

Université de Montréal

La ritournelle et le galop  
dans la musique romantique et le cinéma moderne

par  
Émilie Fafard-Blais

Unité académique d'études cinématographiques

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en études cinématographiques

Juin 2010

© Émilie Fafard-Blais, 2010

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La ritournelle et le galop  
dans la musique romantique et le cinéma moderne

présenté par :  
Émilie Fafard-Blais

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

André Habib  
Président-rapporteur

Serge Cardinal  
Directeur de recherche

François De Médicis  
Membre du jury

## Résumé

À partir de l'étude des concepts de la ritournelle et du galop chez Gilles Deleuze et Félix Guattari, le présent mémoire explore les fonctions temporelles de la musique dans le cinéma moderne.

Ce concept de temporalité sera déplié en trois temps. En premier lieu, une relecture de la musique romantique permettra d'en développer les différentes articulations temporelles. Par la figure du compositeur incompris, reclus et exilé ainsi que par l'utilisation du fragment, la musique romantique se donne des personnages qui habitent la terre et fondent des territoires. Ensuite, parce qu'il s'agit de comprendre les mécanismes de la musique au cinéma, il est primordial d'examiner les conclusions des différentes théories sur le sujet. De ce parcours théorique, il faudra comprendre que les fonctions classiques attribuées à la musique de cinéma ne réussissent pas complètement à expliquer les mécanismes de la musique dans le cinéma moderne. En fait, c'est qu'une nouvelle problématique motive les images. Ces films, tout comme la musique romantique, font voir les mouvements du temps. Finalement, c'est par la ritournelle et le galop, aux croisements des concepts de la musique romantique et du cinéma moderne, qu'une musicalité filmique fait voir un nouveau temps dans l'image.

## Mots-clés

Deleuze, Guattari, Rosen, Territoire, Esthétique, Personnage, Paysage, Temps, Fragments, Cinéma

## Abstract

Through an investigation of the concepts of the refrain and the gallop put forward by Gilles Deleuze and Félix Guattari, this dissertation explores the function of musical temporality in modern cinema.

The concept of temporality will be brought to light in three parts. The first will expound on the different forms of temporal articulation through a reexamination of Romantic music. With the figure of the misunderstood, reclusive, exiled composer and the use of the fragment, it will be seen that Romantic music features characters that are Earthbound and found territories. The next part, recognizing the importance of understanding the mechanics of cinematic music, presents a vital examination of the various theories on the subject and their conclusions. From this theoretical investigation, it will be necessary to understand that the classical functions attributed to cinematic music fall short of fully explaining the mechanics of music in modern cinema. Indeed, this is because there is a new issue driving the images. These films, just like Romantic music, convey the passage of time. The final part shows that at the intersection of the concepts of Romantic music and the music of modern cinema, it is through the refrain and the gallop that the filmic musicality reveals a new temporality in the images.

## Keywords

Deleuze, Guattari, Rosen, Territories, Esthetics, Character, Landscape, Time, Fragments, Cinema

## Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des extraits audio.....	v
Liste des extraits vidéo.....	vi
Remerciements.....	viii

## **Introduction.....1**

### **Chapitre 1 :**

#### **La musique romantique et le dédoublement du temps.....8**

1. Un monde en transformation.....	11
1.1. Fonction sociale du compositeur.....	13
1.2. Transformation du piano.....	16
2. Mouvements de monde, pression temporelle.....	19
2.1. La science et le temps.....	19
2.2. Deux procédés de composition.....	23
2.3. Fascination pour l'irréel.....	26
3. La forme du fragment : symptôme de l'ambiguïté romantique.....	36
3.1. Ouvert – fermé.....	38
3.2. Forme cyclique.....	40
3.3. Ruines.....	42
3.4. Chaos.....	43
3.5. Absence.....	44
3.6. Citations et souvenirs.....	45

### **Chapitre 2 :**

#### **Revue théorique de certaines fonctions de la musique au cinéma.....51**

1. Une musique invisible et inaudible.....	56
2. Question de perception.....	59
2.1. Perception différente au cinéma.....	61
2.2. Guider le spectateur.....	66
2.2.1. Les codes culturels.....	67
2.2.2. Stimulation auditive.....	69

3. Questions historiques .....	71
3.1. Situation aux États-Unis.....	72
3.2. Situation en France.....	78
3.3. La synchronisation et ses conséquences .....	80
4. Application du leitmotiv .....	83
5. La musique comme structure .....	88
5.1. Organisation temporelle.....	88
5.2. Structure dramatique .....	90
6. La musique et son impact sur le spectateur.....	91

### **Chapitre 3 :**

#### **La ritournelle et le galop : fonction temporelle au cinéma.....94**

1. La ritournelle et le galop .....	97
1.1. Dans la musique en général.....	97
1.2. Chez Deleuze et Guattari .....	98
1.2.1. Opération d'extraction et de composition des matières de l'expression.....	99
2. Cartographie d'un territoire et vitesse de déplacement.....	104
2.1. Espace de circulation et coprésence territoriale.....	104
2.2. Vitesse de déplacement et irruption de possibles.....	106
2.3. La ritournelle et le cristal de temps .....	108
2.4. La ritournelle et le galop comme fragment romantique.....	111
3. De la musicalité du geste à la musique de film : temporalité romantique .....	113

#### **Conclusion.....119**

Bibliographie.....	123
Discographie .....	130
Partitions .....	131
Filmographie .....	132
Liste des pièces citées .....	133

Annexe 1 .....	i
Annexe 2 .....	xi

## Liste des extraits audio

<b>Piste 1</b>	
<i>Gretchen am Spinnrade</i> – Schubert .....	4
<b>Piste 2</b>	
<i>Dichterliebe op. 48</i> « Im Wunderschoenen Monat Mai » – Schumann.....	9
<b>Piste 3</b>	
<i>Nocturne en mi<sup>b</sup> majeur op. 9 n° 2</i> – Chopin .....	18
<b>Piste 4</b>	
<i>Ballade op. 23 n° 1 en sol mineur</i> – Chopin .....	18
<b>Piste 5</b>	
<i>An die ferne Geliebte op. 98</i> « Auf dem Hügel sitz ich, spähend » – Beethoven .....	20
<b>Piste 6</b>	
<i>An die ferne Geliebte op. 98</i> « Nimm sie hin denn, diese Lieder » – Beethoven .....	21/47
<b>Piste 7</b>	
<i>Dichterliebe op. 48</i> « Ich Hab' Im Traum Geweinet » – Schumann.....	22
<b>Piste 8</b>	
<i>Winterreise D 911</i> « Der Lindenbaum » – Schubert.....	22
<b>Piste 9</b>	
<i>Rückert Lieder</i> « Um Mitternacht » – Mahler.....	27
<b>Piste 10</b>	
<i>Waldszenen op. 82</i> « Eintritt » – Schumann .....	34
<b>Piste 11</b>	
<i>Fantasiestücke op. 12</i> « Des Abends » – Schumann .....	35
<b>Piste 12</b>	
<i>Dichterliebe op. 48</i> « Aus Meinen Tranen Spriessen » – Schumann .....	38
<b>Piste 13</b>	
<i>Frauenliebe und Leben op. 42</i> « Nun Hast Du Mir Den Ersten Schmerz Getan » – Schumann. .	45
<b>Piste 14</b>	
<i>Prélude en fa majeur op. 28</i> – Chopin .....	44
<b>Piste 15</b>	
<i>Carnaval op. 9</i> « Florestan » – Schumann.....	46
<b>Piste 16</b>	
<i>Papillons op. 2 n° 1</i> – Schumann .....	46
<b>Piste 17</b>	
<i>Fantaisie op. 17</i> « Durchaus Phantastisch Und Leidenschaftlich Vorzutragen » – Schumann....	47
<b>Piste 18</b>	
<i>Tableaux d'une exposition</i> « Bydlo » – Moussorgski.....	111

## Liste des extraits vidéo

<b>Piste 1</b>	
<i>Fanny och Alexander</i> (1982) – Bergman .....	52
<b>Piste 2</b>	
<i>The Man Who Knew too Much</i> (1956) – Hitchcock.....	58
<b>Piste 3</b>	
<i>Casablanca</i> « Générique du début » (1942) – Curtiz .....	67
<b>Piste 4</b>	
<i>Casablanca</i> « As Time Goes By » (1942) – Curtiz .....	69
<b>Piste 5</b>	
<i>The New World</i> (2005) – Malick .....	88
<b>Piste 6</b>	
<i>Citizen Kane</i> « Scène du déjeuner » (1941) – Welles.....	89
<b>Piste 7</b>	
<i>Umberto D</i> « La petite bonne » (1952) – De Sica .....	95
<b>Piste 8</b>	
<i>L'Éclipse</i> « Séparation du couple » (1962) – Antonioni.....	104
<b>Piste 9</b>	
<i>Citizen Kane</i> « Kane enfant » (1941) – Welles.....	107
<b>Piste 10</b>	
<i>Gerry</i> « Galop » (2002) – Van Sant.....	114
<b>Piste 11</b>	
<i>Gerry</i> « Ritournelle » (2002) – Van Sant.....	115
<b>Piste 12</b>	
<i>Gerry</i> « Finale » (2002) – Van Sant.....	118
<b>Piste 13</b>	
<i>Citizen Kane</i> « Rosebud » (1941) – Welles .....	122



*À la mémoire de Philippe et Louise,  
pour leur force et leur persévérance.*

## Remerciements

Je tiens à exprimer, en tout premier lieu, ma gratitude à l'endroit de Serge Cardinal pour sa patience et la pertinence de ses commentaires. Au cours des années qui ont marqué ce travail, il a toujours su orienter et enrichir mes réflexions sans jamais imposer un point de vue. J'aimerais aussi remercier ma famille et mes amis pour leur appui inconditionnel et leur confiance absolue. Lecteurs de la première heure, ils sont parvenus à donner un sens à mes recherches. Finalement, il m'est impossible de passer sous silence les encouragements de mon amoureux. Sa présence immuable a su, et sait toujours, apaiser mes angoisses.

## INTRODUCTION

Les recherches sur la musique de cinéma ont souvent trouvé leurs cadres théoriques dans les théories de la réception, les sciences cognitives et la psychanalyse. En se posant comme question « comment la musique permet-elle au spectateur de comprendre le film? » ou encore « est-ce que la musique oriente la perception du spectateur? », certains chercheurs, comme Claudia Gorbmann et Katherine Kalinak, tentent de comprendre la musique de film suivant ses fonctions classiques. De même, le projet initial du présent mémoire avait pour objectif de retracer et poursuivre ces axes d'analyse. Cependant, il s'est plus d'une fois transformé. L'étude de la musique romantique, de la ritournelle et du galop est le résultat d'une série de hasards qu'il faudra, ici, prendre le temps de raconter, ne serait-ce que pour en justifier aux yeux du lecteur la nécessité et la pertinence.

À l'origine, cette recherche avait pour ambition d'analyser le rôle de la musique dans la structuration du récit, des images et de la réception spectatorielle. Pour mener cette analyse, il aurait fallu recueillir les objets d'étude dans un corpus de films réalisés entre les années 1930 et 1960, et ce, en ayant comme première hypothèse qu'il s'agissait de la période où la musique de cinéma s'était très largement développée. De cette hypothèse en découlait une autre voulant que, si la musique de cinéma avait institué ses fonctions au cours de ces années, il n'y eût, par la suite, que recyclage et recombinaison de fonctions. Ces deux premières hypothèses demandaient aussi d'étudier la musique des films contemporains, à savoir que même si la musique ne s'était pas réinventée après les années 1920, un autre phénomène aurait vu le jour : au lieu de donner de nouvelles fonctions à la musique de film, le cinéma moderne allait transformer la bande-son et la rendre musicale. Il fallait donc prendre en considération que les conditions d'écoute s'étaient modifiées au cours des années.

En ce sens, les lectures sur le cognitivisme et les théories de la réception devaient alimenter ces recherches. Ce sont donc les écrits de Bernard Perron, Laurent Jullier, David Bordwell, Carl Platingua et Ulric Neisser qui permettaient d'analyser les conditions d'écoute et l'acte de la réception. Ces textes restaient un passage obligé.

Toutefois, certaines lectures parallèles ont soulevé de nouvelles interrogations; ce sont les textes de Gilles Deleuze qui sont venus changer la donne. De nouvelles préoccupations venaient se greffer au sujet de départ tout en faisant naître de nouvelles avenues pour l'étude de la musique au cinéma. Il fallait maintenant se demander pourquoi ces chercheurs en cinéma analysent la musique seulement sous l'angle de sa réception; n'était-il pas plutôt avantageux de trouver un dénominateur commun au cinéma et à la musique pour découvrir la singularité de cette fonction? Par quel dénominateur commun était-il possible d'analyser la musique et le cinéma si ce n'est leur rapport au temps? Il devenait donc impossible de concilier les théories du cognitivisme à la philosophie de Gilles Deleuze. De plus, la musique au cinéma ne pouvait plus être étudiée en fonction de l'utilisation d'une série de clichés et son étude par le biais du spectateur n'était plus suffisante.

