparition thématique des ténèbres, m. 13 à 16.....	89
Figure 92. – Séquence originale de la musique <i>Combat au château</i>	91
Figure 93. – Structure musicale d'une séquence de la musique du village.....	92
Figure 94. – Thème de la musique du village, m. 1 à 8.	93
Figure 95. – Reprise thématique de Geralt par appoggiatures dans la musique <i>Après avoir combattu</i> , m. 13 à 16.....	94
Figure 96. – Élément 0.1 et 0.2 dans la musique intégrée <i>Exploration Territoriale</i> , m. 81 à 86.....	94
Figure 97. – Thématique des ténèbres dans la musique du combat final, m. 1 à 5.	95
Figure 98. – Thématique de Geralt durant le combat final, m. 18 à 20.....	95
Figure 99. – Thématique du monde fantastique dans la musique du combat final, m. 43 à 48.	95
Figure 100. – <i>Random step</i> en bleu et <i>Sequence step</i> en vert.....	98
Figure 101. – Liste de lecture de <i>Musique de l'Auberge</i>	98
Figure 102. – Fonction <i>Randomizer</i> dans la liste de lecture de <i>Musique de l'Auberge</i> pour l'introduction.	99
Figure 103. – Représentation graphique du discours musical de la musique d'auberge intégrée.....	100
Figure 104. – Trajectoire événementielle du combat	102
Figure 105. – Transitions musicales de la musique de combat du griffon.....	103
Figure 106. – Ajout de l'élément transitoire effectué par la cymbale suspendue	103
Figure 107. – Fondu-enchaîné disponible.	103
Figure 108. – Représentation personnelle des couleurs vues avec les notes.....	109
Figure 109. – Exemple d'accord d'émancipation.....	110
Figure 110. – Représentation de feuilles au vent écrit aux premiers et deuxièmes violons, m. 1 à 4.....	111

Figure 111. – Orchestration poétique de feuilles au vent à tout l’orchestre, m. 18 à 20.	111
Figure 112. – Motif rythmique aux cuivres dès la mesure 3.	112
Figure 113. – Réinterprétation motif rythmique, m. 51 à 54.	112
Figure 114. – Couleurs harmoniques de <i>Automne</i>	113
Figure 115. – Motif A interprété au basson, m. 8 à 16.	113
Figure 116. – Motif B interprété au basson, m. 20 à 28.	114
Figure 117. – Seconde énonciation du motif B, m. 53 à 58.	114
Figure 118. – Seconde énonciation du motif A, m. 61 à 65.	114
Figure 119. – Accord d’émancipation d’ <i>Automne</i> , m.47.	115
Figure 120. – Effet de rafale chez les cuivres, m.112.	115
Figure 121. – Thématique représentative du mouvement au violon, m. 116 à 119.	116
Figure 122. – Reprise thématique du mouvement au violoncelle avec ajout, m. 122 à 129.	116
Figure 123. – Effet de poudrierie chez les altos et violoncelles, m. 108 à 113.	117
Figure 124. – Effet de poudrierie chez les premiers et deuxièmes violons, m. 111 à 120.	118
Figure 125. – Orchestration de l’effet de poudrierie chez le vibraphone et harpe, m. 110 à 113.	119
Figure 126. – Orchestration de l’effet de poudrierie chez les bois, m. 121 à 123.	119
Figure 127. – Orchestration poétique de la glace par le glockenspiel et la harpe, m. 126 à 128.	120
Figure 128. – Harmonie de <i>Hiver</i>	120
Figure 129. – Accord d’émancipation d’ <i>Hiver</i> m. 135.	121
Figure 130. – Dernière énonciation transitoire vers <i>Printemps</i> , m. 146.....	121
Figure 131. – Première thématique au hautbois, m. 151 à 156.	122
Figure 132. – Deuxième thématique au violoncelle, m. 153 à 158.	122
Figure 133. – Harmonie de <i>Printemps</i>	123
Figure 134. – Structure musicale du mouvement <i>Printemps</i>	123
Figure 135. – Orchestration de la fonte de la neige, m. 149 à 150.	124
Figure 136. – Reprise de l’orchestration poétique signifiant l’image de la glace, m. 161 à 163.	124
Figure 137. – Orchestration de la vivacité, m.151 à 153.....	125
Figure 138. – Début du développement de la première thématique par les bois, m.159 à 163.....	126
Figure 139. – Début du développement de la deuxième thématique chez les cordes, m. 167 à 170.	126
Figure 140. – Accord d’émancipation de la mesure 172.....	126
Figure 141. – Structure musicale du mouvement <i>Été</i>	127
Figure 142. – Thématiques principales disponibles au hautbois, m. 192 à 197.	127
Figure 143. – Première apparition de la brise chez les cordes, m. 192 à 195.....	128
Figure 144. – Seconde réutilisation de la thématique de la brise par les bois, m. 203 à 204.	128
Figure 145. – Réutilisation de la thématique par les cordes, m. 212.....	128
Figure 146. – Motif B original	129
Figure 147. – Développement de la deuxième thématique interprété par les cordes, m. 205 à 210.	129
Figure 148. – Transition avec l’orchestration de la brise par les cordes, m. 211 à 212.	130

Figure 149. – Orchestration poétique de la chaleur, m. 214 à 216	130
Figure 150. – Motif A original	131
Figure 151. – Réinterprétation du motif A, m. 216 à 228.	131
Figure 152. – Accord d’émancipation entrecroisé, m. 236.	132
Figure 153. – Ordre des thématiques principales lors de la conclusion, m. 253 à 269.	133
Figure 154. – Reprise de l’orchestration de la brise par les cordes, m. 246 à 250.	134
Figure 155. – Reprise de l’orchestration de la chaleur, m. 248 à 253.	135
Figure 156. – Harmonie complète de <i>ré</i> ionien.	135

Liste de documents

The Artist

Partition Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_Partition_The Artist.pdf

Musiques

1 – En route au Studio	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_1- En route au Studio.wav
2 – Audition dansante	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_2- Audition dansante.wav
3 – George Valentine	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_3- George Valentine.wav
4 – Au studio	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_4- Au studio.wav
5 – Valse	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_5- Valse.wav
6 – Vers la loge	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_6- Vers la loge.wav

La mystérieuse disparition de Robert Ebb

Partition Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_Partition_Robert Ebb.pdf

Musiques

1- Ouverture	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_1- Ouverture.wav
2- La créature	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_2- La creature.wav
3- La rencontre	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_3- La rencontre.wav
4- Générique de fin	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_4- Genérique de fin.wav

Cloverfield

Partition Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_Partition_Cloverfield.pdf

Musiques originales

1 – L'arrivée de la bête	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_1- L_ arrivee de la bete.wav
2 – Le pont	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_2- Le pont.wav
3 – Le métro	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_3- Le metro.wav
4 – Sauver Beth	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_4- Sauver Beth.wav
5 – Rencontre inattendue	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_5- Rencontre inattendue.wav

Musiques intégrées

1 – L'arrivée de la bête	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_1- L_arrivee de la bete_Mus.integ..wav
2 – Le pont	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_2- Le pont_Mus.integ..wav
3 – Le métro	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_3- Le metro_Mus.integ..wav
4 – Sauver Beth	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_4- Sauver Beth_Mus.integ..wav
5 – Rencontre inattendue	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_5- Rencontre inattendue_Mus.integ..wav

The Witcher III: The Wild Hunt

Partition Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_Partition_The Witcher_Suite et Musiques intégrées.pdf

Musiques

1 – Suite	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_1- Suite.wav
2 – Introduction	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_2- Introduction.wav
3 – Musique du château	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_3- Musique du chateau.wav
4 – Musique de combat au château	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_4- Musique de combat au chateau.wav
5 – Enlèvement de Ciri	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_5- Enlevement de Ciri.wav
6 – Musique de combat	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_6- Musique de combat.wav
7 – Après avoir combattu	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_7- Apres avoir combattu.wav
8 – Musique du Village	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_8- Musique du Village.wav
9 – Musique de l'Auberge	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_9- Musique de l'Auberge.wav
10 – Exploration Territoriale	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_10- Exploration Territoriale.wav
11 – Musique combat final	Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_11- Musique combat Final.wav

Paysages Laurentiens

Partition Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_Partition_Paysages Laurentiens.pdf

Musique Gauthier-Dumoulin_Louis-Alexandre_Musique_Paysages Laurentiens.wav

Remerciements

Je tenais par-dessus tout à écrire une page de remerciements envers celles et ceux qui m'ont apporté un énorme soutien. Je commence ces remerciements par exprimer mon immense gratitude envers mon directeur, François-Xavier Dupas, qui a su me transmettre tout son savoir et soutien pendant ces années de perfectionnement. Aussi, je profite de cette occasion pour remercier mes mentors au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, Gilles Alonzo, Pierre Adenot et Thibault Cohade, pour leur hospitalité et support

Merci aux musiciens de l'Ensemble Contemporain de l'Université de Montréal ainsi que de leur directeur artistique Jean-Michaël Lavoie. Sans oublier madame Catherine Cherrier pour l'enregistrement de plusieurs percussions auxiliaires. Un énorme merci à tous pour avoir mis votre talent à contribution sur ma musique.

Merci à Catherine Varvaro, pour le résumé en anglais, ainsi qu'à Dominique Arias pour son immense travail de relecture de ce mémoire.

En terminant, j'aimerais remercier tous les membres de ma famille, parents et amis, de votre soutien inconditionnel. Un merci spécial à ma douce moitié, Camille, pour son amour et appui.

INTRODUCTION

Ces deux années d'études aux cycles supérieur m'ont permis de composer de la musique pour de nombreux projets, en particulier dans le domaine des musiques à l'image. Mon orientation musicale est principalement dédiée à la musique instrumentale, aussi bien pour petites que pour grandes formations. Je me considère comme un symphoniste, soit un compositeur qui écrit principalement une musique pour orchestre symphonique. Cette formation m'interpelle quant aux nombreuses possibilités d'orchestrations possibles et aux multiples combinaisons timbrales entre les instruments. Mon premier réflexe, lors de la composition, est de sortir papier musique et crayon afin d'écrire mes idées musicales à la main. À défaut d'avoir eu très peu de matériel informatique lors de mes précédentes études musicales, la méthode d'écriture à la main fut la meilleure option pour composer. Aujourd'hui, elle s'est vue ancrée profondément dans mon processus de composition, ce qui ne me déplaît aucunement. Cette méthode, qui peut sembler archaïque pour le milieu de la composition à l'image, me permet d'avoir une visualisation complète du résultat musical tout en songeant à une orchestration représentative des intentions voulues. Cette pratique demeure la meilleure pour moi, contrairement à celle qui se veut de composer à même un logiciel de notation, où le syndrome de la page blanche me guette.

Selon Mervyn Cooke, la musique de film à notre époque est plutôt éclectique depuis les trois dernières décennies: on y retrouve à la fois musique orchestrale, électronique, ethnique et populaire¹. Face à cette tendance, ma spécialisation en musique exclusivement instrumentale semble singulière, et se situe dans la lignée des musiques de film antérieure.

Depuis mes débuts dans l'univers de la création musicale pour œuvres audiovisuelles, j'ai pu constater l'importance cruciale de tout ce qui a trait à leur univers sonore. Sa présence, son rôle et ses interventions deviennent les éléments essentiels d'un soutien émotionnel optimal. Cependant, le rôle de la musique en termes d'intentions et d'interventions envers les images me semble être avant tout de n'appuyer celles-ci uniquement de manière juste et nécessaire, afin d'éviter l'émergence d'un déséquilibre au niveau de la relation entre la musique et l'image. C'est ce que

¹ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 489.

souligne John Debney, compositeur américain de musique de films, pour qui la musique se doit de soutenir une scène, et non de prendre trop de place envers l'image².

Musicalement, je recours fréquemment à l'insertion de *Leitmotifs* dans mes compositions. Popularisé notamment par Richard Wagner dans ses opéras, ce procédé permet d'attribuer musicalement à chaque personnage, sujet, idée, état d'esprit ou état d'âme, un thème ou un motif musical spécifique qui lui est et lui demeure propre³. Ce procédé a été approfondi par les compositeurs de la deuxième école de Vienne. Alban Berg, par exemple, l'appliqua à plusieurs paramètres musicaux, dans son opéra *Wozzeck*, où la pulsation devient annonciatrice de la mort du protagoniste⁴. De plus, il sera repris dès les années 1930, à l'époque de l'*Âge d'or Hollywoodien*, dans de nombreuses musiques de film, notamment par Max Steiner⁵. Dans les années 1980, d'autres compositeurs tels que John Williams ont su initier un nouveau mouvement symphoniste avec le retour à l'*Âge d'or Hollywoodien*⁶ en reprenant à leur tour ce procédé de *Leitmotiv* musical. Pour ma part, j'utilise surtout ce procédé au titre de représentation musicale des figures les plus importantes à l'image. Il n'est pas rare d'y retrouver une même thématique ayant différents rôles avec l'image: une fois plutôt narrative et l'autre plutôt sentimentale, par exemple. La particularité est que cette thématique y est présentée sous une nouvelle intention musicale qui se traduit soit par un changement au niveau esthétique ou de l'orchestration.

Un autre aspect est crucial dans l'analyse du rapport entre musique et image: la manière dont les deux se synchronisent dans le temps. Les méthodes de synchronisations sont différentes entre les œuvres cinématographiques et les jeux vidéo, car ils ne répondent pas au même paradigme. Les œuvres cinématographiques sont linéaires, contrairement aux jeux vidéo qui sont interactifs.

Je me suis par ailleurs découvert un profond intérêt pour le maintien d'une linéarité musicale. Pour le compositeur et théoricien Jonathan Donald Kramer, celle-ci provient aussi bien de « la composition et de l'écoute selon lequel les événements se comprennent comme des suites ou des conséquences des événements qui les précèdent »⁷. Dans cette optique, la musique devient le fil

² Matt Schrader, *Score: A Film Music Documentary – The Interviews*, Los Angeles, Epicleff Media, 2017, p. 259.

³ Irena Paulus, « Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 31, n° 2, 2000, p. 155.

⁴ David Fanning, « Berg's Sketches for 'Wozzeck': A Commentary and Inventory », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 112, n° 2, 1986-1987, p. 282.

⁵ Pierre Berthomieux, *La musique de film*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 23.

⁶ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 456.

⁷ Jonathan Donald Kramer, *The Time of Music*, cité dans Mark McCann, *Penser l'écran sonore: Les théories du film parlant*, Université Adélaïde, 2006, p. 191.

conducteur temporel de l'œuvre, en ce qu'elle permet d'établir des liens entre les différents événements musicaux. Il me semble que cet état d'esprit devrait pouvoir se retrouver au sein de toute composition musicale même lorsque celle-ci a vocation à s'intégrer à une œuvre cinématographique, malgré que cette dernière repose déjà, en principe, sur une littéralité narrative.

Nombre d'œuvres pour orchestre ont été composées en rapport à une image sans que celle-ci soit nécessairement projetée sur un écran. Outre les opéras et poèmes symphoniques, la musique est souvent venue appuyer d'autres formes d'art : poésie, peinture, théâtre, récit, etc. Pour ma part, elle me permet de traduire musicalement mes images et ressentis personnels. Quant à mes sources d'inspiration musicale on peut y remarquer certaines thématiques récurrentes dont tout ce qui touche à la forêt et à la nature. Chaque moment passé en pleine nature me procure en effet un sentiment de plénitude qui inspire profondément ma créativité et mes compositions. Pour restituer ces émotions, l'une des particularités qui me séduit dans la composition musicale demeure l'idée qu'elle puisse être destinée à un auditoire. Tout le plaisir étant alors de pouvoir se mettre dans la tête de l'auditoire afin de lui rendre l'expérience d'ensemble aussi captivante que possible auditivement.

Enfin, les interprètes demeurent, eux aussi, un aspect important de la composition musicale : sans eux, la musique ne pourrait, bien évidemment, être transmise. C'est pourquoi je cherche toujours à composer une musique intéressante tant pour l'auditoire que pour les interprètes eux-mêmes. Plusieurs compositeurs préconisent ce principe, à l'instar d'Elliot Carter qui, lors de l'écriture, dit s'efforcer de séduire l'oreille de l'auditeur afin de solliciter son écoute et d'éveiller sa compréhension musicale, le tout à la plus grande satisfaction de l'interprète⁸.

Toutes les pièces présentées ici témoignent diversement de cet état d'esprit musical, comme nous allons le voir en analysant successivement chacune d'elles dans le détail. Dans une première partie, nous analyserons les pièces *The Artist* et *La mystérieuse disparition de Robert Ebb* sous l'angle du développement thématique et de l'utilisation de *leitmotifs* en rapport avec l'image. Dans la seconde partie, nous comparons le processus d'association musicale à l'image telle qu'obtenue dans la musique composée pour le film *Cloverfield* et pour le jeu vidéo *The Witcher III : The Wild Hunt*. Pour finir, nous aborderons le rapport à l'image obtenu dans la pièce de concert *Paysages Laurentiens*.

⁸ Allen Edwards, « Une conversation avec Elliott Carter », dans Allen Edwards, Charles Rosen et Heinz Holliger (éd.), *Entretiens avec Elliott Carter*, Genève, Contrechamps Editions, p. 42.

2. Compositions thématiques en rapport à l'image

Le rôle principal de la musique vis-à-vis de l'image est de favoriser l'accès aux émotions et aux ressentis suscités à l'écran. Selon Irena Paulus, musicologue, la musique de film est utilisée pour trois raisons majeures. Tout d'abord, elle est pratiquée à titre de « délimitation » et « d'association » en suscitant une « impression de continuité ou de discontinuité » par rapport au montage des images⁹. On peut voir une cohésion musicale à un ensemble de plans successifs en débutant la musique avant le premier plan afin de « masquer les passages d'une scène à l'autre »¹⁰. Par exemple, on peut imaginer deux plans d'images nous montrant un chevalier parcourant tantôt un champ de blé pour ensuite l'apercevoir gravir une montagne enneigée. La musique débiterait un peu avant le début de son voyage pour ensuite se terminer à la fin de son périple. La « discontinuité » musicale des scènes, quant à elle, apparaît lorsqu'on désire souligner un « changement de cadre, de scène ou de séquence » sous forme « d'interruption, de début ou de transformation »¹¹ afin de « mettre en valeur la discontinuité du montage »¹². À titre d'exemple, cette discontinuité musicale est présente dans l'un des changements de scènes apparaissant à la toute fin du film *Le Monde Perdu: Jurassic Park*, réalisé en 1997 par Steven Spielberg. Le montage de l'image de ce changement de scène, nous montre deux séquences : la première, un Tyrannosaurus rex rugissant devant la ville de San Francisco ainsi que la deuxième, les protagonistes sur les lieux de l'évasion du dinosaure. La trame sonore, composée par John Williams, appuie cette discontinuité du montage en débutant une nouvelle intention musicale lors de la deuxième séquence.

En outre, pour Irena Paulus, la musique peut détenir un rôle d'appui envers la narration cinématographique en soulignant des moments importants soit en intervenant ou s'interrompant¹³. Un exemple d'intervention musical en guise d'appui à la narration cinématographique se voit, entre autres, dans la scène d'assassinat de Marion dans le film *Psycho* où l'on peut « entendre un *cluster* repris dans trois registres distincts »¹⁴ mieux connu sous le nom de *stinger*¹⁵ au même moment que

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p.70.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*, cité dans Irena Paulus, « Du Rôle de la musique dans le cinéma hollywoodien classique. Les fonctions de la musique dans le film *Casablanca* (1943) de Michael Curtiz », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 28, n° 1, 1997, p. 70.

les coûts de couteaux, du meurtrier, transpercent la peau de sa victime. On obtient alors un « plan sonore qui semble imiter [...] un cri humain et un cri d'oiseau »¹⁶. En revanche, l'interruption musicale soudaine est aussi utilisée afin de souligner certains passages importants, car le silence « peut parfois sembler plus véreux qu'aucun accompagnement musical »¹⁷. C'est le cas dans le film *Casablanca* où on peut entendre une interruption musicale au moment où Ilsa mentionne à Rick que l'autre homme de sa vie est mort¹⁸. Cette interruption musicale, qui s'avère à être « courte » et inattendue », ne fait qu'appuyer « la gravité de cet instant »¹⁹.

Enfin, Irena Paulus indique que la musique peut devenir un « signal d'explication » en jouant le rôle de « commentaire »²⁰ en appuyant « l'interprétation d'un passage narratif »²¹. On peut remarquer un exemple dans la musique d'une scène du film *Casablanca* où un glissando ascendant au trombone caractérise l'émotion, ou « l'interprétation » de la surprise d'un monsieur remarquant avoir perdu son portefeuille²². Autrement dit, ce rôle de « commentaire » a pour but d'appuyer les traits caractéristiques émotionnels et psychologiques des personnages.

Le célèbre compositeur Aaron Copland s'est également prononcé sur le sujet. Selon lui, la musique à l'image se voit ajouter le rôle de créer une atmosphère convaincante, représentative d'une époque ou d'un lieu, en y incorporant des éléments musicaux emblématiques contextuels²³.

Dans le domaine de la musique pour le cinéma, le compositeur procède généralement selon un certain ordre. Tout d'abord, il se doit d'effectuer une analyse complète du film révélant les moments du film qui seront mis en musique. Philip Tagg, musicologue, recommande cette pratique. Il ajoute que le compositeur se doit d'y inclure le *time code*, les événements para-musicaux ainsi

¹⁶ Irena Paulus, « Du Rôle de la musique dans le cinéma hollywoodien classique. Les fonctions de la musique dans le film *Casablanca* (1943) de Michael Curtiz », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 28, n° 1, 1997, p. 70.

¹⁷ Irena Paulus, « Du Rôle de la musique dans le cinéma hollywoodien classique. Les fonctions de la musique dans le film *Casablanca* (1943) de Michael Curtiz », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 28, n° 1, 1997, p. 70.

¹⁸ *Ibid.*, p.70.

¹⁹ *Ibid*

²⁰ *Ibid*

²¹ Hrvoje Turkovic, *Naracija* (La Narration), cité dans Irena Paulus, « Du Rôle de la musique dans le cinéma hollywoodien classique. Les fonctions de la musique dans le film *Casablanca* (1943) de Michael Curtiz », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 28, n° 1, 1997, p. 70.

²² Irena Paulus, « Du Rôle de la musique dans le cinéma hollywoodien classique. Les fonctions de la musique dans le film *Casablanca* (1943) de Michael Curtiz », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 28, n° 1, 1997, p. 70.

²³ Mark McCann, *Penser l'écran sonore: Les théories du film parlant*, Université Adélaïde, 2006, p. 167-168.

que les intentions musicales, facilitant l'élaboration du contenu musical d'une scène cinématographique²⁴.

Cette pratique se voit aussi dans le domaine de la musique pour jeu vidéo en y effectuant une analyse complète des événements du jeu, sans oublier d'y inclure l'interactivité disponible. On abordera ce point plus en détail prochainement.

Nous étudierons en plusieurs temps l'application de ces différentes fonctions et relations de la musique à l'image au fil des prochains projets présentés.

2.1 *The Artist*

Œuvre cinématographique de type cinéma muet, en noir et blanc, *The Artist* est un film paru en 2011, réalisé par Michel Hazanavicius et récipiendaire de cinq Oscars dont un attribué à la musique originale, composée par Ludovic Bource. Le synopsis raconte la vie d'artiste du célèbre acteur George Valentine, lui-même protagoniste du film. Il y fait la rencontre d'une femme nommée Peppy Miller, figurante de ses productions, avec qui il aura une histoire d'amour rocambolesque.

Pour cette séquence du film²⁵, j'ai composé une musique sans interruption capable de combler l'absence de sons ambiants et d'effets sonores puisqu'il s'agit d'un film muet. Plus précisément, il s'agit d'une musique orchestrale incluant notamment des thèmes spécifiques associés à chacun des deux personnages principaux, soit George et Peppy, ainsi qu'un troisième thème évoquant leur amour mutuel. Stylistiquement, cette musique s'inspire d'une écriture à forte consonance jazzy, notamment lors des scènes de danse. Cette connotation jazzy se retrouve sur le plan harmonique et de l'orchestration. L'harmonie de type jazz utilisée intègre notamment certaines notes étrangères et ajoutées, iconiques de certains styles de jazz²⁶. Du point de vue de Copland, l'utilisation de ces procédés serait justifiée par le contexte historique, du fait que l'histoire se déroule en 1931, époque où le jazz était particulièrement populaire (notamment le *Swing*²⁷). On retrouve par ailleurs une écriture contrastante, plus explicitement « sentimentale », lors des scènes évoquant l'amour qui unit les deux principaux personnages. On retrouvera notamment son application à la famille des

²⁴ Philip Tagg, « Music, Moving Image, and the 'Missing Majority': How Vernacular Media Competence Can Help Music Studies Move into the Digital Era », *Music and the Moving Image*, vol. 5, n° 2, été 2012, p. 18.

²⁵ *The Artist*, Michel Hazanavicius, 2011, 1 DVD, NBC Universal. 00 : 11 : 26 – 00 : 26 : 22

²⁶ « Le jazz », dans Claude Abromont et Eugène de Montalembert (éd.), *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard et Henry Lemoine, 2001, p. 224.

