

Université de Montréal

**La musique traitée comme sujet dans le cinéma narratif,
contemporain et occidental**

Réflexion et expérimentation autour d'une forme : la matérialisation de la musique

par

Geneviève Courcy

Département d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en études cinématographiques

février 2012

© Geneviève Courcy, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**La musique traitée comme sujet dans le cinéma narratif,
contemporain et occidental**

Réflexion et expérimentation autour d'une forme : la matérialisation de la musique

Présentée par :

Geneviève Courcy

évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin, président-rapporteur

Isabelle Raynault, directeur de recherche

Pierre-Daniel Rheault, co-directeur

Élène Tremblay, membre du jury

Résumé

Ce travail se divise en deux volets. Le premier volet, théorique, étudie la musique comme sujet dans le cinéma narratif, occidental et contemporain, soit des années 1960 à aujourd'hui. Il s'agit du présent document. Le deuxième volet, pratique, consiste en un film fictionnel de trente minutes portant le titre d'*A Capella*, dont le scénario se trouve ici en annexe.

SYNOPSIS : Né avec un handicap vocal, Hubert a développé au fil du temps une nouvelle technique de réadaptation : la physiophonie. Sophie, une jeune danseuse blessée, essaie cette nouvelle méthode...

Le volet théorique propose tout d'abord un état de la question en se basant sur les réflexions de Michel Chion et Claudia Gorbman. Ensuite, une première ébauche d'une typologie sur le sujet selon quatre catégories est présentée : le musicien, le groupe de musique, le lieu de la musique et la matérialisation de la musique. Cette dernière catégorie incarne bien le volet pratique de ce projet et est développée davantage dans la troisième partie. L'intérêt de ce travail est principalement de créer des ponts entre la théorie et la pratique, ce qui est l'objet de la quatrième partie. La matérialisation de la musique est analysée à partir de la voix du personnage principal, les mouvements de la danseuse ainsi que la technique de réadaptation, la physiophonie. Les défis rencontrés sur le plan de la scénarisation, de la réalisation et de la composition de la musique sont aussi expliqués.

Mots-clés : cinéma, musique, narration, intermédialité, matérialisation

Abstract

This work is divided in two parts. The first one, theoretical, studies music as the subject in the narrative, western and contemporary cinema, i.e., from the 1960s until today. The second part is a fictional movie of thirty minutes titled *A Capella*. The scenario is included here in appendix.

SYNOPSIS: Born with a vocal handicap, Hubert developed as time goes by a new technique of rehabilitation: the physiophony. Sophie, a young wounded dancer, tries this new method...

This document, consisting in the theoretical part, first summarizes the reflections of Michel Chion and Claudia Gorbman on the subject. Then it presents the first draft of a typology on the subject organized around four categories: the musician, the music group, the place of music and the materialization of music. This last category echoes well the practical part of this project and, as such, it will be developed furthermore in the third section. The interest of this work lies mainly in the bridges between theory and practice it creates, which will be treated in the fourth section. The materialization of the music is analyzed from the voice of the main character, the movements of the dancer as well as the technique of rehabilitation, the physiophony. The challenges faced while screenwriting, directing the movie and composing the music will also be explained.

Keywords : cinema, music, narration, intermediality, materialization

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	VI
INTRODUCTION	1
I. ÉTAT DE LA QUESTION	4
A. DOUBLE FONCTION : EXTRADIÉGÉTIQUE / INTRADIÉGÉTIQUE	4
<i>i. Intradiégétique</i>	5
<i>ii. Extradiégétique</i>	6
<i>iii. Cas mixte</i>	7
B. MUSIQUE PRISE DANS LA NARRATIVISATION	8
<i>i. Problèmes de l'exécution instrumentale</i>	11
<i>ii. Chanson chantée par un personnage</i>	11
C. THÈMES DE LA MUSIQUE COMME SUJET	12
<i>i. Le compositeur spolié de son chef-d'œuvre</i>	12
<i>ii. L'extériorisation de l'intérieur</i>	13
<i>iii. Le thème du chef d'orchestre</i>	14
<i>iv. La leçon de musique</i>	14
II. TYPOLOGIE DE LA MUSIQUE TRAITÉE COMME SUJET DANS LE CINÉMA NARRATIF, OCCIDENTAL ET CONTEMPORAIN	16
1. LE MUSICIEN.....	16
2. LE GROUPE DE MUSICIENS.....	18
3. LE LIEU DE LA MUSIQUE	19
4. LA MATÉRIALISATION DE LA MUSIQUE	21

III. RÉFLEXION AUTOUR DE LA QUATRIÈME FORME : LA MATÉRIALISATION DE LA MUSIQUE	23
A. L'INSTRUMENT DE MUSIQUE	23
B. LA PARTITION	26
C. LE CORPS HUMAIN	29
<i>b. La voix.....</i>	<i>30</i>
<i>ii. Le corps dansant</i>	<i>34</i>
IV. VOLET PRATIQUE : A CAPELLA.....	38
A. LA MATÉRIALISATION DE LA MUSIQUE PAR LA VOIX – LE CAS D'HUBERT	38
B. LA MATÉRIALISATION DE LA MUSIQUE PAR LE CORPS DANSANT - LE CAS DE SOPHIE.....	41
C. LA PHYSIOPHONIE : LA SYNCHRÈSE DE LA DANSE ET DE LA VOIX	42
D. PROCESSUS DE CRÉATION	43
<i>i. L'écriture.....</i>	<i>43</i>
<i>ii. La réalisation.....</i>	<i>44</i>
<i>iii. La composition de la musique.....</i>	<i>44</i>
CONCLUSION	1
BIBLIOGRAPHIE	3
ANNEXE 1	I

*À mon grand homme, Olivier,
ainsi qu'à mon petit homme qui a
vu le jour durant ce travail,
Thomas.*

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes deux co-directeurs, Isabelle Raynault et Pierre-Daniel Rheault. Vous avez toujours été présent, encourageant et soucieux de mon travail. Aussi, je tiens à remercier toute l'équipe technique ainsi que les comédiens du film. Votre générosité sans fin m'a émue et a permis qu'ensemble nous puissions faire un film digne de ce nom. Finalement, je remercie ma correctrice personnelle, ma maman. Ton français a su compléter mes propos.

Introduction

« Je veux écrire mon scénario en notes de musique ». ¹ Cette citation illustre le désir profond des réalisateurs d'avoir un contrôle absolu sur tous les pans de leur film sans toutefois, dans la majorité des cas, avoir l'expertise pour composer eux-mêmes leur musique. À l'inverse, les théoriciens qui se sont intéressés à la musique dans le cinéma sont principalement des musicologues. Ils ont donc analysé uniquement l'effet de la musique sur l'image. Seuls deux auteurs se sont intéressés aux questions entourant l'emploi de la musique comme sujet dans le cinéma et ce, de manière assez sommaire. Ce travail poussera la théorie et la pratique sur ce sujet vers des zones encore inexplorées grâce à une formation pertinente et au désir d'allier musique et cinéma.

Cette partie théorique étudiera la musique comme sujet dans le cinéma narratif, occidental et contemporain, soit des années 1960 à aujourd'hui. Ce travail est complété par un film fictionnel de trente minutes écrit, réalisé et produit par nos soins y compris la composition de la musique. Il porte le titre d'*A Capella*.

Le corpus de ce travail est délimité au cinéma contemporain puisque, dans les années 1960, il y a eu une rupture, un mouvement révolutionnaire qui s'est répandu internationalement, tant sur le plan esthétique que technique et politique dans notre manière de faire du cinéma. Que ce soit par la Nouvelle Vague ou bien par le Jeune Cinéma, les anciennes balises ont explosé et le cinéma s'est ouvert à de nouveaux sujets, dont la

¹ La Rochelle, Réal [sous la direction de]; *Écouter le cinéma*; Éd. Les 400 coups, Montréal, 2002, p.25, cité par auteur, *Imaginaires du cinéma québécois*, Revue belge du cinéma, no°27, automne 1989, p.15.

musique. « Ce mouvement se caractérise par un élan libertaire, une volonté de narguer la censure, de la provoquer pour mieux la faire reculer, une volonté de casser enfin avec la mécanique habituelle des films commerciaux... »²

Les deux auteurs s'étant intéressés aux questions entourant l'emploi de la musique comme sujet dans le cinéma sont Michel Chion et Claudia Gorbman. La première partie de ce travail sera consacrée à résumer ce qu'ils ont écrit sur la question. Ensuite, d'après les recherches effectuées, il n'existerait pas de typologie reconnue déclinant les différentes formes que prend la musique traitée comme sujet dans un film. Un des objectifs de ce travail est donc d'élaborer une première ébauche, ce qui constituera la deuxième partie. L'exhaustivité en la matière n'est pas le but visé; mais plutôt proposer des références sur les types de films occidentaux et contemporains qui portent sur la musique.

Une des catégories de cette typologie incarne bien le volet pratique de ce projet, c'est-à-dire celle qui touche l'aspect matériel que peut prendre la musique à l'image. Cette catégorie nommée « la matérialisation de la musique » sera donc développée davantage dans la troisième partie.

L'intérêt de ce travail est principalement de créer des ponts entre la théorie et la pratique, ce qui sera concrètement fait en quatrième partie. La matérialisation de la musique sera analysée à partir de la voix de notre personnage, les mouvements de la danseuse ainsi que la technique de réadaptation, la physiophonie. Les défis rencontrés sur

² <http://cinema.krinein.com/dossier-cinema-les-annees-soixante-1960-1969-4337.html>

les pans de la scénarisation, de la réalisation et de la composition de la musique seront aussi expliqués.

I. ÉTAT DE LA QUESTION

Cette première partie proposera une synthèse des théories existantes sur la musique comme sujet dans les films. De nombreux théoriciens ont analysé l'effet de la musique sur le film mais très peu se sont questionnés sur l'impact de la musique à l'intérieur même de la diégèse. En effet, seuls deux auteurs semblent avoir démontré de l'intérêt sur le sujet de cette étude. Il s'agit, tout d'abord, de Michel Chion, très connu comme théoricien du son, qui y a dédié un chapitre entier dans son ouvrage *La musique au cinéma* (1995): *Chapitre 7 : La musique comme sujet, métaphore, modèle*. Les réflexions présentées se réfèrent aussi à certains ouvrages qu'il a écrits sur d'autres sujets et à partir d'observations notées lors d'un entretien avec lui à l'Université de Montréal le 15 janvier 2010. La deuxième auteure, Claudia Gorbman, a publié en 1987 un ouvrage intitulé *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Elle y a principalement analysé la relation entre musique extradiégétique et intradiégétique que l'on retrouve spécifiquement dans les films ayant pour thème la musique.

La première partie de cette section traitera donc de la double fonction : extradiégétique et intradiégétique. S'ensuivra une observation sur les problèmes liés à la musique prise dans la narrativisation puis, en troisième partie, une énumération des quatre thèmes de la musique comme sujet, tels que définis par Michel Chion. Les réflexions de ces deux auteurs n'englobant pas complètement la question de la musique comme sujet dans le cinéma, celles-ci serviront de point de départ pour cette analyse.

a. Double fonction : extradiégétique / intradiégétique

Chacun à sa manière, les deux auteurs abordent la question de la double fonction de la musique : musique de fosse (extradiégétique) qui sert à commenter l'histoire et musique d'écran (inradiégétique) dont la source est visible à l'écran. Dans la majorité des cas, les deux fonctions sont utilisées dans un même film : baptisés alors les cas mixtes. Si Michel Chion traite de l'étroite collaboration entre les deux fonctions, Claudia Gorbman cherche plutôt à les dissocier.

i. Inradiégétique

Chion, ayant repris la définition de Gorbman, décrit la musique inradiégétique comme « celle qui émane d'une source située directement ou indirectement dans le lieu et le temps de l'action »³. Cette musique, souvent appelée musique d'écran, se caractérise comme étant diégétique et objective. Gorbman précise que la musique à l'« intérieur » de l'image aide à concrétiser l'espace cinématographique : « Music, like the caption, anchors the image in meaning, throws a net around the floating visual signifier, assures the viewer of a safety channeled signified »⁴. Par exemple, filmer un groupe de musiciens donne au spectateur des indices entre autres : culturels, sociaux et économiques de par le choix de leurs vêtements, leurs instruments de musique ainsi que le lieu où ils se produisent.

Selon Gorbman, la musique inradiégétique possède une capacité propre à créer des effets ironiques puisqu'elle fait partie de l'image. Elle soutient que le décalage vis à vis de l'histoire se déroulant au même moment crée cette ironie. Si la musique extradiégétique

³ Chion, Michel; *L'audio-vision : Son et image au cinéma*; Collection "Armand Colin Cinéma", 2^e édition, France, 2005, p.71.

⁴ Gorbman, Claudia; *Unheard Melodie: Narrative Film Music*; Indiana University Press, USA, 1995, p.58.

utilise ce procédé à l'occasion, nous en ressentons davantage l'effet contrapuntique. Par exemple, si une situation dramatique se produit devant un trompettiste qui joue un thème joyeux, nous comprendrons l'ironie du moment dans l'histoire; si la trompette joue de manière extradiégétique, nous saisissons le commentaire du réalisateur. Que cette musique soit employée d'une manière ou de l'autre, nous pouvons conséquemment parler de musique anempathique, c'est-à-dire indifférente à l'histoire :

Music is blind to the subsequent catastrophe; having been set in motion, it continues to play innocently, in its own street time, its own rhythm, its own universe. [...] Music doesn't know, couldn't know; furthermore, in light of the bitter juxtaposition of music and scene, *music doesn't care*.⁵

ii. Extradiégétique

La deuxième fonction de la musique, soit la musique extradiégétique, est souvent appelée « de fosse » en référence à l'orchestre caché dans la fosse à l'opéra. Chion la définit comme « une position off, en dehors du lieu et du temps de l'action »⁶ et la qualifie de non-diégétique et subjective. Selon Gorbman, il s'agirait là de l'utilisation la plus fréquente de la musique au cinéma: « Most feature films relegate music to the viewer's sensory background, that area least susceptible to rigorous judgment and most susceptible to affective manipulation »⁷. Pour soutenir cette assertion, elle propose une analyse du film *Hangover Square* (John Brahm - 1944). L'histoire – à la manière d'un *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* – raconte les péripéties d'un compositeur psychopathe dont le cœur oscille entre sa

⁵ *Ibid*; 159.

⁶ Chion, Michel; *L'audio-vision: Son et image au cinéma*; Collection "Armand Colin Cinéma", 2e édition, France, 2005, p.71.