Le cinéma qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale a changé de canevas narratif. C'est après cette guerre que le cinéma présente un nouveau rapport au temps. Si certains chercheurs comme André Bazin ont souvent tenté d'expliquer ce schisme à l'image, ils sont restés plus discrets au niveau de la musique. Et ceux qui, comme Michel Chion, ont étudié le problème de la musique et du son dans le cinéma moderne se sont penchés sur les principes mêmes de cette modernité en appliquant à la musique de cinéma les théories de la musique contemporaine. Cette voie aurait pu être très intéressante, mais la lecture du chapitre *De la ritournelle* du livre *Mille Plateaux* de Deleuze et Guattari a fait bifurquer les recherches dans une autre direction; il n'était plus question de se tourner du côté de l'atonal et des principes de la musique sérielle. Si l'étude des timbres, des durées et des intensités est pertinente, elle n'implique pas moins un morcellement du système. Aussi, plutôt que de conclure leur chapitre en s'attardant sur les concepts de la musique moderne, Deleuze et Guattari ont insisté sur Schumann. Qu'en est-il de lui? La question était là, il fallait comprendre l'importance que Schumann prenait dans l'étude d'un concept comme la ritournelle.

Chez Schumann, c'est tout un travail mélodique, harmonique et rythmique savant, qui aboutit à ce résultat simple et sobre, *déterritorialiser la ritournelle*. Produire une ritournelle déterritorisée,

comme but final de la musique, la lâcher dans le Cosmos, c'est plus important que de faire un nouveau système. Ouvrir l'agencement sur une force cosmique. [...] Et pourtant l'une était déjà dans l'autre, la force cosmique était dans le matériau, la grande ritournelle était dans les petites ritournelles, la grande manœuvre dans la petite manœuvre. Seulement on n'est jamais sûr d'être assez fort, puisqu'on n'a pas de système, on n'a que des lignes et des mouvements. Schumann (Deleuze et Guattari 1980, p. 433).

La musique contemporaine, alimentée par les écrits philosophiques et scientifiques, a directement travaillé les notions de rythme et de temps. Ce sont, par exemple, les écrits et les compositions de Varèse, Messiaen, Feldman et Boulez qui en témoignent. Et si la musique romantique, en dépit des banalités émotives et narratives qu'on lui attribue, était capable de tels agencements temporels? Le rapport au temps des romantiques a dépassé la simple conception musicale pour s'intégrer à toutes les sphères de la vie. Justement, ce phénomène arrive au même moment où, en science, on publie *L'origine des espèces* en 1859 par Charles Darwin, mais c'est aussi les débats entre géologues et physiciens sur l'âge de la Terre, l'âge de l'Univers, et même la constitution des étoiles. De l'infiniment grand, on passe à l'infiniment petit pour explorer la composition de la matière. Ce sont les théories sur l'atome de Dalton ou D'Avogadro. Aussi, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la science se voit envahie par les nombres, c'est le début des statistiques. On calcule tout. En 1820, par les chiffres les scientifiques décrivent l'Écosse et Paris, et de 1831 à 1837 c'est l'être humain qui passe au peigne fin (Gingras et Villedieu 2008).

Pour les premiers romantiques, le fait de lire le passé à travers la sensation immédiate du présent est devenu comme une seconde nature – et non seulement le passé, mais encore plusieurs types de passés, mesurés à l'échelle des siècles, de l'année, des saisons, du jour et de l'instant (Rosen 2002, p. 208).

Ainsi, n'est-ce pas au cœur même du fragment romantique que se trouvent les forces d'une musicalité filmique? La musique se déploie dans le temps et elle produit des effets de temps. « Art du temps, la musique l'est en deux sens. D'une part, elle subit l'ordre du temps [...]. D'autre part, elle forme le temps [...]. À l'ordre du temps, elle oppose, dans la limite du possible, le temps de son propre ordre » (Bayle 2008, p. 7). De plus, est-il

possible que la musique ne présente pas que le temps chronologique de l'image, mais qu'elle puisse aussi permettre de voir l'épaisseur des intensités temporelles? Dès lors, la problématique se trouve dédoublée. Plutôt que d'opposer une approche contemporaine de la musique à l'étude traditionnelle de la musique au cinéma, pourquoi ne pas revisiter la musique romantique pour en déconstruire les clichés et développer une approche analytique permettant de concevoir autrement le langage cinématographique? Par cet angle de recherche, il ne sera plus seulement question de la musique au cinéma, mais bien de musicalité filmique puisque tous les éléments filmiques entreront dans une correspondance musicale. Avec le concept de ritournelle énoncé précédemment, par ces rapports de vitesse et de lenteur, il s'agit plutôt de faire vivre un temps « autre » et d'épouser de nouvelles formes d'existence. Justement, telles seront les questions qui structureront le présent mémoire.

Le projet s'attachera, au premier chapitre, à dégager la musique romantique des flots de larmes et des élans amoureux pour lui redonner toute sa force musicale. Par l'harmonisation et les rythmes, cette musique tourne et se retourne sur elle-même. Cette musique est un flux de couleurs et d'intensités, d'écarts de rythmes et de vitesses, qui peuvent se chevaucher pour former un ensemble complexe non décomposable. Cette musique traduit les mouvements du temps. Porté par une époque de troubles historiques, travaillé par des forces de révolution, le XIX<sup>e</sup> siècle insuffle aux compositeurs le désir de s'affranchir des codes stricts d'écriture qu'exigeait la composition musicale.

La musique romantique fait toujours, aujourd'hui, vivre des intensités et des forces. Le lied de Schubert *Gretchen am Spinnrade* (Marguerite au rouet)<sup>1</sup> en est un bon exemple. Assise au rouet, Marguerite chante pour retenir ses désirs envers Faust. Le piano l'accompagne et, tout comme le rouet, il donne l'impression de tourner. Un dialogue s'installe entre la voix et le piano. Marguerite se chante une chanson, elle veut se rassurer, calmer ses ardeurs. L'auditeur de ce lied peut visualiser la pièce où elle est assise; il peut imaginer la lumière ambiante qui entoure Marguerite. Aussi, aux rotations du rouet s'ajoutent les battements de cœur de Marguerite. La musique se gonfle; c'est la

---

<sup>1</sup> CD audio, piste 1 et texte complet en allemand avec traduction française : Annexe 1, texte 1

pulsion de ses désirs, c'est le coeur de la terre qui soudainement aux deux tiers du lied cesse de battre. Des forces plus grandes ont envahi Marguerite; est-ce que sa tête lui joue des tours, est-ce que la folie l'envahit? Le lied commence dans la lumière pour s'assombrir puis finir dans l'espoir d'un baiser. Mais, le refrain reprend... Depuis combien de temps répète-t-elle la même chanson? Dans ce seul exemple, l'auditeur traverse une gamme complexe de sensations, de forces qui entrent en conflit. Les notes sont les mêmes, elles ne changent pas de place sur le piano, mais c'est leur agencement toujours en mouvement qui redistribue les forces et qui propose, à chaque retournement, des intensités différentes. Ces mouvements sont au cœur même d'une construction temporelle et ne sont pas loin de s'apparenter à la définition que font Gilles Deleuze et Félix Guattari de la ritournelle et du galop.

De plus, il faudra comprendre que les interrogations qui traversent ce premier chapitre sur la musique romantique ne sont pas exclusives à la musicologie. Il faut donc mettre en garde le musicologue qui pourrait espérer trouver ici une liste exhaustive des concepts et des règles de la musique romantique, car il risquerait alors d'être déçu. Aussi, l'historien adepte de chronologie sera contrarié puisque le présent mémoire n'a pas la prétention d'établir une énumération et une datation parfaite des compositeurs de l'époque. C'est pourquoi le cadre théorique ne se borne pas à Liszt, Schumann ou Chopin, mais voyage entre Beethoven, Mahler et Moussorgski. En fait, ce sont les écrits de Charles Rosen qui permettront d'établir les styles, les traits, les outils, les techniques, les paysages et les personnages conceptuels d'une époque. Tous ces éléments de la musique romantique ont leur importance parce qu'ils reviendront sous une forme ou sous une autre dans la musicalité filmique, par son rapport à l'image, au récit et plus particulièrement sous la forme de la ritournelle et du galop.

Les compositeurs de musique de film ont souvent cru utiliser les principes de la musique romantique pour leur propre composition. Il suffit de penser à l'influence de Wagner pour les films à grand déploiement; aux orchestrations immenses qui permettent des montées d'émotions soit par le vibrato des violons ou par les basses enveloppantes.



Il faudra donc étudier, au deuxième chapitre, certains grands courants d'analyse de la musique au cinéma et, par le fait même, les rôles et les fonctions d'une telle musique.

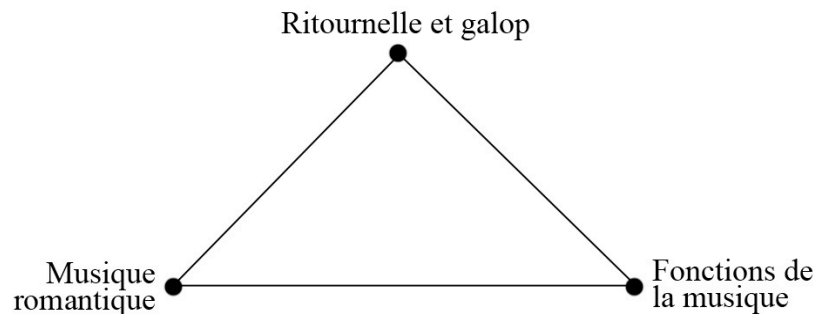
Par ailleurs, même si la musique romantique a souvent été utilisée pour exprimer l'émotion, l'action ou encore le suspense, il n'en reste pas moins que ses fondements de départ travaillaient les codes pour se sortir des clichés, fuir le tonal. Ses retournements donnent certes une puissance à la musique, lui donnent une épaisseur, mais lui permettent aussi de traverser n'importe quel espace. Cette musique n'a pas de direction stricte, elle n'évolue pas de A à B, mais fonctionne par dilatation, contraction, omission et cyclicité.

Gilles Deleuze et Félix Guattari se sont intéressés aux mécanismes de la musique. Cherchant à comprendre ses interactions avec le monde, ils en ont étudié son rapport à l'espace et au temps. Parce que la musique romantique délaisse les méthodes classiques, elle fait place à un agencement de forces, des forces terrestres qui se rechargent dans un mouvement continu. De ce fait, l'artiste romantique ne s'élève plus vers les cieux, mais arpente et fouille la terre.

La musique romantique ainsi retrouvée croise alors les concepts de ritournelle et de galop tels qu'élaborés par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Tous ces thèmes, ces éléments, ces formes et ces figures de la musique romantique qui auront été répertoriés au premier chapitre trouveront alors leur importance au troisième chapitre. Ils serviront de matériau pour construire la définition de la ritournelle et du galop filmiques non seulement comme nouvelle musique de film, mais aussi comme forme de la musicalité filmique : le devenir-musique de tous les éléments d'un film. Pour Deleuze et Guattari, la ritournelle a la fonction de catalyseur. Tournant sur elle-même, elle se charge d'affects. Le territoire, l'environnement, est le support de l'affect qui passe par l'être humain pour se territorialiser. En fait, la ritournelle peut se charger de formes rythmiques, plastiques, sonores ou bien de leitmotive. Aussi, plusieurs ritournelles peuvent entrer en correspondance pour créer de nouveaux agencements. La problématique se double alors d'une question complémentaire et définitive : n'est-ce pas

au cœur du cinéma moderne que la musique romantique trouvera sa dernière capacité à produire un temps complexe avec l'image de cinéma? Deleuze propose de concevoir la ritournelle et le galop comme deux dimensions du temps musical dans l'image : la ritournelle consiste à retourner les forces dans le passé et le galop, à les projeter dans le présent (Deleuze 1985, p. 123). Ainsi, plutôt que d'analyser la musique sous l'angle des théories de la réception ou du cognitivisme, le troisième chapitre tentera, à l'aide de concepts philosophiques, de travailler la notion de temps dans le cinéma moderne. Les éléments de la musique romantique serviront donc aussi à comprendre la structure cristalline de la ritournelle et du galop. De ce fait, il faudra montrer que la musique romantique permet de concevoir la ritournelle et le galop comme deux éléments purs et suffisants.

Les interrogations de ce travail se trouvent donc au carrefour de trois axes théoriques :



C'est par la redécouverte de la musique romantique et une utilisation de la ritournelle et du galop que la musicalité filmique pourra déplier ses fonctions temporelles. Ainsi, « il n'y a pas de Temps comme forme a priori, mais la ritournelle est la forme a priori du temps, qui fabrique chaque fois des temps différents » (Deleuze et Guattari 1980, p. 431).