²⁷ Eric J. Hobsbawm, « Trois âges du jazz », *Le Mouvement social*, n° 219/220, 2007, p. 113.

cordes, dont l'harmonie intégrera plusieurs notes étrangères dans les accords ainsi qu'une importante division des lignes musicales. La musique de référence sera celle de la célèbre comédie musicale *West Side Story*, composée par Leonard Bernstein. Cette œuvre, pour orchestre et chanteurs mixtes, regroupe à la fois musique jazz, appuyant les danses, et sentimentale, pour l'amour impossible entre Tony et Maria.

2.1.1. Motifs thématiques et autres apparitions

Thème de Peppy

Le premier thème présenté est celui de Peppy. Ce motif, qui représente la tendresse du personnage, se trouve en premier lieu à la clarinette dans un registre médium où elle est plutôt expressive²⁸. De plus, la présence d'appoggiatures amène une légère accentuation qui permet une résolution supérieure tout en douceur vers la tierce de l'accord.



Figure 1. – Motif de Peppy, interprété à la clarinette, avec les appoggiatures et résolutions disponibles.

L'idée d'appoggiature, qu'on retrouve dans ce motif, sera très largement reprise par la suite afin de faire référence au personnage. On entendra effectivement cette référence à chacune de ses apparitions à l'image.



Figure 2. – Reprise de l'idée d'appoggiature à la clarinette, m. 46 à 53.

²⁸ Samuel Adler, *Étude de l'orchestration*, Paris, Henry Lemoine, 2011, p. 206.

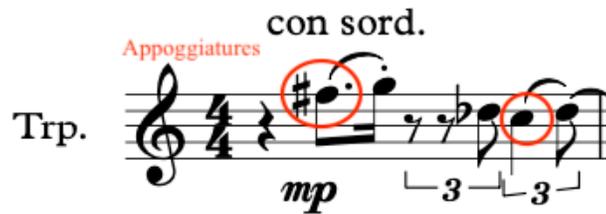


Figure 3. – Seconde reprise de l'idée d'appoggiature à la trompette, m. 77.

Thème de George

Le personnage de George est une figure très importante du film, de par sa notoriété. Il est représenté par un motif de quatre mesures, dont l'aspect grandiose est illustré par un large ambitus de neuvième, par l'utilisation du mode lydien, ainsi qu'une modulation à la tonalité majeure située au demi-ton supérieur. Ce changement de ton, qui peut sortir de l'ordinaire, est toutefois amené de manière conjointe mélodiquement afin de faciliter la transition.

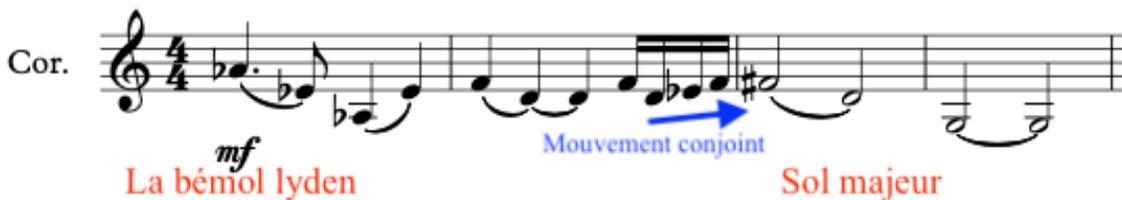


Figure 4. – Premier élément du motif de George m. 85 à 88.

À plusieurs reprises, on peut entendre une réinterprétation des deux dernières mesures de ce motif au sein de l'orchestre, notamment chez les cordes graves.



Figure 5. – Réapparition des deux dernières mesures du motif de George de la mesure 361 à 364 aux violoncelles et contrebasses.

Thème sentimental

Ces deux thématiques, celle de George et celle de Peppy, sont reprises ensemble au sein de la troisième thématique personnifiant le sentiment d'amour qui unit ces deux personnages. L'idée, qui me semblait la plus intéressante, était en effet de réunir dans le même thème certains de leurs éléments motiviques individuels afin de témoigner de leur amour.

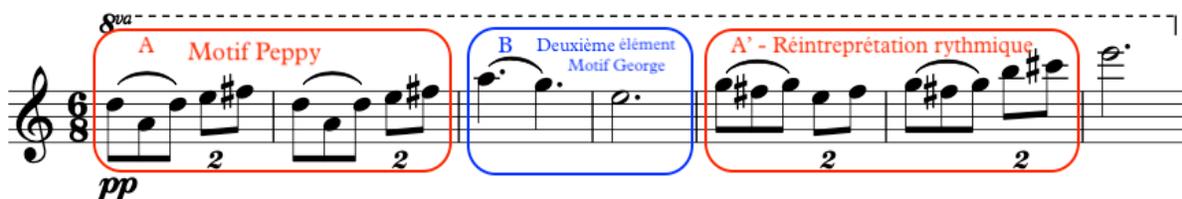


Figure 6. – Motif d'amour de la mesure 179 à 185.

Plus précisément, les deux premières mesures contiennent le thème de Peppy (A). Elles font ensuite place aux mesures personnifiant George (B), évoqué rythmiquement par les deux dernières mesures de sa thématique personnelle. La cinquième et sixième mesure reprennent ensuite une réinterprétation rythmique du motif de Peppy tel qu'il était apparu initialement dans les premières mesures.

On retrouve plus loin une première mention incomplète de ce thème partiellement repris au piano à la mesure 153 où, à l'image, les personnages dansent pour la première fois ensemble, alors qu'aucun des deux n'a encore vu le visage de l'autre. Mon intention était alors de ne laisser délibérément entendre qu'un simple fragment de l'énonciation de ce motif amoureux laissant l'auditeur deviner qu'il serait développé plus tard dans son intégralité. Après tout, comment pourrions-nous croire qu'un développement amoureux pourrait s'être déjà pleinement installé alors que les personnages ne se sont encore jamais croisés du regard?



Figure 7. – Première apparition du A' du motif sentimental, à la mesure 153 au piano.

La première citation complète du troisième thème musical apparaît finalement de la mesure 179 à la 185^e, interprétée au piano et au violon, le tout accompagné par des accords tenus aux cordes issus de l'orchestration sentimentale. À l'image, le rideau se lève et les personnages se découvrent pour la première fois. Il me semblait particulièrement important d'appuyer cette rencontre par une orchestration d'accords tenus aux cordes en position serrée, constituée d'accords de septième, afin de renforcer l'expressivité de ce premier regard.

The image shows a musical score for piano and strings, measures 178-185. The piano part is highlighted in red and labeled "Thème d'amour". The string accompaniment is highlighted in blue and labeled "Orchestration romantique". The score includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncelle (Vc.), and Double Bass (Db.). Annotations include "Lent ♩=55", "molto vibrato", "rit.", "div.", "Appoggiatures", "arco", "Ré maj.", and "pizz.". Chord symbols like I, I⁷, II⁴, and V⁺⁴/₃ are shown at the bottom.

Figure 8. – Thème sentimental au piano et son accompagnement de cordes de la mesure 178 à 185.

2.1.2. Styles d'écritures et rôles de la musique

Styles d'écritures

Avant toute chose, je me dois de préciser que je conçois parfaitement qu'il n'existe aucune recette préétablie pour composer une musique dans un style particulier. Cependant, je tenais absolument à ce que l'on puisse retrouver dans la partition une certaine influence du jazz, dont je me suis inspiré librement, en lien avec le contexte historique et esthétique. On a donc, lors de la première scène de danse et dès la moitié de la première minute, une musique inspirée du jazz de style *Swing*, caractérisée notamment par une rythmique typique de ce style, interprétée ici par la batterie.



Figure 9. – Rythme de la batterie, m. 54 à 55.

A titre d'indication stylistique, il est aussi spécifié à l'attention de l'interprète *À la 'Sing, sing, sing'*, en référence à la célèbre partie de batterie issue de la pièce composée par Benny Goodman, afin que le batteur puisse librement s'en inspirer. Toujours dans le même passage, on peut aussi noter une ligne de basse de type *Walking bass*, très utilisée dans le jazz, interprétée ici en pizzicato par les contrebasses. A ceci près qu'une vraie basse en *Walking bass* appuie en principe tous les temps²⁹, ce que j'ai choisi de ne pas respecter dans ma proposition, afin de donner davantage de souplesse à l'atmosphère de cette scène. En outre, on peut noter une forte utilisation des instruments de la famille des cuivres lors de ce passage.



Figure 10. – *Walking bass* à la contrebasse, m. 58 à 60.

²⁹ Claude Abromont et Eugène de Montalembert (éd.), *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard et Henry Lemoine, 2001, p. 215.

De plus, cette influence d'écriture jazz se retrouve dans une abondance du rythme croche pointée – double, représentant phonétiquement la croche de type *swing*, comme par exemple lors de la seconde scène de danse entre George et Peppy.



Figure 11. – Exemple rythmique à ressemblance phonétique avec la croche swing, m. 158.

A plusieurs occasions l'orchestration sentimentale revient pour souligner la romance qui unit les deux personnages principaux. Lors de la première rencontre des personnages, cette émotion se ressent sur l'orchestration avec, notamment, la grande utilisation des cordes en matière harmonique ainsi que des notes étrangères dans les accords. De plus, on peut remarquer que l'ambitus, obtenu dans l'orchestration sentimentale, est très serré, soit entre le *ré*³ et le *ré*⁴. En outre, on peut aussi remarquer la grande importance de la division des lignes qui apparaît ici comme une des caractéristiques de cette orchestration. Cette restriction de l'ambitus a été choisie afin de représenter, musicalement, leur proximité émotionnelle que dégage les personnages principaux.

Figure 12. – Exemple d'orchestration sentimentale, m. 154.

L'utilisation de ces procédés stylistiques dans le domaine de la musique à l'image ne date pas d'hier. Leonard Bernstein usa de cette même application stylistique dans la musique du film *West Side Story* en y retrouvant une musique de style *jazzy*, appuyant les nombreuses scènes de danse, et sentimentale appuyant les scènes de romance entre Tony et Maria.

Cependant, certains moments musicaux n'appartiennent aucunement à ces deux styles musicaux. C'est le cas lors de la toute première scène où l'on trouve une musique plus personnelle et contemporaine, détachée des références de l'époque et, très soutenue en matière d'orchestration. Ainsi, de la mesure 33 à la mesure 36, on peut entendre une résultante d'une ligne mélodique, d'une ligne d'accompagnement et d'une ligne de basse, le tout orchestré pour seize instruments.

The image displays a musical score for measures 33 to 36, organized into three horizontal sections. The top section, labeled 'Ligne mélodique (+ Piano main droite)' in orange, features staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in C (Cl.). The middle section, labeled 'Ligne d'accompagnement (+ V.I, V.II et Alto)' in red, includes staves for Clarinet in B (Cl. B.) and Bassoon (Bsn.). The bottom section, labeled 'Ligne de basse (+Tbn. B., Tuba, Timbale, Piano main gauche, Violoncelle et Contrebasse)' in blue, contains the Cello/Double Bass (Cbsn.) staff. The score is in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The dynamic marking *mf* is present in the woodwind parts. Measure 34 shows a change in tempo to 2/4, and measure 36 returns to 4/4.

Figure 13. – Exemple de musique avec une orchestration soutenue, m. 33 à 36.

Rôles musicaux

On peut aussi remarquer que le rôle de la musique varie énormément tout au long du film. Dès le début, la musique a une fonction narrative. À l'image, on suit le déplacement de Peppy vers le studio de cinéma, et ce dans un élan très rapide avec un débit des images qui l'est tout autant. On a alors au montage une succession de plans brefs et rapides, avec changements d'angle, portant sur le déplacement et sur le personnage. Afin de soutenir cet enchaînement de plans courts et d'en souligner le mouvement, la musique reste très synchronisée à l'action, notamment en énonçant le thème de Peppy qui apparaît au même moment à l'écran. On peut voir ci-dessous un tableau descriptif du rapport entre musique et image au début du film.

Image	Trajet	Peppy	Trajet	Peppy	Trajet	Peppy
Minutage	00 :00 – 0 :08	00: 09 – 0 :18	00:19 – 00 : 25	00: 26 – 00 :36	00:37 – 00 :42	00: 43 – 01 :01
Mesure	1 à 5	6 à 12	13 à 16	17 à 24	25 à 28	29 à 40

Figure 14. – Points de synchronisation du début de la séquence.

Musicalement, la succession de croches rapides, qui domine durant tout ce passage, exprime la vivacité du mouvement et le déplacement de Peppy vers son audition. On y distingue alors deux variétés d'accompagnement, l'un plutôt mélodique et l'autre rythmique.



Figure 15. – Exemple d'accompagnement de type mélodique, m. 2 à 5.



Figure 16. – Exemple d'accompagnement de type rythmique, mesure 2 à 3.

En plus de traduire musicalement l'élan des images, l'utilisation en abondance de ces accompagnements demeure le fil conducteur qui apporte fluidité et cohérence à l'ensemble des plans de la séquence cinématographique.

L'exemple qui suit est dans la même optique que le précédent soit pour son apport de « fil conducteur musical » qui apporte une temporalité globale et unit les scènes entre elles. Par exemple, à la dixième minute, George et Peppy échangent un regard amoureux et comprennent qu'ils ne peuvent rien changer à leur situation. George se reprend alors et quitte subitement le studio, tandis que Peppy part à sa recherche.

Musicalement, cet échange de regards est accompagné d'un début d'énonciation musicale joué premièrement par les deuxièmes violons et altos, à la mesure 336, repris et développé de façon plus riche et plus complète dans une nouvelle proposition, à la mesure 340, soit au début de la scène suivante. C'est la note tenue du premier violon, qui apparaît au moment de la transition, qui joue elle-même le rôle de « fil conducteur », en maintenant sa présence durant toute la durée de la séquence. Ce choix musical permet ainsi de joindre ces deux plans contrastants, étant donné qu'on retrouve entre eux cet agent de liaison donnant l'unité du mouvement.

The musical score is for a string ensemble (Violins I & II, Viola, Violoncelle, Contrebasse) in 5/4 time. It shows a transition from measure 336 to 341. The score is annotated with dynamic markings (ppp, p, pp, ppp), articulation (tutti, arco, div., pizz.), and structural labels like 'Fil conducteur' and 'Élément en développement'. A blue box highlights the first violin's role as a 'fil conducteur' across the transition. A red box highlights the 'Élément en développement' in the second violin and other instruments. A purple box highlights the 'Début nouvelle proposition' starting at measure 340. Below the score, two text boxes describe the scenes: 'George et Peppy se regardent' and 'Peppy à la recherche de George'.

Figure 17. – Transition musicale entre les deux plans contrastants, m. 336 à 341.

On peut également retrouver de tels agents de liaisons au moment où la musique a la possibilité de changer graduellement de rôle. Voici un tableau schématisant ce type de changement.

Rôle	À l'image	Entre-deux	Attraits psychologiques
Minutage	07 :24 – 08 :15	08 :16 – 08 :56	08 :57 – 10 :05
Mesure	197 à 245	246 à 285	286 à 334

Figure 18. – Structure musicale représentant le changement de rôle de la musique.

C'est notamment le cas lors de la scène de bal, où la musique débute en appuyant la danse (métrique en trois temps inspirée de la valse) pour évoluer progressivement de manière à traduire le changement émotionnel et sentimental de George.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncelle (Vc.), and Double Bass (Db.). The music is in 3/4 time and spans measures 197 to 201. Each instrument part begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and the instruction *tutti*. The score features a dynamic crescendo from *mf* to *f* (forte) in the second measure, followed by a decrescendo back to *mf* in the third measure. The Violoncelle part includes the instruction *div. pizz.* (divisi pizzicato) in the first measure. The Double Bass part includes the instruction *tutti. pizz.* (tutti pizzicato) in the first measure.

Figure 19. – Début et élément caractéristique de la valse aux cordes, m. 197 à 201.

Le début de cette scène propose une valse « typique » qui pourrait presque être considérée comme une musique diégétique. Dans un second temps, à la mesure 258, la musique appuie toujours les images de la danse, avec la réutilisation des procédés d'écriture de la valse, mais installe également un nouvel élément thématique qui permet une exploration harmonique différente de l'harmonie présentée initialement. Cette nouvelle direction nous ouvre l'accès à plusieurs accords de septième et une utilisation d'écriture « sentimentale » pour cordes, comme on l'a vu

précédemment. À l'image, cette exploration coïncide avec le moment où George est manifestement heureux de danser aux côtés de Peppy, laissant entrevoir le développement d'un sentiment amoureux de sa part. C'est pourquoi nous obtenons musicalement un agencement de ces deux rôles.

Figure 20. – Rôle d'intermédiaire de la musique aux cordes, m. 258 à 286.

Pour finir, la musique se concentre progressivement sur l'attirance de George envers Peppy à partir de la mesure 314. À ce moment, nous marquons un petit arrêt musical au même titre qu'une certaine coda, avec l'utilisation d'une écriture pianistique de type romantique qui se remarque à la main gauche. On retrouve assez fréquemment ce style d'écriture chez le compositeur romantique Frédéric Chopin, qui semble l'apprécier particulièrement dans certaines de ses codas virtuoses – comme on peut le remarquer par exemple dans la pièce *Ballade n° 1* pour piano. Cependant, aucune mention du thème d'amour n'apparaît au cours de cette scène, car il s'agit seulement pour l'instant d'un amour impossible entre les deux personnages.



Figure 21. – Appui musical des traits sentimentaux de George par le piano, m. 314 à 324.

Ensuite, la musique va refléter la profonde déception de Peppy face à cet amour impossible. Globalement, ce sentiment de déception est exprimé au travers d'une pesanteur dans le rythme d'exécution du mouvement, dont tempo varie de 50 à 60 à la noire, mais aussi de manière harmonique. A plusieurs moments on entend un accord de septième majeure sous un accord mineur. Cette progression amène une sorte de douleur irrésolue tout comme l'amour impossible des deux personnages.

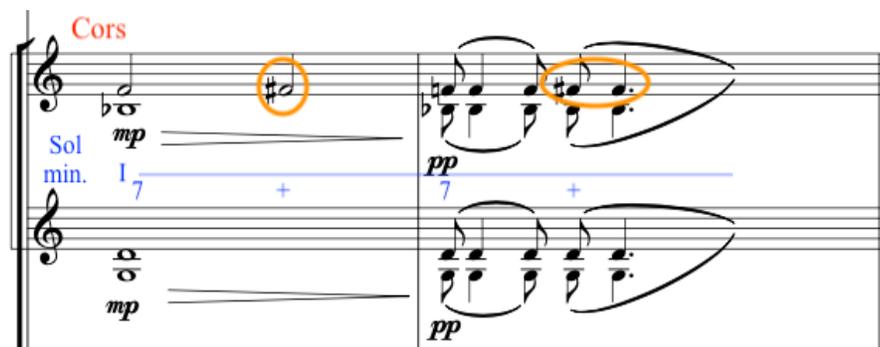


Figure 22. – Orchestration de la douleur chez Peppy chez les cors, m. 351 à 352.

Par la suite, on peut voir à plusieurs reprises une utilisation rythmique représentative de la palpitation de Peppy. On en a notamment une première énonciation au moment où elle entre dans la loge de George soit à la mesure 347 aux cordes.



Figure 23. – Rythme représentant la palpitation.

Revient ensuite le thème d’amour original réparti entre différents instruments au moment où les personnages échangent un regard complice et sont sur le point de s’embrasser, à la mesure 383. Pendant cet instant de forte tension émotionnelle, on pourra noter un échange du A’ vu au sein du motif d’amour entre le violon et le violoncelle, tous deux solistes, sous un accord tenu au sein de l’orchestre.

Figure 24. – Élément A’ chez le violon et violoncelle, m. 383 à 387.

Mais, coupant court à leur idylle, la musique s'arrête subitement, suite à l'arrivée de Clifton, le valet de George, qui fait irruption dans sa loge. Abattus, George et Peppy repartent, sous une ambiance musicale reflétant à nouveau leur sentiment de tristesse et d'amour impossible, avec une intervention du piano soliste. Ce ressenti provient du choix de l'orchestration car nous quittons subitement le plein orchestre pour laisser place à un unique instrument, le piano seul, dont le jeu reflète le sentiment de déception et de tristesse des deux personnages. Dans ce passage, la réintroduction motivique du thème de l'amour vient accentuer encore davantage ce sentiment d'amour impossible, car il est, pour la première fois, non accompagné ce qui crée une sensation de vide et d'insatisfaction.

Réapparition Motif amour

Figure 25. – Réapparition du thème d'amour seul au piano de la mesure 391 à 393.

Conclusion

La musique de *The Artist* aura été pour moi l'occasion d'une réflexion enrichissante sur les multiples possibilités de la relation entre musique et image, et l'opportunité d'une expérimentation très éclairante dans ce domaine. Comme on a pu le voir, dans ce type d'exercice, la musique est utilisée afin de soutenir le contexte narratif et sentimental de l'image ainsi que pour offrir une transition adéquate envers certains plans contrastant. De plus, on peut voir un changement graduel de son rôle d'appui à l'image passant d'un appui du visuel de premier degré (danse, suivi rythmique de certaines situations, etc.) à un discours plus profond et plus intimement lié au processus émotionnel, qui révèle et traduit des émotions que l'image seule peine parfois à exprimer pleinement.

Entre outre, la question de la thématique a été abordée. On a pu constater qu'une relation thématique existe avec les personnages principaux et sentiments émotionnels, sous la forme de motifs mélodiques. De plus, certains styles d'écritures, comme le jazz et le « sentimental » appuient

le contexte historique, la danse ainsi que la romance des personnages principaux. Sachant que nous retrouvons en abondance ces styles d'écritures, pourrait-on les considérer comme *leitmotifs*? On connaît énormément le *leitmotif* sous la forme d'un thème ou d'un motif, mais doit-il être exclusivement de nature mélodique? Peut-il devenir un style d'orchestration? Après tout, si ce style d'orchestration est relié à un état d'esprit, un sentiment ou même un état d'âme, définition même du *leitmotif*, il serait plausible de le considérer ainsi, au même titre qu'on le considère annonciateur d'événement tragique dans *Wozzeck* d'Alban Berg.

L'exercice suivant est d'une tout autre nature. Contrairement à la trame sonore qui était largement prépondérante dans *The Artist*, la musique du film *La mystérieuse disparition de Robert Ebb* contient des effets sonores et de la musique diégétique qu'il est important de prendre en compte, car c'est précisément ce qui donne lieu à une modification du rapport entre musique et images.

2.2. *La mystérieuse disparition de Robert Ebb*

Paru en 2011, ce court métrage a été produit par François-Xavier Goby, Clément Bola et Matthieu Landour. Il raconte l'histoire de Robert, personnage principal et gardien de sécurité d'un studio de production cinématographique enfilant un déguisement de pieuvre terrifiante, afin de surprendre Trevor. La plaisanterie terminée, Robert tente de se débarrasser de son déguisement, mais sans succès : il y est bel et bien coincé. Prisonnier de son costume de pieuvre, il essaie alors désespérément d'appeler à l'aide et d'alerter la population afin qu'on vienne à son aide, mais tous croient en le voyant que c'est bien là le monstre qui, selon la rumeur, hante le quartier depuis quelque temps.

À l'image, l'histoire présente un double sens : un côté comique d'une part, lorsqu'on comprend l'aspect à la fois grotesque de la situation dans laquelle Robert se retrouve, mais aussi, un côté horrifique, personnifiant la terreur bien réelle des personnages. Pour ce film, je souhaitais donc composer une musique capable d'appuyer, selon les circonstances, l'un ou l'autre de ces deux aspects de façon efficace. Pour ce faire, ma musique, cette fois pour orchestre symphonique, utilise des motifs et une orchestration associée à chacune de ces émotions.

Une particularité de ce film est qu'il propose une musique diégétique et préexistante, au moment de la projection du film *El hombre y el monstruo* (*L'homme et le monstre*)³⁰ lorsque la « créature », se retrouve poursuivie par les habitants qui veulent la liquider. Dans cette scène, l'image bascule, à plusieurs reprises, entre la poursuite du faux monstre dans le cinéma et la projection cinématographique avec la présence de sa musique originale. Mon intention était d'unir la musique de la projection avec ma nouvelle proposition musicale afin de créer une unité musicale. Cet aspect de la composition sera détaillé un peu plus loin.

2.2.1. Motifs thématiques et apparitions

Afin que l'on puisse distinguer clairement ces deux émotions présentes en même temps à l'image, je souhaitais que leurs thématiques apparaissent comme deux identités distinctes. Pour ce qui est de l'horreur, son motif thématique consiste en une descente de quarte juste vers une quinte diminuée, entendue à l'écran principalement lorsque la créature se présente devant les habitants.