⁷ Gorbman, Claudia; *Unheard Melodie: Narrative Film Music*; Indiana University Press, USA, 1995, p.12.

fiancée, une pianiste classique, et une chanteuse populaire. La musique extradiégétique dans le film est employée pour représenter la schizophrénie du protagoniste à travers un thème musical dissonant : « The film uses music for continuity, and for underscoring moods and narrative events; all music is motivated by the narrative »⁸. Le spectateur se retrouve donc face à une dualité perceptible à la fois dans la musique intradiégétique et extradiégétique; les auteurs l'appelleront alors un cas mixte.

iii. Cas mixte

Malgré que les deux fonctions puissent s'employer seules, la majorité des films incorporent les deux. En effet, certains films permettent de percevoir une musique d'écran (un piano) accompagnée d'une musique de fosse (un orchestre au grand complet) ou, tout simplement, le passage d'une musique d'écran à une musique de fosse (ou l'inverse). Pour Chion, seuls deux films traitant de la musique comme sujet n'emploient pas le double statut : *Prova d'Orchestra* (Frederico Fellini - 1978) qui conserve tout au long une musique à l'écran et *Chronique d'Anna-Magdalena Bach* (Jean-Marie Straub et Danièle Huillet - 1967) dont les réalisateurs se sont ingéniés à enregistrer les pièces en sons directs sans les découper au montage. Dans tous les autres cas, selon Chion, les deux fonctions sont reliées l'une à l'autre, interdépendamment. En opposition, Gorbman propose que le statut particulier de la musique permet à celle-ci de franchir plusieurs frontières de manière libre et en va-et-vient : « between levels of narration (diegetic / nondiegetic), between narrating agencies (objective/subjective narrators), between viewing time and psychological time,

⁸ *Ibid*; p.153.

between points in diegetic space and time (transitional functions) »⁹. Donc, selon Gorbman, la musique se permet des allers-retours libres entre les deux fonctions soit pour les besoins de la narration, soit afin de relier deux scènes entre elles ou bien soit pour créer une transition entre deux séquences.

En somme, autant la musique intradiégétique que la musique extradiégétique concrétisent l'histoire du film tout en créant l'atmosphère. Leur différence réside dans l'effet qu'ils auront sur l'image : une musique interne à l'histoire permet de situer la source tandis qu'une musique hors de l'image suggère une émotion au spectateur. Suite à l'analyse des propos des deux auteurs, constatation est faite à l'effet qu'ils s'entendent sur les définitions respectives des deux fonctions, mais qu'ils divergent d'opinion quant à leur emploi, plus spécifiquement dans l'interrelation de l'une envers l'autre.

b. Musique prise dans la narrativisation

Une des problématiques dominantes d'un film dont le sujet est la musique, est de la faire entendre dans l'histoire sans suspendre le récit. Par exemple, une scène présentant un récital décrète une pause dans l'histoire un peu comme le fait une scène d'amour. Par contre, si tout le film traite du parcours d'un musicien, les scènes de récital peuvent s'avérer être nombreuses. Michel Chion s'entend avec Claudia Gorbman pour affirmer que « toute

⁹ Gorbman, Claudia; *Narrative Film Music*; Yale French Studies, N° 60, Cinema / Sound (1980), p.203.

musique filmée est prise dans la narrativisation, et il nous est très difficile d'accorder notre attention au discours musical en lui-même »¹⁰.

Serait-ce plus facile lorsque le sujet de la narration est la musique? N'est-il pas plus facile pour un spectateur de s'attarder au discours musical quand tout le film le renvoie constamment à la musique? Ces questions devraient trouver réponses dans cette section.

Pour Claudia Gorbman, même les films portant sur la musique ne réussissent pas pour autant à se libérer de l'histoire.

While they might contain sequences or “production numbers” devoted to musical performances, the organizing structure of such films – even musicals and “live of composers” films – is, precisely, a classical narrative with its own demands for pacing, development, spatiotemporal structure, and so on. Music is subordinated to the narrative's demands.¹¹

L'auteure précise que, de par notre physiologie, la vision outrepassa la perception de l'ouïe. Effectivement, cela expliquerait le fait que nous sommes prédisposés à porter davantage attention à ce que l'on voit au détriment de ce que l'on entend.

De manière générale, la musique de film est employée afin de se subordonner aux images. Comme il arrive à l'occasion que l'inverse se produise, la musique sert alors de guide aux actions des personnages. Fellini, un des grands réalisateurs de son époque, a souvent eu recours à ce procédé : l'action des personnages suit davantage la forme musicale au lieu d'une logique purement temporelle. Gorbman écrit au sujet de ces cas :

¹⁰ Chion, Michel; *La musique au cinéma*; Librairie Arthème Fayard; France, 1995, p.263.

¹¹ Gorbman, Claudia; *Unheard Melodie: Narrative Film Music*; Indiana University Press, USA, 1995, p.2.

The characters in narrative film, whom we conventionally accept as subjects, become objects when their movements and speech coincide strictly with the music: for, again, musical rhythm – an abstract, mathematical, highly organized disposition of time – can be considered at odds with spontaneous, « real » time. We sense that the characters have been created, and they do not inspire us to identify with them. Contributing to a definite departure from psychological realism, the music employed acts ironically as a much stronger narrative intrusion, even though diegetic, than nondiegetic music.¹²

Claudia Gorbman évoque un exemple qu'elle qualifie d'exceptionnel dans le monde du cinéma : celui de *Chronique d'Anna-Magdalena Bach* (Jean-Marie Straub -1967). Selon elle, le film est dédié presque exclusivement à la performance musicale. En effet, tout élément non musical y est greffé dans le but de soutenir une atmosphère authentique du travail de Bach. Par exemple, les dialogues sont délibérément monotones afin que le spectateur ne soit pas absorbé dans la fiction. De plus, différents plans cherchent à s'identifier aux codes musicaux, comme le démontre le passage du plan rapproché où l'on voit Bach jouant du clavecin vers un plan large lorsqu'on entend tout l'orchestre l'accompagnant.

In *Chronicle*, he at least thinned the texture of cinematic language to a point where musical rhetoric can once more be recognized by spectators and enjoyed as such. [...] As an exception to the rule, *Chronicle* reconfirms the fact that musical meaning is subordinated to narrative meaning in the standard feature film.¹³

Gorbman précise que, selon les habitudes d'écoute du spectateur, ce type de travail autour de la musique ne s'avère pas toujours perceptible à prime abord. S'attarder aux détails du film en passant à côté du récit ou bien visionner le film plus d'une fois permettraient de bien saisir les subtilités reliées au traitement du film par la musique.

¹² *Ibid*; p.24-25.

¹³ *Ibid*; p.14.

La musique prise dans la narrativisation peut prendre diverses formes. Gorbman considère que nous la retrouvons sous deux formes : l'exécution instrumentale et la chanson chantée par un personnage.

i. Problèmes de l'exécution instrumentale

Tel que mentionné précédemment, le spectateur cherche constamment les indices de narrativisation et, lors d'un récital filmé, il passe plus de temps à observer la manière dont se déroule l'exécution que de se laisser bercer par la musique. Souvent critiquée, principalement par les musiciens, une exécution instrumentale montrée à l'image semble souvent fautive. Bien que n'importe quel corps de métier représenté au cinéma puisse sonner faux chez celui qui le pratique, le problème de l'exécution instrumentale est observable même chez les « non-musiciens »; c'est pourquoi le recours aux gros plans de mains exécutant un morceau est employé dans plusieurs films. Un comédien est donc engagé afin de jouer les scènes dramatiques, tandis qu'un musicien joue les passages virtuoses.

Deux autres problèmes ont été soulevés par rapport à l'exécution instrumentale. Premièrement, selon Michel Chion, le choix de la position de la caméra oblige le spectateur à observer l'exécution d'un seul point de vue. Deuxièmement, l'interprétation peut être soit fascinante soit terriblement ennuyeuse; il nous faut alors reconnaître si l'interprète se donne en spectacle – par des gestes à la Glenn Gould ou Keith Jarrett – ou si l'interprète joue sans sourciller – comme c'est souvent le cas chez les musiciens classiques.

ii. Chanson chantée par un personnage

Gorbman propose une courte section sur la chanson chantée par un personnage dans un film. En plus d'analyser le film *Gilda* (Charles Vidor - 1946), elle fait un survol de l'emploi de la chanson dans certains films western. Dans la plupart des cas, l'action s'arrête pour la durée de la chanson : « Songs require narrative to cede to spectacle, for its seems that lyrics and action compete for attention »¹⁴. Elle évoque aussi que, avec l'arrivée du son au cinéma, les musiciens montrés à l'écran gagnent en popularité – par exemple, *The Jazz Singer* (Alan Crosland - 1927) – en justifiant la provenance du son à l'image.

La musique prise dans la narrativisation s'avère être une grande difficulté, d'autant plus si elle révèle des problèmes de véracité. Il est malheureusement très rare de trouver un comédien apte à la fois à jouer le rôle et à être un excellent musicien interprétant lui-même les passages virtuoses ou bien une chanson.

c. Thèmes de la musique comme sujet

Dans son ouvrage, Michel Chion propose quatre thèmes identifiables dans des films dont le sujet est la musique : le compositeur spolié de son chef-d'œuvre, l'extériorisation de l'intérieur, le thème du chef d'orchestre et la leçon de musique.

i. Le compositeur spolié de son chef-d'œuvre

Un compositeur se faisant dérober son idée ou son œuvre entière est parmi les thèmes les plus utilisés dans les films sur la musique. Sans doute par son caractère

¹⁴ *Ibid*; p.20.

« extraordinaire » qui se prête bien au récit, ce thème soulève chez Chion quelques problèmes de véracité :

La popularité au cinéma de ce thème de la spoliation musicale, pourtant si peu significative dans l'histoire et certainement moins fréquente que celui des faux littéraires ou picturaux, a de quoi nous intriguer : sans doute incarne-t-il cette croyance irrationnelle que la musique que nous créons, nous ne faisons que la transmettre, et la tenons toujours d'une voix qui nous l'a dictée. Il n'y a pas d'auteur premier de la musique, c'est ce qu'on pourrait en conclure. Celle-ci n'est jamais enfermée dans la partition, comme le semble au contraire le livre à l'intérieur de sa jaquette ou le tableau dans son cadre. Elle semble toujours à recréer.¹⁵

Ces problèmes soulevés par Chion démontrent que ce thème du chef-d'œuvre spolié est sous-jacent à un thème plus général sur le plagiat dans les films artistiques. Son potentiel cinématographique permet d'aller au-delà de la réalité qui voit rarement de tels cas.

ii. L'extériorisation de l'intérieur

Le deuxième thème abordé par Chion est celui de l'extériorisation de l'intérieur, c'est-à-dire montrer le processus de création du compositeur qui, habituellement, se fait mentalement. Pour celui-ci, « la façon dont on montre le processus de la création et de la trouvaille musicale dans les films [qui] a toujours fait la joie des spécialistes : tout y semble caricaturé, idéalisé ou simplifié »¹⁶. Chion y réfère en se basant sur deux exemples tirés du même film, *Amadeus* (Milos Forman - 1984). Le premier exemple est la séquence où Salieri détaille pour chaque instrument l'adagio de la Sérénade; le deuxième propose la scène où Mozart, sur son lit de mort, dicte son Requiem à Salieri. Selon Chion, c'est une

¹⁵ Chion, Michel; *La musique au cinéma*; Librairie Arthème Fayard; France, 1995, p.266.

¹⁶ *Ibid*; p.260.

manière organique de raconter la création musicale par une pulsation rythmique de départ qui fait naître les thèmes. Comme si, d'inspiration divine, il était possible de dicter sans faute une œuvre que l'on entendrait dans sa tête plutôt que, de manière réaliste, en griffonnant sur une partition des bribes de ce que l'on entend intérieurement. La force de ces deux extraits réside dans la représentation de la musique hors de la matérialité de l'instrument de musique. Ce concept de matérialité sera exploré en troisième partie de ce travail.

iii. Le thème du chef d'orchestre

Selon Michel Chion, le seul film qui dépeint assez fidèlement le chef d'orchestre est *Le chef d'orchestre* (Adrezej Wajda - 1979). Dans tous les autres cas, ce sont des êtres "surnaturels" qui n'ont pas besoin de pratique car ils ont une connaissance innée de leur travail. Plusieurs films présentent effectivement des chefs d'orchestre qui emploient la musique comme exutoire face à leurs problèmes. Chion cite en exemple le film *Infidèlement vôtre* (Preston Sturges - 1948), lequel raconte l'histoire d'un grand chef d'orchestre convaincu d'être cocu et qui fantasme sur les manières dont il pourrait se débarrasser de sa femme et de son amant à partir d'œuvres de Rossini, de Wagner et de Tchaïkovski.

iv. La leçon de musique

Ce dernier thème abordé par Michel Chion est propice à des essais, à des situations narratives : « Nouant différentes questions, celle du contrat, celle de l'argent, celle du talent, celle de la paternité et celle de l'art, la situation de « leçon de musique » est

inépuisable »¹⁷. Il confirme ainsi que la leçon de musique peut donner une certaine universalité aux films, aux partitions comme mode de composition et à la relation du cinéma à la danse. Ces concepts de la partition et de la relation entre le cinéma et la danse seront traités dans la troisième section de ce travail.

La prochaine section confirmera l'existence de plusieurs autres thèmes; dans *La musique au cinéma*, Chion a délibérément choisi de n'énumérer que les plus pertinents selon lui. Ces quatre thèmes offrent un potentiel infini de situations narratives et sont donc les plus souvent utilisés lorsqu'il est question de films sur la musique.

Ainsi, cette synthèse à partir des ouvrages de Michel Chion et de Claudia Gorbman sur la musique comme sujet dans le cinéma est très précise quant à la relation entre la musique interne et la musique externe à l'histoire. Les problèmes liés à la musique lorsqu'elle est prise dans la narrativisation montrent bien à quel point il est difficile de produire un film entièrement axé sur la musique. Les quatre thèmes dominants selon Chion offrent un bref aperçu de la musique comme sujet dans un film, mais demeurent très peu développés par rapport aux différentes formes que peut prendre ce type de narrativité. Les prochaines sections permettront donc d'approfondir les types de films dont le sujet principal est la musique et traiteront de quelques cas plus rares où la musique se retrouve visible, tangible et matérielle à l'intérieur même de l'image.

¹⁷ *Ibid*; p.276.