## CHAPITRE 1

La musique romantique et le dédoublement du temps

Avant Schumann, il était presque unimaginable de conclure un morceau par une dissonance. Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la dissonance voit le jour et la forme ouverte apparaît pour devenir, à l'époque romantique, un des idéaux de l'écriture musicale. Les compositeurs prennent conscience de l'espace qu'occupe chaque instrument, et la dissonance permet une grande puissance émotionnelle. La musique romantique s'écarte des règles de composition de l'ère classique et le lied « Im wunderschönen Monat Mai »<sup>2</sup> de la série *Dichterliebe op. 48* de Schumann en est un bon exemple. Ce lied, par le déploiement continu d'un motif unique, donne la sensation que le piano émane de la voix. Ainsi, parce que la voix et le piano sont décalés, Schumann joue avec le sentiment qu'aucune résolution n'est possible. L'harmonie se gonfle de dissonances. L'instrument et la voix s'opposent tout en formant une seule mélodie qui semble constamment tourner. Par contre, chaque retournement réduit l'effet de surprise et résout, du même coup, la dissonance qui l'accompagne. Ce mouvement circulaire engendre plusieurs retours. Lors du deuxième passage, l'auditeur est déjà averti que l'effet de dissonance ne durera pas. Par le fait même, la septième de dominante qui normalement crée l'instabilité devient, ici, le pivot de la pièce, le point de stabilité autour duquel tout s'articule. Habituellement, le procédé traditionnel consiste à définir un lieu de repos, un accord parfait central, duquel on tente de s'éloigner pour y revenir une ou plusieurs fois. Dans ce cas, sans contester le système tonal, Schumann en renverse les fondements; l'accord instable devient le but de l'œuvre et la forme circulaire, le motif permettant la répétition à l'infini (Rosen 2002, p. 72-80).

Ce court exemple montre bien à quel point la musique romantique se distancie de la façon dont elle est habituellement catégorisée. En effet, on l'a souvent accusée d'être une musique vide, sentimentale et traditionnellement, le terme romantique évoquait automatiquement de grands flots de larmes ou encore des élans amoureux. Toutefois, là n'est pas l'intérêt de ce chapitre. Au contraire, la musique romantique conserve le désir de se sortir des règles strictes de la musique classique : fuir le tonal et déployer des intensités d'expressions. De plus, ces notions de force, de changement, de liberté vont

---

<sup>2</sup> CD audio, piste 2

bien au-delà du mouvement musical. En effet, c'est tout le XIX<sup>e</sup> siècle qui a subi ces pressions et l'histoire témoigne des tensions politiques qui régnaient à cette époque. Une étude de cette période permet de lier les forces de changements politiques à celles qui ont transformé la musique. Ainsi, bouleversements et confrontations vont de pair avec liberté, folie et spontanéité. Les changements qui avaient lieu au niveau de la société se sont fait sentir plus tardivement dans les domaines artistiques. En effet, 1800 représente une sorte de scission dans le temps, le point pivot autour duquel toutes les sociétés se sont renversées. La Révolution française de 1789 n'est que l'expression visible de cette transformation où le désir de liberté absolue a été appliqué à la collectivité tout entière<sup>3</sup>. Même si les changements se sont fait sentir plus tard, c'est au niveau de la musique qu'ils se sont manifestés le plus nettement. Cette musique est constamment en mouvement et semble tourner sur elle-même; s'alimentant des forces environnantes qui se chevauchent, elle forme un ensemble soudé. Elle se gonfle, gagne en épaisseur, en force et réussit à traverser tous les espaces. Dans cette ligne de pensée, le présent chapitre ne se concentrera pas sur l'analyse de tous les courants et l'étude de tous les compositeurs de cette époque, mais s'efforcera de déplier les idées, les traits stylistiques,

---

<sup>3</sup> La révolution de 1789 provoque une réforme politique et sociale basée sur les idées des lumières : raison, liberté et égalité. Ces concepts marquent la fin de la monarchie absolue et de l'ancien régime. « Les Français ont fait en 1789 le plus grand effort auquel se soit jamais livré aucun peuple, afin de couper pour ainsi dire en deux leur destinée, et de séparer par un abîme ce qu'ils avaient été jusque-là de ce qu'ils voulaient être désormais. Dans ce but, ils ont pris toutes sortes de précautions pour ne rien emporter du passé dans leur condition nouvelle; ils se sont imposé toutes sortes de contraintes pour se façonner autrement que leurs pères; ils n'ont rien oublié enfin pour se rendre méconnaissables » (Tocqueville 1988, p. 87). Toutefois, ce nouveau régime adopté par la France aboutit à un échec : le roi, Louis XVI, est guillotiné en 1793. Entre-temps, le pays est déchiré de toutes parts et, même si la révolution est terminée, les idées révolutionnaires, elles, ne se sont pas dissipées et le peuple français, qui souhaitait gagner plus de pouvoir décisionnel, reste déçu. En 1792, l'élection d'une convention nationale au suffrage universel masculin permet d'abolir la royauté et de proclamer la république. Toutefois, les nobles de France qui ont vu leurs droits s'effondrer n'acceptent toujours pas leur sort et les grandes puissances demeurent inquiètes des proportions que prend la République. La France a tout fait pour exporter les idées de la révolution à l'extérieur de ses frontières, ce qui a eu pour effet de fragiliser ses relations internationales et de l'entraîner dans plusieurs guerres. En France, l'instabilité politique est permanente et le coup d'État de 1799, porté par Napoléon, bouleversera les idéologies. Devenant Premier consul de France, puis empereur, il aura comme désir d'étendre le territoire de la France. En 1810, l'empire est à son apogée, ce qui envenime les relations de la France avec le royaume de Prusse, l'Autriche et l'Angleterre. Pourtant, l'échec de la République est frappant. En 1814 toutefois, la France perd du territoire et le Sénat force Napoléon à abdiquer. Confiné à l'île d'Elbe, il ne souhaitera qu'une chose : reprendre le pouvoir de la France. Après avoir soulevé les foules et soumis les armées qui devaient l'arrêter, il marche sur Paris en 1815. Même s'il avait souhaité un retour pacifique, les autres nations, qui n'ont aucune envie de revoir Napoléon à la tête de la France, provoquent une guerre qui se terminera par la défaite de la France à Waterloo.

les structures de composition et les modalités de création qui ont forgé l'esthétique romantique pour lui redonner toute sa force musicale. Par le fait même, la relecture de ce courant musical permettra de mettre en lumière des fonctions encore trop souvent mésestimées. La génération romantique donne à la musique non seulement une nouvelle structure, mais aussi une sensibilité qui se dévoilera par des couleurs sonores, des thèmes et des personnages esthétiques. Ainsi, comme il ne s'agit pas d'une étude portant sur tous les compositeurs, aucune chronologie visant à classer certains d'entre eux ne sera établie. Par contre, il s'agira de voir que la musique romantique, portée par son époque de trouble historique, traduit des mouvements du temps qui s'appelleront forme cyclique, ruine, fragment, absence ou chaos. Il faudra sentir ces mouvements soit par les reprises du passé – lorsque la musique fait retour sur elle-même, s'enroule sur elle-même en évoquant un passage déjà entendu, une citation, un souvenir – soit lors des « propulsions » de mort vers l'avenir – lorsque la musique accélère soudainement ou change brusquement. Cette structure de la musique romantique est ici mise en évidence parce qu'elle sera la structure même de la ritournelle et du galop, mais aussi celle du fondement du temps, la scission du temps bergsonien. Dans un premier temps, le lecteur devra faire preuve de patience puisque le lien entre la structure du fragment romantique, la cyclicité et la ritournelle, le galop ainsi que le cristal deleuzien sera développé plus explicitement au cours du troisième chapitre. Il sera question, pour l'instant, de développer la structure du fragment romantique afin de saisir les liens entre cette structure propre au XIX<sup>e</sup> siècle et le fondement d'un concept temporel.

## 1. Un monde en transformation

Le XIX<sup>e</sup> siècle est celui de l'Europe. Un choc des valeurs, une mutation de l'économie, une transformation de l'industrie seront au cœur même des enjeux politiques. Il serait possible de voir l'origine de ces changements dans la Révolution française de 1789. En fait, la France sera, par accord ou confrontation, la Nation par laquelle toutes les turbulences sociales et politiques découleront.

Au dehors [la révolution] est l'objet de la curiosité universelle; partout elle fait naître dans l'esprit des peuples une sorte de notion indistincte que des temps nouveaux se préparent, de vagues espérances de changements et de réformes; mais personne ne soupçonne encore ce qu'elle doit être. [Les princes et leurs ministres] ne la considèrent d'abord que comme une de ces maladies périodiques auxquelles la constitution de tous les peuples est sujette, et qui n'ont d'autres effets que d'ouvrir de nouveaux champs à la politique de leurs voisins. (Tocqueville 1988, p. 87-88)

Justement, 1789 a eu pour effet de propager les idées révolutionnaires de liberté et d'égalité à travers l'Europe. La Révolution française a créé un précédent tant dans la transformation des mentalités que dans la création d'alliances entre les différents pays. Selon Tocqueville, la Révolution française de 1789

n'a point été faite, comme on l'a cru, pour détruire l'empire des croyances religieuses; elle a été essentiellement, malgré les apparences, une révolution sociale et politique; [...] elle n'a point tendu à perpétuer le désordre [...], mais plutôt à accroître la puissance et les droits de l'autorité publique (1988, p. 114).

Il faudra retenir que le XIX<sup>e</sup> siècle est mué par de violents changements. Si, pour Tocqueville, 1789 symbolise la revendication par tous les Français au « droit d'être égaux dans l'exercice de la liberté » (1988, p. 34), le couronnement de Napoléon et par la suite ses guerres de conquête transformeront les idéaux de la révolution. Censées répandre les idées révolutionnaires, ces guerres serviront plutôt à imposer la domination du Grand Empire sur les autres nations (Kerignard 2004, p. 38). Ce qui aura pour effet d'isoler la France et de stimuler, à travers l'Europe, une réflexion sur l'identité nationale. L'Angleterre, l'Autriche, le royaume de Prusse et la Russie isoleront la France par peur de voir leurs propres droits féodaux abolis, et l'Europe assistera à un retour de la monarchie et de l'Église, souhaitant du même coup effacer les événements de 1789. Aussi, l'échec de Napoléon en 1815 laissera la France dans une situation internationale médiocre. Le bouillonnement d'idées provoqué par la révolution n'aura pas eu que des effets indésirables. Au contraire, après cet épisode de turbulences, de nouvelles nations ont pris de l'importance et les sentiments nationaux et patriotiques auront été amplifiés.

L'année 1800 représente une date pivot dans l'Histoire. Elle correspond, en effet, au début d'une nouvelle ère où les façons de penser vont changer et vont affecter toutes les sphères de la société. Toutes les nations d'Europe en sentiront les effets, mais ce sont les pays du Nord qui seront touchés en premier. Aussi, si cette nouvelle ère est présente dans tous les domaines, ses répercussions ne se feront pas sentir en même temps. En effet, parce que ces années changent le rapport au monde, elles toucheront en premier lieu les domaines propres à la pensée comme la poésie et la philosophie, pour ensuite s'étendre vers les arts plastiques et finalement atteindre la musique. Si cette dernière arrive en fin de parcours, son impact n'en sera pas diminué pour autant. Au contraire, c'est au niveau de la musique que la pensée romantique exprimera toute sa puissance et englobera la problématique complète de cette génération.

### 1.1. Fonction sociale du compositeur

Les changements intenses qui affectent le XIX<sup>e</sup> siècle n'épargneront pas la fonction sociale du compositeur puisque les idées de liberté y laisseront aussi leur marque. Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, à de rares exceptions près, les métiers se transmettaient de père en fils, comme un legs; les enfants héritaient des professions de leurs parents. Les musiciens n'avaient en général qu'un seul intérêt, qu'une seule compétence : celle de composer. Par contre, cette règle n'est plus de mise dès 1800. Pour la première fois, des musiciens semblent hésiter devant la diversité des possibilités. Par exemple, Schumann et Berlioz ont oscillé entre la musique et la littérature; Liszt, parfait musicien cultivé, au-delà de la musique, s'adonnait à la philosophie et à l'écriture. Wagner réussira aussi à consolider ses talents par le biais de l'opéra. Il n'est donc pas rare de voir un musicien s'adonner tour à tour à toutes les impressions artistiques qui s'offraient à lui. Là était peut-être aussi la cause de leurs hésitations.



Au XIX<sup>e</sup> siècle, la bourgeoisie prend une place importante<sup>4</sup>. Cultivée et ouverte d'esprit, elle s'intéresse davantage à la musique. Aussi, s'il était fréquent à l'époque classique que les compositeurs proviennent de familles de musiciens, durant la période romantique ils sont généralement les descendants de familles de classe moyenne aisée. La musique n'est plus une question d'aristocratie, mais devient rapidement un intérêt bourgeois. De plus, l'artiste romantique est éduqué et il sait écrire. Très souvent, il fait don de sa plume pour la postérité, car il est conscient de l'impact et du poids culturel qu'il impose à la société et à ses successeurs.