Figure 26. – Thématique de l'horreur

Le choix d'opter délibérément pour une thématique basée sur l'intervalle de triton me semblait un moyen à la fois efficace et pertinent de représenter le sentiment horrifique, sachant que cet intervalle dissonant était considéré comme « diabolique » dans l'histoire de la musique, longtemps connu sous le nom de *Diabolus in musica*³¹. Ce motif se devait en outre de s'apparenter à celui de la bande originale du film *El hombre y el Monstruo*, sachant qu'il leur faudrait interagir efficacement au moment de la projection. Cette ressemblance est perceptible sur le plan du mouvement descendant, bien que le contenu intervallique diffère.

³⁰ Rafael Baledón, *El hombre y el monstruo*, 1959.

³¹ Reinhold Hammerstein, *Diabolus in musica: Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters*, cité dans James W. Mc Kinnon, « Diabolus in musica: Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters by Reinhold Hammerstein », *The Musical Quarterly*, vol. 62, n° 1, Janvier 1976, p. 119.



Figure 27. – Thème disponible dans le film *El hombre y el Monstruo* apparaissant de 07 :55 à 08 :01 dans *La mystérieuse dispartition de Robert Ebb*.

Cette thématique horrifique est généralement présentée dans un registre grave, afin de pouvoir mieux représenter la peur et le suspense, à certains moments du film. Tout ceci est complété par une orchestration disjointe entre les registres aigu et grave, permettant à la thématique du registre grave de se détacher d'elle-même. C'est notamment le cas lors de la première énonciation de ce motif qui apparaît dès le début de la première scène, soit à la dixième mesure pour la partition. Flûtes, hautbois et clarinettes émettent un accord de six sons dans un ambitus de sixte majeure (de $ré^4$ à si^4). Et dès la mesure suivante, le thème horrifique intervient, interprété par la clarinette basse, avec basson et contrebasson, à une distance d'une dix-neuvième juste de la fondamentale de l'accord émis par les bois. Cette orchestration permet donc une meilleure audition de la mélodie dans un registre grave.

The image shows a musical score for measures 10 to 12. The instruments listed are Flûte, Hautbois, Clarinette en Sib, Clarinette basse en Sib, Basson, and Contrebasson. The time signature is 4/4. The Flûte, Hautbois, and Clarinette en Sib parts play a six-note chord in the treble clef, with dynamics *pp* and *pppp*. The Clarinette basse en Sib, Basson, and Contrebasson parts play a melodic line in the bass clef, with dynamics *pp*. A red bracket highlights the six-note chord in the woodwinds, labeled "6te maj.". A blue bracket highlights the melodic line in the bass clef, labeled "19ème juste". An orange box highlights the melodic line in the bass clef, labeled "Thème horrifique".

Figure 28. – Exemple d'orchestration du motif horrifique, mesure 10 à 12.

Et c'est exactement l'inverse qui se produit pour la seconde thématique, associée pour sa part au registre comique. Elle est constituée de trois éléments : la mélodie, la contre-mélodie et la basse. Au niveau de l'écriture, ces trois éléments ont des attraits musicaux tout à fait similaires, avec notamment leurs nombreuses appoggiatures, ainsi que leur recours à la quinte diminuée. La thématique comique apparaît notamment au moment où Robert tente de se débarrasser de son déguisement.

The image shows a musical score for three instruments: Flûte (Flute), Clarinette en Sib (Clarinet in Bb), and Clarinette basse en Sib (Bass Clarinet in Bb). The score is in 4/4 time. The Flute part (top staff) is labeled 'Mélodie' in red and contains a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Clarinet in Bb part (middle staff) is labeled 'Contre-mélodie' in orange and features a counter-melodic line with dynamics *p*, *mp*, and *p*, along with accents. The Bass Clarinet in Bb part (bottom staff) is labeled 'Basse' in blue and provides a bass line with dynamics *p* and *mp*, also including accents. The three parts are harmonically related, often moving in parallel motion.

Figure 29. – Mélodie du motif comique, mesure 57 à 59.

En outre, tout au long de l'histoire, on peut différencier ces thématiques à partir de l'orchestration choisie. Au moment de l'énonciation de la thématique comique, l'interprétation reste plutôt dans une orchestration minutieuse et subtile en lien avec la répartition des jeux d'accents, d'appoggiatures et de nuances, inspirée du motif original. Cette orchestration d'appoggiatures se retrouve majoritairement chez les bois et les cordes.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinette basse en Sib (Bass Clarinet in Bb) and Basson (Bassoon). Both parts are in 4/4 time and feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Clarinet Bass part has dynamics *p* and *mp*, while the Bassoon part has dynamics *p* and *mp*. The two parts are in parallel motion, with the Bassoon part often slightly higher in pitch than the Clarinet Bass part.

Figure 30. – Orchestration des appoggiatures

À l'inverse, on a une orchestration plus texturale avec beaucoup d'effets de trémolos et glissandos lorsque la musique appuie le thème de l'horreur. Cette orchestration se trouve exclusivement chez la famille des cordes comme à la mesure 85 où elle accompagne la thématique horrifique.

The image shows a musical score for measures 85 to 87. The score includes staves for Vibra (Vib.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncelle (Vc.), and Double Bass (Db.). The Vibra staff features a series of notes with 'gliss.' markings and a 'rit.' marking. The Hp. staff shows a complex, tremolo-like texture. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Db.) is highlighted with a blue box and labeled 'Orchestration texturale'. Within this section, the Vc. and Db. staves are highlighted with an orange box and labeled 'Motif horrifique', showing a specific melodic motif with dynamic markings of *mp* and *f*.

Figure 31. – Exemple d'orchestration texturale de l'horreur, mesure 85 à 87.

Ce type d'orchestration soutient l'ambiance horrifique même lorsque le thème en tant que tel est absent. C'est le cas, au tout début de la pièce *La créature*, où l'on peut entendre une ambiance texturale chez les cordes constituée de tremolos, d'harmoniques et de glissandos. Au même moment, à l'image, Robert découvre des résidus vert et gluants provenant d'une créature non-identifiée.

The image shows a musical score for a string ensemble. It consists of five staves: Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The music is characterized by dense, sustained clusters of notes in the upper register, marked with 'ppp' (pianissimo) and 'a' (arco). The score is divided into two systems, with the second system showing a 'div.' (divisi) instruction for the Viola and Cello parts.

Figure 32. – Exemple d’orchestration texturale appuyant le sentiment horrifique à l’image, m. 19 à 20.

Cette orchestration d’ambiance texturale, chez les cordes, se trouve abondamment dans nombreuses musiques du cinéma. C’est le cas dans la pièce *The Indianapolis Story* issue de la trame sonore du film *Jaws* composée par John Williams. Les cordes sont utilisées afin d’apporter un appui à l’ambiance horrifique, lorsque Quint raconte sa fameuse rencontre avec un requin. Musicalement, on a droit à plusieurs clusters tenus et joués aux cordes dans un registre très aigu, avec au passage quelques notes jouées en glissando. Un peu plus tard, on peut entendre le thème principal du film qui se trouve toujours accompagné par cette ambiance texturale aux cordes.

2.2.2. Rôles à l’image

Dans ce film, la musique soutient et complète principalement le rôle narratif et psychologique de l’image ainsi que la cohésion des images et du montage. Sa première intervention explicitement narrative, se trouve dès la première scène du film. L’image montre un plan séquence d’un décor de scène cinématographique plutôt marécageux, avec l’apparition du titre *La mystérieuse disparition de Robert Ebb* à mi-chemin jusqu’à un plan sur Robert. Dès l’apparition du titre, j’ai voulu appuyer musicalement l’image en introduisant la thématique horrifique, de façon que cette cohésion même vienne amplifier les propos du titre.

Clarinetto
basse
en Sib

Basson

Contrebasson

pp

pp

pp

Figure 33. – Thématique horrifique, mesure 10 à 12.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, la musique retrouve à nouveau ce rôle narratif dans les moments où elle vient soutenir le sentiment comédie, notamment où Robert tente désespérément de se débarrasser de son déguisement. À ce moment précis, la musique a clairement pour but et pour effet de refléter et d'amplifier le sentiment d'embarras dans lequel le personnage principal, qui tente de se dévêtir de son déguisement à la suite de sa mauvaise blague, se trouve. On peut remarquer cette association à plusieurs reprises.

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

mp

mp

mp > p

p

mp > p

mp

Figure 34. – Musique thématique comique sous le rôle narratif, mesure 58 à 60.

Cependant, au-delà de l'ambiance générale, la musique permet aussi de souligner les sentiments et les émotions des personnages eux-mêmes. C'est, notamment le cas lorsque Trevor, le collègue de Robert, est réveillé par un bruit très fort. Il constate que son collègue a disparu et essaye de déterminer l'origine de ce bruit. La musique devient alors de plus en plus angoissante afin de soutenir la peur croissante que le personnage éprouve à la suite de ce bruit étrange. Musicalement, on obtient cette impression d'angoisse par l'application de modes de jeux tels que les harmoniques, trilles et trémolos. Mais on peut aussi remarquer l'utilisation d'un motif rythmique spécifique qui vient souligner la peur obsédante de Trevor. Ce motif récurrent revient à chaque fois qu'un nouveau bruit inquiétant survient qui terrifie Trevor. Il exprime alors l'effroi croissant du personnage.



Figure 35. – Motif rythmique signifiant la peur du personnage, mesure 28.

Cet appui musical psychologique est aussi présent lors de la dernière scène du film, au moment où Trevor constate les piètres aptitudes à la nage de la pieuvre, alias Robert. On entend alors la thématique de la comédie, avec un nouvel ajout d'accord émis par les bois, qui souligne l'incompréhension de Trevor face à la situation. Musicalement, on peut analyser cet accord comme trois simples notes à une distance d'un ton : *fa*, *sol* et *la*. Mais l'impression de malaise est renforcée par le fait que ces trois notes n'appartiennent aucunement à l'harmonie de *si mineur* utilisée dans ce passage.

The image shows a musical score for measures 145 and 146. The score is for four instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The time signature changes from 2/4 in measure 145 to 4/4 in measure 146. A tempo marking of ♩=65 is present. In measure 146, all four instruments play a half note chord, marked *pp* (pianissimo). The chord consists of a half note G4 (with a flat) and a half note B4 (with a flat).

Figure 36. – Accord d’incompréhension de Trevor, mesure 146.

On peut ainsi constater les nombreuses utilisations des thématiques sous différents angles d’appui à l’image. La prochaine partie abordera le rapport entre musique originale et musique préexistante, dans les scènes qui en contiennent.

2.2.3. Musiques préexistantes et rapport à la diégèse

Comme nous avons pu le voir précédemment, la musique composée pour ce film entretient un rapport très particulier avec la diégèse. Nous verrons ici comment le rapport entre la nouvelle proposition musicale et les musiques préexistantes a été élaboré. En corrélation avec l’image, on peut voir tout cela se mettre en place dès la septième minute du film lors de la poursuite.

La poursuite

Au milieu de la septième minute, soit à partir du début de la scène de poursuite, apparaît en arrière-plan une musique électronique initialement intégrée par la production. Voici une transcription de ce qu’on peut entendre à ce moment précis.



Figure 37. – Représentation de la musique électronique

Afin de pouvoir soutenir l’atmosphère générale des images, j’ai réorchestré la ligne de basse à plusieurs instruments et introduit le motif thématique de l’horreur, de manière inversée, à d’autres instruments, mais transposé dans un registre plus aigu, afin de pouvoir étendre davantage l’ambitus. Tout ceci permet à la musique préexistante de se fondre et de s’intégrer dans ma proposition musicale, formant un ensemble plus homogène.

Figure 38. – Réorchestration de la ligne de basse de la diégèse et ajout du motif horrifique de la mesure 105 à 106.

Après la poursuite vient la scène de la salle de projection où la musique a un rapport avec la diégèse très important.

La projection extérieure

Pour cette scène, j’avais dans l’idée de créer une unité musicale permettant à la musique de cette séquence de basculer alternativement du discours diégétique au discours extra diégétique en toute fluidité. Avant même de débiter la composition, il était primordial de structurer cette scène en répertoriant l’espace diégétique³², représenté par la projection, et l’espace narratif³³, catégorisé par l’histoire narrative originale, afin de prendre conscience des moments qui devaient plutôt bénéficier de la musique existante, et de ceux qui, devaient être pleinement mis en musique. Après analyse, cette scène offre plusieurs transitions musicales entre ces deux types. Voici un tableau qui en témoigne visuellement.

D = Musique diégétique (existante) E = Extradiegétique = Nouvelle proposition musicale

Musique	D1.	E1.	D2.	E2.	D3.	E3.	D4.	E4.
Minutage	07 :42 – 08 :02	08 :03 – 08 :17	08 :18 – 08 :31	08 :32 – 08 :42	08 :43 – 08 :51	08 :52 – 09 :07	09 :08 – 09 :15	09 :16 -

Figure 39. – Structure de la scène de poursuite avec la disponibilité musicale

Afin de créer une unité musicale, j’ai opté pour une réutilisation des éléments musicaux disponibles dans la musique diégétique, en m’inspirant tant de ses motifs thématiques que de son orchestration. La première réutilisation en matière d’orchestration apparaît en réemployant l’échange de notes issues de la première musique diégétique.

³² Définition de l’espace diégétique: c’est celui que construit le film, comme réalité indépendante du récit. Jacques Lévy, « De l’espace au cinéma / On Space in Cinema », *Annales de Géographie*, 122e Année, n° 694, novembre-décembre 2013, p. 690.

³³ Définition de l’espace narratif: c’est la spatialité spécifique des personnages, qui contribue à donner corps au récit qui les implique. *Ibid.*

Figure 40. – Réduction de la première musique diégétique à 07 :42.

Cet accord est réorchestré au tutti orchestral dans la musique originale subséquente.

Figure 41. – Réorchestration de la musique diégétique dans la nouvelle proposition, mesure 107 à 109.

Musicalement, cette dernière propose un accord de trois sons, interprété par la famille des cordes dans un registre médium grave. Cette réorchestration permet de mieux introduire, dès le début, l'utilisation du plein orchestre au sein de cette scène. Sans quoi l'entrée de l'orchestre pouvait rester perceptible, ce qui aurait nui à mon intention de maintenir absolument une unité musicale.

On peut aussi constater une réutilisation du contenu thématique dans la nouvelle proposition musicale à partir de la huitième minute, où les cors reproduisent un motif entendu dans la musique diégétique, et ce sans aucune modification. Ce motif entendu précédemment se voit même harmonisé afin d'introduire la musique qui intervient ensuite.



Figure 42. – Motif entendu dans le film projeté à 08 :16.

Figure 43. – Réutilisation du motif interprété par les cors de la mesure 116 à 119.

Non seulement cette réutilisation permet d'introduire la musique suivante, mais elle sert aussi à créer une transition entre ces deux types de musique. On a alors plusieurs exemples de transitions avec utilisation de notes communes, par exemple à la mesure 116, où l'on peut entendre une énonciation de cor initialement présente dans la musique diégétique ainsi qu'une reprise exacte dans la proposition musicale.

Figure 44. – Notes communes entre les mesures transitoires des types de musiques de 08 :17 à 08 :18.

Comme je disais plus haut, mon intention était de composer une unité musicale permettant à la musique de basculer du discours diégétique au discours extradiégétique en toute fluidité. Cependant, un enjeu demeure important en ce qui a trait à la musique diégétique: prend-elle plus d'espace ou sort-elle de son espace en devenant plutôt extradiégétique? Selon moi, la musique diégétique sort de son cadre afin de fusionner avec ma proposition musicale, les deux étant liés par des motifs thématiques et orchestraux communs.

Ce qui suit, musicalement, permettra une complète remise en cause de la relation à l'image de certaines thématiques musicales.

2.2.4. Musique du générique de fin: prise de position?

Ici, le générique de fin nous propose une finale assez morbide en ne suggérant rien de moins que la mort du personnage principal. On constate alors une certaine ambiguïté concernant la relation entre la musique et l'image.

Tout au long du film, nous avons en effet oscillé entre deux thématiques afin d'appuyer spécifiquement certains moments particuliers. Le générique de fin nous propose pour sa part une descente graduelle de Robert vers le fond de la mer, où la thématique comique domine. Ce choix musical est relié aux derniers événements qui nous laissent sur un ton plutôt humoristique, avec notamment l'incompréhension de Trevor, ainsi que la tournure loufoque des événements. Cependant, à la toute fin du générique, on peut découvrir le pauvre Robert capturé par une authentique pieuvre géante au fond de l'océan. La musique prend alors un second sens comme si cette thématique musicale n'était pas uniquement destinée aux moments comiques, mais devait finalement s'avérer également annonciatrice, depuis le début, de la fin tragique de Robert. Ce n'est donc pas un hasard si la première apparition de ce thème intervient précisément au moment où Robert enfile le déguisement qui signera sa perte, laissant ainsi présager que cet événement n'est finalement que le début du récit de son destin tragique, sur un mode qui restera malgré tout, du début à la fin, très largement comique.

La thématique comique installe donc à la toute fin du film une ambiguïté intéressante au sujet des intentions et susceptible de susciter chez le spectateur une certaine réflexion.

Conclusion

Ce projet musical m'a permis d'explorer et d'approfondir différents types de relation entre la musique et l'image. Nous avons pu observer que toutes les thématiques et les techniques y ont été intégrées et utilisées de façon à soutenir et illustrer musicalement le propos mis en scène. Cette analyse exhaustive des différents types de rapport à l'image m'aura permis de porter un regard différent sur la notion de développement thématique. Chaque thématique s'est vu être insérée dans un contexte narratif et émotionnel particulier de l'image. Tous ces aspects de ce travail de composition m'a permis de comprendre et d'envisager sous plusieurs angles les émotions ressenties à l'écran.

La prise de position sur la musique du générique de fin vient confronter la définition du *leitmotif* tel que discuté dernièrement. Encore une fois, lors de cette dernière scène, nous sommes en présence d'une thématique qui s'avère être inscrite tant au présent, avec l'appui aux images, qu'annonciatrice des prochains événements. Serait-il juste de considérer qu'un même *leitmotif* puisse changer de vision selon la temporalité des événements d'une œuvre cinématographique?

Force est de constater que le principal défi de cette musique était de jumeler habilement les musiques diégétique et extradiégétique lors de la scène de la poursuite. Pour autant, je me suis attaché à créer une union aussi harmonieuse que possible entre les musiques préexistantes et ma proposition. Jacques Lévy, géologue et théologues de l'espace, s'est intéressé sur l'espace musical au cinéma. Il note que le manifeste *Dogme95*, mouvement cinématographique lancé par plusieurs réalisateurs danois dont Lars von Trier et Thomas Vinterberg, propose que toute musique soit diégétique à l'image afin que « la force diégétique du son » puisse donner de la « géographie au cinéma »³⁴. Vincent Chui, réalisateur du film *Qu ri Ku duo (As Time Goes By)*, a utilisé cette pratique pour son film où l'on peut entendre un accompagnement sonore composé de témoignages médiatisés historique lors de la résistance démocratique de Hong Kong sous forme de bruits de fond par les informations radios et télévisées au moment où l'image nous montre des représentants du gouvernement émettent des discours démocratiques³⁵. Si pour le manifeste, le son diégétique permet de donner de l'espace au film. Que penserait-il de l'ambiance musicale que j'ai composée pour la scène de la poursuite? Après tout, on peut retrouver une cohésion entre la musique pré-

³⁴ Jacques Lévy, « De l'espace au cinéma / On Space in Cinema », *Annales de Géographie*, 122^e Année, n° 694, novembre-décembre 2013, p. 697-698.

³⁵ Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2005, chapitre 2 « Dogma 95: The Globalization of Denmark's Response to Hollywood », p. 64.

existante et extradiégétique quant à la réutilisation de procédés orchestraux issus de la musique pré-existante, et ce sans toutefois nuire à l'image.

Si l'image est un support émotionnel et narratif essentiel dans les œuvres cinématographiques, elle ne l'est assurément pas moins dans un contexte interactif tel que les jeux vidéo. Le prochain sujet ne se concentrera pas, pour sa part, sur les nombreuses possibilités d'appui musical à l'écran, mais plutôt sur le procédé de composition et d'association de musique indépendante de l'image jumelées au sein d'œuvres cinématographique et de jeux vidéo, ce qui est à nouveau un tout autre domaine.

3. Procédés de composition et d'association à l'image

Dans le processus de composition de musique à l'image, certaines musiques sont parfois composées de manière totalement indépendante de l'image, afin d'y être montée plus tard. C'est le cas avec des compositeurs tels que Hans Zimmer, qui a appliqué ce procédé pour plusieurs de ses collaborations musicales dont pour le film *Interstellar* où, sans même avoir vu une seule image, il composa le thème principal³⁶. Un procédé de composition similaire est retrouvé dans le cadre de la musique pour jeu vidéo, cette dernière étant généralement composée et conçue bien avant de pouvoir être intégrée au jeu. En dépit du décalage entre la composition et l'association de la musique dans un jeu vidéo ou d'un film, il est primordial d'avoir une conception de l'association musicale puisque les deux s'influencent mutuellement. Plusieurs facettes de l'application de ces procédés seront étudiées dans le cadre de différentes musiques composées pour ce type d'image.

3.1. *Cloverfield*

Cloverfield est un film de science-fiction du réalisateur Matt Reeves, et le premier élément d'une trilogie. Fait intéressant, aucune musique originale n'a été composée pour ce film, à l'exception du générique de fin : une pièce composée par Michael Giacchino. Le film raconte l'invasion de New-York par des créatures extra-terrestres.

Pour ce projet, j'ai décidé de composer une suite musicale pour quatuor à cordes, dépendante de l'image, et destinée à pouvoir être découpée et montée à l'image. Formellement, mon intention était que la pièce puisse basculer alternativement entre deux formes de discours musicaux distincts, « horizontale » ou « verticale », tout en explorant pour chacune d'elles différents modes de jeu et techniques d'écriture. La forme « horizontale » laisse plutôt place à une musique évoluant graduellement, tandis que la forme « verticale » est moins évolutive, plus proche du montage de l'image, et donc plutôt segmentée. Cette notion d'évolution se remarque notamment sur le plan de la temporalité des mouvements. L'idée est que les instrumentistes se doivent de répéter les mesures telles qu'elles sont écrites mais la vitesse d'interprétation est laissée à leur discrétion et peut

³⁶ Hans Zimmer, « Theme », *Teaches Film Scoring*, 2016, MasterClass, disponible sur <https://www.masterclass.com/classes/hans-zimmer-teaches-film-scoring>

changer à chaque réinterprétation. En outre, cette musique a été composée afin que les mouvements musicaux horizontaux puissent être intégrés d'un seul tenant dans le film. Concernant les mouvements musicaux verticaux la composition s'est davantage orientée sur une exploration musicale et donc sur un montage plutôt segmenté. Le montage à l'image de tous ces mouvements devant nécessairement être ultimement ajusté afin d'aller de pair avec le discours visuel.

Avant de trop nous attarder au montage, commençons plutôt par l'analyse musicale des mouvements.

3.1.1. Analyse sectionnelle

Écrite en cinq mouvements, cette pièce alterne donc entre deux formes de discours, horizontal et vertical. Les mouvements horizontaux, premier et quatrième, présentent une échelle de temps indiquée en secondes, tandis que les mouvements verticaux, deuxième et troisième, misent davantage sur le tempo et le nombre de répétitions des mesures.

1 - Arrivée de la bête

The figure shows a musical score for the first movement, '1 - Arrivée de la bête', with a timeline from 00:00 to 00:16. The score is written for Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The Violoncelle part starts at 00:00 with a dynamic marking of *p* and a first ending bracket labeled '1'. The Alto part starts at 00:08 with a dynamic marking of *mp* and a second ending bracket labeled '2'. The Violon II part starts at 00:16 with a dynamic marking of *p* and a third ending bracket labeled '3'. The Alto part also includes a trill marked 'tr' and a dynamic marking of *p*. The Violon I part is mostly silent, with a dynamic marking of *p* at the end.

Figure 45. – Indication d'une échelle de temps

2 - Le Pont

The musical score for '2 - Le Pont' consists of four staves: Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (A.), and Violoncelle (Vc.). The tempo is marked as quarter note = 92. The score is divided into two sections, each marked 'Répétez cinq fois' (Repeat five times). The first section starts at measure 14 and the second at measure 15. Dynamic markings include *p*, *f*, and *mp*. Performance instructions include 'Vitesse aléatoire' (random speed) and 'gliss.' (glissando). The Viola part features a complex chordal texture in the second section, marked with a '5' for a fifth finger position.

Figure 46. – Indication de répétitions

Mariant les deux approches, le dernier mouvement devient alors une forme hybride à mi-chemin entre ces deux formes de discours, comme on peut le constater sur le tableau, ci-dessous, qui en expose et précise la structure.

Mesures	45 – 49	50	51 – 52	53	54-57
Discours	Horizontal	Vertical	Horizontal	Vertical	Horizontal

Figure 47. – Structure musicale du mouvement hybride.

L'intérêt est de pouvoir basculer avec une certaine fluidité sur l'une ou l'autre de ces deux formes de discours. Afin de permettre ce changement tout en douceur, toutes les dernières mesures, du discours employé possèdent un élément transitoire se répétant dans la première mesure du nouveau discours amené. Évidemment, dans le but de conserver une fluidité musicale optimale, un nouvel ajout sera présent à chaque début de mesure du nouveau discours. Voici un exemple de tout cela à la mesure 50.