II. TYPOLOGIE DE LA MUSIQUE TRAITÉE COMME SUJET DANS LE CINÉMA NARRATIF, OCCIDENTAL ET CONTEMPORAIN

Dans le cadre de ce travail, l'élaboration d'une typologie complète s'avère impossible à cause de l'ampleur de la tâche. Cette première ébauche ne se veut pas exhaustive et ne prétend pas relater toutes les formes et les exemples de films. En s'appuyant sur les quatre thèmes de Chion, cette classification y adjoint des catégories afin d'établir un plan général du sujet qu'est la musique dans le cinéma. Bien que ce sujet se soit illustré du côté de l'animation, du cinéma expérimental, du cinéma asiatique, etc., la décision de restreindre l'ébauche de la typologie au cinéma narratif, occidental et contemporain, soit des années 1960 à aujourd'hui, permet de synthétiser plus précisément ce type de cinéma afin de mieux le maîtriser. Cette section se divise en quatre grandes catégories : le musicien, le groupe de musique, le lieu de la musique et la matérialité de la musique. Chacune d'entre elles se divise en sous-catégories à l'intérieur desquelles sont proposés des exemples de films. Plusieurs films pourraient se retrouver dans plus d'une catégorie et/ou sous-catégorie, ils sont donc classés dans celle prédominante.

1. Le musicien

Un musicien est toute personne qui joue d'un instrument de musique. La catégorie couvre ainsi du dilettante, qui prend pour la première fois un instrument entre ses mains, au virtuose, qui en joue comme d'une extension naturelle de son propre corps. C'est la catégorie la plus souvent exploitée dans le cinéma ici à l'étude.

1.1 le dilettante (ou l'amateur)

- *Padre Padrone* (Italie, 1977) des frères Taviani
- *Taxi Blues* (États-Unis, 1990) de Pavel Lungin

1.2 l'étudiant

- *Moderato cantabile* (France, 1960) de Peter Brooks
- *Höstsonaten (Sonate d'automne)* (Suède, 1978) d'Ingmar Bergman
- *La première fois que j'ai eu vingt ans* (Belgique, 2004) de Lorraine Lévy

1.3 le professeur

- *Podwojne zycie Weroniki (La double vie de Véronique)* (Pologne, 1991) de Krzysztof Kieslowski
- *Tous les matins du monde* (France, 1991) d'Alain Corneau
- *Mr. Holland's Opus* (États-Unis, 1995) de Stephen Herek
- *Die Klavierspielerin (La pianiste)* (Autriche, 2001) de Michael Haneke
- *The School of Rock* (États-Unis, 2003) de Richard Linklater

1.4 l'instrumentiste professionnel

- *Skammen (La honte)* (Suède, 1968) – Ingmar Bergman
- *Il merlo maschio (Ma femme est un violon)* (Italie, 1971) de Pasquale Festa Campanile
- *Bird* (États-Unis, 1988) de Clint Eastwood

1.5 le chanteur professionnel

- *Cléo de 5 à 7* (France, 1962) d'Agnès Varda
- *Alice doesn't live here anymore* (États-Unis, 1974) de Martin Scorsese
- *Last Days* (États-Unis, 2005) de Gus Van Sant
- *Walk the Line* (États-Unis, 2005) de James Mangold
- *La vie en rose* (France, 2007) d'Olivier Dahan
- *Gainsbourg* (France, 2010) de Joann Sfar

1.6 le chef d'orchestre

- *Dyrygent (Le chef d'orchestre)* (Pologne, 1979) d'Adrezej Wajda
- *Meeting Venus* (États-Unis, 1991) d'Istvan Szabo

1.7 le compositeur

- *Chronique d'Anna-Magdalena Bach* (France, 1967) de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
- *The Music Lovers* (Grande-Bretagne, 1970) de Ken Russell
- *Mahler* (Grande-Bretagne, 1974) de Ken Russell
- *Lisztomania* (Grande-Bretagne, 1975) de Ken Russell
- *Le roi danse* (Belgique, 2000) de Gérard Corbiau

1.8 le virtuose

- *Amadeus* (États-Unis, 1984) de Milos Forman
- *The pianist* (Pologne, 2001) de Roman Polanski
- *Ray* (États-Unis, 2004) de Taylor Hackford
- *L'enfant prodige* (Québec, 2010) de Luc Dionne

2. Le groupe de musiciens

La catégorie du groupe de musiciens inclut indistinctement tous les genres de musique (classique, rock, jazz, etc.). Le choix de les séparer de la sous-catégorie précédente est régi par la possibilité d'échanges entre plusieurs musiciens. Ces interrelations possibles à l'intérieur d'un groupe ont l'avantage de créer des situations, souvent stéréotypées, où les musiciens se confrontent entre eux sur divers sujets, par exemple : le choix des morceaux, la hiérarchie qu'ils occupent au sein du groupe, etc.

2.1 le « band »

- *The Doors* (États-Unis, 1991) d'Oliver Stone
- *Full Blast* (Québec, 2001) de Rodrigue Jean
- *Les immortels* (Québec, 2003) de Paul Thinel
- *Dédé à travers les brumes* (Québec, 2009) de Jean-Philippe Duval

2.2 l'orchestre

- *200 Motels* (Angleterre, 1971) de Frank Zappa
- *Prova d'orchestra* (Italie, 1978) de Federico Fellini

2.3 la fanfare

- *Latcho Drom* (France, 1993) de Tony Gatlif
- *Zijot je cudo (La vie est un miracle)* (Serbie, 2004) d'Emir Kusturica
- *La visite de la fanfare* (Israël, 2007) d'Eran Kolirin

2.4 la chorale

- *Sister Act* (États-Unis, 1992) d'Emile Ardolino
- *Les choristes* (France, 2004) de Christophe Barratier

3. Le lieu de la musique

Le lieu de la musique permet dans plusieurs films de situer l'action dans un lieu plutôt qu'autour de musiciens. Le choix du type de lieu précise souvent quel type de musique il sera possible d'y écouter : la musique entendue dans une salle de concert diverge indéniablement de la musique d'une discothèque. Par contre, d'autres lieux tels le local de répétition ou la radio n'indiquent pas, de prime abord, sur quel type de musique portera le film. Cet espace est propice encore une fois au traitement des relations entre musiciens, mais elle permet en plus au scénario d'aller du côté de l'exploitant des salles ou bien de

l'animateur de radio. Ces diffuseurs (pour la plupart non-musiciens) détiennent souvent une grande place dans le choix de la musique qui sera entendue dans le lieu qu'ils gèrent.

3.1 la salle de concert

- *Ma nuit chez Maud* (France, 1969) d'Eric Rohmer
- *Phantom of the Paradise* (États-Unis, 1974) de Brian de Palma

3.2 la salle de spectacle

- *Rude Boy* (Royaume-Uni, 1980) de Jack Hazan et David Mingay
- *Wayne's World* (États-Unis, 1992) de Penelope Spheeris

3.3 le local de répétition

- *Intimni Osvetleni (Éclairage intime)* (Tchécoslovaquie, 1965) d'Ivan Passer
- *Prova d'orchestra* (Italie, 1978) de Federico Fellini

3.4 le bar

- *Too Late Blues* (États-Unis, 1961) de John Cassavetes
- *New York New York* (État-Unis, 1977) de Martin Scorsese
- *Kansas City* (États-Unis, 1996) de Robert Altman
- *Jack Paradise : les nuits de Montréal* (Québec, 2004) de Gilles Noël
- *The Life and Hard Time of Guy Terrifico* (Canada, 2005) de Michael Mabbott

3.5 la discothèque

- *Saturday Night Fever* (États-Unis, 1977) de John Badham
- *Swing Kids* (États-Unis, 1993) de Thomas Carter

3.6 la tournée

- *Nashville* (États-Unis, 1975) de Robert Altman
- *Almost Famous* (États-Unis, 2000) de Cameron Crowe
- *Walk the Line* (États-Unis, 2005) de James Mangold

3.7 le festival en plein air

- *This is Spinal Tap* (États-Unis, 1984) de Rob Reiner
- *Wayne's World II* (États-Unis, 1993) de Stephen Surjik

3.8 l'école

- *Fame* (États-Unis, 1980) d'Alan Parker
- *Sister Act II : Back in the Habit* (États-Unis, 1993) de Bill Duke

3.9 le magasin de musique

- *Empire Records* (États-Unis, 1995) d'Allan Moyle
- *High Fidelity* (Royaume-Uni, 2000) de Stephen Frears

3.10 la radio

- *The Boat That Rocked* (Royaume-Uni, 2009) de Richard Curtis

4. La matérialisation de la musique

De manière générale, cette catégorie regroupe tout type de musique qu'il est possible de voir (littéralement, avec ses yeux) à l'écran. Cette musique dite tangible peut prendre

trois formes différentes: l'instrument de musique, la partition et le corps humain (voix et danse). Elle sera l'objet d'étude de la prochaine section.

4.1 l'instrument de musique

- *Le violon rouge* (Québec, 1998) de François Girard

4.2 la partition

- *Trois couleurs : Bleu* (France, 1993) de Krzysztof Kieslowski
- *La tourneuse de pages* (France, 2006) de Denis Dercourt

4.3 le corps humain

- *All that jazz* (États-Unis, 1979) de Bob Fosse
- *The piano* (Australie, 1993) de Jane Campion
- *Le trésor archange* (Québec, 1996) de Fernand Bélanger
- *A Capella* (Québec, 2011) de Geneviève Courcy

III. RÉFLEXION AUTOUR DE LA QUATRIÈME FORME : LA MATÉRIALISATION DE LA MUSIQUE

À défaut d'un terme plus juste (corporalisation, image, perception visuelle, objectivisation, etc.), celui de matérialisation semble le plus approprié pour nommer la matière même de la musique perceptible à l'écran. Elle se matérialise principalement sous trois formes : l'instrument de musique, la partition musicale et le corps humain, lequel peut exprimer la musique par la voix et par le corps dansant.

a. L'instrument de musique

Dans le *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Michel Chion définit l'instrument ainsi:

Tout dispositif qui permet d'obtenir une collection variée d'objets sonores – ou des objets sonores variés – tout en maintenant à l'Esprit la permanence d'une cause, est un instrument de musique, au sens traditionnel d'une expérience commune à toutes les civilisations.¹⁸

En d'autres termes, l'instrument de musique peut prendre la forme d'un quelconque objet dans le but de créer des sons. Par exemple, unealebasse (fruit africain) vidée et remplie de grains de riz peut se métamorphoser en instrument de musique. Le rôle que peut prendre un instrument de musique sera analysé en considérant les effets du grain, de l'orchestration, de l'instrumentation, et sera démontré à l'aide d'un exemple de film : le plus incontestable étant *Le violon rouge* (François Girard, 1998).

¹⁸ Chion, Michel; *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*; Éditions Buchet / Chastel, Paris, 1983, p.52.

L'instrument de musique peut tout d'abord avoir un effet sur la musique en fonction de son grain, c'est-à-dire en fonction du matériel dans lequel il a été fabriqué. Greg Downey, reprenant les propos tenus par Roland Barthes dans *Le grain de la voix* (1977), écrit qu'il est intéressant d'employer le terme « grain » pour parler du phénomène audible de l'écoute : « when dealing with a wooden instrument, the term evokes the veins in the wood and how one can perceive the inner qualities of wood from its grain at the surface, just as one hears an instrument's material qualities at a distance in sound. »¹⁹

L'effet du grain est identifiable par le choix de l'orchestration (plusieurs instruments jouant ensemble) et de l'instrumentation (un instrument seul). Dans son ouvrage *Présence de la musique à l'écran* (1969), François Porcile dresse un lexique de perceptions et d'interprétations de certains instruments de musique; il affirme, de plus, que l'aspect sensoriel de la musique passe par le registre, l'intensité et le rythme. Selon lui, l'orchestration détermine, par son choix d'instruments, les émotions qui doivent être ressenties dans l'image :

L'instrument concrétise à la fois un climat et une idée. C'est lui qui détermine le thème. Il se passe donc ici l'inverse du processus d'orchestration dans le domaine de la musique symphonique, où l'intervention des instruments est régie par le développement du thème. L'image réclame un timbre instrumental avant même l'organisation d'un thème.²⁰

Lors de l'entretien avec Michel Chion, ce dernier divergeait d'opinion quant à l'importance d'étudier le climat du film en fonction du choix de l'instrumentation. Si

¹⁹ Downey, Greg; Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the materiality of music; University of Notre Dame, revue *Ethnomusicology*, vol.46 n°3, Fall 2002, p.497.

²⁰ Porcile, François; *Présence de la musique à l'écran*; Éd. du cerf, France, 1969, p.65-66.

l'objectif n'est pas d'étudier simultanément les clichés, l'exercice lui semble très réducteur, comme s'il s'avérait impossible d'entendre une trompette triste ou un violon joyeux. Pour lui, l'instrument ne vaut pas que pour le son, puisque son image matérielle influence aussi notre perception. Par exemple, la forme du violoncelle peut être comparée au corps, à la sexualité (la caresse de l'archet ou les courbes de l'instrument).

Un des rares cas cinématographiques - peut-être le seul! - où l'instrument de musique détient le rôle de personnage principal est le film de François Girard : *Le violon rouge* (1998). Lors d'un entretien avec Eric Furlanty, François Girard commente l'approche utilisée pour créer une cohésion entre les personnages qui ont possédé ledit violon :

Il fallait lui donner un rôle, ou plutôt des rôles. Bussotti perd son enfant, et l'instrument devient sa progéniture. Après, il devient la maman que Kaspar n'a jamais eue, la maîtresse de Pope, un ennemi public en Chine, tandis qu'à Montréal, il redevient ce qu'il est : un violon exceptionnel qui transporte l'âme de la femme du luthier qui l'a créé.²¹

Pour le film, François Girard compare son travail de réalisation à celui d'un chef d'orchestre : « Dans un orchestre, tout le monde doit être au sommet de son art, mais les musiciens doivent jouer ensemble. Au cinéma, tout le monde doit jouer le même film. »²². Le violoniste Joshua Bell et le compositeur du film John Corigliano ont collaboré étroitement à toutes les étapes de l'écriture : « ils se sont posé, avec nous, les questions de

²¹ Furlanty, Eric; *Le violon rouge: Entretiens avec François Girard*; Éditions Fides / Desclée de Brouwer, Canada, 1999, p.21.

²² *Ibid*; p.29.

construction, d'unité et de voyage dans le temps. »²³ L'effet du personnage-violon entendu aussi en musique extradiégétique commente le film. Le violon devient donc omniprésent.