Les guerres et les conflits qui font rage en Europe divisent les Nations et les compositeurs ne seront pas épargnés. Cette mobilité transformera les relations entre les compositeurs et leurs mécènes. Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, les compositeurs avaient une place bien déterminée dans la société. Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les musiciens seront très souvent au service de maîtres, qu'il s'agisse de nobles ou de membres du clergé. La musique gratuite n'existait pas, chaque compositeur était libre de créer, mais il devait se restreindre aux limites exigées par la commande. C'est le cas de Bach et de Haydn. Même Mozart, qui était parvenu à devenir un compositeur indépendant, n'a jamais réussi à tirer parti de cette liberté; il n'écrira que sur demande et en fonction des commandes. Pour ce qui est de Haendel, il a su créer son public grâce à ses oratorios, mais ces pièces étaient destinées à l'aristocratie. Par contre, par son tempérament indomptable et une farouche indépendance, Beethoven s'affranchit de l'aristocratie pour plier cette dernière à sa volonté. Pour la première fois, un musicien ne dépend de personne, non seulement est-il indépendant du monde, mais souvent il s'oppose à lui (Einstein 1959, p. 23).

---

<sup>4</sup> Un autre phénomène accompagne la Révolution française. La bourgeoisie, au XIX<sup>e</sup> siècle, prend son envol et finit par détenir une grande partie des pouvoirs. De ce fait, le terme « bourgeois » désigne quelqu'un qui ne doit pas ses revenus au travail de ses mains. Justement, le bourgeois est un citoyen qui vit avec aisance et doit son rang soit à sa famille, soit à une ascension sociale rapide. Enfin, et surtout, il croit appartenir à une classe destinée à diriger la Nation. Le concept de bourgeoisie est étroitement lié à plusieurs facteurs économiques, politiques et technologiques. En effet, le brassage d'idées et le choc politique engendrés par la révolution puis les guerres napoléoniennes ont établi et concrétisé les notions de libéralisme et de socialisme, concepts déjà imaginés par les philosophes des lumières. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le libéralisme permet à la bourgeoisie de transformer les modes de production; à la liberté individuelle s'ajoute la liberté économique.

Cette qualité de Beethoven fera de lui une icône pour les compositeurs romantiques. Cependant, ce désir de liberté obligera la plupart du temps les compositeurs à vivre dans des situations très précaires. Comme il a été énoncé précédemment, plusieurs auront la possibilité d'utiliser leur plume. Critiques de musique, théoriciens ou philosophes, ils seront souvent d'abord connus pour leurs écrits. Schumann et Berlioz seront d'abord célèbres pour leurs critiques musicales, et même à sa mort, plusieurs continueront à penser que Berlioz était bien meilleur écrivain qu'orchestrateur. Outre la possibilité d'écrire, les compositeurs pouvaient être chefs d'orchestre. Mais encore là, pour plusieurs, cette fonction sera trop contraignante. Le rôle du compositeur est alors appelé à changer; en choisissant d'être libre, il devient aussi souvent pauvre et reclus. Dans pareil cas, le statut de l'artiste prend donc une importance toute particulière pour le présent mémoire puisque cet élément reviendra au cours des prochains chapitres. Il ne faudra donc pas seulement retenir ce qui concerne les techniques d'exécution ou de composition, mais aussi cette figure de l'homme solitaire, ce personnage errant.

Cet idéal romantique ne devait pas rester terré. Au contraire, l'artiste devait faire entendre ses ambitions, ses pensées et ses croyances. Aussi, l'heure est aux voyages et même si la majorité des grands compositeurs de l'époque classique ont entrepris des voyages afin de faire découvrir leurs œuvres, ceux de l'époque romantique seront généralement mus par un désir de traverser les frontières pour faire reconnaître, de leur vivant, leur idéologie. Plusieurs raisons viennent influencer cette aptitude à l'exil. En premier lieu, la virtuosité fascine, c'est une qualité qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, captive, subjugué et envoûte. Ces bêtes de scène parcouraient les pays pour faire connaître leur talent. Chopin, Liszt et Mendelssohn, par exemple, ont d'abord été connus pour leurs interprétations et leur charisme. Aussi, la virtuosité était souvent associée à un état surhumain puisque les musiciens réussissaient à faire entendre des sons qui n'avaient jamais été exécutés auparavant, des sons humainement impensables. Les interprètes étaient étiquetés de possédés, de sataniques... Une aura de mythes les accompagnait. La perception du public tenait souvent tout autant à l'apparence du musicien qu'à son jeu. Par exemple, Paganini était devenu, dans l'imaginaire des spectateurs, une sorte d'idéal

faustien. Son air blafard et mélancolique, ses yeux pétillants par lesquels on pouvait voir les traces d'une passion consumée n'ont fait qu'accentuer le sentiment diabolique qui émanait de ses prouesses techniques (Platinga 1989, p. 202).

Paganini contribua beaucoup à la frénésie entourant la virtuosité, mais cette dernière n'est pas l'unique raison qui a entraîné les compositeurs vers l'exode. Paris est la capitale musicale et pour s'y rendre, plusieurs compositeurs devront renoncer à leur pays. De plus, cette migration fait naître une nouvelle figure qui sillonnera plusieurs œuvres de l'époque romantique. Le vagabond ou le passant erre de ville en ville, de village en village. Il traverse les paysages et projette dans ce qu'il voit la complexité de ses propres perceptions. Souvent obsédé par l'amertume, aveuglé par de douloureux souvenirs, abandonné par une bien-aimée, il marche vers la mort. Plusieurs cycles de lieder font vivre ce personnage; le poète de *Winterreise D. 911* (Voyage d'hiver) de Schubert ou encore le vagabond de *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Chant d'un compagnon errant) de Mahler montrent comment les compositeurs utilisent les expériences de leur vie comme matériaux artistiques. Autant le vagabond personnifie l'exclusion physique, le déracinement des compositeurs, autant il montre leurs tourments intérieurs. Cette figure est aussi le symptôme des modifications que subit la fonction sociale du compositeur. Par contre, au-delà de cette fonction sociale, est-il possible que ce voyageur, qui arpente les espaces et parcourt les territoires, ait traversé les siècles pour s'installer sous différentes formes dans d'autres arts? Est-il encore possible aujourd'hui de rencontrer ce personnage? Il faudra voir si, justement, la musique de film, et plus particulièrement la ritournelle et le galop, n'a pas incarné une telle figure.

## 1.2. Transformation du piano

La culture se démocratise et n'est plus réservée à un cercle restreint d'aristocrates. La musique de salon prend de l'importance et favorisera l'essor de certains instruments. Ainsi, le Romantisme donne aux instruments à cordes une nouvelle virtuosité et une intimité sans égal. De plus, l'utilisation de la voix connaît aussi une transformation; si l'opéra a subi une évolution sur le plan technique dans les siècles

précédents, c'est par le lied que le chant exploitera de nouveaux agencements. Ce genre musical requiert un sens du coloris et des nuances qui est totalement inconnu des autres époques. On assiste donc à la naissance d'un nouveau type de chanteur. Par ailleurs, c'est le piano qui, par son accessibilité et sa polyvalence, subira les plus profonds changements.

Les romantiques ont la réputation d'avoir tiré de nouvelles ressources du piano. Certes, l'instrument s'est perfectionné à la même époque, mais c'est justement les nouvelles exigences des musiciens qui ont contribué à transformer l'instrument pour le faire passer d'outil d'accompagnement au prolongement physique de l'âme du compositeur. Cet engouement poussera les fabricants dans une course à l'innovation qui visera à donner plus de couleur et de sensibilité à l'instrument. Les compagnies Erard et Pleyel, soutenues respectivement par Liszt et Chopin, contribueront par une concurrence stimulante à la naissance du piano moderne. Ces modifications transformeront les techniques d'écriture des compositeurs, mais surtout modifieront le son du piano par une augmentation des surfaces de résonance qui aura pour effet de lui donner plus de puissance.

Aussi, l'habitude actuelle qui consiste à faire vibrer le piano n'a pas toujours été la norme. En effet, les compositeurs de la période classique comme Haydn n'utilisaient pas de pédale et pour eux, la convention exigeait un son sec (Rosen 2002, p. 39). Dans la forme classique, la pédale était précisément utilisée comme un prolongement de la dynamique; les effets sonores ainsi créés agissaient comme des accents ou des contrastes. Le terme dynamique est ici employé selon les présupposés de l'interprétation musicale et non de l'acoustique. Il sert à indiquer la totalité des nuances d'intensités créées par le musicien (crescendos, decrescendos, accents) et à qualifier les écarts du niveau sonore entre deux sons ou deux extraits musicaux. Les pianistes employaient donc la pédale soit pour soutenir des notes importantes de la structure, soit pour illustrer les différences dans la dynamique. Ainsi, même Beethoven n'a pas réussi à révolutionner l'utilisation de la pédale; il est toujours resté dans la voie de ses prédécesseurs, et ce, même s'il a élargi la palette de couleurs sonores.

En 1820, un nouveau style de jeu apparaît. Les concerts publics sont à la mode et l'on constate un changement dans l'utilisation de la pédale. En effet, la pédale est employée plus fréquemment de façon continue, c'est-à-dire qu'elle est tenue tout au long de la pièce. Pour Chopin, la pédale servait aussi essentiellement à « tenir les notes frappées et à faire vibrer les autres par sympathie » (Rosen 2002, p. 36). Toutefois, son utilisation ne se résumait pas qu'à des emplois sporadiques ou à effets, mais constituait l'essence même du style musical. À titre d'exemple, dans l'ouverture du *Nocturne en mi<sup>b</sup> majeur op. 9 n° 2<sup>5</sup>*, la pédale permet de soutenir les basses qui, sans elle, seraient perdues (*ibid.*, p. 40). Pour Chopin donc, la nouveauté de son style repose sur son emploi inédit et original de la pédale. Aussi, dans la *Ballade n° 1 en sol mineur<sup>6</sup>*, son utilisation rend possible la cohabitation de deux rythmes différents. Chopin impose, par ses compositions, une nouvelle fonction à la pédale : créer un rythme polyphonique aboutissant à la mise en évidence d'un contrepoint qui, autrement, serait demeuré camouflé dans la texture (*ibid.*, p. 50).

En effet, contrairement à leurs prédécesseurs, les compositeurs romantiques inversent les normes et l'utilisation de la pédale devient un élément essentiel de l'écriture pianistique. De cette façon, le piano vibre presque constamment et la sonorité sans pédale s'avère être une exception et même un effet spécial. Il est aussi important de spécifier que cet usage de la pédale n'aurait pas pu être indiqué sur papier si le compositeur ne l'avait pas lui-même expérimenté en improvisant. La sonorité du piano devient donc un élément fondamental de la composition, au même titre que les hauteurs ou les durées. Il faut donc comprendre que cette nouvelle résonance créée par la pédale fait entendre des timbres jusqu'alors inexplorés tout en retravaillant le relief sonore. Aussi, ces nouveaux rapports rythmiques deviennent particulièrement intéressants quant aux interrogations que soulève ce mémoire. Ne serait-il pas déjà envisageable de voir dans cette coexistence rythmique le schéma de la ritournelle et du galop? Justement, est-il possible que cette rencontre rythmique soit le symptôme d'un nouveau rapport au temps?

---

<sup>5</sup> CD audio, piste 3

<sup>6</sup> CD audio, piste 4

## 2. Mouvements de monde, pression temporelle

### 2.1. La science et le temps

La nouvelle manière de vivre des compositeurs romantiques n'est pas un phénomène unique, mais c'est plutôt la société au complet qui est en train de se transformer et de remettre en question les liens entre l'homme et la nature. Par exemple, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les scientifiques se sont davantage intéressés à la biologie et à la géologie dans le but de mesurer et de comprendre la formation de la terre. Ces études auront des répercussions dans les arts, car elles mettent en lumière une nouvelle façon de voir les pressions du temps. Au même moment où la biologie prend de l'importance, les écrivains constatent que devant un paysage, devant une montagne, ils font face à deux mouvements : la pression du temps qui a plissé la terre au cours des siècles précédents et les sensations immédiates perçues devant de telles étendues; le passé millénaire interpelle la réalité fluctuante. Ces mêmes phénomènes deviennent des préoccupations pour les peintres. Parlant du paysage pictural romantique chez Caspar David Friedrich, Eliane Escoubas remarque que les personnages qui regardent les paysages sont de dos pour le spectateur, il est donc impossible de voir leurs visages<sup>7</sup>.

*Sans visage*, et pourtant ils voient – de cela nous sommes sûres. Que signifie cette vision sans visage? Au premier abord, on dirait que leur vision est une vision intérieure : sans visage, ils voient au-dedans d'eux-mêmes. Vision cryptée, cryptique – vision de rêve et de mémoire. [Mais] c'est par leur corps tout entier qu'ils voient [...] le regard est la posture du corps (1995, p. 84).

Toutefois, il faudrait se demander : que regardent ces personnages?

Ils attendent quelque chose qui *part*; ils voient *venir*; ils voient *partir*; ils voient le *venir* et le *partir* de quelque chose. [...] ce qu'ils voient venir et partir, c'est le temps. Le paysage de Friedrich est un tableau où il ne se passe rien, où seulement le temps passe. Ce que le paysage romantique expose, c'est le double affect du temps : le temps qui passe

---

<sup>7</sup> Annexe 2, image 1

et le temps comme présence du présentement présent – le temps comme *passage* et le temps comme *suspens* (Escoubas 1995, p. 87).