The diagram illustrates a musical transition from measure 50 to 51. It features four staves of music. The first staff is labeled 'Discours Vertical' (00:27) and 'Discours Horizontal' (00:57). A blue arrow labeled 'Élément transitoire' points from measure 50 to 51. The second staff shows a transition from 'Ord.' to 'Trem.' and then back to 'Ord.' with a 'pizz. norm.' instruction. The third staff shows a transition from 'Ord.' to 'pizz. norm.' with a 'pizz. norm.' instruction. The fourth staff shows a transition from 'Ord.' to 'pizz. norm.' with a 'pizz. norm.' instruction. The diagram includes dynamic markings (f, mp, p) and performance instructions like 'Notes aléatoires. Sélectionnez-les dans ce registre' and 'Ajout'.

Figure 48. – Exemple de transition musicale de la mesure 50 à 51.

Dans cet exemple, on peut remarquer que la mesure 51 témoigne d'un changement graduel au niveau timbral (de *pizzicato* bartok vers *pizzicato* normal) pour le deuxième violon et l'alto. Cette indication de changement timbral se retrouve en plusieurs occasions dans l'intégralité de la pièce.

3.1.2. Modes de jeux timbraux, aléatoire contrôlé et thématique

Modes de jeux timbraux

La musique composée pour ce film explore plusieurs modes de jeux, afin d'élargir la palette musicale. Elle témoigne notamment de transformations progressives au niveau timbral, ce que l'on peut observer suite à une transition sonore fluide, comme par exemple à la mesure 28, où l'on peut entendre un tremolo dont le timbre changera d'une sonorité sur la touche (*tasto*) vers le chevalet (*sul ponticello*) pour ainsi revenir ensuite vers la touche.

8
28 Tasto. → S.P. → Tasto. 2

Figure 49. – Indication de jeu de timbre pour le premier violon, mesure 28.

On peut aussi évoquer cette élaboration de changement timbral avec le jeu d'archet des instrumentistes. L'un de ces exemples est visible à la mesure 50 où le premier violon voit son jeu d'archet passer d'ordinaire (*ord.*) à un trémolo (*trem.*).

30 secs. 00:

Figure 50. – Mode de jeu timbral avec un jeu d'archet au premier violon, m. 50.

On retrouve également à plusieurs reprises une association de ces différents modes de jeu amenant plusieurs autres formes de sonorités. Un exemple de cette technique se situe à la mesure 34, où le violon alto interprète l'une de ces associations. On a alors un timbre passant de « sur la touche » à « sur le chevalet », qui nous mène graduellement vers des tremolos, pour ensuite changer à nouveau le timbre vers la touche.

34 Tasto. → S.P. → Tasto.

Figure 51. – Enchaînement des deux modes de jeux de manière fluide au violon alto, m. 34.

On constate que cette exploration musicale témoigne d'un grand souci de précision d'écriture de jeu timbral. Or, cette pièce nous donne aussi accès à un style d'écriture aléatoire.

Aléatoire

Dans les mouvements renvoyant à un discours vertical, on peut retrouver une écriture aléatoire contrôlée. Fréquemment utilisée par John Cage, comme dans sa pièce *Music of Changes*, cette technique d'écriture fait intervenir certaines « composantes musicales » prédéterminées tout en laissant certains choix à l'interprète concernant l'exécution³⁷. Comme l'explique, Johanne Rivest, musicologue, ce type d'utilisation fait régner « l'accidentel et le calculé » avec l'apparition d'éléments contingents ainsi supposant que d'autres auraient pu exister³⁸. Je trouve formidable le fait que cette forme d'écriture puisse à la fois encadrer les interprètes sur certains paramètres et leur offrir néanmoins une certaine liberté sonore quant au résultat final. C'est précisément pour cette raison que je tenais particulièrement à inclure, dans cette pièce, ce procédé d'écriture portant sur l'exploration musicale. Musicalement, l'improvisation peut alors être assez librement utilisée sur les hauteurs de notes aussi bien que sur le rythme. On peut notamment trouver plusieurs exemples de ce genre dans les deuxième et troisième mouvements.

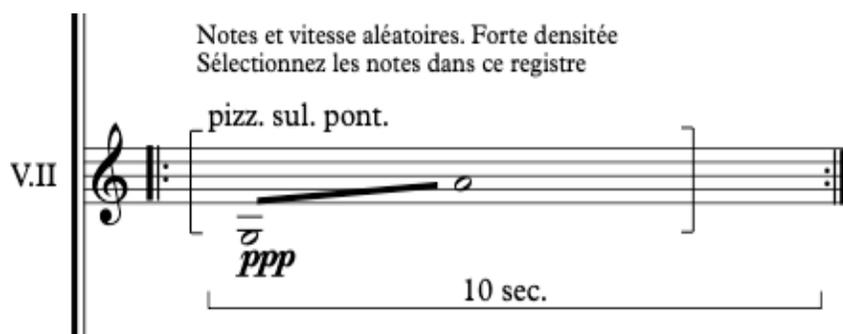


Figure 52. – Écriture d'aléatoire contrôlé au deuxième violon, mesure 31.

³⁷ Clark W. Ross et Clifford Ford, « Musique aléatoire », *L'Encyclopédie canadienne*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musique-aleatoire>, consulté le 12 avril 2021.

³⁸ Johanne Rivest, « Le hasard et la technologie chez John Cage : subsistance de la modernité », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 21, n° 2, 2001, p.18.

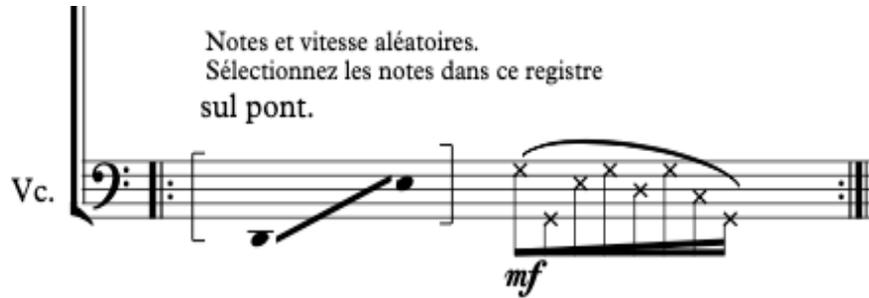


Figure 53. – Écriture d’aléatoire contrôlé au violoncelle, mesure 42.

Thématique

Pour ce projet, j’ai choisi de me concentrer particulièrement sur une écriture plus texturale et donc moins thématique. Cependant, j’ai tout de même souhaité mettre en place un motif reconnaissable et récurrent au cœur de cette pièce. Ce motif, qui est joué par toutes les cordes à l’exception du premier violon, est plutôt de nature percussive et produit au moyen de coups frappés sur la caisse de résonance des violons. Il représente les bruits de pas annonciateurs de la présence de la créature extra-terrestre dans les parages.

1 - Arrivée de la bête

00:00 00:08 00:16

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

Motif percussif

sul. pont.

p *mp* *p*

p *mp*

Figure 54. – Motif percussif représentant au violoncelle la démarche de l’extra-terrestre, m. 1.

18 secs.

V.I 16 Notes et vitesse aléatoires. Forte densité. Sélectionnez les notes dans ce registre
pizz. *p* *ba* 1

V.II Notes et vitesse aléatoires. Faible densité. Sélectionnez les notes dans ce registre
pizz. *p* #

A. Vitesse aléatoire
mp Motif percussif

Vc. Vitesse aléatoire
mp

Figure 55. – Motif percussif de la démarche de l’extra-terrestre, joué par l’alto et le violoncelle, m. 16.

Ce motif percussif est mis à l’écran de plusieurs manières. On peut l’observer de différentes façons: de façon naturelle ou modifié à l’aide d’un égaliseur, pour privilégier les basses fréquences. Ces deux versions peuvent aussi bien apparaître en même temps que séparément.



Figure 56. – Fichier audio du motif percussif modifié à l’aide d’un égaliseur privilégiant les bases fréquences.

On pourra constater l’utilisation de cette application à plusieurs reprises dans le montage final.

3.1.3. Enregistrement et montage des mouvements à l'image

On a généralement tendance à penser qu'un enregistrement nécessite impérativement une importante quantité de matériel de qualité irréprochable, le tout sous de bonnes conditions acoustiques dignes de studios d'enregistrement. Or, ici, mis à part le talentueux quatuor à cordes de l'Ensemble de musique contemporaine de l'Université de Montréal, les conditions optimales étaient loin d'être au rendez-vous. Lors de cet enregistrement, je disposais uniquement d'un ordinateur portable complété d'un petit microphone stéréo à condensateur, soit littéralement l'opposé du matériel requis d'un enregistrement professionnel. De plus, cette trame sonore elle-même a été enregistrée sous de piètres conditions acoustiques. On pouvait par exemple y entendre, entre autres bruits parasites, le système de ventilation de la salle d'enregistrement. Il faudra cependant préciser que ces conditions d'enregistrements viennent des circonstances particulières dues à la pandémie de COVID-19³⁹, et qu'en temps normal, la pièce aurait naturellement été enregistrée en studio. Malgré cette expérience d'enregistrement assez peu gratifiante, le résultat final était finalement tout à fait valable. J'ai tout de même pu intégrer au montage, toutes les trames musicales enregistrées dans ces conditions, après quelques corrections sonores indispensables. Il n'en demeure pas moins que la musique écrite et enregistrée directement représente un immense avantage, notamment sur le plan de la musicalité. Avec des instrumentistes professionnels, on obtient rapidement un excellent résultat musical, contrairement aux instruments virtuels qui nécessitent impérativement une longue et souvent fastidieuse programmation MIDI afin d'obtenir une musicalité réaliste.

Dans mon projet, il aurait été ardu de devoir concevoir intégralement cette musique à l'aide d'instruments exclusivement virtuels – sans parler du hasard contrôlé, rendu possible par le jeu des instrumentistes en ensemble. C'est pourquoi l'enregistrement sonore était ici réellement de mise. Comme nous l'avons vu plus haut, chaque mouvement a été composé dans l'idée de pouvoir être segmenté au moment du montage. Ce montage consiste à insérer les segments musicaux sur l'image pour être en étroite résonance avec l'intention du discours. Pour le discours horizontal, qui reflète impérativement une musique temporellement évolutive, on obtient un montage musical qui

³⁹ Maladie de la famille des *Coronaviridae* détectée dans la ville de Wuhan, en Chine, dont l'expansion se rendit au niveau mondial, en 2020. L'Organisation mondiale de la Santé (OMS) la déclara comme une pandémie mondiale. <https://www.msss.gouv.qc.ca/professionnels/maladies-infectieuses/coronavirus-2019-ncov/>, consulté le 22 avril 2021.

intègre les séquences dans leur intégralité. On peut entendre l'un de ces exemples lors de la quatrième exécution musicale, soit à la moitié de la onzième minute de l'enregistrement vidéo.



Figure 57. – Montage musical du discours horizontal du quatrième mouvement.

Dans cet exemple, les trois premiers segments ne sont que la simple copie de l'intégralité du mouvement. Pour ce qui est du quatrième, cinquième et sixième, ils représentent une copie de la mesure 42 à 45.

Les mouvements verticaux, au contraire, sont découpés et montés à l'image pour obtenir une synchronisation plus précise. On les entend aussi dans leur intégralité mais dans une suite d'événements différente de l'enregistrement original. C'est le cas, par exemple, de la deuxième exécution musicale disponible à 05 :11 de la vidéo.

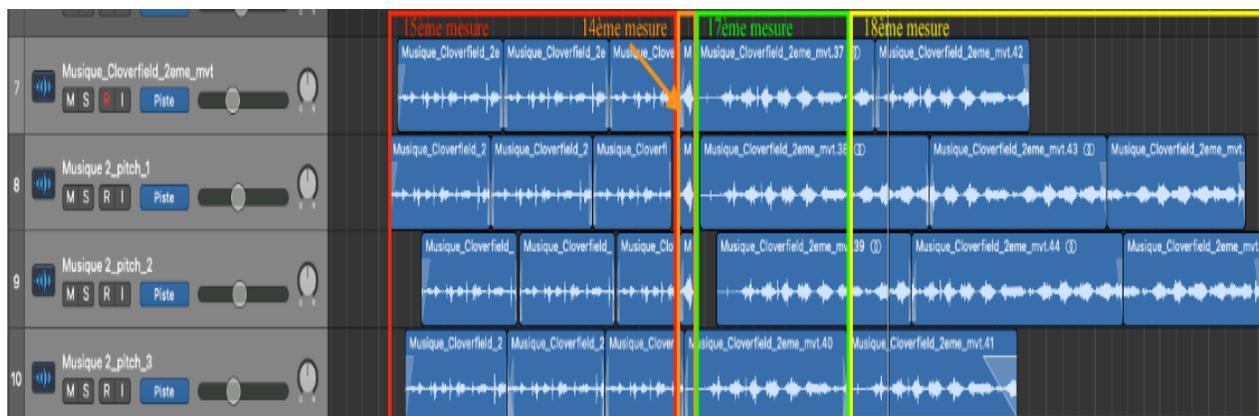


Figure 58. – Montage musical du discours vertical du deuxième mouvement.

Cependant, on peut constater qu'à plusieurs moments, certaines mesures empiètent sur la mesure suivante. C'est le cas dans l'exemple ci-dessus où certaines trames de la 17^{ème} mesure continuent au sein de la 18^{ème}. Ce choix tient à mon intention d'obtenir des changements de mesure fluides. Le résultat demeure néanmoins très intéressant, du fait de la courte combinaison de mesures.

L'ordre d'exécution du dernier mouvement, entendu à l'image au moment de la *Rencontre inattendue*, me semble particulièrement intéressant. Bien évidemment, le montage séquentiel utilise une alternance de ces discours dans son intégralité. Lors de la rencontre avec la créature, on peut constater que le montage est de type horizontal et s'articule sur une répétition des mesures 46 et 47, reprises dans les mesures 52 et 53, afin de faire apparaître une énonciation de la mesure 50 dans son entièreté jusqu'à la fin.

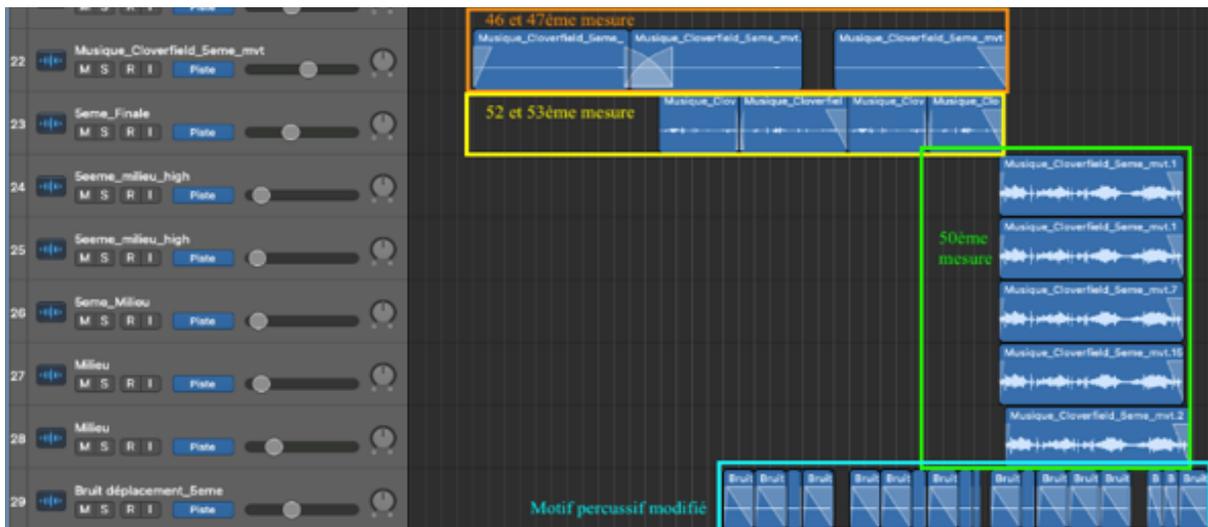


Figure 59. – Image du montage des mesures du dernier mouvement

Fait intéressant concernant le montage: seules 18 mesures sur 57 ont été utilisées au montage de ce film. Cette utilisation étonnamment modérée montre à quel point il demeure néanmoins possible de soutenir l'image autant que nécessaire avec peu de mesures.

Design sonore pré-existant

Après avoir effectué ce travail de synchronisation, on remarque une cohésion entre musique et ambiance sonore à plusieurs moments tout au long du film. Un exemple survient lors de la deuxième séquence cinématographique, soit le deuxième mouvement, *Le pont* où la musique du film s'agence à la fois avec le son de la foule (05 :11 – 05 :45) et les bruits de destructions du pont (05 :46 – 06 :27). Dans le film, le son de la foule en détresse est représenté par un son de registre aigu sans aucune vitesse précise. C'est alors que la musique vient se mêler au son de la foule à la fois au niveau mélodique et rythmique. Les deux violons interprètent des *glissandos* dans un haut registre, soit de *si*³ à *la* bémol⁴, dont la vitesse est aléatoire. On a donc une musique qui personnifie l'idée du son de la foule en détresse.

The image shows a musical score for measures 15-18. It consists of four staves: Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Alto, and Violoncelle (Vc.).

- Violin I (V.I.):** Measure 15 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The note is *si*³ (B4). The instruction "Vitesse aléatoire" is written above the staff. The note is marked "gliss." and has a fermata. The dynamic is *mp*. A bracket above the staff indicates "Répétez cinq fois".
- Violin II (V.II.):** Measure 15 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The note is *si*³ (B4). The instruction "Vitesse aléatoire" is written above the staff. The note is marked "gliss." and has a fermata. The dynamic is *mp*.
- Alto:** Measure 15 starts with a C-clef and a key signature of one flat. The note is *si*³ (B4). The dynamic is *mp*. In measure 16, there is a series of notes with a fermata, marked with a "5" below the staff.
- Violoncelle (Vc.):** Measure 15 starts with a bass clef and a key signature of one flat. The note is *la* bémol⁴ (Bb3). The dynamic is *mp*.

Figure 60. – Extrait de la partition s'agencant avec le bruit de la foule en détresse, m. 15.

Plus tard dans cette même séquence, les bruits de destructions du pont s'agencent avec l'intention musicale et le registre des mesures dix-sept et dix-huit. Les bruits de destruction relèvent d'un ambitus grave ainsi que d'un mouvement d'exécution relativement rapide tout comme les mesures correspondantes relèvent de cette même idée sonore. On peut voir une interprétation rythmique relativement rapide par toutes les cordes, et ce dans un registre medium grave pour tous.

Mouvements
d'exécutions rapides
sous un registre grave

17 sul. pont.
V.I. *p*

V.II Laisser résonner
mp

Alto *mp*

Vc. *mf*
mp

18 Répétition ad lib.
V.I. *mp*

V.II Répétition ad lib.
mp

A. Répétition ad lib.
mp *mf* *mp*

Vc. Répétition ad lib.
mp *mf*

Répétez six fois

18 Répétition ad lib.
V.I. *mp*

V.II Répétition ad lib.
mp

A. Répétition ad lib.
mp *mf* *mp*

Vc. Répétition ad lib.
mp *mf*

19 Répétition ad lib.
V.I. *mp*

V.II Répétition ad lib.
mp

A. Répétition ad lib.
mf

Vc. Répétition ad lib.
mp

Figure 61. – Mouvements d'exécutions rapides se mêlant au design sonore, m. 17 à 18.

De plus, à plusieurs moments du film la musique joue le rôle du design sonore, comme c'est le cas dans le chapitre *Sous terre* (07 :05 – 10 :18). Originellement, l'ambiance sonore est quasi-inexistante, du moins, très peu mise en valeur. Elle se résume à quelques sons de créatures extra-terrestres ainsi qu'à quelques sons de synthétiseur. Cet espace permet à la musique de jouer pleinement son rôle d'appui à partir de 08 :46, où elle se mêle au son strident entendu dans le design sonore pour accentuer l'atmosphère de suspense présente à l'écran.

Figure 62. – Notation de l'imprévisibilité par le violon alto et violoncelle, m. 24.

Cette mesure appuie l'instabilité de la situation et laisse planer le doute sur la présence d'une créature extra-terrestre. Aux mesures 26 et 27, l'apparition subite des créatures à l'écran est soulignée par la ligne de l'alto et du violoncelle qui s'avère être en étroite résonance avec le son original qu'elles produisent se résumant grossièrement par une très grande succession de sons en *accelerando*.

Figure 63. – Notation du son des créatures par le violon alto et violoncelle, m. 26.

Les mesures suivantes combinent les deux textures précédentes (imprévisibilité au violon alto et violoncelle ainsi que le son des créatures au deuxième violon) pour illustrer une lutte entre les personnages et les créatures.

29 Tasto. ———> S.P. ———> Tasto. 30

V.I. *p*

col legno tratto avec notes aléatoires. Sélectionnez-les dans ce registre. **Notation du son des créatures**

V.II *mf*

Notes et vitesse aléatoires. Sélectionnez les notes dans ce registre

Alto *pizz.* *mf* **Notation de l'imprévisibilité** *ppp*

Vc. *pizz.* *mf* *ppp*

Figure 64. – Rencontre entre la notation du son des créatures et l'imprévisibilité, m. 29.

Conclusion

Cette pièce m'a donné l'occasion d'expérimenter de nouveaux processus en ce concerne la structure musicale, les timbres et modes d'interprétation (contrôlés ou non) et la réalisation (à l'image et traitement audionumérique), toujours dans le but de supporter l'image. Ici la thématique s'éloigne de la mélodie pour privilégier d'autres paramètres du discours musical.

Dans ce projet, on obtient aussi une cohésion entre musique et montage, car tous les segments musicaux y sont insérés selon la forme du discours musical employé (« horizontal » ou « vertical »). De plus, ce projet présente aussi une symbiose particulière entre musique et ambiance sonore. Par moments, la musique peut jouer le rôle du design sonore à des fins d'appui narratif

envers l'image. Avec cette analyse exhaustive, il est intéressant de pousser la réflexion sur les limites, à franchir ou non, entre le rôle de la musique et celui du design sonore. On vient de constater, dans ce montage, que les deux peuvent se compléter ou que l'un des deux peut être remplacé par l'autre. Est-il si important de faire une césure entre les deux si l'un peut remplir la fonction de l'autre? Pourquoi ne pas composer qu'une seule ambiance sonore qui réunirait musique et design sonore?

Après un certain recul, je peux comprendre la volonté d'abstraction musicale dans la version originale du film: le design sonore y est très important. On peut remarquer que cette absence de musique n'est pas inintéressante, elle fait en sorte que les événements dépeints semblent encore plus issus de notre réalité. Sans parler de l'histoire qui peut être considérée comme un *found-footage* qui est caractérisé par un style cinématographique de style documentaire relevant d'une réalité mentionnant des faits plus étranges et différent d'un film conventionnel au même titre que le film *The Blair Witch Project*⁴⁰. Il est tout à fait normal de considérer une non-présence de la musique étant donné que le film se présente comme un témoignage de faits étranges captés dans notre monde réel.

Cependant, une autre forme d'association musicale à l'image sera exposée dans le projet suivant, qui traite de la musique de jeu vidéo.

3.2. *The Witcher III: The Wild Hunt*

Ce jeu, sorti en 2015, nous emmène dans l'univers des périples de Geralt, un sorcier combattant les créatures issues du monde imaginaire de la magie noire. *The Witcher III : Wild Hunt* est le troisième jeu de la série *The Witcher*. Ce jeu de rôle a été créé par le studio polonais CD Projekt RED, avec comme concepteur principal Konrad Tomaszkiewicz. L'histoire est issue de la série de livres fantastiques *Le Sorcier*, écrit par Andrzej Sapkowski. Mon intention pour ce jeu était de composer une trame sonore contenant des éléments thématiques pour orchestre symphonique. Ma première idée fut de composer une suite musicale afin de l'intégrer au jeu dans un second temps. Après avoir constaté que celle-ci ne pouvait pas s'adapter à toutes les éventualités

⁴⁰ J. P. Telotte, « The Blair Witch Project: Film and the Internet », *Film Quarterly*, vol. 54, n° 3, Printemps 2001, p. 35.

interactives, j'ai donc décidé de composer une nouvelle musique, tout en conservant bon nombre des thématiques développées dans la première suite musicale.

3.2.1. Développement thématique

Les éléments thématiques, de la suite musicale originale, se rattachent au monde fantastique, à Geralt, ainsi qu'au monde des ténèbres. Ces éléments thématiques seront retrouvés et développés dans la musique du jeu.

Thème musical du monde fantastique

Au total, on peut déceler dans ce thème trois éléments principaux dont les deux premiers sont de nature mélodique (0.1 et 0.2) et le dernier plutôt de type harmonique (0.3).

Thème du monde fantastique:

Élément 0.1 Élément 0.2

Mib min. Sib min. Si maj. Sol min.

5 Reprise de l'élément 0.1 Élément 0.3.1 (harmonique) ou Élément 0.3.2

Mib min. Lab maj. Lab min.