L'instrument de musique, par sa matérialité, est entièrement dévoué à la musique. Autant par son grain que par le choix de l'instrumentation ou de l'orchestration, l'instrument de musique permet d'offrir non seulement une image mais aussi une émotion. S'il peut être prétexte à un climat, il peut aussi, comme dans le cas du film *Le violon rouge*, devenir une force englobant le film complètement.

b. La partition

Le processus de création d'un compositeur n'est pas très cinématographique puisqu'il se résume à voir quelqu'un griffonner une partition. Cette sous-section reprendra le thème de Michel Chion élaboré en première partie : l'extériorisation de l'intérieur, puis considérera la difficulté pour de nombreux cinéastes à montrer le processus créatif par l'image :

Sans doute, voir à l'écran quelqu'un noircir du papier réglé, selon le cheminement obscur, a toujours eu quelque chose à l'écran de ridicule, peut-être parce qu'il manque le processus mental de la genèse d'une musique, processus erratique dont l'image réaliste ne peut montrer que la traduction linéaire, sous la forme de notes alignées à la queue leu leu.²⁴

Michel Chion a précisé en entrevue que filmer dans son quotidien un compositeur reviendrait à le montrer à son bureau, plusieurs heures par jour, en train d'écrire avec minutie sur une portée. Comparé au peintre duquel on voit le trait, le geste créateur du

²³ *Ibid*; p.22.

²⁴ Chion, Michel; *La musique au cinéma*; Librairie Arthème Fayard; France, 1995, p.264.

compositeur est tout intérieur. La musique est énergie et ne peut être associée à l'écriture à cet égard. L'écrivain peut se permettre d'écrire gros, on sentira alors sa pulsion, son emportement; ce qu'il n'est pas possible de faire avec le compositeur puisqu'il doit respecter les lignes de la portée, sans quoi son œuvre ne sera pas lisible et ne pourra pas être suivie. Un compositeur a tout en tête et l'écriture est en retard sur ce qu'il pense.

L'analyse de la séquence du film *Trois couleurs : Bleu* (Krzysztof Kieslowski, 1993) exposera concrètement les enjeux reliés à la partition filmée et les astuces trouvées par Kieslowski pour rendre à l'image l'acte de composition. Le film raconte l'histoire d'une femme (Julie) qui se débarrasse de tout ce qui lui rappelle sa vie antérieure après un accident qui tua son mari Patrice et leur enfant. Elle reprend goût à la vie en terminant la composition d'une commande qu'avait reçue son mari : un concerto pour une cérémonie officielle célébrant l'idéal européen.

Deux éléments intéressants se dégagent de la séquence où Julie se rend chez Olivier, le pianiste qui s'ingénie à compléter la partition du concerto de son défunt mari. L'élément le plus récurrent dans le film est que, lorsqu'un personnage touche une partition du bout de son doigt, celle-ci se fait entendre comme si elle était jouée à l'endroit même où elle est touchée. Cette formule tend à symboliser en quelque sorte le concept d'extériorisation de l'intérieur soulevé par Michel Chion qui permet d'avoir accès à ce qu'entend un compositeur lorsqu'il laisse courir son regard sur une partition. Le deuxième élément révèle le processus créatif de Julie et d'Olivier. Tous deux entendent la pièce, décident à haute voix quels instruments devraient jouer et ces derniers se font entendre instantanément. Les changements s'effectuent dans la pièce musicale « comme si elle

naissait de leur audition mentale complice et commune, pour exploser dans le réel »²⁵.

Voilà le réel pari gagné par Kieslowski : celui de rendre tangible le processus créatif d'un compositeur.

Irena Paulus, s'étant penchée sur la question de la composition dans le film *Bleu*, parle du besoin de Kieslowski d'avoir la musique composée par Preisner déjà en main au moment du tournage; comme quoi la musique détient une place aussi importante que le scénario lui-même.

So the film narration was not only scripted, but scored in advance. Composer and director found common language in shaping film and music. The task of the music was, according to the composer Preisner "... to depict the film, but cleverly so". This means that there is no need to deal with the external events that we look at on the screen, but what is there in the people, what is in actors, and at the same time us ourselves, in the audience that is...²⁶

Au sujet de ce film, Irena Paulus affirme que, non seulement la musique peut être entendue, mais elle peut aussi être vue. C'est un des rares cas où l'image se retrouve en arrière-plan afin de laisser toute la place à la musique. « Music in *Blue* becomes a physical body that is not just a fiction and a fantasy, but represents reality, is a real part of Julie's life, a genuine reality, however ugly or beautiful that reality might be. »²⁷

Même si c'est de manière irréaliste, le rôle de la partition est de rendre visible le phénomène obscur et mental de la création musicale. Très peu de films prennent la

²⁵ *Ibid*; p.270.

²⁶ Paulus, Irena; Music in Krzysztof Kieslowski's Film *Three Colors:Blue*. A Rhapsody in Shades of Blue: The Reflections of a Musician; *Irasm*, vol.30 no.1, translated in English by Graham McMaster, 1999, p.65.

²⁷ *Ibid*; p.71.

partition comme objet principal, mais ceux qui le font réussissent un pari fort difficile : celui de nous faire croire, à nous les spectateurs, à la magie de la création.

c. Le corps humain

La dernière sous-catégorie de la matérialité de la musique démontrera l'influence de celle-ci sur le corps humain. Dans son article *La musique et le corps: Vladimir Jankélévitch sur l'art du piano*, Gabor Csepregi parle de la rencontre entre un corps et quelque chose qui lui résiste comme étant à la base de toute « activité humaine inventive »²⁸. Comme « la pierre suggère au sculpteur une nouvelle manière de tailler »²⁹, l'instrument de musique façonne la manière dont le corps va réagir en sa présence et, selon Csepregi, l'oblige à s'y plier, à inventer, à le contourner, à le travailler.

La musique peut être visible à travers le corps humain sous deux formes. D'une part, à l'aide de la voix, la musique est véhiculée de manière tangible principalement grâce à la bouche qui émet les sons, la musique. D'autre part, la musique est transmise par le corps dansant. De prime abord, on peut penser au corps du danseur, mais le corps dansant peut aussi être celui du musicien.

²⁸ Csepregi, Gabor; La musique et le corps: Vladimir Jankélévitch sur l'art du piano; dans G. Csepregi (dir.), *Sagesse du corps* (Aylmer: Éditions du Scribe, 2001), p.104.

²⁹ *Idem.*

i. La voix

La musique peut se matérialiser à l'écran en passant dans le corps humain à travers la voix. Michel Chion propose, dans son ouvrage *La voix au cinéma* (1982) une sorte de synthèse de la voix au cinéma.

La voix est longtemps demeurée un objet insaisissable. Une fois qu'on a éliminé tout ce qui n'est pas elle à proprement parler : le corps qui la porte, les mots qu'elle véhicule, les notes sur lesquelles elle chante, les indices qu'elle donne sur la personne qui parle, et le timbre qui la colore, que reste-t-il? *Ce drôle d'objet*, propice aux épanchements poétiques de certains qui ne s'en privent pas. Une bonne partie des textes consacrés à la voix se présentent comme un flux verbal informel qui cherche, désespérément, à mettre en échec ce qu'il y a de forcément discursif et systématique dans l'expression écrite.³⁰

Les analyses filmiques s'intéressant à la voix se restreignent presque exclusivement à l'étude des mots prononcés et à leur signification. Afin d'avoir les outils nécessaires pour analyser plus profondément l'utilisation de la voix au cinéma, quelques-uns des concepts élaborés par Michel Chion seront explorés ainsi que deux exemples qui illustrent bien les concepts de mise en corps de la musique comme langage.

Une grande partie de l'ouvrage de Chion sur le sujet traite de l'acousmètre qui est défini comme étant une voix qu'on entend mais qui n'a pas de corps : une sorte de voix « off » dont le corps nous est inconnu. Ce concept a souvent été utilisé dans le cinéma d'horreur afin de créer une tension montante, comme ce fut le cas dans *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock. L'acousmètre est personnifié par un être acousmatique dont la voix sera entendue comme une voix hors champ. Ce terme « acousmatique » défini par Pierre

³⁰ Chion, Michel; *La voix au cinéma*; Essai, Cahiers du cinéma, Éd. de l'étoile, France, 1982, p.12.

Schaeffer désigne une situation d'écoute venant d'une radio, d'un téléphone, d'un disque : « il ne s'agit plus de savoir comment une écoute subjective interprète ou déforme la « réalité », d'étudier des réactions à des stimuli ; c'est l'écoute elle-même qui devient l'origine du phénomène à étudier »³¹. Son antithèse, la désacousmatisation, est comparée au striptease : des parties du corps peuvent être dévoilées progressivement jusqu'à l'aboutissement; chez l'un, le sexe, chez l'autre, la bouche synchronisée avec le son de la voix. Dans la désacousmatisation, il y a perte d'omniscience, de puissance : « le simple fait de finir par montrer celui qui parle est toujours comme une défloration qui entraîne la perte des pouvoirs attachés à sa virginité d'acousmètre mais qui, en même temps, le fait rentrer dans le rang des humains »³².

La mise en corps, c'est-à-dire le mariage entre le corps et la voix qu'elle soit sienne ou non, permet d'employer la technique du doublage.

Le son rôde autour de l'image comme la voix autour du corps. Ce qui l'empêche de s'y fixer, ce sont les mots perdus ou supprimés, ceux de la prolifération originelle dont témoigne l'image. Ces mots ne peuvent être oubliés. *Le doublage fabrique un palimpseste*, sous lequel court un texte-fantôme. C'est un procédé *centrifuge*, qui tend vers l'éclatement, la dispersion. Il est propre au cinéma parlant avec lequel il fut inventé.³³

Un des exemples qui illustrent bien cette mise en corps est le très beau film québécois, *Le trésor archange* (Québec, 1996) de Fernand Bélanger. Il s'agit d'un documentaire qui tire sa part de fiction dans le doublage des témoignages à l'aide d'instruments de musique. Né du projet auditif *Le trésor de la langue*, René Lussier et son équipe ont parcouru le Québec

³¹ *Ibid*; p.19. [T.O.M. 92]

³² *Ibid*; p.28-29.

³³ *Ibid*; p.125.

à la recherche de témoignages sur la langue. Ils ont ensuite doublé les différents discours à l'aide de divers instruments : guitares électriques, saxophones... Le résultat, quelque peu cacophonique, offre d'intéressantes couleurs mélangeant discours et musique.

Suite à cet exemple et à l'aide des concepts formulés sur le sujet par Chion dans *La voix au cinéma*, il convient de se demander s'il est possible de parler de musique comme d'un langage. Plusieurs des études portant sur la musique et le langage laissent volontairement tomber certains pans de la musique qui collent moins à leurs théories. L'important n'est pas le résultat obtenu par ces recherches, mais plutôt l'intérêt marqué à trouver des ponts entre ces deux disciplines. Dans *Le guide des objets sonores*, Chion crée un parallèle très sommaire des relations perceptibles entre le langage et la musique : énoncés du langage et morceaux de musique; phrases et phrases musicales; mots et intervalles (rythmiques ou mélodiques), accords, motifs; mots (phonèmes) et valeurs (hauteur, intensité, timbre, durée).

Un autre exemple fort intéressant de la voix dans le cinéma qui emploie justement la musique comme un langage est le film *The Piano* (Jane Campion - 1993). Il semble que ce film soit l'exemple le plus souvent cité lorsqu'il est question de cinéma dont le sujet est la musique. Toujours selon Michel Chion, la musique dans le film de Campion est associée au mutisme de la protagoniste : « L'idée de Jane Campion est en effet que cette musique est un flux sonore, un courant d'énergie que l'héroïne « mutique » produit, comme ensorcelée par son instrument et à partir de lui. »³⁴. À toutes fins pratiques, elle utilise le langage des

³⁴ Chion, Michel; *La musique au cinéma*; Librairie Arthème Fayard; France, 1995, p.265.

signes pour échanger avec sa fille, mais ses sentiments sont véhiculés à travers son piano.

Dans un extrait du film, *Ada McGrath*, le personnage interprété par Holly Hunter, montre à George Baines (Harvey Keitel) qu'elle ne veut plus s'ouvrir à lui. Elle le lui fait comprendre en jouant de manière enfantine un prélude de Chopin comme la bonne petite élève qui récite par cœur une partition.

Certes, ici, le son du piano est substitué de la voix que l'héroïne ne fait jamais entendre, en la cachant comme un trésor, et sous cet aspect il nous renvoie à un mythe maintes fois traité à l'écran, celui du vol de voix, ou de la volonté de maîtrise sur celle-ci : une voix ne s'achète pas.³⁵

Sont décrits dans cette section sur la voix principalement basée sur *La voix au cinéma* de Michel Chion plusieurs de ses concepts : acousmètre, être acousmatique, désacousmatisation. La voix, telle qu'elle apparaît, donne plusieurs indices sur la personne qui parle; mais tant que celle-ci n'est pas visible à l'image, elle demeure puissante, au-dessus de l'humain. Aussi, l'intérêt de la mise en corps réside dans le passage d'une simple voix à un corps complet. Pour Chion, la théorisation de la voix dans le cinéma parlant reste à élaborer, puisque ce qui a été écrit sur le sujet « pourrait se dire de la même façon si ces films étaient muets et si les dialogues apparaissaient sur des inter-titres. »³⁶

³⁵ *Ibid*; p.277.

³⁶ *Idem*.

ii. Le corps dansant

Lors de l'entretien avec Michel Chion, celui-ci a fait la distinction entre la parole, celle qui trouve sa place dans l'émission de sons, et la danse qui permet au corps d'être le transcripteur de la musique dans un langage visuel, matériel. La suite de cette étude portera, tout d'abord, sur les réflexions de Chion sur le sujet, puis sur celles de quelques chorégraphes pour, finalement, évaluer comment le corps réagit face à la musique et ce, à l'aide de deux styles de danse distinctes : la salsa et la capoeira.

Le corps dansant n'a pas souvent été traité au cinéma, comme le constate Chion dans une sous-section de son chapitre sur la musique comme sujet. Cette sous-section *Le cinéma comme danse ou comme musique* parle des affinités observables entre le cinéma, la danse et la musique : « En fait, on pourrait aussi bien dire que la danse est une mélodie pour l'œil, dont l'instrument est le corps, et que le moment où le danseur fait une pause équivaut à une cadence. »³⁷. Pour Chion, la musique est davantage une transposition de la danse que du langage : la musique est la danse des sons, des notes. Aussi, la musique polyphonique s'apparente plus à la danse qu'au cinéma, tandis que l'écriture musicale (partition) se rapproche davantage du langage avec ses codes, ses signes, ses règles...