Ainsi, le paysage romantique fascine puisqu'il est constamment en mouvement; passé et présent s'interpénètrent pour former un ensemble où le temps se révèle par la perception directe de l'espace. Cette nouvelle articulation aura pour but de faire voir à la fois la lenteur infinie de l'évolution de la nature et l'instant immédiat (Rosen 2002, p. 191). Le passé devient vivant, visible. Justement,

le cycle de mélodie a été inventé alors que la poésie de paysage se substituait à la poésie épique et que la peinture de paysage remplaçait au premier plan la peinture religieuse et historique – plus que parallèles, ces phénomènes participaient d'une même évolution cohérente et se renforçaient mutuellement (Rosen 2002, p. 176).

Pour les compositeurs romantiques, il ne sera plus question de représenter les sentiments de façon statique, mais plutôt d'en faire voir le développement, de mettre en musique les articulations de la mémoire. « La musique romantique évoque le passé, et elle l'évoque dans sa distance au présent » (Bayle 2008, p. 19). Le cycle de Beethoven, *An die ferne Geliebte op. 98* (À la bien-aimée lointaine), basé sur les textes de Alois (Isidor) Jeitteles (1794-1858), est peut-être le premier exemple de cet enchaînement entre mémoire et présent. Le piano et le chanteur présentent des scènes quotidiennes de la nature, mais formellement une distance les sépare. Ils sont décalés, ce qui appuie le sentiment de scission thématique présenté par les textes qui jouent entre la réalité présente et la mémoire du passé. Les paysages, dans le texte du premier lied (*Auf dem Hügel sitz ich spähend*)<sup>8</sup>, sont justement les témoins de la distance qui sépare les amoureux.

Je suis assis sur la colline, les yeux fixés  
sur le paysage bleu de brouillard,  
regardant les pâturages lointains  
où je t'ai trouvée, toi, ma bien-aimée.

---

<sup>8</sup> CD audio, piste 5

Je suis parti loin de toi,  
 les monts et les vallées nous coupent  
 de notre quiétude,  
 de notre bonheur et de nos peines.

« Si le moment immédiat semble quasi pétrifié, ce n'est que pour nous permettre d'entrevoir le mouvement sur une échelle beaucoup plus grande » (Rosen 2002, p. 229).

Car au son d'une chanson  
 s'effacent la distance et le temps<sup>9</sup>

C'est la mélodie qui, comme un souvenir, fait le pont entre le présent et le passé. Justement, le premier et le dernier lied sont liés parce qu'ils ont une allure similaire. En fait, il ne faudrait pas croire que le dernier lied (*Nimm sie hin denn, diese Lieder*)<sup>10</sup> est une variante du premier, mais il fait plutôt renaître cette première mélodie, sans le chanteur, dans le but de faire sentir la persistance de l'absence.

Aussi, bien souvent, les souvenirs romantiques sont des souvenirs d'absence; des songes de ce qui n'a jamais été et ne sera jamais; des souvenirs simultanés comme des présents possibles qui évoluent parallèlement et interagissent avec le réel. Inévitablement, pour les romantiques, ce type de souvenirs ne peut que se confronter à la mort. Une intensité morbide ronge de l'intérieur les œuvres de l'esthétique romantique et fait voir les pressions du temps. En effet, les cycles de mélodies comme *Winterreise D. 911* (Voyage d'hiver) de Schubert ou *Dichterliebe op. 48* (Les amours du poète) de Schumann ne sont en fait que des progressions vers la mort ou des acceptations de cette dernière. Dans le premier, une série de paysages sensiblement indépendants les uns des autres font lever peu à peu les souvenirs, en commencent par un tilleul pour culminer, au dernier lied, dans le creux d'un hameau où la mort est évoquée non pas comme une fin ou un événement, mais toujours comme une sensation. Ainsi,

---

<sup>9</sup> Texte complet en allemand avec traduction française : Annexe 1, texte 2

<sup>10</sup> CD audio, piste 6



le vent dans « Le tilleul » [*Der Lindebaum*], relie le présent au passé et détermine la structure de la mélodie. Trois fois l'air est chanté, précédé les deux premières fois de l'introduction avec le bruissement des feuilles et les appels de cor au loin [...]. Pourtant, avant la troisième et dernière apparition de l'air, la voix et le piano s'unissent pour décrire le vent d'hiver (Rosen 2002, p. 170).<sup>11</sup>

La mort est pour la première fois le sujet évident de l'œuvre et toutes les répétitions auditives ne sont que des leitmotifs qui guident l'auditeur vers l'issue finale. Le passé et le présent, comme il a été décrit précédemment, se superposent. Par contre, il n'est plus question d'un lieu d'échange fermé, mais bien d'un espace capable de laisser poindre le sentiment du temps à venir, comme un étau qui se resserre, une destinée qui prématurément s'achève. Ici, la mort est aussi associée à la musique à des fins autobiographiques. Schubert, sentant sa mort imminente, en fait le sujet du dernier lied. De ce fait, non seulement chaque lied est l'évocation d'un paysage, mais l'auditeur, lors du dernier lied, se voit forcé de se remémorer chaque moment de la série, comme s'il avait revu ses propres souvenirs et sentait la mort arriver.

*Dichterliebe op. 48*, quant à lui, traite la mort d'une tout autre façon. Ici, les sensations immédiates n'ont plus pour objet l'expérience de l'auditeur, mais bien l'illustration de la coexistence des différents temps. Les éléments de la nature qui avaient, dans l'exemple précédent, un rôle narratif ne servent maintenant plus qu'à personnifier les sentiments du poète afin de mettre en lumière le sens complexe du temps. Ainsi, souvenir et prémonition deviennent aussi puissants et significatifs que les perceptions directes. En effet, le treizième lied de ce cycle (*Ich hab' im Traum geweinet*)<sup>12</sup> fait coexister trois temps simultanément par le récit de trois rêves différents. Par ses trois rêves, le poète vit à la fois la mort de sa bien-aimée, l'abandon et l'amour qu'ils ont autrefois vécu. Futur, présent et passé coexistent pour faire vivre à l'auditeur, la palette complète des sentiments vécus par le poète. Durant ce lied, le piano et le chanteur évoluent indépendamment. Par contre, si la première et la deuxième strophes sont semblables de par leur forme, la troisième reste beaucoup plus puissante. Tout

---

<sup>11</sup> CD audio, piste 7 et texte complet du lied en allemand avec traduction française : Annexe 1, texte 3

<sup>12</sup> CD audio, piste 8 et texte complet du lied en allemand avec traduction française : Annexe 1, texte 4

d'abord, les notes du piano y sont plus soutenues, mais aussi, vers la fin du vers, le chanteur s'éclipse et ne termine pas sa mélodie (Rosen 2002, p. 268). Au même moment, l'illusion s'effondre, le rêve n'est plus et le souvenir est vivant. La voix qui a disparu permet au vide et à l'absence d'évoluer comme motif temporel.

Le double mouvement perceptible dans les paysages romantiques, tant dans les textes des lieder que dans l'exécution musicale, fait voir les pressions du temps : les contractions de ce qui perdure et les lancées de ce qui passe. Toutefois, ces interrogations ne dépassent-elles pas le champ du romantisme? N'est-il pas aussi question de ce nouveau rapport au temps dans les films du cinéma moderne? Il faudra vérifier s'il est possible que ces préoccupations aient traversé les siècles pour se dévoiler, aujourd'hui, sous d'autres aspects tout en conservant un enracinement dans le paysage et le territoire.

## 2.2. Deux procédés de composition

L'intériorisation des sentiments et une nouvelle acuité temporelle sont les signes des limites de la raison défendue par les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce rejet de la raison provoque un retour à la subjectivité. Les artistes et les penseurs seront plus enclins à écouter leurs propres sentiments. Repliés sur eux-mêmes et coupés du monde, les compositeurs laisseront naître de nouveaux modes d'expression afin de s'affranchir des règles de l'époque classique. Il n'était plus possible alors de passer sous silence le système qui les avait trop souvent asservis; un sentiment de révolte envahit les romantiques qui devaient se sortir du processus d'assujettissement que le modèle classique leur avait imposé et, du même coup, redéfinir ce que l'on entendait par beauté.

Les préromantiques, si on peut les appeler ainsi, avaient prétendu à une autonomie artistique. Leurs successeurs n'abandonnèrent pas l'idée, mais ne la revendiquèrent pas avec la même ferveur. Ils cherchaient plutôt à introduire un peu de leur vie et de leurs expériences dans cette autonomie; ils voulaient donner le statut d'objet esthétique à une parcelle de leur univers (Rosen 2002, p. 10). Par l'ironie et

l'humour, les compositeurs transformeront en grotesque ce qui avait l'habitude d'être merveilleux pour produire un caractère inquiétant. Cette étrangeté souhaitée est un trait déterminant du style romantique : « Rendre familier ce qui est étrange et l'étrange familier » (Novalis dans Rosen 2002, p. 144). De cette façon, les compositeurs vont défier les lois de l'écriture pour rompre avec la limpidité du système tonal et redonner à la musique toute sa vigueur et sa fluidité; retrouver la sensibilité du son de telle sorte que la tonalité de l'œuvre sera secondaire. Charles Rosen repère alors deux procédés de composition, soit les relations par tierces et les phrases à quatre mesures qui seront utilisées par les romantiques de façon récurrente afin de délier la forme, la rendre plus complexe et plus expressive (Rosen 2002, p. 305-353). Ces procédés seront repris ici afin de mettre en lumière des notions de temps et de rythme qui auront leurs échos dans les prochains chapitres.

Ainsi, à l'époque classique le système tonal était basé sur les relations tonique-dominante<sup>13</sup>, mais les compositeurs nés après 1810 opteront, entre autres, pour un mode d'écriture de relations par tierces<sup>14</sup>. Une véritable révolution musicale verra le jour pour faire oublier tout ce que l'époque classique avait créé. En fait, les relations par tierces permettent aux œuvres de ne plus seulement moduler sur la dominante, mais plutôt faire « appel à tous les rapports de tierces possibles avec la tonique » (Rosen 2002, p. 324). La pièce musicale est composée autour d'un mouvement imperceptible qui se promène entre le troisième degré, le troisième degré abaissé, le sixième degré, le sixième degré abaissé et la tonique. Cette façon de passer sans effort d'une harmonie à l'autre engendre une sorte de mouvement cyclique qui permet de retarder l'affirmation de la tonique tout en déclenchant un flou chromatique<sup>15</sup>; une ronde qui rejoue sans cesse les mêmes notes, mais toujours dans des agencements différents. Ainsi, par ce jeu, la musique a acquis de

---

<sup>13</sup> Dans la musique tonale, la tonique représente la note principale d'une tonalité. Ainsi, dans la gamme de do, la tonique sera do et ce, peu importe le mode (majeur ou mineur) de la gamme. La dominante, quant à elle, désigne le cinquième degré d'une gamme, par exemple la note sol sera la dominante de la gamme de do majeur et de do mineur. La relation tonique-dominante est alors un rapport de forces entre deux des trois principaux degrés d'une tonalité.

<sup>14</sup> Une tierce représente l'intervalle entre deux notes qui englobe trois degrés. Par exemple, dans la tonalité de do majeur, la formation d'une tierce entre la tonique et la médiate (3<sup>e</sup> degré) serait do-mi.

<sup>15</sup> La gamme chromatique est utilisée depuis la renaissance, mais elle a été très utilisée par les compositeurs romantiques. Elle consiste à faire succéder une série de demi-tons.

nouvelles couleurs, de nouvelles épaisseurs, ce qui lui permettait de passer sans effort d'une harmonie à l'autre. Ces zones floues ne sont plus formées de quelques notes dissonantes, mais bien de phrases complètes fournissant une impression de fluidité harmonique et un sentiment d'improvisation. Les relations par tierces ont pu affaiblir le langage tonal, mais la musique, elle, a gagné en puissance et en expressivité. De cette façon, ce miroitement de couleurs fait passer la musique de la hiérarchie des relations diatoniques<sup>16</sup> de l'époque classique à la notion de continuum chromatique du romantisme permettant à une variété d'harmonies de se mélanger par des échanges d'énergie.