Figure 65. – Thème du monde fantastique avec les éléments caractéristiques.

L'élément 0.1 utilise le principe de la broderie de la note *fa* envers le *sol* bémol

Élément 0.1

Mib min. Sib min.

Figure 66. – Élément 0.1 appartenant au thème du monde fantastique

Tandis que le second est représentatif d'un mouvement mélodique mémorable grâce à ses intervalles particuliers: sixte mineure ascendante, seconde mineure descendante, tierce majeure descendante et seconde mineure ascendante

Élément 0.2

Si maj. Sol min.

Figure 67. – Élément 0.2 appartenant au thème du monde fantastique

Le dernier, quant à lui, se présente comme un retard harmonique de la quarte vers la tierce permettant de se résoudre en mode majeur ou mineur.

Élément 0.3.1 (harmonique) ou Élément 0.3.2

Lab maj. Lab min.

Figure 68. – Élément 0.3 appartenant au thème du monde fantastique.

D'un point de vue externe, ce thème peut sembler assez simple sur le plan mélodique. Néanmoins, on obtient une progression harmonique intéressante, dès la quatrième mesure, issue

du concept de l'harmonie des médiantes, passant d'une harmonie de *si* majeur à *sol* mineur et ensuite à *mi* bémol mineur.

Thème du monde fantastique:

Musical score for the 'Thème du monde fantastique' in 4/4 time. The score consists of two systems. The first system has four measures with chords: I (Mib min.), V (Sib min.), VI (Si maj.), and III m.m. (Sol min.). The second system starts at measure 5 with chords: I (Mib min.) and IV (Lab maj.).

Figure 69. – Thème du monde fantastique

Il y a, ici, une cohésion entre ce thème et le monde fantastique tel que représenté à l'image. On perçoit la situation critique du monde fantastique, en proie à la domination du monde des ténèbres, à travers un grand nombre d'accords mineurs, très présents dans la thématique des ténèbres.

Afin de développer mon contenu thématique, je trouvais intéressant que les thèmes de Geralt et de la magie noire puissent comporter certains éléments musicaux caractéristiques rappelant ceux du monde fantastique en lien avec leur appartenance à ce monde, tout en conservant néanmoins leur propre identité.

Le thème de Geralt

Cette thématique peut sembler simple: en effet, sur le plan mélodique, ce thème repose sur seulement quatre notes différentes. Mais ces quatre notes se devaient d'être très clairement identifiable, en lien avec la prestance de Geralt, protagoniste du jeu. Cette caractéristique le rend facilement reconnaissable aux yeux des villageois. C'est pour cela que sa mélodie se devait d'être reconnaissable elle-aussi.

Pour ce qui est de l'élément 0.1 (Figure 74), on peut constater une utilisation active de la broderie. Elle se manifeste à partir du début de la quatrième mesure, et se poursuit jusqu'à la fin de la cinquième mesure.

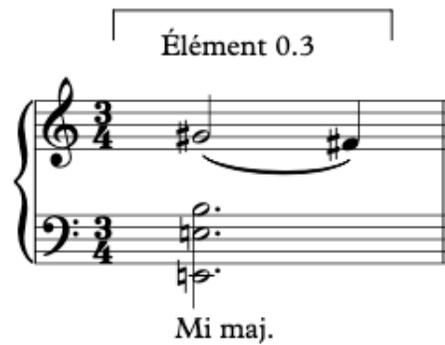


Figure 72. – Retard avec l'élément 0.3 dans la thématique de Geralt

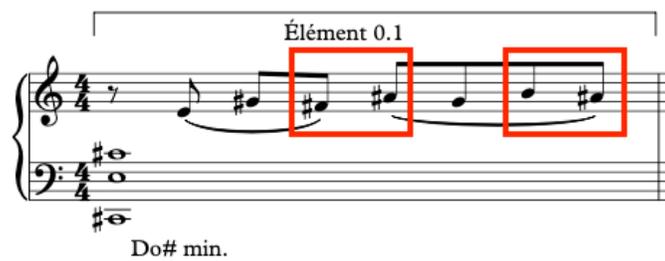


Figure 73. – Broderie inspirée de l'élément 0.1 au sein du thème de Geralt

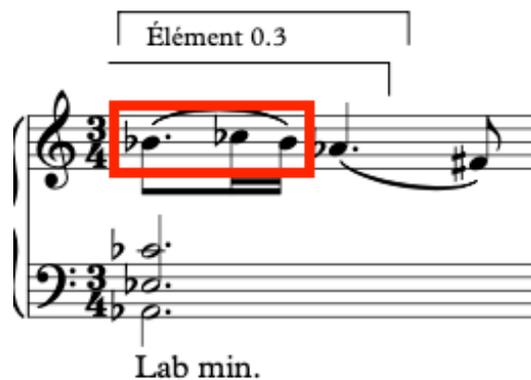


Figure 74. – Retard avec l'élément 0.3 dans la thématique de Geralt.

Le thème de la magie noire

Ce thème se décompose en trois catégories: le rythme, la mélodie et l'harmonie. Le rythme se distingue principalement par les trois noires suivies d'une croche pointée double. Cette pulsation très marquée fait référence à la puissance redoutable des ténèbres au même titre que le thème musical de *Darth Vader* dans la saga *La Guerre des étoiles (Star Wars)*. Du point de vue mélodique, on a un arpège descendant de l'accord de *sol* mineur se terminant soit par une septième majeure, dans le cas de la première énonciation, ou par une seconde mineure, pour la seconde énonciation.

Les Ténèbres, magie noire:
Thème principal des ténèbres:

Sol min. _____ Mib min. _____ Sol min. _____ Lab min.

Figure 75. – Thème de la magie noire

Concernant la progression harmonique, nous sommes en présence d'une succession d'accords mineurs. On peut remarquer que le premier enchaînement repose sur l'harmonie des médiantes (*sol* mineur et *mi* bémol mineur) tout comme le deuxième. Néanmoins, le troisième présente une modulation abrupte au demi ton supérieur (*sol* mineur vers *la* bémol mineur). Terminer par un accord au deuxième renversement augmente encore le côté rugueux de la progression.

I Sol min. _____ VI m. m. Mib min. _____ I Sol min. _____ ii. Lab min.

Figure 76. – Notes d'accord du thème de la magie noire

Toutes ces combinaisons, mélodiques et harmoniques, renforcent l'image ténébreuse de ce thème.

Au sein de la suite, ce thème ténébreux apparaît également, même s'il subit quelques modifications. On y retrouve l'application des deux premiers éléments de la thématique commune (0.1 et 0.2). L'élément 0.1 reprend l'utilisation de la broderie sur le plan mélodique tout en conservant l'identité rythmique et harmonique du thème principal. Le second, quant à lui, est une copie conforme de l'élément 0.2.

Thème des ténèbres avec l'apparition de l'élément 0.1 du thème du jeu.

Sol min. Mib min.

24 Élément 0.1 Élément 0.1

Sol min. Lab min.

Figure 77. – L'élément 0.1 dans la thématique de la magie noire

Thème magie noire avec l'application de l'élément 0.2

Élément 0.2

Figure 78. – Élément 0.2 au sein du thème de la magie noire.

3.2.1.1 La suite orchestrale

Après avoir passé en revue tout le développement thématique, regardons les cinq segments de la suite musicale avec l'application de ces thèmes et variations.

Segments	Introduction	Thème du monde fantastique	Transition	Thème Magie noire	Thème Geralt
Mesures	1 – 9	10 - 24	25 - 33	34 - 82	83 - 92

Figure 79. – Structure de la suite.

Le premier segment introduit l'émotion de la douleur des villageois. Il faut comprendre qu'au début du jeu, les villageois sont réunis autour d'une personne qui leur explique les raisons pour lesquelles le monde des ténèbres se trouve sur le point d'envahir leur monde. Je tenais à représenter musicalement cette douleur, et c'est pourquoi la musique repose ici sur une harmonie de *si* bémol mineur, ainsi qu'une proportion considérable de rencontres de notes très rapprochées.

The image shows a musical score for the first segment of the orchestral suite, measures 1 to 5. The score is in the key of B-flat minor (Si bémol mineur) and features a tempo marking 'Avec douleur' and a metronome marking of 70. The time signatures are 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, and 5/4. The instruments shown are Violons I, Violons II, Altos, and Violoncelles. Red circles and arrows highlight specific notes in measures 3 and 5 across different staves, indicating close encounters between notes.

Figure 80. – Indication des rencontres de notes rapprochées, m. 1 à 5.

Ensuite, on peut entendre la thématique du monde fantastique avec quelques petites allusions aux autres thématiques (Geralt et Ténèbres). Le but de cette démarche est d'appuyer l'idée que celles-ci appartiennent également au monde fantastique.

Figure 81 shows a musical score for Horns (Corns) and Trumpets (Tpes.). The Horns part is in the upper staff, and the Trumpets part is in the lower staff. The score is divided into measures 18 to 23. Key annotations include:

- Geralt:** A red box highlights a melodic phrase in the Horns part at measure 19.
- Ténèbre:** A blue box highlights a melodic phrase in the Horns part at measure 21.
- Monde fantastique:** Three orange boxes highlight melodic phrases in both the Horns and Trumpets parts at measures 18, 19, and 21.

Figure 81. – Thématique du monde fantastique avec les autres allusions thématiques, m. 18 à 23.

La transition, quant à elle, introduit plutôt la thématique des ténèbres avec un grand échange musical aux cordes dont on peut entendre certains modes de jeu dont le jeu derrière le chevalet en *ralentendo* graduel, ainsi que des *col legno*.

Figure 82 shows a musical score for strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass) across measures 26 to 28. Key performance instructions include:

- Col legno:** Indicated for Violins I and II, and Viola, starting at measure 27.
- derrière le chevalet:** A performance instruction for Violins I and II at measure 27.
- Solo, vibrato:** Indicated for Violoncello at measure 28.
- pizz.:** Indicated for Double Bass at measure 28.

Figure 82. – Transition vers la thématique des ténèbres, m. 26 à 28.

Au moment de l'énonciation du thème de la magie noire, l'application de deux des éléments du monde fantastique sont représentés, le premier est l'élément 0.2, qui apparaît pour la toute première fois dès la mesure 35, joué par les cuivres.

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Trumpets (Tps.), Trombones (Tbn.), Baritone Trombone (B. Tbn.), and Tuba (Tba.). The score is divided into five measures. The first measure is marked with a first ending bracket (1.) and contains a rest for all instruments. The subsequent four measures feature a melodic line in the trumpets and tubas, and a harmonic accompaniment in the trombones and baritone trombone. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), with slurs indicating phrasing. The woodwinds play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Figure 83. – Élément 0.2 du thème de la magie noire à l’orchestre.

Le second est une orchestration aux bois de l’élément 0.1, comme en témoigne l’exemple ci-dessous.

The image shows a musical score for five woodwind instruments: Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bas.). The score is divided into five measures. The first measure is marked with a first ending bracket (1.) and contains a rest for all instruments. The subsequent four measures feature a melodic line in the oboe and clarinet, and a harmonic accompaniment in the flute, piccolo, and bassoon. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), with slurs indicating phrasing. The woodwinds play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Two red boxes highlight the melodic line in the oboe and clarinet parts, labeled "Élément 0.1".

Figure 84. – Thème de la magie noire avec élément 0.1 aux bois, m. 57 à 62.

Pour ce qui est du thème de Geralt, on en trouve des citations tout au long de la pièce, attribuées à divers instruments. À la fin, on retrouve l’application des éléments 0.3 et 0.1 après avoir entendu la dernière énonciation thématique de Geralt, et ce de manière triomphale.

The image shows a musical score for the 'Thème de Geralt' from measures 90 to 94. The score is in 4/4 time, marked 'a tempo'. The instruments listed are Nai, Fl., Ob., Cl., and Bsn. The score features several dynamic markings, including 'ff' and 'f'. Three specific elements are highlighted with colored boxes: 'Élément 0.3' in a red box (measures 91-92), 'Élément 0.1' in a green box (measures 92-93), and another 'Élément 0.3' in a purple box (measures 93-94). Above the measures, the time signatures are indicated as 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, and 4/4.

Figure 85. – Thème de Geralt avec les éléments 0.3 et 0.1, appliqués à l’orchestre, m. 90 à 94.

Cette suite musicale m’a permis d’élaborer toutes mes thématiques choisies. De plus, la grande application de ces éléments caractéristiques, appartenant au monde fantastique, dans les autres thèmes m’a permis de mettre en œuvre ma réflexion initiale, soit de montrer que ce monde est une partie intégrante de leur périple. On verra notamment plus loin, dans la musique intégrée, une réutilisation du même contenu thématique sous une autre approche.

3.2.1.2 Musiques intégrées

Au sein de ce projet, on peut aussi noter une grande variation quant à l’instrumentation choisie. Elle varie entre l’orchestre symphonique et un petit ensemble constitué d’une dizaine de musiciens. Ce choix instrumental tient principalement à l’importance cruciale de combler musicalement à la fois les séances de jeu intenses, avec l’orchestre, et des moments plus intimistes avec l’ensemble. Plus précisément, l’instrumentation de l’orchestre symphonique est de bois par deux, cuivres, timbales, percussions, célesta, harpes et orchestre à cordes. En ce qui concerne le petit ensemble, l’usage d’instruments traditionnels me semblait adéquat quant à la recherche d’hétérogénéité timbrale faisant référence à une sonorité de musique médiévale. L’instrumentation varie énormément réunissant des instruments à vent comme le Bansuri, le Dizi, la flûte irlandaise, le Duduk ainsi que le Surdo comme instrument de percussion. Je reconnais que certains instruments choisis ne font aucunement partis de l’époque médiévale occidentale. Ce choix, de ne pas avoir privilégié d’instruments d’époque, provient essentiellement de leur indisponibilité sous forme

d'instrument virtuel. Initialement, j'aurais choisi la Bombarde, instrument à anche double très utilisé dans la musique ancienne. Cependant, j'ai dû opter pour un instrument s'en rapprochant au niveau du timbre, comme le Duduk. Malgré tout, l'instrumentation a été conçue afin d'obtenir une sonorité globale se rapprochant de la musique médiévale. Quoiqu'il en soit, cette combinaison instrumentale permet une plus grande diversité de timbres, ce qui sied à l'univers fantastique du jeu.

Musique des scènes cinématiques

Dans cet extrait de jeu en particulier, on retrouve deux cinématiques. La première est celle qui se déploie lors de l'introduction, et la seconde se déroule lors de l'enlèvement de Ciri, protégée de Geralt, par le roi des ténèbres. Dans la première cinématique on a six intentions musicales dont la pulsation varie légèrement. Voici un tableau résumant cette structure.

Images/Intentions musicales	Rassemblement des villageois	Présentation de la magie noire	Mort du Loup garou	Guerre entre les nations	Image du roi ténébreux	Retour au rassemblement	
Pulsation	55 à la noire	80 à la noire	60 à la noire	80 à la noire	Ritenu	55 à la noire	
Mesure	1 à 13	14 à 31	32 à 38	39 à 44	45 à 46	47 à la fin (53)	Temps total : 3 :15 secs.

Figure 86. – Structure musicale pour la première scène cinématographique.

La musique d'introduction permet d'installer l'ambiance malveillante en corrélation avec l'image. Cette ambiance se traduit par les nombreuses insertions de la thématique des ténèbres, comme on peut le voir par exemple à la mesure 23, où l'image nous présente la magie noire.

The image shows a musical score for 'Cor en Fa' (Horn in F). It consists of two staves, labeled I and II, with III and IV below them. The music is in 4/4 time and features a strong rhythmic pattern with accents and dynamic markings like 'f' and 'à 2.'.

Figure 87. – Thématique des ténèbres dans la musique d'introduction, m. 23 à 26.

En faisant abstraction des images, cette scène nous permet d’être sous une même intention musicale pendant environ cinquante-deux secondes, en moyenne, me laissant amplement de temps de pouvoir développer le contenu musical.

C’est en revanche tout le contraire en ce qui concerne la musique accompagnant la scène de l’enlèvement de Ciri, qui nécessite des changements musicaux beaucoup plus fréquents. Voici un tableau qui montre la structure musicale de cette scène.

Images/Intentions musicales	Mauvais temps en approche	Ciri étant le mannequin	Apparition du roi des ténèbres	
Pulsation	60 à la noire	120 à la noire	80 à la noire	
Mesure	1 à 4	5 à 8	9 à la fin (16)	Total de temps : 0 : 45 secs.

Figure 88. – Structure musicale pour la seconde cinématique.

On obtient donc trois intentions musicales distinctes dans cette scène, qui dure seulement quarante-cinq secondes, soit en moyenne une quinzaine de secondes à peine par intention. A ce niveau de contrainte, il devient très difficile d’obtenir une structure musicale à la fois riche, expressive et fluide. Néanmoins, il était important que je garde ce facteur à l’esprit, afin d’aller droit au but musicalement restituant au mieux le climat mystérieux et lugubre perceptible à l’image. Musicalement, on peut remarquer le jeu de trémolos aux cordes tandis que l’harmonie expose un accord de *ré* mineur avec une septième majeure. Concrètement, ce climat mystérieux provient en fait principalement de la dissonance entre la tonique de l’accord et sa septième. À l’image, on peut remarquer au même moment que la tempête approche, suscitant une forte appréhension quant aux prochains événements.

Mystérieux ♩ = 60

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

1 2 3 4

Figure 89. – Début de la musique *Enlèvement de Ciri*, m. 1 à 4.

Ensuite, la musique prend de l'ampleur et nous conduit vers une ambiance effrayante créée par une orchestration plutôt dense et imposante de la neuvième mesure jusqu'à la douzième mesure, où le roi des ténèbres apparaît à l'image. On obtient en outre, avec l'orchestre au complet, une progression harmonique d'un accord de *mi* mineur vers *ré* bémol mineur, devenant diminué par la suite. La conjugaison de ces deux éléments en appui à l'image nous donne une idée de la toute-puissance du roi des ténèbres, suscitant un climat de terreur.

Imposant ♩ = 80

Apparition du Roi des Ténèbres

Picc. *ff* *mf*

Fl. *ff* *mf*

Ob. *ff* *mf*

Cl. *ff* *mf*

Bsn. *ff*

Mi min. Réb min.

Figure 90. – Musique au moment de l'apparition du roi des ténèbres, m. 9 à 12.

Juste après, la thématique des ténèbres se fait entendre lorsque le roi des ténèbres apparaît et annonce à Geralt que sa « protégée » sera capturée.

Thématique des ténèbres

Flûte *mf* *f*

Hautbois *mf* *f*

Clarinette en Sib *mf* *f*

Basson *mf* *f*

à 2. 1. à 2. div. à 2. div.

Thématique des ténèbres

Figure 91. – Réapparition thématique des ténèbres, m. 13 à 16.

Ce type de développement mélodique et d'orchestration permet d'aller droit au but afin de faire comprendre l'émotion de l'image. Cependant, ce genre d'illustration musicale, qui nécessite une extrême précision, devient impossible pour la musique dite « de jouabilité ».

Musique de jouabilité⁴¹

La musique de jouabilité a pour but de rendre le moment de jeu plus immersif pour le joueur. Il doit se sentir totalement plongé dans un autre monde. Cette musique doit donc pouvoir s'adapter à toutes les situations possibles, suite à l'interactivité, tout en tenant compte des contraintes d'enchaînements musicaux possibles entre les différents segments. Ces enchaînements sont donc générés par l'interactivité, qui peut se traduire par plusieurs causes, et peuvent survenir n'importe quand. La cohérence structurelle de chaque musique est donc absolument cruciale et le tout doit être pensé préalablement pour fonctionner de cette manière.

De fait, dans l'univers du jeu vidéo, la structure musicale de toutes les musiques de jouabilité répond nécessairement avant tout à leurs impératifs d'interactivité. Cette structure particulière leur permet ainsi répétitions et interruptions possibles, transitions avec d'autres musiques, sans pour autant nuire au discours musical résultant de leur constant réassemblage. On trouve un exemple particulièrement démonstratif de ce type de répétition, dans la musique : *Combat au château*, composée pour le moment où les guerriers s'exercent à combattre. Ce passage permet notamment au joueur de s'entraîner lui-même, aussi longtemps qu'il le souhaite ou le juge nécessaire, afin d'être mieux préparé aux épreuves qui vont suivre. La durée réelle de cet épisode étant indéfinie, j'ai choisi de ne composer qu'une seule séquence musicale de onze mesures, sur la base d'une simple progression harmonique, du premier degré au cinquième degré. Cette progression permet plusieurs répétitions successives de cette même séquence, sans pour autant compromettre le discours musical. Cependant, on peut constater l'utilisation de deux tonalités distinctes, (*sol* dorien et *mi* dorien) en guise de nouveauté musicale, afin d'éviter une répétition trop lassante.

⁴¹ Traduction du mot *gameplay*. Définition disponible: <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/Resultat.aspx>, consulté le 10 mars 2021.

1. Cor en Fa
2. Cor en Fa

Percussion 1 Sardo *mf*

Percussion 2 Timbourin *mf*

Violon *f*

Sol dorien 1 2 3 4

Fl.

Db.

Bas.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Vcl.

5 6 7 8

V

9 10 11

Figure 92. – Séquence originale de la musique *Combat au château*

De plus, lors du jeu, on peut trouver plusieurs possibilités d'interruption de la jouabilité, notamment concernant les nombreuses d'interventions des autres personnages. La musique peut alors soit rester en mode lecture, soit basculer en pause au moment de ces interruptions. Afin d'anticiper ces dernières, j'ai donc misé sur des musiques plutôt stables sur le plan harmonique. Certaines conservent, par exemple, le même ton pour chaque segment, afin de garder une certaine constance. C'est notamment le cas dans la musique du Village, où il n'est pas rare de se faire interpellé par les villageois et commerçants.

Segments musicaux	Introduction	Thème Duduk	Thème Bansuri	Thème Flûte irlandaise	Solo Percussions	Thème Tutti	Fin de la séquence
Ton	Sol dorien	-----	-----	-----	-----	-----	
Temps	00 :00	00 : 18	00 :38	01:00	01 : 16	01 :25	01 :40

Figure 93. – Structure musicale d'une séquence de la musique du village.

On peut constater que pendant toute la durée de cette séquence, la musique est jouée dans un seul ton, afin d'améliorer une reprise musicale graduelle à la suite d'interruptions possibles pendant le jeu. Toutefois, afin de créer une diversité musicale intéressante, chaque segment introduit un nouvel instrument.

Autres thématiques

Certaines musiques du jeu seront plus simples harmoniquement, et plus proches des musiques traditionnelles, afin de coller plus intimement à l'univers médiéval fantastique. L'harmonie de la pièce *Village*, par exemple, n'exploite qu'un unique premier degré du mode de *sol dorien*, au même titre que certaines musiques médiévales, comme dans la pièce *J'aim sans penser laidure* de Guillaume de Machaut où l'on retrouve une mélodie jouée sur une seule harmonie.

Violons
Sol dorien
f I
1 2 3 4 5
v. 6 7 8 I

Figure 94. – Thème de la musique du village, m. 1 à 8.

L'instrumentation témoigne elle aussi à plusieurs reprises d'utilisation d'instruments traditionnels. C'est le cas notamment de la musique de l'Auberge qui intègre la flûte irlandaise, le bansuri le Dizi ainsi que le duduk, outre le surdo, le tambourin, la harpe et le violon. Ce choix instrumental hétéroclite me semblait convenir parfaitement à une auberge de l'univers médiéval-fantastique. En effet, la question n'est pas ici de se s'attacher à une quelconque exactitude historique, comme ce pourrait être le cas pour un film sur le moyen-âge, mais plutôt à des couleurs instrumentales moins conventionnelles qui faciliteront le dépaysement du joueur et son immersion complète dans un autre univers.

Reprise des thématiques à travers le jeu

Dans la musique intégrée, on trouve réintroduites les principales thématiques étudiées précédemment. C'est le cas pour celle de Geralt qui se voit personnifiée via la présence de nombreuses appoggiatures, incluses dans les différentes musiques du jeu. Étant une figure très importante dans sa thématique originale, l'appoggiature sert ainsi uniquement à l'énonciation de sa présence à l'image sans qu'il soit nécessaire de mentionner à chaque fois le thème dans son intégralité. Musicalement, cette appoggiature se présente toujours d'une manière similaire, soit à distance d'un demi-ton de la note approchée. On peut notamment en voir un exemple dans la musique *Après avoir combattu* où de nombreuses appoggiatures sont utilisées. À l'image, cette musique intervient à un moment particulier du jeu après que Geralt ait défait ses adversaires ténébreux.



Figure 95. – Reprise thématique de Geralt par appoggiatures dans la musique *Après avoir combattu*, m. 13 à 16.

De même, la thématique du monde fantastique figure elle aussi parmi les éléments constitutifs de la musique de jouabilité. On peut l’y entendre à plusieurs reprises, surtout dans les moments d’interactivité où le personnage parcourt l’univers. C’est notamment le cas pour la musique *Exploration territoriale* où cette thématique est la seule à être exploitée.