Bien qu'il existe peu d'ouvrages sur les relations entre la danse et la musique, les auteurs s'y sont intéressés principalement afin d'analyser la relation entre le corps du danseur et la musique. Kurt Jooss parle de « langage de mouvement » pour nommer une technique qui serait capable de tout exprimer en danse en employant, par exemple, la

³⁷ *Ibid*; p.288.

pantomime : « the ballet of the future would be a "dramatic" »³⁸. Selon lui, le compositeur et le chorégraphe doivent marcher main dans la main tandis que, pour Constant Lambert, la chorégraphie devrait être davantage un contrepoint à la musique : « It should follow when a movement needs clarifying or intensifying, and oppose when subtlety is required, when conflicting forces are to be shown. »³⁹. Pour Peggy Aimer, qui discute des deux chorégraphes précédents dans son article *Dance and Music*, la musique doit être les mots qu'il est impossible d'exprimer autrement qu'en danse. Selon elle, un mouvement corporel peut être beaucoup plus rapidement compris que des mots parlés.

Dans son article *The embodiment of salsa : musicians, instruments and the performance of Latin style and identity*, Patria Roman-Velazquez étudie la relation entre le corps du danseur et la musique à travers un genre très particulier : la salsa. Elle y reprend une citation de Raymond Williams pour qui le rythme détient un effet direct sur le corps :

Rhythm is a way of transmitting a description of experience, in such a way that the experience is recreated in the person receiving it, not merely as an "abstraction" or an "emotion", but as a physical effect on the organism - on the blood, on the breathing, on the physical patterns of the brain. (1965, p.40)⁴⁰

Elle cite également Susan McClary qui affirme que la musique est davantage ressentie lorsqu'on partage le même contexte social et culturel que celui véhiculé par la musique entendue. Selon elle, dans le genre spécifique qu'est la salsa, les musiciens et les danseurs entrent en dialogue tout au long de la pièce:

³⁸ Aimer, Peggy; *Dance and Music*; *Music and Letters*, Vol. 15 No. 1 (Janv. 1934), p.23.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Roman-Velazquez, Patria; *The embodiment of salsa: musicians, instruments and the performance of Latin style and identity*; *Popular Music*, Vol. 18/1, Cambridge University Press, United Kingdom, 1999, p.116.

Whilst musicians improvise, dancers are also encouraged to improvise. However, this does not simply involve the dancers responding to the musicians, it also involves musicians responding to the dancers' reactions. During these prominent interactions a relationship is established and maintained through dance movements, verbal expressions and visual gestures made by both dancers and musicians.⁴¹

L'échange devient donc mutuellement influencé par les musiciens et les danseurs, contrairement à la majorité des cas où c'est toujours la musique qui guide la danse. La relation entre la musique et le corps est donc, dans le cas de la salsa, étroitement liée et nécessite une écoute constante entre les deux parties : musique et danse.

L'effet de la musique sur le corps passe non seulement par celui du danseur mais aussi à travers celui du musicien. Greg Downey en parle à travers un autre genre : la Capoeira – sorte de danse de combat brésilienne à laquelle les musiciens participent. Il constate l'implication corporelle chez le musicien : « Music makers may perceive rhythms, pitches, and melodies as much from muscle and joint placement, motion and tension, as from the sounds produced by their actions. »⁴². L'effet de la musique sur le corps du musicien est important, mais il doit être conjoint à la compréhension de l'écoute sonore qui passe par le mouvement et donc, par la danse. Downey cite Thomas Clifton pour qui la danse permet d'apprendre à écouter la musique : « Learning to dance appropriately, coming to live one's way kinesthetically into a distinctive musical world, means "allowing myself to enwrap the object [sound] on condition that it enters me" (Clifton 1983: 68). »⁴³.

⁴¹ *Ibid*; p.124.

⁴² Downey, Greg; Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the materiality of music; University of Notre Dame, revue *Ethnomusicology*, vol.46 no.3, Fall 2002, p.488.

⁴³ *Ibid*; p.504 [Clifton, Thomas; *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*; New Haven, CT: Yale University Press, 1983.]

Le corps dansant personnifie la musique à travers son mouvement que ce soit celui du danseur ou celui du musicien. Grâce à un échange mutuel, comme dans le cas de la salsa ou bien par un effet de la musique sur le corps comme dans la Capoeira, le corps transpose la musique de manière tangible. Le corps dansant devient donc un objet cinématographiquement intéressant afin de montrer la musique. La relation cinéma et danse pure a été beaucoup moins exploitée que la relation entre le cinéma et la musique, puisqu'elle est plus difficile à saisir. On retrouve principalement les films de danse dans la branche du cinéma expérimental plutôt que dans les films fictionnels.

En résumé, la musique représentée dans sa matérialité permet de rendre visible le sujet de manière tangible. L'instrument de musique contient en lui seul tout le pouvoir de la musique. L'effet du grain, le matériau dans lequel est façonné l'instrument, est influencé par le choix de l'orchestration et de l'instrumentation. La partition soulève pour sa part plusieurs problèmes à être montrée à l'image. Pour Chion, le but visé est de montrer le processus créatif interne du compositeur, souvent représenté par l'écriture frénétique de ce dernier. Un écrivain qui s'emporte peut se montrer facilement à l'image, car on peut le voir écrire plus gros ; chose impossible sur une partition, puisqu'il faut respecter les lignes de celle-ci. De son côté, le corps humain montre tout d'abord qu'une voix sans corps acquiert une certaine puissance qui est perdue lors d'une mise en corps. Le corps dansant, lui, permet par le mouvement de reprendre les effets de la musique : rythme, phrasé, lyrisme. En plus de faire voir la musique, la matérialisation de celle-ci donne à l'image ce qui, habituellement, est réservé au son et, par leur connexion, elle permet d'illustrer avec force la musique dans son ensemble.

IV. VOLET PRATIQUE : *A CAPELLA*

L'expérimentation, sous la forme d'un film fictionnel de trente minutes ayant pour titre *A Capella*, s'est développée de manière très étroite avec la partie théorique ci-dessus. Tout au long des recherches théoriques et pratiques, les idées se sont mêlées, confrontées, fusionnées. Le film s'attarde davantage sur la troisième partie – Réflexion autour de la quatrième forme : la matérialisation de la musique – et questionne plus spécifiquement le corps humain à travers la voix et le corps dansant. N'étant pas une comédie dramatique ni un film expérimental, il s'inscrit davantage dans le réalisme magique, courant principalement littéraire qui a aussi vu son lot de films. Claude Le Fustec le définit ainsi : « le réalisme magique se caractérise par un processus narratif consistant à rendre le « merveilleux » ou « magique » naturel »⁴⁴.

SYNOPSIS

Né avec un handicap vocal, Hubert a développé au fil du temps une nouvelle technique de réadaptation : la physiophonie. Sophie, une jeune danseuse blessée, essaie cette nouvelle méthode...

a. La matérialisation de la musique par la voix – le cas d'Hubert

L'handicap vocal du personnage d'Hubert se caractérise par une voix aux sonorités de saxophone. Ce fut l'idée de base du film. Afin de mieux saisir les enjeux entourant la voix d'Hubert, l'analyse s'effectuera à partir de trois concepts élaborés par Michel Chion dans *L'audio-vision* : le son acousmatique, la synchrèse et les indices sonores matérialisants.

⁴⁴ <http://amerika.revues.org/1164>

Le son acousmatique, concept déjà défini dans la section sur la voix, est employé par Hubert dans sa clinique afin de ne pas révéler sa voix de saxophone. Sa mère l'ayant toujours empêché de s'exprimer en société, Hubert diffuse sa voix à l'aide de haut-parleurs. Selon des propos rapportés par Chion, Pierre Schaeffer croyait que, en isolant le son de son origine, cela permettrait une écoute réduite du son c'est-à-dire le son pour lui-même.

Face à un son qui passe par un haut-parleur et qui ne se présente pas avec sa carte de visite visuelle, l'auditeur est amené à se poser deux fois plus la question "qu'est-ce que c'est" (à traduire par: "qu'est-ce qui cause ce son?") et à guetter les moindres indices d'identification de la cause, souvent d'ailleurs interprétés à contre-sens.⁴⁵

La première fois que l'on entend la voix de saxophone d'Hubert (adulte), il est dans sa clinique avec un patient. Celui-ci tourne son bras et Hubert chante le mouvement par des arpèges ascendants et descendants. Le spectateur est donc sollicité à chercher dans l'image la source du son diffusé qu'il sera possible de trouver si son regard se pose de l'autre côté de la vitre de la régie, là où Hubert se trouve.

Un deuxième concept est nécessaire pour comprendre l'effet engendré chez le spectateur lorsqu'il trouve la source du son : la synchrèse. Ce terme vient d'une combinaison entre synchronisme et synthèse. Il signifie une relation (synthèse), même irrationnelle, entre une image et un son qui tombent en même temps (synchronisme). Cette mise en corps, telle que définie dans la section sur la voix, permet qu'une association entre l'image et le son se fasse dans la tête du spectateur sans qu'il se questionne à son propos.

⁴⁵ Chion, Michel; *L'audio-vision : Son et image au cinéma*; Collection "Armand Colin Cinéma", 2e édition, France, 2005, p.31.

C'est pourquoi Chion écrit que « [l]a synchrèse est pavlovienne. »⁴⁶. Elle se réalise par le doublage, le bruitage et la postsynchronisation : « Grâce à elle, pour un seul corps et un seul visage sur l'écran, il y a des dizaines de voix possibles ou admissibles, tout comme pour un coup de marteau qu'on voit, des centaines de bruits différents peuvent fonctionner. »⁴⁷.

Afin de laisser croire au spectateur qu'Hubert a réellement une voix de saxophone, ce procédé s'est avéré idéal afin de doubler la voix du comédien, Joseph Bellerose. Durant le tournage, il a chanté, puis sa voix a été doublée par le saxophone en postproduction avec l'aide d'une étudiante de doctorat en interprétation de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal, Ida Tonanito. En studio, le film jouait devant elle avec le son, puis elle doublait la voix de l'acteur, ses souffles, ses rires, ses respirations. À l'inverse, un enregistrement des thèmes mélodiques avait été effectué avant le tournage et c'est le comédien sur le plateau qui devait suivre la mélodie. Une séance avait aussi été prévue durant la préproduction afin que le comédien rencontre sa « voix » : Joseph exécutait des mouvements qu'Ida transposait au saxophone. Ces mouvements inspirés des traitements de physiophonie – rotation du bras, déroulement du tronc vers le bas... – précisaient la synchrèse de la technique de réadaptation.

Un troisième concept permet de comprendre un enjeu important lors de l'enregistrement du saxophone : les indices sonores matérialisants, tels que définis par Chion comme les indices « qui nous renvoient au sentiment de la matérialité de la source et

⁴⁶ *Ibid*; p.56.

⁴⁷ *Ibid*; p.55.

au processus concret de l'émission du son »⁴⁸. Lors de l'enregistrement en postproduction, le son des touches du saxophone devait être le plus inaudible possible. Lors du montage sonore, des indices vocaux humains ont été juxtaposés au saxophone afin d'amplifier la « fausse » source du son. Ce travail d'élimination ou d'accentuation est employé couramment en postproduction sonore.

b. La matérialisation de la musique par le corps dansant - le cas de Sophie

Le personnage de Sophie, une jeune danseuse étoile, s'est blessé durant une tournée de danse l'été précédent. Elle cherche à retrouver la forme pour la prochaine tournée de la troupe. Sa remplaçante pratique déjà les chorégraphies, ce qui met de la pression sur Sophie. Ayant essayé plusieurs techniques de réadaptation, sa tante lui parle de la technique de physiophonie du Docteur Hubert. Tout d'abord sceptique, elle devient vite à l'aise et ressent le besoin de sentir la « voix » d'Hubert suivre en symbiose ses mouvements. On pourrait parler ici d'une sorte de synchrèse visuelle. Définie dans la section sur le corps dansant, cette relation entre le mouvement de Sophie et la voix d'Hubert permet à la musique d'être tangible, ici deux fois plutôt qu'une : la bouche d'Hubert qui chante et le corps de Sophie qui danse. Il est intéressant d'observer le sens littéral que peut prendre le propos de Michel Chion voulant que la musique soit la danse des sons et des notes. Cette symbiose permet à Sophie de ressentir chacun de ses propres mouvements en « entendant » le son qu'ils font. Cette technique est nommée « physiophonie ».

⁴⁸ *Ibid*; p.98.

c. La physiophonie : la synchronèse de la danse et de la voix

Cette technique, inventée pour le film, consiste à accompagner chacun des mouvements du patient par des sons afin de lui laisser croire que c'est son mouvement qui produit les sons. À l'aide d'appareils qu'Hubert a raboutés – prétexte pour camoufler sa voix – il crée ainsi sa synchronèse en chantant les mouvements de ses patients avec le plus de précision possible.