Les relations par tierces n'agissent pas seules. En effet, les phrases à quatre mesures qui sont aujourd'hui dédaignées pour leur rigidité ont aussi contribué à transformer les techniques d'écriture. Cette forme n'a pas été inventée par les romantiques, mais seulement remodelée, réutilisée à d'autres fins. À l'époque classique, on utilisait les phrases à quatre mesures pour la création des danses, car cette forme d'écriture structurait le rythme et imposait un ordre. Certains compositeurs comme Haydn et Mozart s'en sont aussi servis tout en lui donnant plus de souplesse, en allongeant les phrases, ce qui a eu pour effet de délier le rythme. Vers 1820, contrairement aux classiques qui ont surtout écrit des modèles de phrases à trois ou à cinq mesures, les phrases à quatre mesures sont devenues la norme dans l'écriture de la musique et avaient pour but de rendre le phrasé indépendant de la battue. Cette technique d'écriture avait la faculté de propulser la musique vers l'avant, mais imposait aussi une rigidité. Ainsi, les compositeurs ont usé d'imagination pour éviter la monotonie que pouvait faire naître un tel système. Par exemple, pour Chopin il s'agissait souvent de garder une indépendance du phrasé qui pouvait varier librement et par le fait même fournir des effets de surprise. Par l'emploi de la syncope<sup>17</sup>, il déplace les accents rythmiques, ce qui a pour effet d'amplifier des temps qui devaient normalement être

---

<sup>16</sup> La gamme diatonique représente un ensemble de sept sons fréquemment utilisé dans la musique occidentale tonale. L'échelle diatonique comprend cinq tons et deux demi-tons.

<sup>17</sup> Prolongation sur le temps suivant d'une note attaquée sur la partie faible du temps précédent; ou bien prolongation sur le temps fort suivant, d'une note attaquée sur le temps faible précédent. (Abromont et De Montalembert 2001, p. 550)

faibles. Aussi, dans les partitions pour piano, il fait décaler les deux voix pour qu'elles s'entremêlent. Ainsi, la main gauche pouvait commencer une nouvelle phrase au même moment où la main droite terminait la précédente. Il faut donc comprendre que le mouvement gagne en flexibilité et est amplifié, ce qui élargit la dimension temporelle. Le rythme, tout en restant cohérent, pouvait se plier aux caprices de l'interprète.

De ce fait, il faudra se rappeler que ces deux procédés de composition, analysés par Charles Rosen, ne sont pas indépendants l'un de l'autre; au contraire, ils sont entraînés dans un système d'échanges. Ainsi, si la relation par tierces peut sembler stagnante ou même redondante en entraînant un mouvement circulaire qui réagence constamment les harmonies et évite l'affirmation de la tonalité, les phrases à quatre mesures, elles, permettent une fuite vers l'avant. La musique est donc prise dans un double mouvement de retours et d'échappées, de ritournelle et de galop.

### 2.3. Fascination pour l'irréel

La notion d'étrangeté qui a précédemment été mentionnée est directement reliée au sentiment d'isolement vécu par les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle. La rupture avec la logique et la raison pousse les romantiques à explorer les forces de l'imaginaire : nuit, rêves, hallucination, folie... De ce fait, pour certains compositeurs, la musique permet d'exprimer des émotions intimes, enfouies au creux de l'âme, ce qui les amènera à explorer la complexité de l'esprit humain par de courtes œuvres pour piano. Toutefois, d'autres auront tendance à étendre leurs émotions pour les faire éclater dans des œuvres à grand déploiement. L'irrationnel permet de lutter contre la monotonie cartésienne; l'artiste romantique se croit inadapté à la société et perd ses repères. Une mélancolie profonde l'envahit et l'oblige à se replier davantage; il se terre dans l'intangible et les héros de ses œuvres retrouveront leur courage dans la pénombre qui sert de séparation avec la réalité. Par le fait même, la nuit devient l'un des plus puissants symboles de l'esthétique romantique. Cette nuit si propice aux secrets sera la complice de Tristan et Iseult dans l'œuvre de Richard Wagner. Pour les amoureux qui ne peuvent vivre leur passion en pleine lumière, elle devient un asile plus sécuritaire que le jour. Gustav

Mahler propose, dans ses lieder, une tout autre nuit; elle est très souvent lieu de tourmente qui révèle des souvenirs douloureux. *Um Mitternacht* (À minuit)<sup>18</sup> fait appel aux ténèbres de la nuit; une nuit sans étoile, une nuit de profonde solitude. Dans la désolation la plus totale, l'homme du poème ressasse les souvenirs qui le hantent sans pourtant y trouver réconfort. Les quatre premiers vers se terminent tous par un appel au désespoir, à la douleur, au chagrin. Le cinquième vers est, par contre, en rupture avec le reste du poème; la musique brise soudainement le schème pour passer du mode mineur au majeur. Ainsi, l'homme anéanti, à bout de force et serein fait face à Dieu, « Seigneur de la mort et de la vie ». L'artiste romantique constate qu'il n'a pas de prise sur le réel, il s'y croit incompris et s'il crée, très souvent, ce sera pour un monde à venir. Par contre, il ne faut pas croire que cet état psychologique était à la mode; la folie, la dépression suscitait autant de fascination qu'elle effrayait puisque, si elle était source de création, elle entraînait toujours d'intenses souffrances.

En fait, la folie était considérée autant comme une façon absolue d'atteindre des perceptions nouvelles qu'un frein à toute création; cet état psychologique permettait de se défaire des schèmes automatiques de composition, mais il pouvait aussi faire sombrer l'artiste dans un état végétatif de désintégration intellectuelle. De ce fait, la psychose est un aspect majeur de la littérature romantique allemande et plusieurs écrivains influents en ont souffert. La folie révélait la réalité sous de nouveaux angles et promettait du même coup de nouvelles sensations. Une figure importante de la littérature allemande est sans aucun doute E.T.A. Hoffmann, qui exerça une influence importante auprès de plusieurs compositeurs.

Dans ses récits, la réalité quotidienne coexiste avec un monde d'illusions hallucinatoires seul capable de lui donner un sens : si le monde soi-disant « réel » occupe le devant de la scène, il reste incompréhensible sans la présence permanente de l'univers irrationnel et souvent absurde des ombres, de la magie et de la paranoïa (Rosen 2002, p. 798).

---

<sup>18</sup> CD audio, piste 9 et texte complet en allemand avec traduction française : Annexe 1, texte 5

Il faut comprendre qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le thème de la folie propose une logique qui lui est propre; la nuit, les rêves, les hallucinations emploient des méthodes de persuasions tout aussi convaincantes que la logique rationnelle. Alors, si E.T.A. Hoffmann représente ici un intérêt particulier, c'est parce qu'il a su jouer avec les frontières de la réalité. Robert Schumann vit en Hoffmann l'incarnation parfaite de ses propres préoccupations.

Schumann fut en fait celui qui, en musique, a été le premier à sonder et exploiter les profondeurs de la pathologie. Ses œuvres majoritairement de courte durée sont construites précisément de façon à mener l'auditeur vers un point purement psychique. Les surprises qui y sont camouflées viennent happer l'auditeur et peuvent l'emporter dans une sorte d'hallucination; si ses œuvres proposent une telle vision, c'est peut-être parce que Schumann a toujours eu peur de souffrir d'un tel mal. Dès l'âge de dix-sept ans, « il fut hanté par l'angoisse de devenir fou. Cette crainte ne se vérifia qu'à la fin de sa courte existence » (Rosen 2002, p. 799). Deux ans avant sa mort, soit en 1854, après avoir tenté de se suicider, il se fit interner dans un asile où il resta jusqu'à sa mort. L'idée de folie a été l'un des jalons créateurs de Schumann, elle parcourt la majorité de son œuvre, mais il ne faudrait pas ici y voir qu'une projection autobiographique du compositeur. Si la folie, la schizophrénie, la déraison, le désespoir et la douleur sont des thèmes importants, il est impossible de les associer uniquement aux états d'âme du compositeur; il pourrait s'agir tout aussi bien de traits stylistiques. Les choix de Schumann étaient consciencieusement déterminés.

De plus, pour appuyer cette ambivalence entre le style souhaité et la réalité vécue, il peut être utile de spécifier que Schumann faisait appel, dans ses écrits et ses compositions, à des personnages imaginaires pour exprimer les différents aspects de sa personnalité. Florestan est cet attribut du musicien toujours à la recherche du nouveau, de l'inconnu; fougueux et passionné, il recherche les extrêmes. Eusebius, quant à lui, « est moins souvent ravi, mais son plaisir dure plus longtemps. Il étudie avec plus de rigueur, et son jeu au piano est plus intellectuel, plus doux, et mécaniquement plus parfait que celui de Florestan » (Schumann dans Platinga 1989, p. 248). En musique, Schumann a mis en scène ces personnages dans le cycle pour piano *Carnaval*. Il y fait

défiler des personnages de la comédie italienne et des personnalités connues comme Chopin et Paganini. À ce carnaval, grâce à Eusebius et Florestan, Schumann se met en scène et montre la dualité de sa personnalité. On retrouve aussi les traces de cette confrontation entre réel et songe dans plusieurs de ses œuvres; lieder et miniatures pour piano opposent des rythmes différents, décalent les voix ou encore juxtaposent des sonorités incohérentes sur le plan de l'harmonie. Les effets de surprise alors provoqués laissent entrevoir des visions de l'irréel.

L'idéal romantique voulait que les impressions musicales soient aussi fortes sinon plus que les éléments réels de la vie. Charles Rosen ira même affirmer que certains compositeurs tenteront « [d']éprouver dans leur vie des sensations aussi intenses et puissantes que celles qui leur étaient données par la musique » (2002, p. 798). De ce fait, parce que la musique instrumentale est souvent détachée de toutes déterminations extérieures, elle reprendra de l'importance au XIX<sup>e</sup> siècle. Trop souvent, dans les siècles précédents, elle fut considérée comme une musique mineure. Par contre, rejoignant l'idée de la musique absolue, elle sera l'outil de prédilection pour communiquer les sentiments plus profonds, faire vivre l'indicible.

Le concept du sublime justifiait ainsi, comme celui du merveilleux, un phénomène qui se dérobaux catégories régnautes dans l'esthétique de l'affect et de l'imitation au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce qui avait été ressenti comme manque, le vague et l'indéfinition de la musique instrumentale, fut interprété comme une qualité (Dahlhaus 1997, p. 59).

Ces derniers développements sur la nuit, la folie, les explorations sensorielles ou perceptuelles et les collages musicaux qui en découlent peuvent donner l'impression que le présent mémoire s'éloigne d'une étude de la musique de film. Il est toutefois question ici d'accumuler des matériaux, des mouvements, des structures, des thèmes qui se développeront dans les prochains chapitres. En fait, ce pourrait-il que la musique de film ne soit pas réductible à des fonctions dramatiques et narratives, mais qu'elle n'ait de sens qu'en vertu des thèmes, des personnages, des paysages et des conceptions de l'art qu'elle accompagne? Certes, il est, pour l'instant, impossible d'affirmer que, dans les faits, toute musique de film incarne l'ensemble des différents niveaux de la musique



romantique. Toutefois, c'est peut-être par la forme de la ritournelle et du galop que le film pourra développer la totalité des différentes strates idéelles.

#### 2.4. Redécouverte du passé

L'idée du sublime énoncé précédemment par Dahlhaus fait, du même coup, appel à une nouvelle notion, celle d'une musique impossible à entendre. Justement, la musique renferme des détails que l'on ne peut qu'imaginer. L'écoute musicale est une activité si « banale », si « quotidienne » que l'auditeur croit cet acte inné. Il ne se rend pas compte à quel point l'écoute nécessite une imagination créative; l'auditeur se doit d'extraire la musique de l'ensemble des sons. Cette notion est facile à comprendre. Prenons comme exemple le contrepoint baroque qui permet à deux voix non pas de s'opposer, mais bien de créer une unité harmonique au moyen de parties individuelles. Depuis la mort de Bach, cette notion de musique impossible à entendre était devenue absurde. Pour Mozart, la musique devait être audible dans son intégralité. Avec le romantisme, plusieurs techniques d'écriture oubliées ont été réintégrées à la conception musicale. Par le fait même, Palestrina et Bach gagnent de la notoriété. Par la redécouverte du *Clavier bien tempéré* de Bach, certaines notions refont surface, non pas pour leur esthétique baroque, mais bien pour leur technique; « son art cessait d'être une simple référence pour l'écriture des fugues [...] et devenait un modèle pour l'art musical dans sa totalité » (Rosen 2002, p. 27). La musique de Bach est récupérée par les romantiques parce qu'elle représente une forme extrême de possibilités stylistiques. Le contrepoint a, par conséquent, été repris puisqu'il permet d'exposer un ensemble parfait de voix indépendantes sur le papier, les combinant à l'écoute en une masse de sons expressifs. Pour expliquer cette notion, Charles Rosen donne l'exemple du *ricercare* à six voix de *L'offrande musicale* de Bach. L'intérêt de cet exemple « réside dans le décalage considérable qui sépare la notation de ce que perçoit l'oreille : deux voix qui n'en font qu'une, deux expositions du thème, une fausse et une vraie, qui se confondent dans une ligne mélodique continue » (Rosen 2002, p. 24).

[Partition : *Ricercare* à six voix de *L'offrande musicale*, Bach, mesure 95]

« La publication sur six portées ne servait pas seulement la clarté de la lecture : elle devait encore montrer l'indépendance des voix [...] souligner ces aspects de la musique qui n'existeront jamais pour l'oreille » (Rosen 2002, p. 24).

C'est ainsi que l'absolument inaudible devient l'un des jalons créateurs de Schumann. Parmi de nombreux exemples, le plus frappant est cet épisode de *Humoreske op. 20* qui est écrit sur trois portées : celle du haut pour la main droite, celle du bas pour la gauche et la portée du milieu, celle de la mélodie, qui n'est pas destinée à être jouée.