The image shows a musical score for brass instruments. On the left, there are three staves for 'Corns' (I, III, II, IV) and 'Tpts.' (I, II). On the right, there are three staves for 'Cor I - III', 'Cor II - IV', and 'Trp. I - II'. The score is divided into two systems. In the first system, three specific melodic phrases are highlighted with orange boxes and labeled 'Élément 0.1'. In the second system, two more phrases are highlighted with orange boxes and labeled 'Élément 0.2'. The dynamics range from *mf* to *f* and *mp*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figure 96. – Élément 0.1 et 0.2 dans la musique intégrée *Exploration Territoriale*, m. 81 à 86.

Pour finir, on peut constater la grande cohésion de ces trois thématiques, intégrées ensemble au sein de la musique du combat final contre le griffon. Cette intention de faire interagir ensemble ces trois thèmes musicaux à ce moment précis, tient à l’intensité du combat: il est en effet absolument déterminant pour la suite du jeu. Il me semblait donc plus adéquat d’insérer à ce moment précis toutes ces thématiques ensemble, afin de différencier clairement ce combat particulier de tous les autres combats mineurs qui le précèdent, et d’en souligner musicalement l’étendue et l’importance. Musicalement, ces thématiques ont une relation à l’image proportionnelle à l’interactivité présente lors de ce combat. On peut ainsi entendre leurs thématiques respectives au moment où les personnages détiennent l’avantage au combat. C’est le cas de la thématique des ténèbres, incarnée

par le griffon, dont la première apparition survient dès le début du combat, du fait sa présence imposante.



Figure 97. – Thématique des ténèbres dans la musique du combat final, m. 1 à 5.

La thématique de Geralt intervient pour sa part au moment où le griffon est au sol pour la première fois, laissant au personnage la possibilité d’attaquer de nouveau afin de prendre clairement l’avantage. La seule différence introduite à cette occasion, pendant l’énonciation thématique, se trouve au niveau rythmique vis-à-vis de la version originale.



Figure 98. – Thématique de Geralt durant le combat final, m. 18 à 20.

A l’image, la thématique du monde fantastique diffère cependant de ces dernières. On peut la remarquer pour la première fois lorsqu’il faut poursuivre à la course la créature afin de mettre fin à ses jours. Ce moment devient une étape cruciale du fait que le joueur ne connaît ni les capacités ni les intentions de la créature au moment où il s’engage dans cette action. Or elle va s’avérer finalement bien plus dangereuse qu’elle n’en avait l’air. Musicalement, la thématique du monde fantastique est alors interprétée de façon similaire au thème original, sans modifications, afin de souligner à nouveau l’importance du moment.



Figure 99. – Thématique du monde fantastique dans la musique du combat final, m. 43 à 48.

En somme, afin de répondre au mieux aux exigences musicales de cette remise en musique, je n'avais pas d'autre alternative que d'en concevoir la composition en relation avec toutes les interactivités disponibles. Il s'agissait notamment d'écrire en tenant compte des modalités de son association à l'image, en tâchant de gérer au mieux l'ensemble des contraintes qui en découlent, afin de pouvoir répondre à toutes les caractéristiques spécifiques de cette interactivité. Une autre dimension du jeu lui-même, en somme, où le défi à relever était de taille. Cette notion d'interactivité doit être prise en compte aussi lors de l'élaboration du schéma d'association.

3.2.2. Interactivité et association

L'interactivité se présente comme une forme de communication où la situation s'adapte en temps réel aux informations véhiculées par le jeu, et aux comportements du joueur. Ce procédé est perçu et souvent associé au rapport que l'humain entretient avec la machine. En effet, on retrouve ce lien particulier dans l'interaction même entre le joueur et le jeu, et si elle tient une place prépondérante dans les jeux vidéo, c'est précisément parce qu'elle en est le principe même. Afin d'optimiser cette interaction, qui est la raison d'être de ce type d'univers et de création, il va sans dire que la musique se doit d'être la plus dynamique possible, afin d'améliorer et d'intensifier l'expérience de jeu, en créant un univers sonore à la fois cohérent et stimulant.

La musique étant un élément constitutif fondamental de la réalité virtuelle dans laquelle le jeu se trouve contextualisé, et de sa matérialisation sensorielle et émotionnelle, l'association musicale fait dès lors partie de l'une des étapes les plus importantes: elle consiste à appliquer la musique dans le jeu. Afin que cet univers soit en parfait accord avec l'atmosphère et avec l'univers visuel représentatifs du jeu, il est indispensable d'élaborer le plan d'association en même temps que la composition musicale, sachant que l'un ne va pas sans l'autre. Tout ceci doit être réalisé en anticipant avec la plus grande précision et minutie tous moments interactifs relatifs au système du jeu. C'est pourquoi l'interactivité et l'association sont interconnectées.

Pour autant, cela n'exclut pas le fait qu'un certain niveau de répétition musicale puisse apparaître de diverses façons et en divers endroits, sans même que ce soit nécessairement intentionnel. Il est connu qu'elle peut entraîner une saturation auditive, amenant parfois l'auditeur

à couper purement et simplement la musique dans le jeu⁴². C'est pourquoi l'association musicale doit aussi ouvrir à une multitude de possibilités de créations et de rencontres sonores afin d'enrichir et de renouveler le discours musical, qui ne doit jamais ni déconcentrer le joueur ni évidemment devenir un inconvénient désagréable. C'est dans cet esprit que je me suis efforcé de travailler l'association pendant le processus de composition musicale, en y intégrant deux importants procédés d'association musicale: la stratification (*vertical remixing*), et le reséquençage horizontal (*horizontal resequencing*).

Stratification

La stratification est un procédé de composition et d'association musicale dont les segments musicaux sont indépendants⁴³. Ces segments peuvent aussi bien représenter une famille instrumentale qu'un simple instrument. En ajoutant ou enlevant certains de ces segments, on peut ainsi façonner une musique à mesure que le joueur expérimente le jeu⁴⁴. Les musiques *Combat au château*, *Musique du Village* et *Musique de l'Auberge* emploient ce procédé à travers l'unique nécessité de renouveler le discours musical en augmentant la possibilité de nouvelles rencontres instrumentales.

Reséquençage horizontal

Ce procédé permet d'adapter la musique à tous contextes interactifs dépendant des actions du joueur⁴⁵. Dans le cadre de ce projet de remise en musique, plusieurs pièces ont été structurées de cette manière, par exemple *Introduction*, *Enlèvement de Ciri*, *Musique de combat*, *Après avoir combattu* et *Exploration territoriale*. Ce procédé a principalement pour objet de regrouper dans leur intégralité différents segments musicaux préalablement délimités, associés chacun à une situation. On remarquera plus loin que ces deux procédés d'association musicale peuvent être gérés de plusieurs façons par le logiciel d'association *Wwise*⁴⁶.

⁴² Chance Thomas, *Composing music for games: the art, technology and business of video game scoring*, Boca Raton, CRC Press – Taylor & Francis Group, 2016, p. 48.

⁴³ Michael Sweet, *Writing Interactive Music for Videogames: A Composer's Guide*, Upper Saddle River, Addison-Wesley, 2015, p. 156.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁶ *Wwise* est un logiciel d'intégration sonore pour médias interactifs développé par la compagnie Audiokinetic.

3.2.2.1 Composer dans l'idée d'une association

Le procédé de stratification apparaît avant tout dans la pièce *Musique de l'Auberge*. On peut voir certaines pistes silencieuses, appelées *random tracks*, ajoutées concrètement dans un segment afin de varier l'instrumentation en temps réel. Cependant, ces pistes pourront être exécutées soit de façon aléatoire (au moyen du *Random step*) ou prédéterminée (au moyen du *Sequence step*).

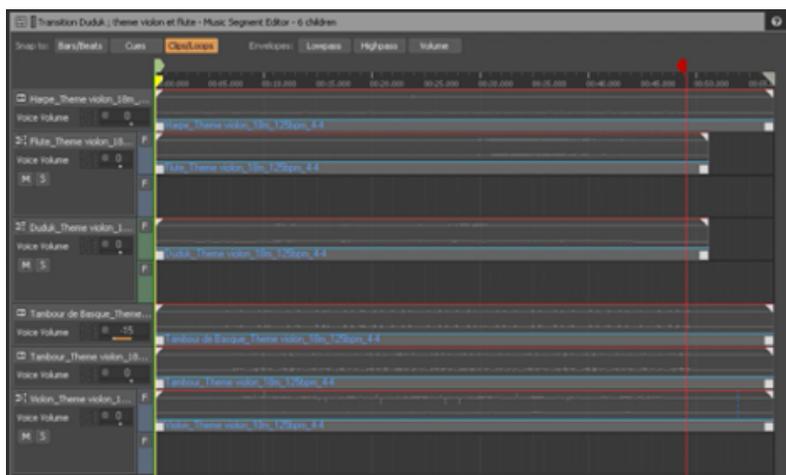


Figure 100. – *Random step* en bleu et *Sequence step* en vert.

De plus, ces segments sont placés sous une liste de lecture afin de créer une certaine procédure d'exécution musicale. Le choix de cette procédure sera préalablement déterminé par le biais d'états de lecture préalablement.

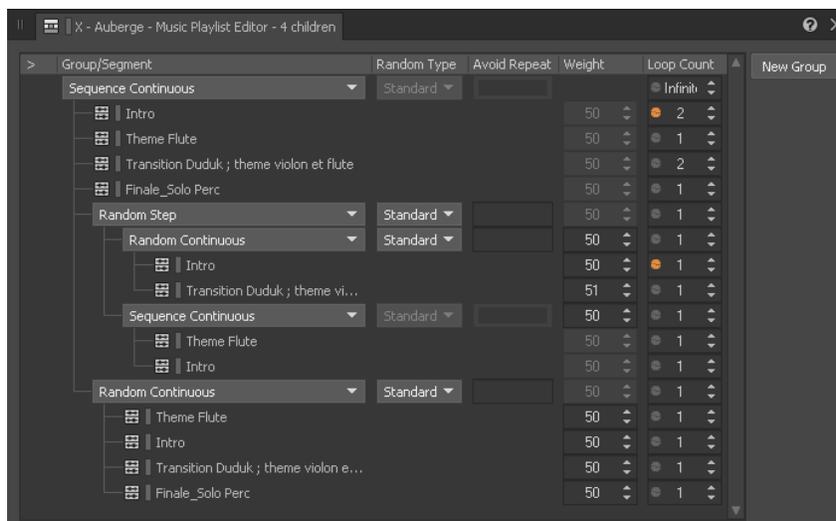


Figure 101. – Liste de lecture de *Musique de l'Auberge*

Une telle liste de lecture nous propose tout d’abord une écoute des segments disponibles dans le *Sequence continuous*, avec néanmoins quelques indications concernant notamment la reprise de certains segments, comme c’est le cas ici pour *Introduction* et *Transition Duduk*. Dans le cas du segment *Introduction*, un *randomizer* est enclenché, ce qui permet une variation du nombre de répétitions (deux à cinq fois). Le choix d’autoriser un nombre conséquent de répétitions tient principalement à mon intention de prolonger le segment tout en lui apportant néanmoins une variation, étant donné qu’il n’est constitué que de très peu de mesures.

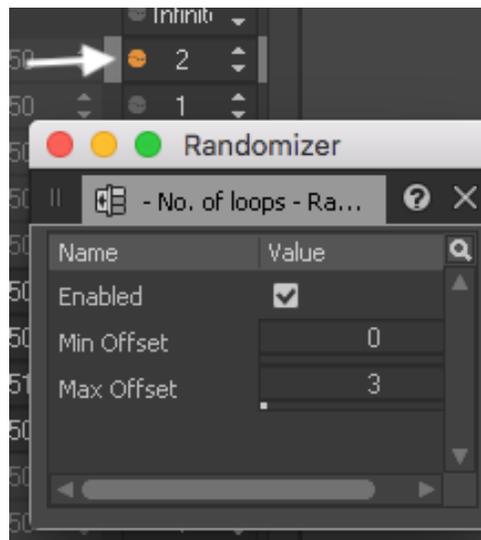


Figure 102. – Fonction *Randomizer* dans la liste de lecture de *Musique de l’Auberge* pour l’introduction.

Ensuite, l’exécution nous mène aléatoirement à l’une des deux listes de lecture issues du *Random step*. Dans celle-ci, on peut constater que le *Randomizer* est à nouveau sélectionné pour le segment d’introduction avec une variation de la répétition entre une et quatre fois. Après avoir joué l’une de ces listes, l’exécution passera au dernier état de lecture qui, à son tour, jouera tous les segments de manière aléatoire, pour ensuite revenir automatiquement en haut de la liste de lecture, qui boucle ainsi de façon continue.

Le discours musical se voit ainsi enrichi de davantage de diversité, incorporant plusieurs facteurs aléatoires, susceptibles d’intervenir aussi bien dans l’ordre d’exécution qu’au sein même des segments musicaux. Voici un tableau résumant le discours musical complet de la musique de l’auberge.

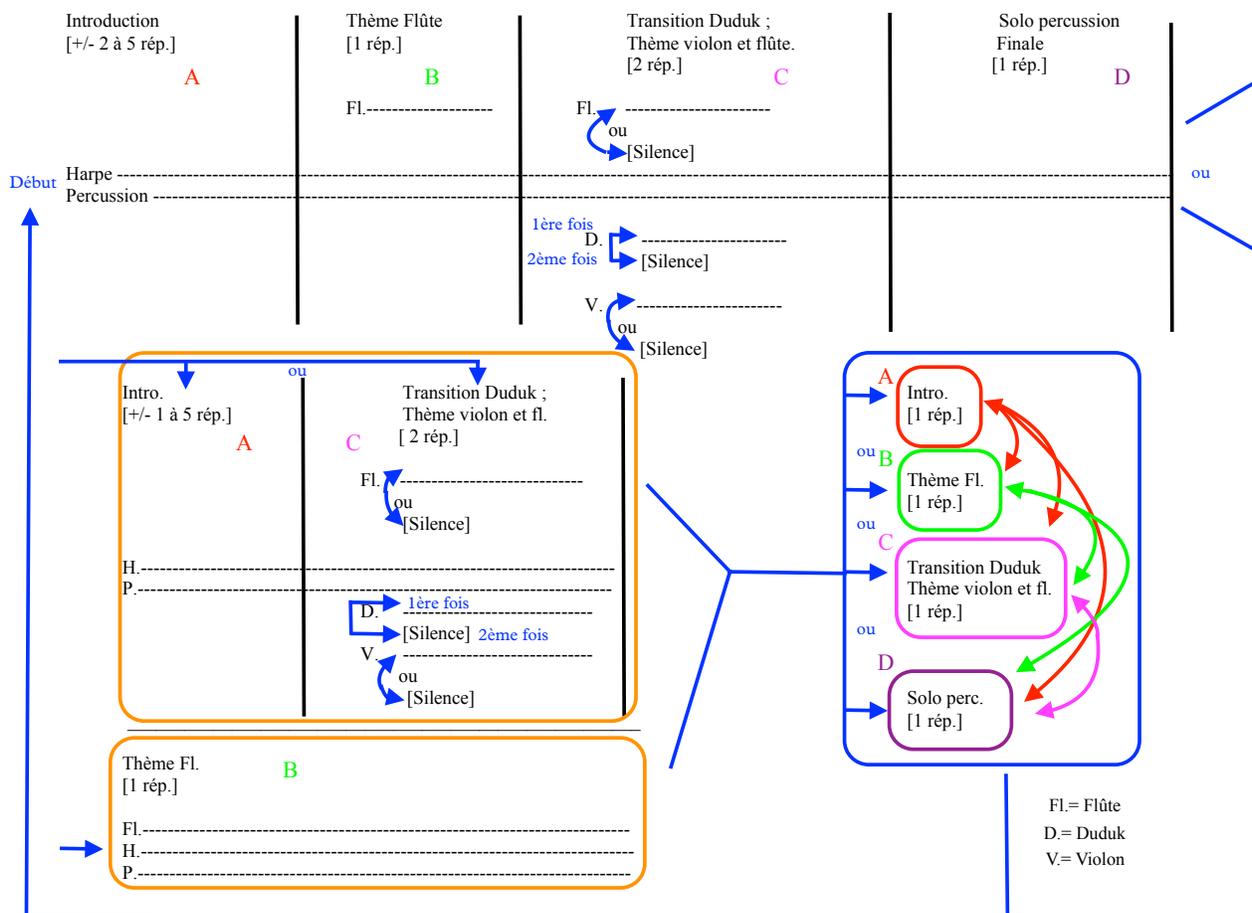


Figure 103. – Représentation graphique du discours musical de la musique d’auberge intégrée.

On a tout d’abord une interprétation de la partition à la harpe avec percussions. Vient ensuite, le segment B, qui y ajoute les flûtes, qui mentionnent le thème. Après, la première exécution du segment B, le segment C nous fait entendre le duduk avec un possible ajout de la ligne mélodique pour flûte et violon, géré de façon aléatoire par la fonction *Random Step*, dès la première répétition. La deuxième répétition nous fait uniquement entendre une éventuelle exécution de la flûte ou du violon, sans intervention au duduk. Il demeure néanmoins possible que ce segment ne génère aucune de ces mélodies, auquel cas la harpe et les percussions continueront de jouer seuls afin de maintenir une continuité musicale pendant que l’action se poursuit à l’écran. On pourra éventuellement entendre ensuite la séquence D, qui intègre un solo de percussions, pour laisser finalement place à un petit temps d’arrêt musical. Par la suite, la liste de lecture choisira elle-même aléatoirement l’une des deux éventualités suivantes: soit l’exécution des segments A et C, soit

l'énonciation du segment B. L'un comme l'autre nous amènera vers l'énonciation de tous les segments dans un ordre aléatoire, pour revenir ensuite à la case de départ avec la harpe et les percussions.

En théorie cette approche très particulière de l'exécution musicale, issue de la stratification, peut sembler un peu complexe en termes d'association. Cependant, dans les faits, pour cet élément particulier, elle est simplement constituée de quatre segments avec à certains moments l'option de ne pas jouer les lignes mélodiques. Le simple fait d'utiliser des outils amenant une variation musicale sur la base de plusieurs paramètres distincts permet de rendre le discours musical beaucoup plus vivant tout en réduisant la redondance.

Plus loin, nous pourrions observer le reséquençage horizontal, et constater ainsi que sa conception est tout à fait différente.

3.2.2.2 Linéarité et Interactivité à la fois

À la fin de cette première partie, le joueur se retrouve contraint d'affronter une terrible créature qui hante les abords du village: un griffon. Pour ce passage du jeu, je tenais absolument à ce que la musique puisse s'attacher à chaque moment d'interactivité quelle que puisse être la durée du combat. Je me suis donc attaché à privilégier une certaine linéarité musicale au sein du contexte interactif, en y intégrant des segments musicaux complets, dont l'exécution est dépendante des mouvements et déplacements de la créature. Voici un tableau résumant la trajectoire du combat.

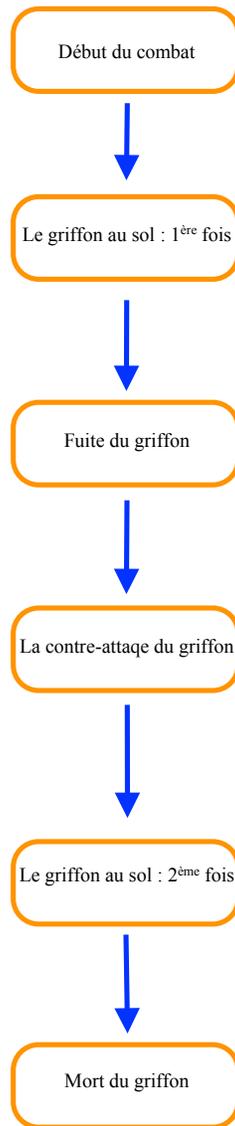


Figure 104. – Trajectoire événementielle du combat

Afin de rendre tout ceci plus clair et de pallier d'avance toute ambiguïté, les différents événements sont clairement spécifiés dans la partition, chacun correspondant à un segment musical particulier. Tous les segments ont ensuite été intégrés séparément, de façon à pouvoir être enchaînés les uns aux autres en fonction des événements ou des différentes phases du combat. L'association suit la structure narrative du combat, présentée à la figure 105.

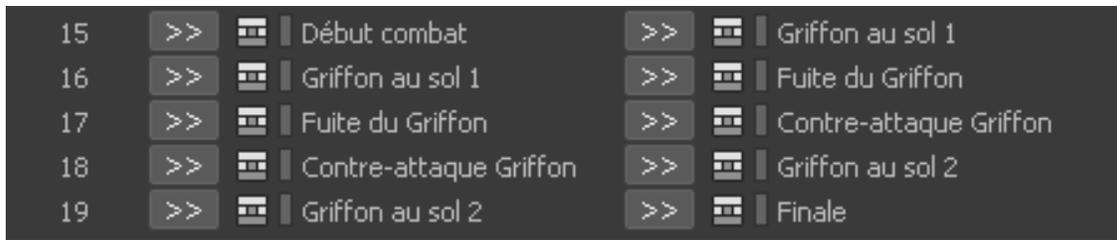


Figure 105. – Transitions musicales de la musique de combat du griffon

Tant qu'on reste au sein d'une même phase de combat, les segments musicaux sont répétés indéfiniment. La transition d'un segment à un autre, qui s'effectue avec fluidité par fondu enchaîné, est aidée par un roulement de cymbale suspendue qui camoufle le point de transition.

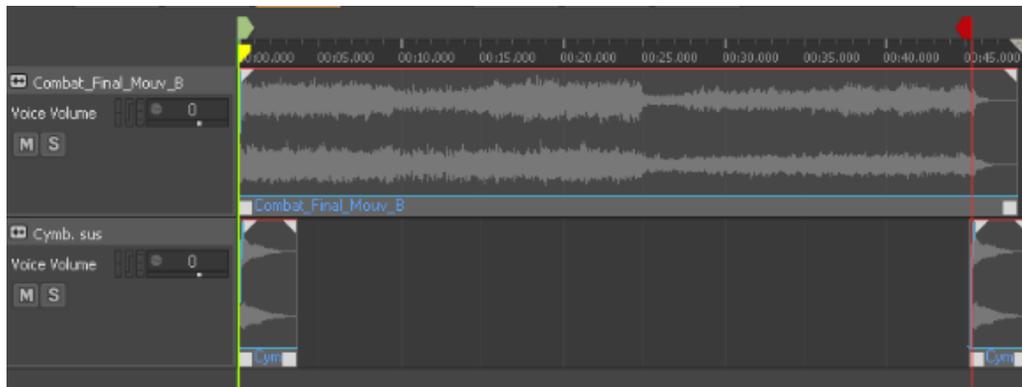


Figure 106. – Ajout de l'élément transitoire effectué par la cymbale suspendue

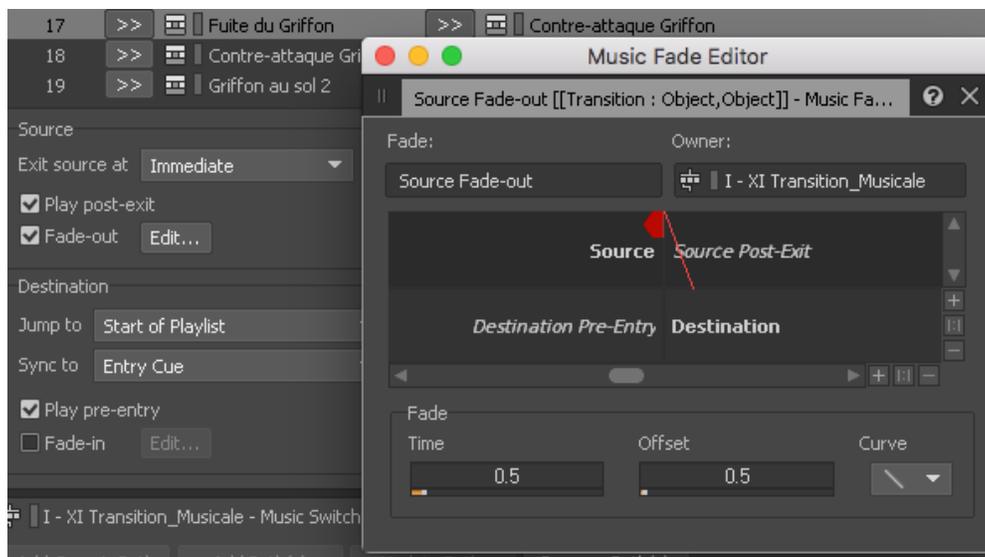


Figure 107. – Fondu-enchaîné disponible.

Conclusion

Sur le plan de la composition musicale, l'aspect particulièrement passionnant de ce type d'exercice est qu'au moment de composer, il est ici impératif de réfléchir aux meilleures approches pour l'obtention d'une diversité musicale rendue intéressante par une association et d'imaginer quelles stratégies vont permettre d'optimiser cette association, car tous ces aspects sont parties intégrantes des choix structurels et esthétiques qui vont influencer et orienter la composition musicale elle-même. Or cette diversité musicale tient en grande partie à la meilleure exploitation possible des segments musicaux, et à l'organisation des listes de lecture, ainsi que des éventuelles transitions musicales possibles et obtenues avec l'interactivité. Au final, c'est le principe même de cette interactivité qui définira pour chaque jeu et pour chaque joueur, l'ensemble de l'expérience musicale accompagnant à la fois le jeu et l'atmosphère visuelle, grâce à la prise en compte préalable de tous ces paramètres par le compositeur. Dans le rapport de l'homme à la machine, interactivité oblige, ici les deux sont « le compositeur », au même titre que chaque joueur. C'est un autre rapport à la création musicale.