Une réflexion sur les méthodes qui permettraient d'enregistrer les mouvements et de les reproduire de manière audible a mené aux travaux de David Rokeby, principalement sur le *Very Nervous System* (1986). Cette installation permet de se déplacer dans un espace de la grandeur d'une piste de danse alors que, en temps réel, les mouvements ainsi créés sont transformés en musique. Selon son créateur, la danse devient ainsi musique : « So a dancer in the space is moving, in effect, to music of his or her own creation. »⁴⁹. Cette installation est d'autant plus intéressante puisqu'elle fut achetée par des centres de réhabilitation afin d'encourager les patients à retrouver leur mobilité. Lors d'un entretien avec Douglas Cooper, David Rokeby parle du désir de construire une telle installation :

With *Very Nervous System*, as I've said, the body responds more quickly than consciousness does. The experience of playing an intense videogame has some of this quality, but it's all in the fingers; the rest of you is seized up, in extreme tension. Anyone who's mastered a videogame, or a musical instrument, knows the thrill of having fingers think more quickly than conscious mind. My goal was to create a system that made the entire body move and think that way. And that's what *Very Nervous System* does: you experienced it - it's pretty exhilarating.⁵⁰

⁴⁹ <http://www.wired.com/wired/archive3.03/rokeby.html>

⁵⁰ *Idem.*

L'installation emploie des « feedback loops » très courts et c'est ainsi que les sons semblent répondre instantanément aux mouvements. C'est en quelque sorte le même procédé employé dans la physiophonie : le patient doit croire que c'est son mouvement qui crée le son; cela le stimule à bouger et aide ainsi à guérir sa blessure.

d. Processus de création

i. L'écriture

Les idées de départ se sont présentées comme des segments de mouvements, de danse. Elles furent progressivement insérées dans un récit qui cherchait à créer une cohésion entre ces « tableaux ». Les scènes musicales furent particulièrement difficiles à écrire. Il fallait rendre réel le souhait de Marie Décary : « Je veux écrire mon scénario en notes de musique. ».⁵¹ Ayant déjà en tête des bribes musicales pour certaines séquences, ce flux sonore devait se ressentir à l'écrit. Le passage qui rend le mieux cette problématique se trouve dans la séquence où les deux protagonistes dansent chacun dans son lieu respectif (la clinique et le studio de danse), laissant entendre de manière cacophonique deux pièces musicales : le thème de Sophie (plusieurs fois entendu à ce moment dans le film) et une des musiques du spectacle de danse (scènes 15 à 19, ANNEXE 1). Cette séquence entièrement musicale marque une pause dans le récit afin que les deux protagonistes réfléchissent en dansant à la place que l'autre détient dans le cheminement vers leur objectif respectif : Joseph ressent le besoin de plus en plus présent de s'affirmer publiquement et Sophie veut guérir son dos afin d'effectuer les passages virtuoses. La cacophonie musicale représente le

⁵¹ La Rochelle, Réal [sous la direction de]; *Écouter le cinéma*; Éd. Les 400 coups, Montréal, 2002, p.25, cité par AUTEUR, *Imaginaires du cinéma québécois*, Revue belge du cinéma, no°27, automne 1989, p.15.

fossé qui les sépare et la nécessité de chacun à passer par-dessus un obstacle afin de se rapprocher de son but.

ii. La réalisation

La réalisation du film fut simplifiée grâce à notre expérience comme musicienne (douze ans d'études classiques) et comme danseuse (une quinzaine d'années de cours dans plusieurs styles). Le casting a été conçu en conséquence : Joseph Bellerose (Hubert - adulte) est à la fois comédien et auteur-compositeur-interprète et Véronique Lefort (Sophie), comédienne et danseuse. La terminologie nécessaire était comprise tant au niveau du jeu que du langage de musique et de danse. De plus, le choix des points de vue de la caméra fut guidé par des connaissances acquises au fil des ans. Par exemple, le miroir est un des éléments majeurs à la pratique de numéros de danse; c'est là que les danseurs voient leurs erreurs de mouvements, de lignes, de posture... Dans la séquence avec les deux danseurs (scène 9, ANNEXE 1), le miroir est constamment présent puisqu'ils sont en répétition pour le numéro du spectacle. La jeune danseuse cherche à devenir le double de Sophie et ainsi prendre sa place. La symbolique du miroir sert non seulement d'outil à la répétition de la danse, mais elle devient une menace constante pour Sophie. Dans la séquence où Sophie danse seule dans le studio (scènes 15 à 19, ANNEXE 1), son regard est dirigé vers le miroir; cependant, l'intérêt est plutôt axé sur ce qu'elle ressent en dansant – c'est pourquoi le miroir n'est pas montré. Lorsqu'elle se met à danser, la caméra délaisse le miroir par un « travelling » circulaire de 180°, afin de se concentrer sur sa performance.

iii. La composition de la musique

La musique commentaire, habituellement entendue de manière extradiégétique, est transmise tout au long du film à travers une radio. Ces musiques préexistantes ont été choisies en conséquence de leur écho à la scène. Le seul lieu où elles apparaissent est dans le salon d'Hubert puisque, dans les autres lieux, la musique fait partie du récit : la clinique avec la voix d'Hubert qui chante les mouvements, les pièces du spectacle de danse entendues dans le studio de danse, le retour en arrière de l'audition avec les enfants qui pratiquent leurs numéros... Selon Chion, les sons en ondes (« on the air ») sont « les sons présents dans une scène, mais supposés être retransmis électroniquement, par radio, téléphone, amplification, etc. donc échappant aux lois mécaniques dites « naturelles » de propagation du son »⁵². La variation entre la source initiale (sons des instruments, voix) et sa source terminale (haut-parleurs, résonances, bruits de friture...) permet au son d'être à la fois hors champ et dans le cadre. Ces diffuseurs et transmetteurs du son aident à rendre la matérialité de la musique. Celle-ci donne la liberté de croire que c'est le personnage lui-même qui choisit son état d'esprit en écoutant la musique dont il a envie au moment de son action et non un choix de réalisation quant à l'émotion qui doit être ressentie par le spectateur face aux agissements du personnage.

Les deux musiques originales composées pour le spectacle de danse créent un écart avec la voix d'Hubert en laissant entendre une voix féminine. Cette dernière cherche à être très aérienne dans le duo (scène 9, ANNEXE 1) afin de symboliser à la fois le souvenir heureux de Sophie et, à l'inverse, la facilité qu'a la jeune danseuse à prendre la place de

⁵² Chion, Michel; *L'audio-vision: Son et image au cinéma*; Collection "Armand Colin Cinéma", 2e édition, France, 2005, p.68.

Sophie. Le numéro solo (scènes 15 à 19, ANNEXE 1) est plus « dans le plancher » (terme employé en danse, surtout en jazz moderne) pour sentir la lourdeur du corps, l'exaspération de Sophie. La voix est segmentaire – puisque, au montage, la méthode employée tendait vers celle des *jump cuts* afin de montrer principalement les passages virtuoses – et diffusée par un microphone grésillant pour appuyer l'acharnement de Sophie et le chemin qu'il lui reste à faire pour atteindre la perfection.

Un seul thème récurrent – celui de Sophie – se présente comme un leitmotiv de la relation entre Sophie et Hubert. Le terme leitmotiv, selon Chion propose que « chaque personnage-clé ou chaque idée-force du récit sont dotés d'un thème qui les caractérise et constitue leur ange gardien musical »⁵³. Le désir de leur donner un thème commun permet d'établir la relation qui évolue entre les deux. D'ailleurs, plus le film avance et plus le thème se concrétise. Au début, Hubert hésite sur les broderies autour des notes principales du thème, chante d'une voix moins sûre. Ce leitmotiv aide à forger cette relation, à construire une confiance mutuelle.

La manière dont le film a été créé dans son ensemble réalise le souhait de Ginette Bellavance, compositrice de musique de film au Québec :

Et pourtant, je ne suis pas la seule à rêver d'une production où je serais impliquée dès l'étape du scénario, imaginant un langage sonore, une texture musicale sur mesure, faisant des bouts d'essai musicaux sur le plateau, avec les acteurs, et ensuite à la table de montage avec l'image, et puis après avec le bruiteur et le monteur sonore, histoire d'expérimenter, de chanter juste, de balancer les effets et la musique, de sonoriser ensemble...⁵⁴

⁵³ *Ibid*; p.46.

⁵⁴ La Rochelle, Réal [sous la direction de]; *Écouter le cinéma*; Éd. Les 400 coups, Montréal, 2002, p.43.

A Capella a donc tenté de pousser à ses limites la matérialisation de la musique dans un récit à travers la voix d'Hubert, par le corps dansant de Sophie, par la physiophonie, ainsi que par les éléments électroniques dans le film : radio, haut- parleurs, consoles, système de son, cassette... Le pari du volet pratique était de faire un film dont le sujet est la musique en permettant au spectateur de percevoir cette musique à l'écran.

Étant à la fois réalisatrice, scénariste et compositrice de la musique du film, chaque étape de ce projet en mélangeant des éléments venus du cinéma, de la musique, de la danse et de l'écriture afin de créer un tout cohérent. Penchant parfois davantage du côté du récit afin de faire aboutir l'histoire, les passages musicaux et dansants offrent pleinement la matérialité de la musique au spectateur.

Conclusion

Tout au long de ce travail, les objectifs sont demeurés clairs : développer une théorie sur le traitement de la musique comme sujet dans le cinéma narratif, occidental et contemporain tout en faisant évoluer conjointement cette théorie et notre film. Les années 1960 marquent une sorte de révolution dans l'industrie du cinéma, multipliant les sujets exploités par les films. La musique extradiégétique connaît aussi une révolution et plusieurs cinéastes profitent du phénomène pour faire de la musique, le sujet de leur film.

La première partie, construite autour des ouvrages de Michel Chion et Claudia Gorbman, a permis d'établir ce qui a été théorisé sur le sujet, mais il s'est avéré incomplet sur plusieurs aspects. L'ébauche de la typologie, créée à partir des quatre thèmes de Chion, a servi de bases à la filmographie entourant le sujet de ce travail, puis a poussé la réflexion sur la catégorie qui inclut la prémisse du film, c'est-à-dire un personnage né avec une voix de saxophone. Cette catégorie, la matérialisation de la musique, a inspiré les détails du récit, plus particulièrement les recherches effectuées autour du corps humain (voix et corps dansant). Les sous-catégories sur l'instrument de musique et la partition ont été tout d'abord incluses dans le processus créatif, mais elles ont dû être délaissées car elles alourdissaient l'histoire du film. La physiophonie, constituée de machines diffusant la voix d'Hubert, a remplacé l'instrument de musique. Quant à la partition, elle figure aussi dans cette technique de réadaptation car elle permet d'enregistrer les mouvements tel un polygraphe, mais elle fut coupée en bonne partie au montage du film.

Bien qu'il aurait été pertinent d'explorer davantage les autres catégories de l'ébauche de la typologie, elles ne rejoignaient pas le film *A Capella*. L'intérêt fut donc concentré sur l'aspect matériel de la musique, laissant la porte ouverte à un autre travail qui pourrait se concentrer sur les trois autres catégories : le musicien, le groupe de musique et le lieu de la musique. Il serait aussi pertinent d'éclaircir ce que Michel Chion a rapporté lors de l'entretien sur le sujet de ce travail : selon lui, la musique ne peut tenir le rôle exclusif du sujet dans un film ; il est plutôt un prétexte à un sujet d'une importance plus grande. Pour ce faire, il faudrait d'abord tenter de déceler les autres sujets dans ce type de films pour ensuite chercher à définir si certains de ces autres sujets se recourent, s'il y a des sujets dominants ou bien, tout simplement, s'il est possible d'avoir des films dont le sujet serait uniquement la musique.

Bibliographie

Ouvrages de référence:

Aimer, Peggy; Dance and Music; *Music and Letters*, Vol. 15 No. 1 (Janv., 1934), pp.21-25.

Blanchard, Gérard; *Images de la musique de cinéma*; Coll. Médiathèque, Paris, 1984, 331p.

Chion, Michel; *La musique au cinéma*; Librairie Arthème Fayard; France, 1995, 475p.

_____ ; *La voix au cinéma*; Essai, Cahiers du cinéma, Éd. de l'étoile, France, 1982, 141p.

_____ ; *L'audio-vision: Son et image au cinéma*; Collection "Armand Colin Cinéma", 2e édition, France, 2005, 186p.

_____ ; *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*; Éditions Buchet / Chastel, Paris, 1983, 186p.

Entretien avec Michel Chion – 15 janvier 2010 à l'Université de Montréal

Csepregi, Gabor; La musique et le corps: Vladimir Jankélévitch sur l'art du piano; dans G. Csepregi (dir.), *Sagesse du corps* (Aylmer: Éditions du Scribe, 2001), pp.103-114.

Downey, Greg; Listening to Capoeira : Phenomenology, Embodiment, and the materiality of music; University of Notre Dame, revue *Ethnomusicology*, vol.46 no.3, Fall 2002, pp. 487-509.

Fourlanty, Eric; *Le violon rouge: Entretiens avec François Girard*; Éditions Fides / Desclée de Brouwer, Canada, 1999, 160p.

Gorbman, Claudia; *Narrative Film Music*; Yale French Studies, No.60, Cinema / Sound (1980), pp.183-203.

_____ ; *Unheard Melodie : Narrative Film Music*; Indiana University Press, USA, 1995, 190p.

La Rochelle, Réal [sous la direction de]; *Écouter le cinéma*; Éd. Les 400 coups, Montréal, 2002, 306p.

Levinson, Jerrold; *La musique de film : fiction et narration*; Publications de l'université de Pau, Coll. Quad, France, 1999, 72p.

Martens, Frederick H.; The Attitude of the Dancer toward Music; *The Musical Quarter*, Vol.4 No.3 (Jul. 1918), pp.440-449.

Mitoma, Judy; *Envisioning Dance on Film and Video*; Éd. Routledge, USA, 2002, 368p.

Paulus, Irena; Music in Krzysztof Kieslowski's Film *Three Colors:Blue*. A Rhapsody in Shades of Blue: The Reflections of a Musician; *Irasm*, vol.30 no.1, translated in English by Graham McMaster, 1999, pp.65 à 91.

Porcile, François; *Présence de la musique à l'écran*; Ed. du cerf, France, 1969, 345p.

Roman-Velazquez, Patria; The embodiment of salsa: musicians, instruments and the performance onf Latin style and indentity; *Popular Music*, Vol. 18/1, Cambridge University Press, United Kingdom, 1999, pp.115-131.

Tobias, James S. ; *Music, Image, Gesture : The Graphical Score and the Visual Representation of Music in Cinema and Digital Media*; Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School University of Southern California, August 2001, 339p.

Références internet:

<http://amerika.revues.org/1164>

<http://cinema.krinein.com/dossier-cinema-les-annees-soixante-1960-1969-4337.html>

http://www.wired.com/wired_archive3.03/rokeby.html

<http://mic.org.nz/events/exhibitions/twothousandandeight/mirror-states/davi>

ANNEXE 1

A Capella (version finale)

Notes pour l'esthétique visuelle et sonore

Flashback : 1992 Temps présent : 2033. La technologie a arrêté d'évoluer depuis 1992. Depuis 40 ans, les appareils sont raboulinés entre eux pour tenter de créer de nouvelles fonctions. La mode vestimentaire, toujours cyclique, est rendue aux années '50.

1. INT. JOUR (automne) – Salon Justine (FLASHBACK)

1.

HUBERT (4 ans), un chapeau de fête sur la tête, est assis à la table à café en face de sa mère JUSTINE (26 ans). Un gâteau se trouve au milieu de la table. Hubert écrase son morceau de gâteau tristement au fond de son assiette avec sa fourchette. Il regarde autour de lui : la pièce vide, sa mère qui mange à grandes bouchées, la radio qui laisse entendre un poste pop. Il soupire longuement mais, au lieu d'émettre un soupir normal d'enfant, il émet un soupir aux sonorités de saxophone.

Justine

Ça va pas mon petit Hubert? (en se levant) Bouge pas,
j'ai peut-être quelque chose qui pourrait te faire sourire!

Elle va derrière le sofa et en ressort un gros cadeau. Les yeux d'Hubert s'illuminent et il se jette dessus. En le déballant, il découvre un saxophone jouet. Hubert le met dans sa bouche et le son qui sort du jouet est identique au vrai son d'un saxophone. Il semble plutôt doué pour jouer de son instrument. Il enlève l'instrument de sa bouche et continue à chanter avec la même sonorité de saxophone.

2. EXT. JOUR (automne) – Clinique

2.