[Partition : *Humoreske op. 20*, 2<sup>e</sup> mouvement « Hastig », Schumann]

Ainsi, si cette portée ne peut pas être jouée, on ne peut pas lui attribuer une sonorité particulière ou même un instrument; ce que l'on entend, c'est l'écho d'une mélodie non exécutée.

La partie du milieu est indiquée *innere Stimme*, voix intérieure autant qu'interne, avec un double sens intentionnel sur le mot *innere* : non seulement cette voix prend place entre le soprano et la basse, mais elle ne s'exteriorise jamais. Elle n'a d'essence que dans la pensée et d'existence que dans son seul écho (Rosen 2002, p. 29).

À l'inverse de Bach, Schumann ne conçoit pas l'inaudible comme une structure théorique vouée à une réalisation sonore imparfaite, mais comme une structure sonore qui inclut ce qui est absent. En fait, chez Schumann, la musique est une œuvre qui suggère quelque chose au-delà d'elle-même. Ainsi, de la relation de deux entités indépendantes résulterait une force plus grande que l'addition de la totalité des forces.

Cette notion de contrepoint a aussi permis de créer une certaine ambiguïté sur le plan harmonique. Grâce à cette technique, Chopin a notamment réussi à faire entendre plusieurs voix dans la même ligne. En fait, ce qui est impressionnant, c'est l'économie de moyens employés pour produire une telle extravagance; brutalité et surprise sont les témoins de la bravoure et de l'originalité du compositeur. Aussi, si plusieurs voix peuvent naître d'une seule, l'effet inverse est aussi possible : une voix peut naître de plusieurs et entraîner par le fait même une polyphonie richement chromatique. Le contrepoint est donc réemployé en fonction de la couleur romantique.

Par contre, si le *Clavier bien tempéré* de Bach a été une influence primordiale pour la conception de l'esthétique romantique, Beethoven marquera l'imaginaire des compositeurs autant que leur musique. À la jonction entre le classicisme et le romantisme, il ne peut pas être classé précisément dans aucune de ces deux époques. De plus,

[...] ce n'est pas dans la surdité de Beethoven qu'il faut chercher la raison de tous les nouveaux problèmes techniques posés par ses œuvres pianistiques, ses quatuors et ses symphonies, mais dans son indépendance. Il est le premier qui, en mainte de ses œuvres, semble obéir au principe de l'Art pour l'Art (Einstein 1959, p. 23).

Ce compositeur n'écrit plus simplement pour un auditoire, mais il crée de pures œuvres d'art. Ainsi, il apparaît chez Beethoven deux types de compositions. Par la première, il

s'adresse à un public, à une masse sans frontière nationale ni cloison territoriale. Une masse qu'il veut exalter, transporter et métamorphoser. Par contre, il lui arrive de composer un autre type d'œuvre : des pièces qui ne s'adressent plus à un public, même imaginaire; il crée des monologues que l'auditeur se sent privilégié d'écouter.

C'est sur cette image de Beethoven que les romantiques échafauderont leur conception « d'artiste ». Puisque Beethoven ne craignait pas de s'opposer au monde, plusieurs compositeurs seront enclins à se détacher de la société, à s'isoler d'un peuple qu'ils ne pourront pas conquérir. Cet isolement est douloureux, mais nécessaire, ou plutôt inévitable. La figure de l'artiste incompris, du génie méconnu et exclu du monde fait son apparition. Les compositeurs vont même jusqu'à souhaiter cet isolement. Reclus du monde, ils composeront en affrontant celui-ci dans l'espoir de toucher un public virtuel, un public qui n'est pas encore né. Le Romantisme invente donc une panoplie d'œuvres ambitieuses et révolutionnaires. Les compositeurs rejettent certaines traditions, et dans la plupart des cas, ils rechercheront l'originalité à tout prix en souhaitant écrire l'œuvre qui fait fi de toutes les règles.

Ce dernier aspect de la composition permet de revisiter le lien qui unit la conception d'une œuvre et sa réalisation. Chez les compositeurs classiques, c'est la conception qui avait préséance. Ce dogme vient peut-être du fait que l'on croyait que le compositeur entendait, dans sa tête, avec une justesse presque surhumaine, les notes qui s'agençaient. Ainsi, pour Haydn, Mozart et Haendel, la conception de l'œuvre avait beaucoup plus d'importance que la réalisation sonore. Pour sa part, Beethoven aurait peut-être trouvé l'équilibre entre conception et réalisation, par contre la conception reste dominante parce qu'il persiste à croire que la sonorité demeure au service de la musique. La génération romantique va complètement renverser cette idée. Pour Schumann, Chopin et Liszt, la conception est directement extraite de la sonorité. L'écriture musicale n'a lieu qu'à partir des textures et des sonorités explorées, ce qui est un renversement important quant à la création des œuvres musicales. La musique de la génération romantique est plus étroitement liée à l'expérience auditive que les générations précédentes. Même si Haydn et Beethoven intégraient à leur écriture des indications

dynamiques, la génération suivante (Schumann et Liszt) ajoutera à l'écriture musicale des notions de pédale, de résonance et de couleur sonore. Ainsi, jusqu'aux romantiques, la couleur sonore ne sera que plaquée, sans nuance et réduira le matériau de base de la musique à sa plus simple expression : hauteur et rythme. Par contre, l'écriture romantique marquée par l'improvisation propose un lien précis entre l'instrument et sa sonorité. Certes, il ne faut pas oublier que tous les compositeurs, et ce, dans les temps plus reculés, ont dû avoir recours à l'improvisation de façon aléatoire, mais les compositeurs romantiques ont réellement introduit cette pratique pour la conception de leurs œuvres.

[...] ils ont modifié le rapport entre le plaisir du son et le plaisir de la structure; ils ont fait passer au premier plan des aspects de l'expérience musicale qui étaient jusqu'alors considérés d'intérêt secondaire ou relevant de la seule responsabilité de l'interprète. Le rôle du son dans la composition s'en est trouvé grandi, à tout jamais (Rosen 2002, p. 71).

En effet, Schumann s'amuse à jouer avec les ambiguïtés. Au début des *Waldscenen*<sup>19</sup>, il situe la mélodie principale à la main gauche et la secondaire à la main droite pour déplacer la mélodie principale vers l'écho et faire croire à une mélodie retardée.

[Partition : *Waldscenen op. 82*, premier mouvement « Eintritt », Schumann]

---

<sup>19</sup> CD audio, piste 10

L'oreille a été conditionnée à penser que la mélodie doit se placer sur la portée supérieure (main droite); ainsi, lorsque Schumann inverse ce procédé, il donne à l'interprète le choix de l'emplacement exact du changement de registre. Il n'y a donc pas qu'une seule réalisation possible comme c'était le cas dans l'écriture de Beethoven.

[...] le jeu entre les registres n'a d'autre justification que lui-même, ou, plutôt, cette résonance vague et discontinue qui en résulte et vient estomper les contours du chant. [...] c'est cette imprécision rigoureusement calculée qui contribue à créer l'atmosphère poétique (Rosen 2002, p. 61).

Outre ces changements de registre, Schumann s'amuse aussi à contraindre l'exécution pianistique. Dans « Des Abends »<sup>20</sup>, un morceau de *Fantasiestücke op. 12*, la texture et l'harmonie sont dictées par le croisement des pouces durant presque toute la pièce.

[Partition : *Fantasiestücke op. 12*, « Des Abends » mesures 5 à 8, Schumann]

Même s'il avait été possible de jouer les notes autrement, toute autre position des mains aurait gâché l'immobilité totale de la main droite qui confère un caractère tranquille à la pièce. « L'ambiguïté de registre et le jeu d'échange des sonorités atteignent là leur sommet [...] la partie soprano descend dans le registre grave et [...] la basse s'empare de la partie soliste » (Rosen 2002, p. 65). L'interprète tente de retarder les notes de la mélodie après celle de la basse. Cette forme d'ornementation « rubato », qui est aussi appelé « temps dérobé », sera très répandue chez les compositeurs modernes. De cette façon, Schumann révolutionne l'idée de conception/réalisation; il dénature la construction abstraite de la conduite académique des voix et donne à la pièce une atmosphère de rêverie.

---

<sup>20</sup> CD audio, piste 11

Comme on peut le remarquer, le romantisme ne craint pas les contradictions. En fait, cette esthétique a été marquée par de nombreuses ambiguïtés et les compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont pas tous eu les mêmes idées sur ce que devait être la musique. Justement, si Schumann et Chopin ont contribué à révolutionner l'écriture musicale, ils n'excluent pas tout ce qui a été écrit et regardent le passé avec respect. De plus, s'il a été dit précédemment que l'artiste romantique s'éloignait de la société, cela n'exclut pas pour autant son amour de la nation. L'artiste romantique est à la fois isolé et nationaliste; s'il s'éloigne de la collectivité, ce n'est que pour mieux se rapprocher des valeurs nationales. Du personnage de dieu tout puissant qui dominait l'ère classique, les compositeurs passeront au héros solitaire, terrestre et désespéré. À l'image des compositeurs, ce héros sillonne et arpente les paysages arides, se dirigeant consciemment vers sa perte sans être capable ni avoir envie d'y changer quelque chose. Il faudra justement vérifier si la ritournelle et le galop peuvent devenir, au cinéma, la forme d'expression parfaite pour incarner un tel personnage.

### 3. La forme du fragment : symptôme de l'ambiguïté romantique

Notion centrale de l'esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle, le fragment romantique a d'abord été développé par la littérature. Si plusieurs chercheurs comme Jean-Louis Bandet, Ernst Behler ou Philippe Boyer ont étudié sa construction et son importance pour les études littéraires, le présent chapitre s'appuiera principalement sur les théories de Lacoue-Labarthe et Nancy ainsi que sur les concepts élaborés par Charles Rosen afin de sceller certains liens entre la musique romantique et une certaine idée de la musicalité filmique.

Le fragment a contribué à transformer l'esthétique des romantiques tant sur le plan musical que littéraire et plastique. Il n'existe pas de véritable définition de ce que doit être un fragment; « [...] aucun des romantiques n'a donné du fragment une définition qui permettrait, sans plus attendre, de donner un contenu à ce cadre. C'est de la pratique des fragments qu'il faut repartir pour tenter de saisir la nature et l'enjeu du fragment » (Lacoue-Labarthe et Nancy 1978, p. 61). Toutefois, il est possible de dire que le fragment romantique idéal est parfaitement équilibré, mais instable; il est parfait

en soi tout en présentant une image fragmentaire de l'infini (Rosen 2002, p. 81). Cette conception du fragment présente, encore une fois, bon nombre de contradictions ou plutôt d'oppositions. Afin de mieux illustrer l'idée du fragment, Schlegel propose que « pareil à une petite œuvre d'art, [il] doit être entièrement détaché du monde environnant et parfait en lui-même, tel un hérisson » (Lacoue-Labarthe et Nancy 1978, p. 126). Par la figure du hérisson, il suggère l'image d'un animal qui, lorsqu'il se sent menacé, se roule en boule, ce qui a pour effet de définir la forme tout en rendant les contours flous. Il est intéressant de noter que déjà une opposition semble se dessiner entre forme définie et contours flous.

Toutefois, il est important de préciser que cette idée du fragment n'a pas jailli soudainement à l'époque romantique, mais découle d'un long passé littéraire et du désir, pour les penseurs français du XVII<sup>e</sup> siècle, d'employer de brèves formules pour exprimer précisément leur pensée tout en resserrant la force des mots. C'est avec La Rochefoucauld, La Bruyère et Chamfort que le fragment devint une pratique d'écriture populaire. Ainsi, son mode d'écriture peut forcer les mots à gagner en précision tout en rendant floue la signification du fragment ou encore, chez d'autres écrivains, la pensée gagne souvent en précision même si les mots perdent leur définition propre. Dans ce dernier cas, les mots se mettent à enfler, comme poussés par une force interne; le fragment atteint son expansion extrême et renonce à la netteté classique : il devient romantique (Rosen 2002, p. 83). Goethe et Lavater se sont adonnés à l'écriture et à la publication de fragments. De ce fait, il serait injuste de dire que cette forme d'écriture est l'invention du cercle d'Iéna, mais c'est Schlegel qui contribua à en fonder les bases.

Le fragment romantique est représentatif de son époque, car il exprimait une chose et son contraire. Il était, à l'écrit, l'expression parfaite de l'ambiguïté romantique. La forme du fragment se devait d'être finie, mais son contenu restait inachevé ou encore il pouvait s'approfondir à chaque lecture (Rosen 2002, p. 84). Ces fragments portent en eux le germe de leur déploiement.



L'œuvre fragmentaire n'est pas directement ni absolument l'Œuvre. Mais c'est pourtant dans son rapport à l'œuvre qu'il faut saisir son individualité propre. [...] L'individualité fragmentaire est avant tout celle de la multiplicité qui est inhérente au genre [...]; écrire en fragment, c'est écrire en fragments. [...] Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache (Lacoue-Labarthe et Nancy 1978, p. 64).