Avec ce projet, j'ai constaté une certaine limitation des sons virtuels face à la capacité de production d'une maquette professionnelle dans mon langage. Au lieu de se consacrer en grande partie à ces sons virtuels, je crois qu'il aurait été souhaitable d'enregistrer certaines parties, ne serait-ce que certaines lignes mélodiques afin d'apporter un côté réaliste et humain à la maquette professionnelle. Il aurait été possible d'enregistrer l'ensemble médiéval que je convoitais au même titre que le quatuor à corde dans *Cloverfield*. Même la bombarde aurait certainement pu être enregistrée. On pourrait dire que la pratique des sons virtuels dans le milieu de la musique à l'image a eu raison de ma pratique personnelle.

Face à ce second aspect de relation entre l'homme et la machine, le compositeur peut se sentir restreint face à certaines limitations. Est-ce qu'on peut toujours considérer l'homme comme créateur s'il est freiné par une machine? À l'inverse, comment rester créatif et expressif malgré balises imposées par les sons virtuels?

Une autre application d'association musicale sera partie intégrante de la prochaine pièce présentée, qui cette fois est une musique de concert. Cette association portera plutôt à ce qui a trait à certaines images et ressentis personnels de ma part. Ceux-ci seront transmis par le contexte

harmonique ainsi que l'emploi d'une orchestration attitrée à ces ressenties. Tout d'abord, voyons le rapport à l'image que peut entretenir une musique de concert.

4. Rapport à l'image en musique de concert

Bien avant d'être composée spécialement pour l'image, la musique a depuis bien longtemps servi à accompagner d'autres formes d'expression, telles que la poésie, le théâtre ou la danse. On la voit apparaître dans ce rôle dès la Grèce antique, avec la poésie lyrique où une musique instrumentale pouvait accompagner les récits de l'*Illiade* et de l'*Odyssee*⁴⁷. Par la suite, le rapport à l'image s'est intensifié, à travers l'opéra notamment, pour donner lieu à des variantes dans l'expérience visuelle en musique, telles que la symphonie dramatique ou l'opéra symphonique qui cherchent à « prendre l'orchestre comme organe ou pour agent d'une musique avant tout expressive, d'une musique littéraire, d'une musique à programme »⁴⁸.

La « symphonie dramatique », comme Berlioz l'appelait⁴⁹, se résumerait aussi par l'appellation « poème symphonique ». Liszt, à qui on attribue la création du poème symphonique – même s'il ne s'appropriait pas ce titre – y apportait un contenu thématique plutôt d'ordre psychologique, philosophique et même métaphysique⁵⁰. En revanche, Jean Sibelius, compositeur émérite et très grand symphoniste a signé quelques poèmes symphoniques, dont les inspirations puisent très largement dans le riche univers des contes et légendes scandinaves⁵¹. On remarque que le poème symphonique peut traiter autant d'appui au contenu philosophique que d'une image personnelle.

Le groupe de recherche *Kosmos* s'intéresse principalement sur le lien entre la musique et l'imagerie. Dans ce rapport à l'image, ils ont sondé des auditeurs face à l'émotion ressentie suite à l'écoute d'une musique en demandant d'indiquer une réponse sur les trois disponibles lorsqu'ils ont reconnu une émotion dans la musique, ont ressenti une émotion induite par la musique ou ont eu une imagerie visuelle⁵². Il s'avère que la perception d'imagerie visuelle fut la plus populaire des réponses⁵³. Cela a donc amené une certaine sollicitation d'une perception sensorielle du spectateur au point de déclencher la production spontanée d'images visuelles, sachant que les images ainsi

⁴⁷ Paul Pittion, *La musique et son histoire: Les musiciens, les œuvres, les formes, les époques*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1960, p. 31.

⁴⁸ Camille Bellaigue, « Les époques de la musique: L'opéra symphonique », *Revue des Deux Mondes*, vol. 51, n° 1, mai 1909, p. 173.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ François-René Tranchefort (éd.), *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, 1986, p. 418.

⁵¹ *Ibid.*, p. 712.

⁵² Tuomas Eerola, compte rendu de l'atelier *KOSMOS-dialogue work* (Université Humboldt, 2 juin 2017), <https://musicscience.net/2017/06/08/music-visual-imagery-and-emotions/>, consulté le 19 octobre 2021.

⁵³ *Ibid.*

perçues lui seront personnelles, mais ne seront pas nécessairement celles initialement imaginées ou vues par le compositeur.

Cependant, ces images peuvent être transmises à l'aide de plusieurs paramètres musicaux. Olivier Messiaen, par exemple, a intégré à plusieurs reprises les chants de certains oiseaux dans plusieurs de ces œuvres. Le chercheur Trevor Hold rapporte que, dans la pièce *Réveil des oiseaux*, les chants d'oiseaux en question sont issus d'une représentation plutôt imaginaire qu'authentique⁵⁴.

De plus, ce compositeur a un apport très particulier avec ses couleurs musicales en lien avec sa synesthésie. Pour lui, la mélodie ou la thématique rythmique, les combinaisons des sonorités et timbres ont une influence sur ses couleurs ressenties⁵⁵. Bref, les perceptions sensorielles peuvent être très différentes d'une personne à l'autre.

Selon Lawrence M. Zbikowski, chercheur dans le domaine des sciences cognitives, une image n'est pas uniquement son contenu visuel, elle y inclut les notions et concepts qui la constituent, comme par exemple, l'image d'un arbre fait mention à la fois d'un grand végétal ainsi que d'une verticalité⁵⁶. Cette idée de compréhension de l'image apparaît énormément dans la musique comme la musique de l'éléphant dans *Le Carnaval des animaux* où Saint-Saëns fait jouer les contrebasses dans un registre grave et de manière large⁵⁷. On peut comprendre que le compositeur fait mention des caractéristiques morphologiques de l'animal.

On retrouve cette notion de rapport à l'image transmise à travers paramètres musicaux, thématiques et images personnelles dans ma pièce *Paysages Laurentiens*. Il s'agit d'une pièce de concert inspirée par la nature, plus précisément celle des Laurentides, et par la manière dont cette nature magnifiquement sereine est affectée par les changements saisonniers.

⁵⁴ Trevor Hold, « Messiaen's Birds », *Music & Letters*, vol. 52, n° 2, 1971, p. 122.

⁵⁵ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, cité dans Greta Berman, *Synesthesia and the Arts*, vol. 32, n° 1, 1999, p. 19.

⁵⁶ Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford University Press, Oxford, p. 68-69.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 71.

4.1. *Paysages Laurentiens*

Avant d'entrer plus avant dans le sujet, je me dois de préciser que je suis un grand admirateur de la nature forestière. Il faut dire qu'au Québec, la diversité forestière est très présente au sein de nos dix-sept régions, comme dans les Laurentides où je l'apprécie avec une intensité toute particulière. La grande diversité de ce biotope exceptionnel me procure un immense sentiment d'affection, notamment envers toutes ses couleurs dont l'éblouissement se renouvelle infiniment à chaque changement de saison. C'est en puisant profondément dans cette émotion-là que j'ai composé une pièce qui évoque et traduit des couleurs et images personnelles, vécues au cœur de cette nature splendide lors des changements saisonniers. Cette pièce, pour orchestre symphonique, contient donc quatre mouvements : *Automne*, *Hiver*, *Printemps* et *Été*. L'inspiration des saisons, pour les compositeurs, ne date pas d'hier. Un de ceux-ci est, sans compromis, Antonio Vivaldi qui y consacra, lui aussi, une pièce pour orchestre. Cette pièce va plus loin qu'une simple énonciation des sentiments du compositeur face à aux saisons: elle amène un rapport à l'image très intéressant. On peut noter une certaine gaieté et légèreté dans *Printemps* avec les instruments dans l'aigu ou, encore, une inspiration du chant du coucou interprété par les basses au tout début de l'*Été*⁵⁸.

De plus, je me suis aussi découvert une synesthésie qui, chez moi, unit d'un lien étrange et permanent chiffres, lettres et notes musicales. Voici un tableau mentionnant les couleurs que je perçois mentalement à l'audition de ces notes.

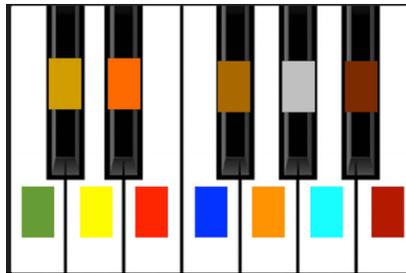


Figure 108. – Représentation personnelle des couleurs vues avec les notes.

Cette association subjective sera en réalité perceptible et décelable au sein de tous les mouvements de cette composition. Plus précisément, elle sera utilisée de manière harmonique pour représenter des couleurs que l'on peut voir et ressentir à l'écoute de chaque saison respective.

⁵⁸François-René Tranchefort (éd.), *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, 1986, p. 837.

Chaque mouvement, personnifiant chacun une saison, détient ainsi son propre mode et sa propre association entre couleur et musique.

Forme générale

On peut remarquer que deux instruments s'imposent plus que les autres, à savoir le basson et le violoncelle, non seulement par leur temps de présence, mais aussi en se partageant le rôle d'énonciation thématique durant toute la pièce. Évidemment, ces derniers n'ont pas l'exclusivité de l'énonciation thématique: il arrive à quelques occasions que d'autres instruments puissent aussi reprendre ce qu'ils énoncent, ou décrire des détails différents.

De plus, on peut voir apparaître, dans chaque mouvement, un accord personnifiant l'émancipation de la saison en question. Ce dernier est toujours présenté de la même manière, réunissant deux accords majeurs, soit de manière juxtaposée, soit entrelacés ou encadrés à une distance d'une seconde majeure de la note de base.



Figure 109. – Exemple d'accord d'émancipation

Cette pièce a été composée de telle sorte que tous les mouvements puissent s'enchaîner l'un à la suite de l'autre, sous l'inspiration du changement saisonnier. Afin de pouvoir concrétiser cette intention, on retrouve à la fin de tous les mouvements une énonciation d'un élément, soit thématique, soit d'instrumentation, issu du mouvement suivant, créant ainsi une continuité au discours musical.

On remarquera sans doute aussi les multiples éléments poétiques introduits ponctuellement afin de mieux représenter les saisons, en lien avec mes ressentis et images personnelles.

Automne

Au sein de ce premier mouvement, on peut voir plusieurs éléments poétiques traduisant l'image de feuilles au vent se déplaçant à vive allure. Cette image est traduite par une certaine rapidité que donne la vitesse d'exécution du tempo ainsi que la signature rythmique des double-croches tout au long du mouvement.

Violons I
Violons II

4/4 À vive allure ♩ = 150

mp *f*

Figure 110. – Représentation de feuilles au vent écrit aux premiers et deuxièmes violons, m. 1 à 4.

Glockenspiel

Vibraphone

Celesta

Harpe I

Harpe II

gliss.

* * *

Figure 111. – Orchestration poétique de feuilles au vent à tout l'orchestre, m. 18 à 20.

En outre, l'image de l'élan des feuilles est vue dans un motif rythmique qui se voit répété à plusieurs reprises et même développé davantage un peu plus tard. Ce dernier, venant souligner l'envol des feuilles, apparaît dès les premières mesures, interprété par les cuivres.

Figure 112. – Motif rythmique aux cuivres dès la mesure 3.

On peut apercevoir une réinterprétation du motif rythmique dès la mesure 51.

Figure 113. – Réinterprétation motif rythmique, m. 51 à 54.

Harmoniquement, ce mouvement utilise en grande partie le mode lydien ayant la note pôle de *do*. Instinctivement, j'ai employé ce mode particulier pour sa coloration envers les couleurs qui dominant durant cette saison selon ma synesthésie. Plus précisément, toutes ces couleurs

représentent musicalement une teinte de rouge soit la couleur même qui frappe le plus le regard à ce moment de l'année et en imprègne le souvenir. Toutefois, on peut remarquer que l'une de ces notes est plutôt froide : la note *la*. Cette dernière a son importance car elle nous permet de retrouver, au sein de l'image, la variation de température qui marque déjà cette saison, soit tantôt chaude et froide – soit visuellement, une couleur chaude qui annonce l'arrivée du froid.

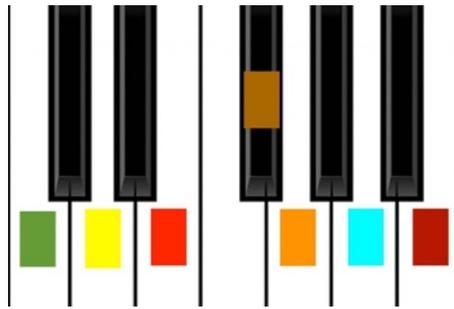


Figure 114. – Couleurs harmoniques de *Automne*

Sur le plan motivique, on note deux motifs distincts, interprétés par le basson, qui personnifient le déplacement d'une feuille au vent. Le premier s'attarde plutôt dans le registre aigu, exploitant ainsi une sonorité très « mince » au basson⁵⁹, qui peut rappeler une feuille emportée au gré du vent. Le second motif évoque pour sa part la dernière danse, apaisée, d'une feuille déjà proche du sol. Il est interprété dans un registre central à l'instrument, laissant ressortir une certaine douceur⁶⁰.



Figure 115. – Motif A interprété au basson, m. 8 à 16.

⁵⁹ Samuel Adler, *Étude de l'orchestration*, Paris, Henry Lemoine, 2011, p. 222.

⁶⁰ *Ibid.*

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Basson' and the bottom staff is labeled 'Bsn.'. Both staves are in bass clef and 4/4 time. The Basson staff starts with a dynamic marking of *mp*. The music features eighth notes, some beamed in groups of three (trios), and a final measure with a 2/4 time signature change. The Bsn. staff also features eighth notes and groups of three, with a dynamic marking of *mp* and a final measure with a 4/4 time signature change.

Figure 116. – Motif B interprété au basson, m. 20 à 28.

On peut constater, un peu plus tard dans ce mouvement, une seconde énonciation de ce motif. Bien que légèrement différente de l'original, elle rappelle l'image automnale suite à une grande utilisation de la couleur lydienne.

The image shows a single staff of music for 'Bsn.' in bass clef. It is marked 'solo.' and *mp*. The music consists of eighth notes, some beamed in groups of three, and a final measure with a 2/4 time signature change.

Figure 117. – Seconde énonciation du motif B, m. 53 à 58.

The image shows a single staff of music in bass clef. It is marked *mf*. The music consists of eighth notes, some beamed in groups of three, and a final measure with a 2/4 time signature change.

Figure 118. – Seconde énonciation du motif A, m. 61 à 65.

L'accord d'émancipation de cette saison est entendu à deux reprises, exprimant cependant deux choses différentes. La première, que l'on entend à la septième mesure, vise surtout à introduire la couleur lydienne qui, évoquant l'atmosphère automnale, restera dominante durant tout ce mouvement, tandis que la seconde, qui apparait à la mesure 47, annonce plutôt la saison suivante. On peut donc remarquer que cet accord réunit par entrelacement les deux accords caractéristiques.

Hiver

Cette saison demeure sans doute pour moi l'une des plus représentatives de cette région. Neige, froid, glace et poudrierie sont des éléments que l'on y trouve en abondance. On retrouve alors un motif thématique interprété uniquement aux cordes. Ce dernier se trouve toujours énoncé par un soliste. On l'entend d'abord pour la première fois joué au violon. Après quoi il sera repris, à distance d'une octave inférieure, par le violoncelle avec un petit ajout.



Figure 121. – Thématique représentative du mouvement au violon, m. 116 à 119.

Figure 122. – Reprise thématique du mouvement au violoncelle avec ajout, m. 122 à 129.

Pour ce qui est des éléments poétiques, on obtient en premier lieu l'image de la poudrierie hivernale volatile – cette neige glacée poudreuse, très fine et qui ne colle pas – qui est retranscrite à plusieurs instruments, notamment chez la famille des cordes, et dont on peut voir la manifestation dès le début de ce passage. À ce moment, les cordes se voient divisées sur plusieurs lignes musicales indépendantes afin de mieux restituer cet effet de poudrierie lointaine.

Plus précisément, cet effet est obtenu par une répétition de jeu de triples croches émises par les altos et violoncelles, introduisant un jeu de trémolos joué par les premiers et deuxièmes violons. Altos et violoncelles répètent tous un modèle de triples croches exposé dans leurs trois premières mesures d'énonciation, tandis que les trois pupitres des premiers et deuxièmes violons restent plutôt indépendants face au temps de jeux et d'arrêts.

The image displays a musical score for Alto and Violoncelles, measures 108 to 113. The score is presented in two systems. The top system, labeled "Modèle" in red, shows the original notation. The bottom system, labeled "Reproduction" in blue, shows a modified version of the same music. Red and blue brackets highlight specific passages in both systems.

System 1 (Modèle):

- Alto:** Measures 108-113. Original notation includes "arco. con sord." and "ppp". The "Modèle" label is in red.
- Violoncelles:** Measures 108-113. Original notation includes "con sord. arco." and "ppp". The "Modèle" label is in red.

System 2 (Reproduction):

- Alto:** Measures 108-113. Modified notation. The "Reproduction" label is in blue.
- Violoncelles:** Measures 108-113. Modified notation. The "Reproduction" label is in blue.

Red and blue brackets highlight specific passages in both systems, indicating the effect of "poudrierie" (dustiness) on the original and reproduced versions.

Figure 123. – Effet de poudrierie chez les altos et violoncelles, m. 108 à 113.

The image shows a musical score for Violons I and Violons II, measures 111 to 120. The score is annotated with blue and red boxes. Blue boxes indicate 'Temps de jeu' (playing time) and red boxes indicate 'Temps d'arrêt' (stopping time). The music is marked 'ppp' (pianissimo).

Legend:

- = Temps de jeu
- = Temps d'arrêt

Figure 124. – Effet de poudrierie chez les premiers et deuxièmes violons, m. 111 à 120.

Cette réinterprétation apparaît au même moment à la harpe et au vibraphone, avec de nombreuses interventions rapides de style *glissando*, mesurées ou non. Ensuite, on entend une nouvelle évocation de cette même image légère et fluide d'envolées de poussière de glace par les bois (flûte alto, clarinette et clarinette basse).

Ne pas jouer le Fa

Vibraphone

Harpe

Vib.

Hp.

Figure 125. – Orchestration de l'effet de poudrierie chez le vibraphone et harpe, m. 110 à 113.

Fl. A.

Hrb.

Cl.

Cl. B.

Figure 126. – Orchestration de l'effet de poudrierie chez les bois, m. 121 à 123.

Plus loin, on entend une représentation de la glace et du givre, avec les interventions du glockenspiel et des notes harmoniques de la harpe, ces sonorités cristallines évoquant visuellement un scintillant amas de glace.

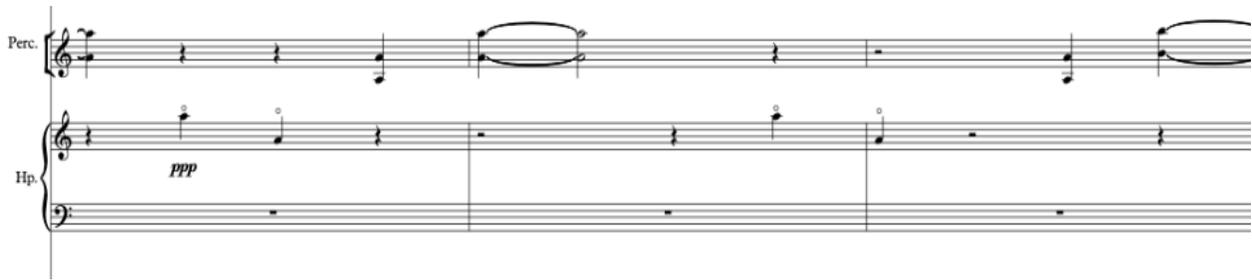


Figure 127. – Orchestration poétique de la glace par le glockenspiel et la harpe, m. 126 à 128.

On peut aussi remarquer un élément poétique dans l’harmonie représentant le gel dans l’intégralité du mouvement. Plus précisément, cette harmonie détient une hybridité du mode dorien et éolien avec la note pôle de *la* et un sixième degré mobile. Par conséquent, l’utilisation de cette harmonie caractérise ma représentation visuelle de l’image de gel en lien avec la couleur incarnée de la note pôle, le bleu, une couleur très présente dans la neige et les paysages glacés, et avec sa stabilité harmonique, dont l’intention est d’appuyer l’image du grand froid et d’une congélation en plein air.

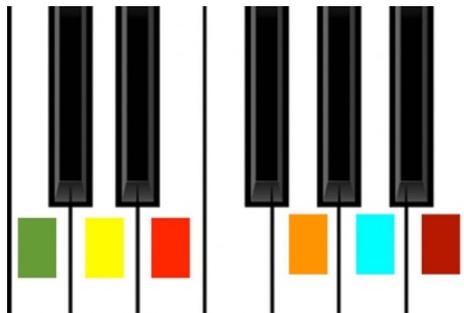


Figure 128. – Harmonie de *Hiver*

En outre, on peut constater que l’accord d’émancipation est ici tout à fait différent de celui du mouvement précédent. Au lieu de contenir deux accords majeurs, celui-ci en contient un mineur, et il est disposé au second renversement.

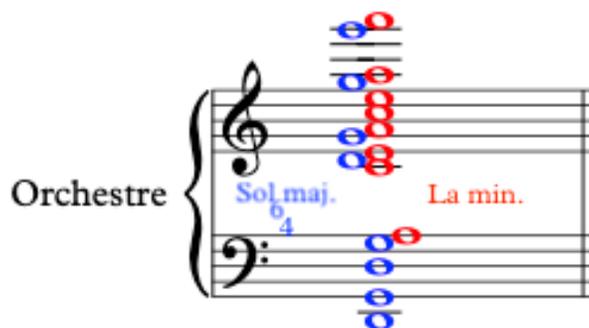


Figure 129. – Accord d’émancipation d’*Hiver* m. 135.

Tout ceci nous conduit à un élément de transition qui introduit déjà le prochain mouvement, énoncé aux cordes. Cette énonciation précoce permet notamment d’introduire la nouvelle tonalité du mouvement suivant.

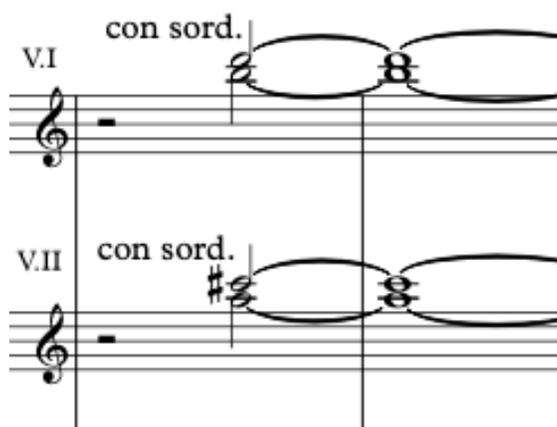


Figure 130. – Dernière énonciation transitoire vers *Printemps*, m. 146.

Printemps

Ce mouvement incarne spécifiquement le thème de la résurrection de la nature, après une période d'hibernation décrite dans le mouvement précédent. Cette résurrection éclot partout en abondance. Musicalement, elle apparaît premièrement au sein des deux thématiques.

Hautbois

solo.

mp

5

3

5

3

p

Figure 131. – Première thématique au hautbois, m. 151 à 156.

Violoncelle Solo

p

mp

p

mp

p mp

3

3

3

p

mp

3

p

Figure 132. – Deuxième thématique au violoncelle, m. 153 à 158.

La première en fait mention par le biais d'une approche plutôt virtuose, amenée par des notes rapides et des sauts de registres rapprochés, introduisant ainsi l'image d'un début de reviviscence de la nature comparativement à ce qu'on avait entendu précédemment sur le plan mélodique.

Bien qu'elle soit clairement différente de la première thématique, la seconde incarne cependant elle aussi le retour à la vie, qui se voit évoqué par l'indication des nuances. Plus précisément, on a ici l'image d'un souffle, d'une respiration, amené par les *crescendos*, inspiration, et *decrescendos*, expiration. De plus, je trouvais que cette notion de souffle joignait assez bien l'image de cette thématique de résurrection, sachant que sans souffle, il n'y a pas de vie. Tous deux sont synonymes et interagissent ensemble tout au long de la pièce, et ce dès le début, par un dialogue de solistes

entre le hautbois, pour la première thématique, et le violoncelle, pour la deuxième. Le fait qu'ils interagissent génère aussi un sentiment de cohésion motivique plus marqué que lors des mouvements précédents

Harmoniquement, ce mouvement utilise le mode éolien sur la note pôle de *si*. Ce choix harmonique provient de l'image des couleurs remarquées et ressenties à ce moment de la saison, plus précisément des couleurs plutôt chaudes mais très différemment des couleurs automnales, avec le *si*, le *do* dièse, le *mi*, le *fa* dièse et le sol. A cela vient cependant s'ajouter une touche de couleur froide, le *la*, note encore fraîche, qui vient contredire et atténuer légèrement la grande domination de toutes ces notes déjà chaudes. Le fait que l'harmonie possède ici plus de notes chaudes que froides provient de l'image du printemps, qui fait généralement son apparition en introduisant par touches, dans la fraîcheur restante, un climat plus souriant et plus chaleureux. Les couleurs et ressentis seront ainsi introduits, avec certaines images représentatives, au cœur même de la structure musicale.