SOPHIE (19 ans) marche sur le trottoir rempli de feuilles mortes. Elle porte un manteau léger et tient un dépliant entre ses mains. Elle s'immobilise devant un établissement. Elle observe d'un œil hésitant l'écriteau devant elle : **PHYSIOPHONIE Bureau du DR. HUBERT**. Elle prend une grande respiration afin de s'encourager et entre dans l'établissement.

3. INT. JOUR (automne) – Clinique

3.

Sophie entre dans une salle ressemblant étrangement à un studio d'enregistrement de musique. Au centre de la pièce, un HOMME (35 ans) fait des rotations avec son bras gauche qui est rempli d'électrodes. Il est entouré d'appareils raboulinés qui sont reliés entre eux par des câbles et garnis de petits boutons lumineux. Des

(SUITE)

3. (SUITE)

3.

sons de saxophone, provenant des haut-parleurs, suivent les mouvements de l'homme. Sur un mur, une vitre laisse voir un petit local adjacent (la régie) où HUBERT (45 ans) chante dans son micro tout en ajustant quelques appareils. Il remarque Sophie et lui fait signe de patienter un moment. L'homme s'arrête et commence à enlever ses électrodes, puis son plastron. Il va le porter sur le buste-mannequin. Hubert vient le rejoindre dans la clinique.

L'Homme

(serrant la main d'Hubert avec vigueur)

Merci beaucoup, Docteur Hubert. Je pense que j'ai pris le dessus. Je vous rappelle si mon épaule recommence à me faire mal.

Hubert fait un léger signe de la tête, lui montrant sa reconnaissance. L'homme se dirige dans un coin pour ramasser ses effets personnels et Hubert rejoint Sophie. L'homme les croise, salue d'un geste de main et quitte.

Sophie

(dans un souffle)

Bonjour, mon nom c'est Sophie (elle lui tend la main, Hubert la lui serre avec un léger sourire). J'ai pris rendez-vous avec vous parce que je me suis blessée au dos durant une tournée de danse et là, ça doit faire cinq spécialistes que je vois et y a rien à faire, ça fait toujours aussi mal. Il faut vraiment que je...

Hubert lui fait signe d'enlever son manteau et lui pointe une chaise et une patère qui sont dans un coin. Sophie s'exécute et va y déposer ses effets personnels. Hubert prend le plastron sur le buste. Sophie le rejoint. Il l'aide à le mettre, prend une des électrodes accrochées au plastron et la colle sur le bras de Sophie.

Sophie

(dans un souffle)

Oui, il faut vraiment que j'aille mieux d'ici l'été prochain, sinon *ciao* la tournée. Et c'est toute ma vie ça... Je sais vraiment pas ce que je vais faire, si ça va pas mieux. Bon, mes parents m'ont dit que je pouvais rester tant que je veux, mais là, un moment donné... Quand tu touches à la liberté une fois, c'est assez *rough* de revenir en arrière... C'est pas que je les aime pas, mais des fois y sont un peu... euh... *weird*.

(SUITE)

3. (SUITE)**3.**

Hubert branche les électrodes sur Sophie.

Sophie

(dans un souffle)

C'est une amie à ma mère qui m'a référée. Elle est venue vous voir l'an passé pour ses genoux, je sais pas si a vous dit de quoi? (silence) Mmmm. Ouin, elle m'a dit que vous étiez muet. Vous entendez au moins ce que je dis? (en pointant les électrodes sur elle) C'est quoi tout ça?

Hubert suit le fil et prend, à son bout, une sortie mâle et l'insère dans l'entrée femelle d'une console à côté d'eux. Il fait signe à Sophie d'attendre un moment et quitte la pièce. On le voit à travers la vitre entrer dans la régie et s'installer face à sa console horizontale. Sophie observe Hubert qui allume la console et y ajuste quelques boutons.

4. INT. JOUR (automne) – Régie (Clinique)**4.**

Hubert regarde la partition qui s'imprime devant lui. Cette partition semble suivre les mouvements que Sophie fait de l'autre côté de la vitre. Elle s'imprime de la même manière que le ferait un détecteur de mensonges. Hubert, oscillant entre la partition et Sophie, chante avec sa voix de saxophone dans un micro placé devant lui. La mélodie ainsi créée suit avec justesse les mouvements de Sophie. Sophie exécute avec aisance quelques pas de danse, puis s'arrête et, pliée en deux, se prend le dos et le masse douloureusement. Hubert lève la tête, observe Sophie et se lève pour aller la rejoindre.

5. INT. JOUR (automne) – Clinique**5.**

Hubert enlève la dernière électrode sur le bras de Sophie, puis l'aide à enlever le plastron.

Sophie

Merci beaucoup, Docteur Hubert.

Hubert émet un sourire en hochant la tête. Sophie va prendre ses effets personnels dans le coin de la pièce.

(SUITE)

5. (SUITE)**5.**Sophie

Euh, je sais pas trop comment ça marche... mais bon, je me sens déjà mieux. C'est *nice* de sentir que ça travaille dans le bon sens. Bon, on se revoit la semaine prochaine? Même heure?

Hubert acquiesce. Elle lui serre la main et quitte. Hubert va porter le plastron sur le buste.

ELLIPSE**NUIT**

La lumière de la clinique s'éteint; seuls quelques petits boutons lumineux restent allumés. Hubert apparaît dans la clinique et se penche sur un des appareils ressemblant à un ampli. Il ouvre le grillage telle une porte et, à l'intérieur, se trouve une caméra dont une lumière rouge clignotante indique que l'appareil enregistre. Hubert l'éteint, prend la cassette qui se trouve à l'intérieur et la met dans la poche de son manteau. Il referme le grillage, se relève et quitte la clinique.

6. INT. JOUR (printemps) – Vestiaire Garderie (FLASHBACK)**6.**

Hubert (4 ans) fait un câlin à Justine devant la porte de la garderie. Il se défait de l'étreinte de sa mère et traverse le vestiaire. Il se retourne et salue une dernière fois Justine avant d'entrer. Justine lui renvoie la main et reste un instant devant la porte, légèrement inquiète. On entend un scouik de saxophone suivi du son d'un groupe d'enfants qui éclatent de rire. Hubert sort en courant et s'accroche aux jambes de Justine en pleurant.

Justine

(consolatrice)

Mon pauvre petit Hubert. (elle lui flatte les cheveux)
Ça doit faire dix fois qu'on l'essaye. Ça marchera pas mon p'tit loup. Moi je te comprends, mais pas eux. Il faudrait que t'apprennes à être muet. Ils sont pas habitués. Tu vois ce qui arrive... (elle s'accroupit à son niveau) Bon, on laisse faire maintenant, ok? Je ne veux pas que tu aies à revivre ça. Je vais jouer avec toi, moi. Tu vas voir, on va avoir beaucoup de plaisir.

(SUITE)

6. (SUITE)**6.**

Justine serre Hubert dans ses bras puis, en se relevant, lui prend la main. Tous deux quittent : Justine marche d'un pas décidé; Hubert s'essuie le nez sur la manche de son bras libre.

7. INT. JOUR (hiver) – Clinique**7.**

Sophie se tient en position : ses bras de ballerine rondement levés au-dessus de sa tête et son pied gauche relevé pointant son genou droit. On voit qu'elle peine à tenir la pose. On entend sortir des haut-parleurs une note tenue aiguë en *vibrato*. Sur la patère dans le coin de la pièce, traîne son manteau d'hiver. Elle abandonne sa position; la note s'arrête. Sophie se repositionne lentement; la voix d'Hubert part du registre grave et, au fur et à mesure que Sophie soulève sa jambe et ses bras, la voix d'Hubert monte dans le registre jusqu'à atteindre la même note qu'auparavant. Sophie se tient le plus immobile possible, son visage devient écarlate. Elle fixe le regard d'Hubert dans la régie. Celui-ci soutient son regard en émettant progressivement un léger sourire d'encouragement. Sophie relâche; Hubert arrête de chanter et va rejoindre Sophie dans la clinique. Il s'approche et ajuste quelques électrodes sur Sophie qui le regarde d'un air ébahi.

Sophie

(qui s'emballe)

Je savais que c'était votre voix... Vous êtes pas muet, alors? Ça vient d'où cette voix-là? Est-ce que c'est modifié par vos machines? Parlez-moi!

Hubert arrête ses ajustements, mais fige, les yeux fixant l'électrode qu'il ajustait. Il hoche la tête de gauche à droite.

Sophie

Come on. Juste un petit son. Allez. Soyez pas gêné. Ça fait quoi, là, au moins deux mois que je viens ici. Vous allez pas me dire que je vous gêne?

Hubert, toujours la tête basse, se remet à ajuster les électrodes. Une fois l'ajustement terminé, Hubert retourne dans la régie. Il lui fait signe de reprendre l'exercice. Sophie refuse de bouger. Hubert, fâché, retourne dans la clinique et commence à lui enlever ses électrodes.

Sophie

Ok, ok, *woh*. Je veux continuer. Mais on fait autre chose. Je danse comme je veux, pis vous me suivez. Ok?

(SUITE)

7. (SUITE)**7.**

Sophie prend l'électrode des mains d'Hubert et la replace. Hubert retourne à son poste dans la régie. Sophie entame quelques pas de danse que l'on voit à travers la caméra cachée dans l'ampli. La voix mélodieuse d'Hubert suit en symbiose les mouvements de Sophie. Elle semble heureuse.

8. INT. NUIT (hiver) – Salon d'Hubert**8.**

On suit toujours les mouvements de Sophie à travers la caméra cachée, mais la voix d'Hubert n'est plus diffusée par un haut-parleur. On découvre que l'image est projetée à travers le vieux téléviseur du salon de son enfance. De chaque côté du téléviseur s'entassent une quantité assez incroyable de cassettes VHS. Chacune a une petite étiquette qui semble indiquer ce qui se trouve enregistré à l'intérieur. Au-dessus du téléviseur est accroché un saxophone. Hubert est assis au sol, adossé au vieux sofa. Sur la table à café traîne son assiette avec quelques miettes de son souper. Le regard fixé sur le téléviseur, il semble en transe en chantonnant une douce mélodie.

9. INT. JOUR (hiver) – Studio de danse**9.**

Un JEUNE DANSEUR (18 ans) et une JEUNE DANSEUSE (15 ans) pratiquent une chorégraphie devant le miroir. Dans un coin près d'un système de son, SUZIE LA CHORÉGRAPHE (35 ans) observe les deux danseurs en suivant légèrement avec sa tête leurs déplacements. La chorégraphie représente une dispute amoureuse entre deux jeunes amants. Sophie, un manteau d'hiver sur le dos, observe à travers la porte ouverte et suit les mouvements avec grand intérêt. Les deux danseurs terminent la danse; la chorégraphe arrête la musique et s'approche d'eux. Elle reprend le dernier mouvement en duo avec le danseur et donne des indications à la danseuse. Suzie leur dit deux-trois mots, puis les deux danseurs se dirigent dans un coin de la pièce où se trouvent leurs manteaux et effets personnels. Le jeune danseur jette un regard vers la porte.

Jeune Danseur

Hey, c'est Sophie.

La jeune danseuse se retourne et lance un regard sombre à Sophie. Suzie se précipite vers la porte, l'ouvre et prend Sophie dans ses bras.

Suzie

Ah, ma belle Sophie, comment tu vas? Et ton dos?
Allez, raconte!

(SUITE)

9. (SUITE)

9.

Sophie

Ben, j'essaye un nouveau truc. C'est la première fois que je vois un peu de progrès. Mon doc est un peu *weird*, mais ça marche.

Le jeune danseur s'approche de Sophie et lui saute dans les bras en l'interrompant.

Jeune danseur

J'm'ennuie de toi! (il embrasse Sophie sur la joue et se retourne vers Suzie) Bye Suzie, à demain!

La jeune danseuse passe à côté de Sophie, la fusille du regard en l'accrochant un peu avec son sac à dos et quitte la pièce. Sophie se retourne vers Suzie.

Sophie

C'est qui, elle?

Suzie

C'est la petite nouvelle. Elle travaille fort. (en attirant Sophie à l'intérieur) Elle n'a pas encore ton énergie, mais ça s'en vient. Si t'es pas remise pour cet été, elle pourra sûrement te remplacer!

Sophie

Oh non, pas besoin. J'avais être correcte. Je recommence à faire des *moves* de danse avec mon doc. En fait, je me demandais si tu pouvais me donner le *tape* des tounes du *show*. Je pourrais sûrement m'arranger avec lui pour faire les chorés, pis aussi travailler les passes plus *roughs*.

Suzie

Oui oui, sans problème, je crois que j'ai même une copie qui traîne près du système de son. (en se dirigeant vers le système de son) mais t'inquiète pas... Prends tout ton temps! On a un *back-up*! J'ai pas le goût que tu te blesses à nouveau en début de tournée. Je prendrai pas le risque de partir avec toi si t'es pas totalement rétablie.

10. INT. NUIT (hiver) – Clinique**10.**

Sophie arrive et va déposer par habitude son manteau d'hiver et son sac dans le coin de la pièce. Une FEMME (30 ans) termine de boutonner son manteau. Elle sourit à Sophie et sort. Hubert est en train d'ajuster un appareil qui n'a pas encore servi avec Sophie. Sophie s'approche d'Hubert avec un large sourire et lui tend une cassette. Hubert prend la cassette, lit l'étiquette et peine à cacher sa déception.

Sophie

C'est juste que j'ai pensé... ben, vu que ça va bien... je pourrais réessayer les chorés du *show*? (voyant Hubert toujours déçu) mais je veux quand même qu'on continue les exercices avec votre voix pis toute pis toute, mais peut-être qu'on peut essayer ça avec?

Hubert hoche la tête en signe d'approbation et essaye de laisser paraître un sourire. Il se dirige vers la régie.

ELLIPSE

La lumière de la clinique s'éteint.

11. EXT. NUIT (hiver) – Clinique**11.**

Sophie sort de la clinique. Elle a froid. Elle souffle dans ses mains nues. Elle plonge la main dans son sac pour trouver ses mitaines. Elles n'y sont pas. Sophie fait demi-tour et retourne dans la clinique.

12. INT. NUIT (hiver) – Clinique**12.**

Hubert est penché au niveau de l'ampli et retire la cassette qui se trouve à l'intérieur, dans la caméra. Sophie entre dans la clinique et surprend la manœuvre d'Hubert. Il referme le grillage, se relève, puis se retourne afin de traverser la pièce. Il fige brusquement. Elle le regarde, incrédule. Elle s'avance de deux pas, prend ses mitaines qui traînent sur un appareil et recule lentement, dégoûtée.

Sophie

C'est quoi... Vous filmez quoi là-dessus?

Hubert baisse la tête, honteux. En évitant de faire un geste brusque, il met la cassette dans son manteau.

(SUITE)

12. (SUITE)**12.**Sophie

Ark! Vous faites quoi avec ça? C'est quoi, là. Vous ramenez ça chez vous, pis quoi? Sti que ça m'écoeure. Ça allait *full* bien, là. Pis vous, vous en profitez pis vous vous crossez là-dessus.

Hubert relève la tête brusquement et fait un non catégorique de la tête. Il avance d'un pas. Sophie bondit et recule d'un pas.

Sophie

Approchez-vous pas de moi, vous! Vous me verrez pu jamais la face ici. Ciao.

Sophie essuie une larme avec sa manche et quitte. Hubert reste seul au milieu de la pièce sombre.

13. INT. JOUR (été) – Salle d'audition (FLASHBACK)**13.**

TOMMY (10 ans) joue du cor français devant un jury composé de trois personnes. Il joue terriblement mal et sue à grosses gouttes. Il termine son morceau.

Jury

Merci, Tommy. Tu as bien travaillé. Si on ne te rappelle pas dans les deux prochains jours, c'est qu'on a pris quelqu'un d'autre. Faut que tu comprennes que vous êtes beaucoup à vouloir faire partie du groupe. Mais c'est très bien, Tommy, merci.

Tommy, le cœur gros, descend de la scène et se dirige vers le fond de la salle. Il quitte la pièce.

14. INT. JOUR (été) – Salle d'attente (FLASHBACK)**14.**

Tommy traverse la salle avec son cor français. Des larmes coulent sur ses joues. Sa MÈRE (32 ans) se lève et le suit. Hubert (10 ans) le regarde passer. Il a un saxophone sur les genoux. Justine (30 ans) lève les yeux de sa revue et lance un grand sourire à Hubert. Autour d'eux, quelques parents attendent aussi avec leurs enfants, chacun ayant un instrument sur ses genoux. Une PETITE FILLE (3 ans) s'approche d'Hubert. Elle pointe le saxophone. (SUITE)

14. (SUITE)**14.**Petite fille

C'est quoi ça?

Hubert sourit et lâche un son de saxophone. La petite fille terrorisée lâche un cri et court dans les bras de sa mère. Les autres enfants rient et les parents dévisagent Hubert. Justine se lève et, en prenant le bras d'Hubert, l'entraîne vers la sortie. Dans le couloir, Justine se baisse à la hauteur d'Hubert qui a une larme au coin de l'œil.

Justine

(doucement)

Hubert, mon chéri, combien de fois faut que je te le répète. Tu ne peux pas parler comme ça, devant tout le monde. Je sais que c'est dur à comprendre, mais c'est la vie mon p'tit loup. À la maison, tu peux parler tant que tu veux, mais pas en public.

Hubert ouvre la bouche pour rouspéter. Des petits sons saccadés de saxophone sortent de sa bouche. Justine durcit son air et se relève brusquement en lui prenant le bras. Elle l'entraîne vers la sortie.

Justine

(d'un ton dur)

Allez, on retourne à la maison.

15. INT. JOUR (hiver) – Clinique**15.**

Hubert prépare le nouvel appareil qu'il voulait tester sur Sophie. Il s'immobilise à quelques reprises, croyant entendre Sophie arriver. À chaque fois déçu, il continue ses ajustements.

16. INT. JOUR (hiver) – Studio de danse**16.**

La salle est vide. Sophie apparaît dans le cadre de la porte. Elle entre à pas légers et referme la porte. Elle dépose ses effets personnels dans un coin et se positionne au centre de la pièce.

17. INT. JOUR (hiver) – Clinique**17.**

Hubert est seul au centre de la pièce. Il tient dans ses mains une partition longue de quelques mètres. Il la chante de manière mélancolique en entamant quelques pas de danse maladroits.

18. INT. JOUR (hiver) – Studio de danse**18.**

On entend toujours la voix mélancolique d'Hubert. Sophie danse en symbiose avec ce que l'on entend. Elle danse langoureusement; ses mouvements sont au ralenti. Au fur et à mesure que la voix d'Hubert laisse progressivement place à la musique d'un rythme beaucoup plus rapide qui sort du système de son du studio de danse, Sophie bouge à vitesse normale et danse en symbiose avec ce que l'on entend désormais. Elle pratique un passage difficile du spectacle. Elle se lance dans un saut et, à l'atterrissage, s'effondre au sol en se prenant le dos, les larmes aux yeux.

19. INT. JOUR (hiver) – Clinique**19.**

Hubert est assis sur le sol au milieu de la longue partition. Il chantonne *pianissimo* une mélodie qui ressemble à un râle. Son regard se dirige vers l'ampli où se cache la caméra. Il arrête de chanter. Il se lève et, d'un pas décidé, va prendre la cassette dans la caméra.

20. INT. JOUR (printemps) – Salon de Justine (FLASHBACK)**20.**

Hubert (17 ans) se tient près de sa caméra sur un trépied qui filme par la fenêtre. Le téléviseur projette l'image filmée : des jeunes filles adolescentes jouent près de l'entrée de l'immeuble. Hubert fait un zoom sur une des filles, une JOLIE ROUQUINE (16 ans), qui rit à pleines dents. Hubert s'amuse à marmonner une mélodie sur les mouvements de la rouquine, créant une légère cacophonie avec la radio qui est toujours sur le poste de pop. Il se laisse emporter et chante plus fort. La rouquine s'immobilise et lève les yeux vers la fenêtre.

Justine (hors champ)

Hubert, baisse le ton! J'entends plus la radio.

Hubert voit, dans le téléviseur, la rouquine le regarder droit dans les yeux. Il se fige. Elle quitte le cadre de sa caméra. La porte d'entrée sonne. Hubert, haletant, éteint le téléviseur et se cache avec sa caméra sous la table à café. Justine (37 ans) traverse le salon, en jetant un regard à la table à café. Hubert est immobile sous la table.

(SUITE)

20. (SUITE)

20.

Jolie rouquine (hors champ)

Bonjour, Madame Tanguay. Est-ce qu'Hubert est là?

Justine (hors champ)

Hubert!?! Euh, et bien je ne l'ai pas vu depuis un bout. Il est peut-être dans sa chambre. Je vais aller voir.

Jolie rouquine (hors champ)

Ah non. C'est correct. C'est juste que j'ai encore eu l'impression qu'il me filmait de votre fenêtre du salon!

Justine (hors champ)

(faussement surprise)

Mon Hubert! C'est impossible, il n'a pas de caméra. Et puis, c'est pas du tout son genre de...

Jolie rouquine (hors champ)

(sceptique)

Ouais ouais, c'est ça... Pas grave! J'ai rien dit.

Justine referme la porte. Elle ferme le rideau du salon, puis se dirige vers la table à café. Elle tend le bras sous la table. Hubert lui donne la caméra.

Justine

Cette fois, ça y est Hubert. Confisquée! Je t'ai acheté ça pour te désennuyer et pas pour observer la voisine.

Hubert sort de sous la table à café, tête basse. Il n'ose pas regarder sa mère.

Justine

Je sais que je suis dure avec toi Hubert, mais tu peux pas aller jouer dehors. Tu vas faire rire de toi. C'est pour ton bien que je fais ça. Faut que ça te rentre dans la tête : tu as le goût de parler et bien tu mets la main sur la bouche et t'attends que ça passe. Allez, fais pas cet air-là. Tu peux venir me filmer, moi ça ne me dérange pas et en plus, je suis en train de nous faire un bon gâteau! On fera comme une émission de cuisine...

21. INT. NUIT (hiver) – Salon d’Hubert**21.**

Hubert est assis sur le sol face à sa table à café qui est rempli de cassettes VHS déroulées et de pellicules coupées. Le vieux radio joue une toune pop. Il chantonne et semble heureux. Il prend deux bouts de pellicules et les colle ensemble. Il rembobine sa cassette et la fait jouer dans son lecteur. Son téléviseur laisse voir un montage d’Hubert qui danse dans la clinique, la partition de Sophie dans les mains. Le montage est grossier et aucun son ne se fait entendre. Hubert, qui se trouve drôle, récupère sa cassette dans le lecteur. Il prend sur le coin de la table à café une grosse enveloppe avec l’adresse de Sophie écrite sur le dessus et y enfouit la cassette.

22. INT. JOUR (printemps) – Clinique**22.**

Sophie entre dans la clinique et se dirige vers Hubert accroupi qui ajuste un appareil avec des outils.

Sophie

C’est *nice* le boute où vous m’imitez. J’ai bien ri. Mais j’aurais vraiment aimé ça avoir le son. Ça faisait un peu *weird* sans votre voix.

Hubert sourit légèrement, se relève et entame les deux-trois premières notes de la mélodie de Sophie. Il constate son arrogance et se tait en se mettant la main sur la bouche. Sophie, ébahie, lui retire la main de la bouche. Elle enlève son manteau, jette ses effets personnels au sol et se met à danser en chantonnant la mélodie d’une voix fausse.

Sophie

Voyez, j’ai besoin de vous. J’ai essayé toute seule, pis ça marche pas. Aidez-moi. Je suis pas prête. Si je peux pas reprendre les répétitions bientôt, je pourrai pas faire la tournée cet été. Je m’en fous que vous me filmiez... mais promettez-moi que vous faites pas des cochonneries en regardant ça?

Hubert sourit et lui tend la main. Sophie lui serre la main, mais Hubert laisse sa main tendue. Sophie ne semble pas comprendre sur le champ, puis elle se dirige vers son sac et en ressort la cassette de musique du spectacle. Elle la tend à Hubert.

(SUITE)

22. (SUITE)**22.**Sophie

Je veux quand même qu'on commence avec vos exercices. J'ai vraiment besoin de sentir mes *moves* dans votre voix. On pourrait faire moitié-moitié.

Hubert lui sourit et se dirige vers la régie. Sophie l'arrête dans son élan.

Sophie

Est-ce qu'on peut le faire de même, face à face. J'aimerais beaucoup ça que vous restiez avec moi... Inquiétez-vous pas. Ce sera notre *inside*.

Elle va se positionner au centre de la pièce. Elle entame le pas; Hubert chante timidement, puis prend de l'assurance. Sophie ferme les yeux en dansant.

ELLIPSE

Sophie termine de s'étirer. Elle se penche sur ses effets personnels au sol à côté d'elle. Elle plonge la main dans son sac et en retire un magnétophone. Elle regarde autour d'elle pour s'assurer qu'Hubert est occupé et montre bien en évidence le magnétophone vers la caméra cachée avec un sourire moqueur.

23. INT. NUIT (printemps) – Salon d'Hubert**23.**

L'image de Sophie souriante avec son magnétophone est figée sur l'écran du téléviseur. Hubert marche de long en large dans son salon, inquiet, en lâchant des petites notes *staccato* très graves.

24. INT. JOUR (printemps) – Clinique**24.**

La lumière de la clinique s'allume. Hubert, fâché, se dirige vers l'ampli et ouvre le grillage. Il prend la caméra en tirant sur les fils et se dirige vers la régie.

25. INT. JOUR (printemps) – Régie (Clinique)**25.**

Hubert ouvre un tiroir et jette la caméra à l'intérieur. De l'autre côté de la vitre, Sophie entre en coup de vent. Elle voit Hubert et se dirige tout droit vers la vitre. Elle cogne. Hubert se redresse et se fige. Sophie paraît surexcitée.

(SUITE)

25. (SUITE)

25.

Sophie
(inaudible)

On fait la tournée.

Hubert fait signe qu'il n'entend pas. Il se dirige vers un bouton et fait signe à Sophie de répéter.

Sophie
(à travers les haut-parleurs)

On fait la tournée.

Hubert fige un moment, puis la pointe en montrant que c'est elle qui fera la tournée.

Sophie
(à travers les haut-parleurs)

Non, ON fait la tournée. C'est la condition. Faut que VOUS veniez avec moi. J'ai fait entendre le *tape* de votre voix à ma chorégraphe. Elle accepte de me reprendre seulement si vous venez avec moi. Elle veut qu'on fasse un duo dans le *show*. Elle a vraiment trouvé ça *nice* ce que vous faites. Et vu que je ne suis pas totalement rétablie, elle veut que vous soyez mon entraîneur privé. S'vous plaît, dites oui. Un été sur la route, vous allez voir c'est malade.

Hubert l'écoute sans être capable d'émettre un mouvement. Quand il se rend compte que Sophie a terminé de parler et qu'elle attend sa réponse, Hubert hoche catégoriquement la tête de droite à gauche, puis se remet à ses besognes. Sophie se précipite dans la régie. Elle l'arrête et lui prend les mains. Elle le supplie du regard.

26. INT. JOUR (printemps) – Salon de Justine (FLASHBACK)

26.

Deux valises gisent au milieu du salon. La radio joue toujours une toune pop. Justine (37 ans) est assise sur le sofa, un mouchoir entre les mains afin d'essuyer ses larmes.

(SUITE)

26. (SUITE)**26.**Justine

Vas-y Hubert. Tu vas voir... Le monde extérieur est pas prêt à accepter quelqu'un comme toi. Je te donne pas plus de deux semaines, tu vas revenir en me suppliant de te reprendre.... Après tout ce que j'ai fait pour toi. Je t'aime, moi, pis, toi, tu t'en fous. Tu pourrais au moins attendre que je crève avant de partir. Me semble que c'est la moindre des choses...

Hubert (17 ans) apparaît dans le salon, les yeux pleins d'eau. Il se jette dans les bras de Justine. Justine lui flatte les cheveux tendrement. Il se relève et s'assoit devant ses valises. Il en ouvre une et commence à dépaqueter ses vêtements. Justine sourit et se met à chantonner l'air de la radio.

27. INT. JOUR (été) – Salon d'Hubert**27.**

Hubert, inquiet, est assis sur le sofa, tête basse, les bras croisés. Son téléviseur est allumé et on voit l'extérieur filmé par la caméra sur le trépied. Deux valises gisent près du téléviseur. Sophie apparaît dans le téléviseur, deux valises au bout de ses bras. Elle lève la tête et regarde droit dans la caméra. Elle fait des grimaces. Aucune réponse. Elle disparaît. La sonnerie de la porte d'entrée retentit. Hubert ouvre et trouve une note au sol : REGARDER-MOI. Hubert se retourne et regarde son téléviseur. Sophie réapparaît dans le téléviseur. Elle dépose ses deux valises au sol et se met à valser devant l'entrée de l'immeuble. Elle danse en regardant tout droit dans la caméra. Hubert, paniqué, éteint son téléviseur. Il prend une grande respiration, se redresse et ouvre son téléviseur. Il émet difficilement un sourire, puis se met à chanter doucement sur les mouvements de Sophie.

FIN