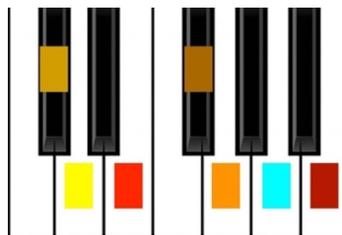


Figure 133. – Harmonie de *Printemps*

Toutes ces images étant représentées musicalement, un lien entre discours musical et images peut finalement s'établir. Elles seront alors représentées, avec leur dimension, au niveau de l'orchestration. Voici un tableau qui témoigne de la structure de cette orchestration.

Structure musicale	Introduction	Énonciation des motifs	Dévelop. des motifs	Point culminant	Conclusion
Image représentative	Début de la fonte glacière	Les bougeons émergent	Début du développement floral	Arrivé du printemps : Apparition des fleurs	Contemplation saisonnière
Mesures	149 à 150	151 à 158	159 à 171	172 à 175	176 à 189

Figure 134. – Structure musicale du mouvement *Printemps*.

Dès le début, l'introduction commence sur un accord soutenu aux premiers et deuxièmes violons servant ainsi à la transition entre ces mouvements. On peut déceler une activité sous-jacente émise par les altos et violoncelles qui introduit une représentation poétique de l'affaissement de la neige suite à l'arrivée du printemps.

The musical score for Figure 135 shows four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I and Vln. II parts are marked 'con sord.' and 'pp con sord.' with long, sustained notes. The Vla. part is marked 'ord.' and features dynamic markings 'pp < p > pp' and 'pp < p > pp'. The Vc. part is marked 'ord.' and features dynamic markings 'pp < p > pp' and 'ppp'.

Figure 135. – Orchestration de la fonte de la neige, m. 149 à 150.

Au même moment, on retrouve l'orchestration personnifiant la glace, qui tenait évidemment un rôle majeur dans le mouvement précédent. Cependant, cette poétique ne se trouve pas reprise aux mêmes instruments qui la tenaient à l'origine, ce sont à présent le célesta et la harpe qui en reprennent la thématique, avec une fragilité plus cristalline.

The musical score for Figure 136 shows two staves: Cel. and Hp. Both parts feature long, sustained notes with dynamic markings.

Figure 136. – Reprise de l'orchestration poétique signifiant l'image de la glace, m. 161 à 163.

S'installe ensuite, une certaine vivacité rythmique produite par les premiers et deuxièmes violons représentant l'émergence des bourgeons, le tout accompagné par la poésie de la fonte des neiges. On peut entendre, au même moment, l'énonciation des motifs principaux qui nous mènera à leur développement.

The image shows a musical score for four instruments: Violon I, Violon II, Alto, and Vc. I. The score is divided into three measures. The Violon I and II parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The Alto part has a melodic line with dynamics *pp*, *p*, and *pp*, and accents. The Vc. I part has a melodic line with dynamics *pp*, *p*, and *pp*, and accents. The Alto part also has a piano part with dynamics *pp*, *p*, and *pp*, and accents. The Vc. I part has a piano part with dynamics *pp*, *p*, and *pp*, and accents.

Figure 137. – Orchestration de la vivacité, m.151 à 153.

Lors de ce développement, nous découvrirons une nouvelle variante des motifs originaux. Arrive tout d'abord, la première thématique, avec des entrées subséquentes chez les bois, et qui nous conduit vers l'énonciation de la seconde thématique. Celle-ci sera conduite par les cordes pour ensuite terminer sur l'accord d'émancipation. Lors de cette première énonciation, on peut entendre la représentation poétique d'un bourgeon qui émerge, avec le début au basson. Cette émergence prend de l'ampleur au moment de la seconde énonciation thématique, pour nous conduire vers l'accord d'émancipation, soit l'image de la fleur, qui s'épanouit dans un rayon de soleil.

Figure 138. – Début du développement de la première thématique par les bois, m.159 à 163.

Figure 139. – Début du développement de la deuxième thématique chez les cordes, m. 167 à 170.

Cette émancipation, qui dépeint l'arrivée des fleurs, se voit traduite par un point culminant constitué par son accord interprété par le tutti orchestral.

Figure 140. – Accord d'émancipation de la mesure 172.

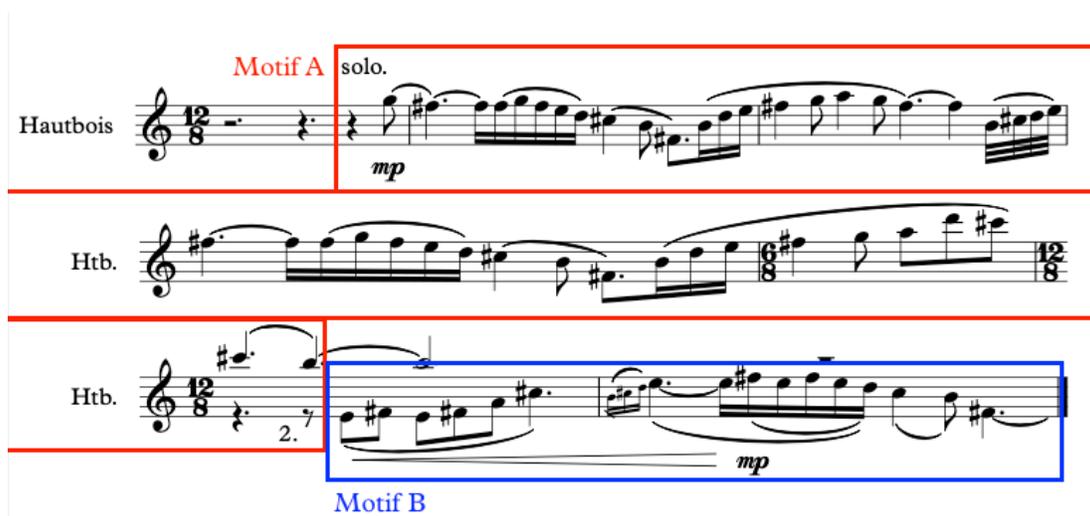
Été

Avant tout, cette saison sera naturellement la plus chaude de toutes. C'est pourquoi, les harmonies utilisées témoignent toutes d'une couleur chaude issue de ma synesthésie. Mes perceptions visuelles de cette saison auront aussi un effet sur la structure musicale, et se retrouveront bien évidemment dans l'orchestration, se traduisant par l'image de la couleur des rayons du soleil, de la luminosité et de la chaleur. Voici un tableau de sa structure.

Structure musicale	Énonciation des motifs	Développement Motif B	Développement Motif A et transition	Point culminant
Perspective visuelle	Un matin au lever du soleil	Arrivée de la brise	Apparition de la chaleur	Émancipation saisonnière de l'Été
Harmonie	<i>Si</i> éolien	<i>Mi</i> dorien	<i>Sol</i> bémol Lydien	<i>Do</i> bémol (si) lydien
Couleur				
Mesures	191 à 202	203 à 211	212 à 231 : 232 à 235	236 à 245

Figure 141. – Structure musicale du mouvement *Été*

Le thème principal, énoncé au hautbois, contient deux motifs différents.



The image shows three staves of musical notation. The top staff is for Hautbois (Hautbois) and contains Motif A, which is marked 'solo.' and 'mp'. The middle staff is for Horns (Htb.) and contains a variation of Motif A. The bottom staff is also for Horns (Htb.) and contains Motif B, which is marked 'mp'. The motifs are highlighted with red and blue boxes respectively.

Figure 142. – Thématiques principales disponibles au hautbois, m. 192 à 197.

Du point de vue des perspectives visuelles, l'énonciation poétique d'une brise d'été se retrouve en plusieurs temps au sein de ce mouvement. Celle-ci apparaît en premier sous la forme de trémolos aux cordes représentant l'arrivée de la brise. Elle sera ensuite plus élaborée lorsqu'elle sera jouée par les bois, puis se retrouvera plus tard chez les cordes.

Figure 143. – Première apparition de la brise chez les cordes, m. 192 à 195.

Figure 144. – Seconde réutilisation de la thématique de la brise par les bois, m. 203 à 204.

Figure 145. – Réutilisation de la thématique par les cordes, m. 212.

Une nouvelle harmonie s'installe à la mesure 203, nous sommes alors en présence du développement du second motif, qui se trouve en grande partie chez les cordes.

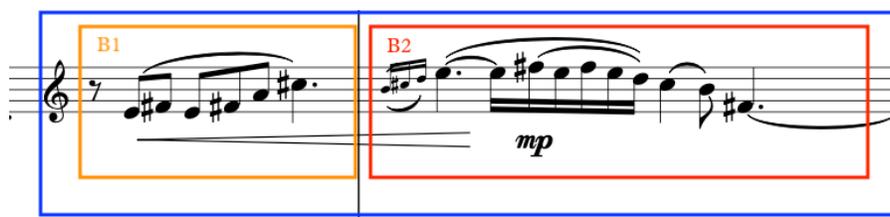


Figure 146. – Motif B original



Figure 147. – Développement de la deuxième thématique interprété par les cordes, m. 205 à 210.

On peut ainsi séparer le motif original en deux parties égales afin de former deux cellules représentatives qui se trouveront énoncées dans le même ordre et développées de même. Après quoi, nous modulons de *mi* dorien à *sol* bémol lydien par note commune, transition facilitée par la texture de la brise en trémolos qu'on retrouve aux cordes.

Figure 148. – Transition avec l'orchestration de la brise par les cordes, m. 211 à 212.

À ce moment précis, nous débutons la nouvelle tonalité avec la pleine apparition de la chaleur à l'orchestration. Cette poésie, à la sonorité de notes pincées, y est interprétée par les percussions et des notes harmoniques de harpe dont la brillance céleste représente les rayons du soleil.

Figure 149. – Orchestration poétique de la chaleur, m. 214 à 216.

Après cette énonciation poétique, on retrouve le développement de la première thématique, par le biais d'un échange soliste entre le basson et le violoncelle. Encore une fois, cette nouvelle réinterprétation thématique s'inspire de l'aspect à la fois mélodique et rythmique de son motif original. On peut aussi séparer le motif original de manière égale de façon à former deux cellules représentatives. Ces dernières se retrouvent chez les deux instruments et en alternance, au sein de la nouvelle réintroduction motivique.



Figure 150. – Motif A original

The image shows a musical score for the réinterprétation du motif A, m. 216 à 228. It consists of four systems of staves for Basson (Bsn.) and Violoncelle (Vc.). The tempo is marked 'solo.' and the dynamics are 'mp'. The score shows the original motif being played by the Basson and the Violoncelle in an alternating fashion. The original motif is highlighted in green boxes, and the réinterprétation is highlighted in pink boxes. The réinterprétation is a variation of the original motif, played in a different register and with a different rhythmic pattern. The score is in 12/8 time and has a key signature of one sharp (F#).

Figure 151. – Réinterprétation du motif A, m. 216 à 228.

Suite à cette énonciation thématique, la transition se fait entendre pour nous conduire à l'émancipation, avec notamment un entrelacement des deux accords principaux. Cependant, au fil de l'avancement, on peut constater un changement drastique de note pôle de cette couleur entre la transition et le point culminant passant de *sol* bémol vers *do* bémol.

The image shows a musical score for an orchestra. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The dynamic marking is 'f'. The chord is split into two parts: a blue part and a red part. The blue part is labeled 'Do bémol maj.' and the red part is labeled 'Ré bémol maj.'. The notes are distributed across the treble and bass staves, with some notes overlapping between the two parts.

Figure 152. – Accord d'émancipation entrecroisé, m. 236.

Épilogue

A la fin du dernier mouvement, on peut constater une continuité musicale assez différente de ce qu'on a entendu précédemment. Je désirais que cette dernière représente visuellement l'image et le ressenti d'une journée chaude sous un arbre avec une brise fraîche d'été heurtant au passage des feuilles. De plus, cette continuité représente la conclusion de cette pièce en y récapitulant toutes les thématiques entendues précédemment, énoncées par le basson, instrument central de l'œuvre. On peut ainsi entendre, dans cet ordre, une énonciation thématique complète où *Hiver*, *Automne*, *Été* et *Printemps* apparaissent pour la toute dernière fois, comme un écho du cycle continu des saisons, au fil du vent.

The figure displays four staves of musical notation for Basson solo, arranged vertically. Each staff represents a different season and contains a melodic line with specific dynamic and articulation markings:

- Hiver:** Basson solo, 12/8 time signature. The melody starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. Dynamic markings include *ppp*, *pp*, and *ppp*.
- Automne:** Basson solo. The melody begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. Dynamic markings include *ppp*, *pp*, and *ppp*.
- Été:** Basson solo. The melody starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. Dynamic markings include *sub. pp*, *ppp*, *pp*, and *ppp*.
- Printemps:** Basson solo. The melody begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. Dynamic markings include *sub. pp*, *ppp*, *pp*, and *pppp*.

Figure 153. – Ordre des thématiques principales lors de la conclusion, m. 253 à 269.

Ces énonciations n'incarnent pas l'intégralité des thématiques déjà entendues. Cependant, elles mentionnent quelques caractéristiques reconnaissables des thématiques attitrées, mentionnant les mêmes intervalles pour *Hiver*, détenant le saut de registre caractéristique d'une septième descendante pour *Automne*, ayant une similitude quant au rythme principal pour *Été* ainsi que l'énoncé des notes caractéristiques de la deuxième thématique de *Printemps*.

On pourra remarquer au passage que cette énonciation thématique est soutenue par une nouvelle application de la poésie de la brise, et de celle de la chaleur telle qu'évoquée précédemment. Tout d'abord, les cordes mentionnent l'image du va et viens irrégulier de la brise avec la combinaison des trémolos et de nuances.

The image shows a musical score for Violin I and Violin II, measures 246 to 250. The score is written for two Violin I staves and two Violin II staves. The music consists of tremolos with dynamic markings ranging from ppp to pp. The Violin I part starts with a rest in measure 246, while the Violin II part begins in measure 247. The dynamics fluctuate throughout the passage, with ppp and pp being the most prominent.

Figure 154. – Reprise de l'orchestration de la brise par les cordes, m. 246 à 250.

En outre, on peut aussi apercevoir de nouveau la poésie de la chaleur, interprétée par les mêmes instruments qu'auparavant. Plus précisément, on la retrouve chez le vibraphone en compagnie des notes harmoniques émises par les harpes, qui viennent s'ajouter au violoncelle solo.

The image shows a musical score for four instruments: Vibraphone, Harpe I, Harpe II, and Violoncelle solo. The Vibraphone part is in the top staff, marked *pp* and *pp*. Harpe I and Harpe II are in the second and third staves, marked *p* and *p*. The Violoncelle solo is in the bottom staff, marked *ppp*, *pp*, and *ppp*. The score consists of four measures, with notes and rests distributed across the staves.

Figure 155. – Reprise de l’orchestration de la chaleur, m. 248 à 253.

De manière globale, l’harmonie, qui est soutenue par l’orchestration de la brise, évoque ici plutôt une couleur ionienne sur la note de *ré*. Au commencement, on obtient une harmonie de six notes jouées par les deux premiers violons divisés en trois voix. Puis, trois autres notes s’ajoutent, distribuées à deux lignes d’alto et une de violoncelle, qui amènent ainsi une harmonie complète incluant toutes les notes disponibles au sein de la couleur ionienne choisie. Visuellement, l’harmonie possède autant de notes chaudes que froides, accentuant d’autant l’idée d’une journée chaude sous la caresse d’une brise fraîche et dansante.

The image shows a musical diagram for a complete Ionian harmony. It consists of two staves, VI and VII, with notes in pink and blue. The VI staff has notes G4, A4, B4, and C5. The VII staff has notes D4, E4, F4, and G4. The notes are labeled VI, VII, Alto, and Ve.I. The diagram is labeled 'Cordes' on the left.

Figure 156. – Harmonie complète de *ré* ionien.

Conclusion

Suite à la composition de cette pièce, je ressens le même sentiment relationnel que Messiaen pouvait éprouver avec les couleurs : toutes les harmonies, rythmes et mélodies résonant chez moi sous l'influence de ma manière particulière de ressentir images et couleurs, et de leur lien synesthésique avec les notes de musique. Cette musique de concert me semble comme naturellement dotée de multiples et fortes corrélations avec les images qu'elle évoque. Pour personnelles qu'elles puissent être, elles n'en sont pas moins réelles.

Certes, dès lors que toutes ces sensations ne sont nulle part explicitement mentionnées, on peut se demander si, pour l'auditeur, cette musique inspire des images, et auquel cas, quelles sortes d'images. Je crois que l'auditeur peut saisir, deviner ou au moins entrevoir les paysages derrière cette pièce, ne fut-ce que parce que chaque mouvement porte le nom d'une saison. A l'instar des *Quatre saisons* de Vivaldi, incontestablement l'un des exemples musicaux les plus connus en la matière où on comprend, sans même en faire une analyse, que le compositeur personnifie ces différents moments.

Paysages Laurentiens contient certains éléments poétiques perceptibles au niveau du rythme, de l'orchestration et des intentions, qui permettent de comprendre mes images et mes ressentis émotionnels envers ces saisons.

Conclusion générale

Le début de cette maîtrise m'a été, en réalité, très difficile. Intégrer les notions de composition à l'écran s'avérait très intense pour moi, jeune compositeur issu uniquement du monde de la scène à cette époque. Cet aspect axé sur l'efficacité et la production de masse m'effrayait particulièrement. Et que dire de mon ignorance face à tout le matériel informatique nécessaire dans le milieu : séquenceur, sons virtuels, instruments de mixage sonores, etc. Néanmoins, ma détermination et mon désir d'intégrer le milieu de la musique à l'image m'étaient si irrépessibles que j'ai foncé tête baissée dans ce projet de perfectionnement.

En outre, ce travail de perfectionnement m'a apporté une grande réflexion à ce qui a trait la relation entre la musique et l'image. Il existe une importante et forte corrélation entre l'image, sa musique et leur association afin d'obtenir le meilleur appui à l'image.

Évidemment ces années d'apprentissage m'ont conduit à plusieurs questionnements et à de profondes remises en question sur le plan musical. Ces questionnements, auxquels tout artiste est soumis d'une manière ou d'une autre, m'ont permis de sortir à de nombreuses reprises de ma zone de confort, à travers l'exploration de terrains « hostiles » musicalement, pour finalement mieux me définir artistiquement aujourd'hui. Cette expérience pourrait en somme se résumer par la devise : déconstruire pour mieux reconstruire.

Mon rapport à l'image s'en est trouvé diversement approfondi concernant les multiples façons dont la musique peut appuyer une image tant concrète (réelle ou virtuelle), que personnelle et purement émotionnelle. Après toutes ces années d'approfondissement et de réflexions, j'ai aussi découvert une grande cohésion entre mes images et ressentis et ma synesthésie, qui me sert désormais de pont pour les traduire musicalement. Un engouement m'est apparu pour les nombreux rapports que peuvent entretenir une l'image avec l'art. Quant à moi, la musique à l'image ne se résume pas uniquement à tout ce qui touche aux œuvres cinématographiques, jeux vidéo et musique de concert: elle s'y trouve dans le ballet, les comédies musicales et pour la danse. Après tout, cette musique appuie aussi un certain type d'image.

Enfin, sur le plan personnel, cette expérience m'a apporté un épanouissement artistique né d'une meilleure écoute de mes intuitions musicales et d'une musicalité jamais ressentie auparavant. Enfin

libéré l'artiste en moi brûle aujourd'hui d'approfondir cette recherche d'authenticité musicale dont je sais déjà qu'elle restera en développement perpétuel.

Références bibliographiques

ABROMONT, Claude et Eugène de Montalembert (éd.), *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard et Henry Lemoine, 2001.

ADLER, Samuel, *Étude de l'orchestration*, traduit par Philippe Vernier; édition française augmentée par Gilbert Amy et Bruno Gillet, Paris, Henry Lemoine, 2011.

BELLAIGUE, Camille, « Les époques de la musique: l'opéra symphonique », *Revue des Deux Mondes*, vol. 51, n° 1, mai 1909, p. 165-187.

BERMAN, Greta, « Synesthesia and the Arts », *Leonardo*, vol. 32, n° 1, 1999, p. 15-22.

BERTHOMIEUX, Pierre, *La musique de film*, Paris, Klincksieck, 2004.

BURKE, Patrick, « Oasis of Swing: The Onyx Club, Jazz, and White Masculinity in the Early 1930s », *American Music*, vol. 24, n° 3, 2006, p. 320-346.

COOKE, Mervyn, *A History of Film Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

EDWARDS, Allen, « Une conversation avec Elliott Carter », dans Allen Edwards, Charles Rosen et Heinz Holliger (éd.), *Entretiens avec Elliott Carter*, Genève, Contrechamps Editions, p. 9-85.

EEROLA, Tuomas, compte rendu de l'atelier *KOSMOS-dialogue work* (Université Humboldt, 2 juin 2017), *Music, visual imagery, and emotions*, <https://musicscience.net/2017/06/08/music-visual-imagery-and-emotions/>, consulté le 19 octobre 2021.

FANNING, David, « Berg's Sketches for 'Wozzeck': A Commentary and Inventory », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 112, n° 2, 1986-1987, p. 280-322.

GORBMAN, Claudia, « Narrative Film Music », *Yale French Studies*, n° 60, 1980, p. 183-203.

HJORT, Mette, *Small Nation, Global Cinema*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2005, chapitre 2 « Dogma 95: The Globalization of Denmark's Response to Hollywood », p. 34-65.

HOBBSAWN, Eric J., « Trois âges du jazz », *Le Mouvement social*, n° 219/220, 2007, p. 111-114.

HOLD, Trevor, « Messiaen's Birds », *Music & Letters*, vol. 52, n° 2, 1971, p. 113-122.

HOWARD Bauer, George, *Sartre and the Artist*, Chicago, University of Chicago Press, 1969.

LECLERC, Anne-Marie, « Michel Chion, théoricien, musicien et cinéaste », compte-rendu de la journée d'étude *La création sonore: cinéma, arts médiatiques, arts du son* (Faculté de musique de l'Université de Montréal, 10 février 2009), *Revue canadienne de musique*, vol.33, n° 1, 2012.

LÉVY, Jacques, « De l'espace au cinéma / On Space in Cinema », *Annales de Géographie*, 122^e Année, n° 694, novembre-décembre 2013, p. 689-711.

McCANN, Mark, *Penser l'écran sonore: Les théories du film parlant*, thèse de doctorat, Université Adélaïde, 2006.

MC KINNON, James W., « Diabolus in musica: Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters by Reinhold Hammerstein », *The Musical Quarterly*, vol. 62, n° 1, Janvier 1976, p. 119-123.

PAULUS, Irena, « Du Rôle de la musique dans le cinéma hollywoodien classique. Les fonctions de la musique dans le film Casablanca (1943) de Michael Curtiz », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 28, n° 1, 1997, p. 63-110.

PAULUS, Irena, « Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 31, n° 2, 2000, p. 153-184.

PISTON, Walter, *Orchestration*, New York, Norton, 1955.

PITTION, Paul, *La musique et son histoire: Les musiciens, les œuvres, les formes, les époques*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1960.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Principles of orchestration with musical examples drawn from his own* [1922], réédité par Maximilian Steinberg, New York, Dover, 1964.

RIVEST, Johanne, « Le hasard et la technologie chez John Cage : subsistance de la modernité », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 21, n° 2, 2001, p.12-28.

SCHRADER, Matt, *Score: A Film Music Documentary – The Interviews*, Los Angeles, Epicleff Media, 2017.

SWEET, Michael, *Writing Interactive Music for Videogames: A Composer's Guide*, Upper Saddle River, Addison-Wesley, 2015.

TAGG, Philip, « Music, Moving Image, and the 'Missing Majority': How Vernacular Media Competence Can Help Music Studies Move into the Digital Era », *Music and the Moving Image*, vol. 5, n° 2, été 2012, p. 9-33.

TELOTTE, Jay P., « The Blair Witch Project: Film and the Internet », *Film Quarterly*, vol. 54, n° 3, Printemps 2001, p. 32-39.

TRANCHEFORT, François-René (éd.), *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, 1986.

ZBIKOWSKI, Lawrence M., *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

ZIMMER, Hans, « Theme », *Teaches Film Scoring*, 2016, MasterClass, disponible sur <https://www.masterclass.com/classes/hans-zimmer-teaches-film-scoring>, consulté le 25 avril 2021.