Il s'agit donc d'une structure étanche, mais qui, par son instabilité interne, fait référence au monde extérieur. En fait,

[La poésie] seule, pareille à l'épopée, peut devenir miroir du monde environnant, image de l'époque. Et cependant c'est elle aussi qui, libre de tout intérêt réel ou idéal, peut le mieux flotter entre le présenté et le présentant, sur les ailes de la réflexion poétique, porter sans cesse cette réflexion à une plus haute puissance, et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs. Elle est capable de la suprême et de la plus universelle formation; non seulement du dedans vers l'extérieur, mais aussi du dehors vers l'intérieur; pour chaque totalité que ses produits doivent former, elle adopte une organisation semblable des parties, et se voit ainsi ouverte la perspective d'une classicité appelée à croître sans limites. [Ath 116] (Lacoue-Labarthe et Nancy 1978, p. 112)

Cette citation de Schlegel permet de revenir au lied de Schumann « Im wunderschönen Monat Mai » (cité en introduction) puisque ce dernier implique un passé avant la musique et un futur après le dernier accord. Les retournements continus au piano laissent entrevoir certaines couches temporelles pour les assombrir aussitôt. Ainsi, il faudra retenir cette particularité du mouvement chez Schumann puisqu'il est très près de ce que Deleuze a appelé « cristal de temps ».

### 3.1. Ouvert – fermé

Le deuxième lied du cycle *Dichterliebe op. 48* : « Aus meinen Tränen »<sup>21</sup> est un autre exemple pertinent de fragment. Ce dernier a beau être écrit comme une mélodie complète, pris à part de *Dichterliebe*, il ne se tient plus; ni son commencement ni sa fin ne sont satisfaisants. À l'exécution, le début du lied paraît être la suite du lied qui le

---

<sup>21</sup> CD audio, piste 12

précédait « Im wunderschönen Monat Mai ». En effet, Charles Rosen note que les deux premières mesures d'« Aus meinen Tränen » semblent résoudre l'ambiguïté tonale du premier lied. Le doute semé dans le premier lied entre le *fa#* mineur et le *la* majeur se dissipe; c'est le *fa#* mineur qui l'emporte, mais pas pour bien longtemps. Schumann va rapidement recommencer à jouer avec les toniques pour retourner au *la* majeur. Ce jeu entre les toniques n'a de sens que parce qu'il y a le même jeu dans le lied précédent. Et donc, ce deuxième lied donne l'impression de prolonger le premier, non seulement comme le ferait tout *adagio* d'une sonate, mais comme si l'un et l'autre ne pouvaient être séparés; comme si leur compréhension reposait sur leur union (Rosen 2002, p. 87). Il subsiste une contradiction. Ce deuxième lied est le parfait exemple du fragment romantique; de forme autonome et fermée sur papier, il devient, à l'exécution, dépendant du lied qui le précédait. Tout comme « Im wunderschönen Monat Mai », « Aus meinen Tränen » est une forme indépendante qui, en même temps, serait absurde hors de son contexte (Rosen 2002, p. 89). Cette contradiction distingue les cycles de lieder de Schumann de ceux de Beethoven ou de Schubert.

Schumann construit une nouvelle forme d'écriture où langage et musique sont intimement liés; soit qu'ils se dédoublent, soit qu'ils se décalent pour créer une seule et même ligne.<sup>22</sup> Ce type d'écriture fait en sorte que, techniquement, la phrase musicale est complète alors qu'elle ne l'est ni à la voix ni au piano, ce qui a pour effet de modifier le rapport qui réside entre la voix et l'accompagnement. De ce fait, le piano n'empiète jamais sur le terrain de la mélodie vocale ni sur ses fonctions. Il joue avec l'ambiguïté qui existe entre musique et voix soit en les opposant, soit en les rendant identiques pour en réalité les décaler. Comme l'indique Wilhelm Heintze, « ce sont les mots qui habillent la musique, ce n'est pas la musique qui habille les mots » (Rosen 2002, p. 103). Ainsi, l'artiste romantique cherche à mettre en relation les mots et la musique. Pour y arriver, il doit faire passer la musique en premier, sans pour autant qu'elle écrase l'ensemble.

---

<sup>22</sup> Rosen évoque les théories de Ritter pour expliquer cette nouvelle forme d'écriture. Physicien et membre du cercle d'Iéna, il a participé à l'avancement de la science en découvrant les rayons ultraviolets et en décomposant les molécules d'eau en hydrogène et oxygène. Il était fasciné par les réflexions des penseurs romantiques. Il s'intéresse donc au fragment et constate que la musique est un langage universel et peut-être le premier langage de l'humanité; sans traduction possible, elle peut être perçue par tous les peuples (Rosen 2002, p. 94).

Enfin, la musique se devait d'exister indépendamment du texte, elle n'était plus un simple support pour les mots. Cette alliance de la musique et de la poésie devait permettre la contemporanéité de deux formes d'expressions indépendantes. Indépendantes en théorie, puisqu'elles ne pouvaient l'être que par alternance, que par décalage ou opposition (Rosen 2002, p. 103). De ce point de vue, la musique est, comme le langage, un système ordonné qui précède la grande diversité de ses manifestations. La musique et le langage deviennent de moins en moins des arts imitatifs, puisqu'ils gagnent en indépendance et en autosuffisance. Est-ce que cette autonomie, déjà présente dans le *ricercare* de Bach, n'est pas la première forme d'un rapport différentiel qui se prolongera dans le cinéma moderne? Deux voix distinctes qui, une fois unies, font voir de nouvelles impressions temporelles. L'image sonore et l'image visuelle se croisent, se recouvrent, mais dans la mesure où elles pourront demeurer distinctes.

### 3.2. Forme cyclique

Les cycles pour piano sont fondés sur la récurrence des mêmes motifs et il est possible de trouver les antécédents techniques de cette pratique dans les suites de danses et les morceaux de l'époque baroque. Comme il a été précédemment énoncé, il est possible de noter aussi une similitude entre certains *Préludes op. 28* de Chopin et le *Clavier bien tempéré* de Bach. Le canevas de Chopin est aussi simple que la gamme chromatique ascendante de Bach : selon le cycle des quintes, toutes les tonalités majeures ascendantes sont accompagnées de leurs modes mineurs relatifs (do majeur – la mineur, sol majeur – mi mineur, etc.). Par contre, chez Chopin, chaque *Prélude* est en rapport harmonique avec le précédent, ainsi la séquence tonale de ce dernier se prête mieux à une audition générale que la gamme chromatique de Bach. Les *Préludes* ne possèdent pas de conclusion harmonique, ils ne sont reliés que par un schéma d'addition, ce qui en fait un exemple pertinent de l'aspect audacieux de la musique romantique. Il serait erroné de croire que les *Préludes* de Chopin ne sont que de petites pièces permettant l'introduction d'œuvres plus substantielles puisque, joués séparément, ils ne montrent pas leur caractère éphémère. Contrairement à Bach, les cycles de Chopin sont plus ramassés, plus denses. « Tel un fragment de Schlegel, chacun d'eux est une

miniature – détachée, individuelle et parfaite en elle-même – qui implique et reconnaît l'existence d'un monde environnant » (Rosen 2002, p. 131).

Par ce nouveau genre de séries, il est possible de constater que les artistes romantiques souhaitent disloquer les formes établies. En fait, ces préludes montrent que, même par l'utilisation d'une forme cyclique, les retours peuvent ne pas être justifiés par les contraintes habituelles, mais bien dictés par le contexte et le matériau musical. Au lieu d'une musique théorique, les romantiques souhaitent voir naître des compositions organiques. Le fragment romantique fait voir un double mouvement puisqu'il agit en bouleversant la forme standard tout en mettant en lumière une nouvelle sensibilité et un développement interne. De cette façon, « le retour est à la fois un intrus venu de l'extérieur du nouveau mouvement et une part essentielle de sa logique interne » (Rosen 2002, p. 133). Le retour, par cette forme cyclique, devient à la fois une citation et un nouveau thème issu du contexte; chaque nouvelle citation devient un élément composant.

Cette écriture romantique vient donc réaffirmer l'intégrité d'une structure en même temps qu'elle la critique. Et si la forme cyclique des romantiques croisait les fondements d'un état du cristal deleuzien? Ainsi, pour reprendre ici certaines idées du cristal, il serait possible de dire que cette forme cyclique n'est jamais achevée, elle est infinie en droit, en train de se faire (Deleuze 1985, p. 117). Justement, n'est-il pas possible de voir dans ce double mouvement une sorte d'échange constant qui permet de percer la forme pour y faire entrer des germes? Chaque retournement implique une différence et c'est justement sur cette différence que le retournement s'accomplit. « C'est un cristal toujours en formation, en expansion, qui fait cristalliser tout ce qu'il touche et auquel ses germes donnent un pouvoir de croissance indéfinie » (Deleuze 1985, p. 119). En musique, ce mouvement cyclique propose une image double du temps où passé et présent ne cessent de s'échanger; la citation fait surface au même moment où elle devient un nouveau matériau musical. Il faudra se souvenir de ce mouvement de doublement du temps puisqu'il sera repris au troisième chapitre.

### 3.3. Ruines

Outre la forme cyclique, la ruine a aussi influencé le développement de l'esthétique romantique. Appréciée à la Renaissance pour ses significations morales et son excentricité, la ruine suscitait surtout un attrait pour sa faculté de témoigner du passé. « Fragment, la ruine est également vestige, en un double sens : elle est trace, le temps laissant sur elle les empreintes de son passage; elle est aussi le reliquat d'une œuvre disparue et atteste, dans le présent d'une époque qui n'est plus » (Forero-Mendoza 2002, p. 10). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la ruine a changé de fonction. Il n'est plus question de la « nature dans l'art, mais le retour de l'art, de l'artificiel, à l'état de nature » (Rosen 2002, p. 137). Autant dans les arts picturaux que littéraires, la ruine vient écraser la minuscule silhouette humaine qui erre; la végétation reprend des forces et recouvre peu à peu tout ce qui l'entoure (*ibid.* p. 138). Certains peintres comme Giovanni Paolo Panini (1691-1765), Marco Ricci (1617-1730) et Andréa Locatelli (1695-1741) feront des ruines romaines un élément central de leurs œuvres<sup>23</sup>. Aussi, c'est dans ces ruines qu'évolue le personnage du vagabond, du voyageur; il traîne dans les décombres d'une architecture oppressante. C'est peut-être, au cinéma, ce vieil homme immensément riche qui meurt dans la solitude de son manoir, écrasé par le poids de vestiges accumulés. La ruine, comme processus de création, atteindra son apogée vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle puisqu'elle ne sera plus seulement une forme inévitable et naturelle, mais deviendra souhaitée.

L'effet de ces compositions bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais; et nous revenons sur nous-mêmes; nous anticipons sur les ravages du temps; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant, la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus (Diderot 1995, p. 335).

---

<sup>23</sup> Exemples de ruines picturales du XVIII<sup>e</sup> siècle : Annexe 2, images 2 et 3.

Pour les romantiques, la ruine permet d'exagérer le sentiment tragique et mélancolique qui habite les œuvres. Caspar David Friedrich (1774-1840) exacerbe ce sentiment en faisant défiler des moines dans les décombres d'une abbaye<sup>24</sup>. Devant ce tableau, le spectateur ressent une émotion méditative, une sorte de crainte respectueuse. Il ne s'agit plus d'utiliser la ruine pour relater des faits historiques, mais d'y intégrer une part d'imaginaire pour faire lever la pensée. En effet, Schiller remarqua le phénomène : « le contenu réel que le poète est conscient d'introduire dans son œuvre reste toujours fini; le contenu possible qu'il nous permet d'y introduire représente une quantité infinie » (Rosen 2002, p. 138). Ainsi, l'artiste crée son œuvre en prévision de sa propre ruine; la ruine n'est plus un accident déplorable puisqu'elle devient le but de tout exercice de création. Non seulement la ruine devient un but, mais l'artiste, conscient de ce processus, en profite pour transformer son acte de création en échafaudant, au sein même de son œuvre, les principes de son éclatement futur. De ce fait, le fragment « ne se contente plus d'être provisoire, d'être un essai, il tire sa gloire de son refus d'atteindre le définitif; il s'offre à nous avec le pressentiment de sa propre fin, imminente ou lointaine, dans la perspective de sa propre ruine » (Rosen 2002, p. 140).

### 3.4. Chaos

Grâce au fragment romantique, les artistes ont transformé leur approche, souhaité la destruction de leur propre création. Par contre, provoquer la ruine, c'est aussi se mesurer au chaos et puiser son inspiration dans le désordre. Cette affirmation permet de poursuivre avec une autre figure du fragment. Pour certains des premiers romantiques, le chaos devait se trouver dans l'œuvre. Plusieurs notes de Schlegel portent sur le rapport abstrait entre l'art et le chaos. Aussi, ce chaos est devenu la figure du désordre biologique du monde et de la vie quotidienne. Avant tout, l'idée du chaos venait troubler la façon de représenter l'univers au sein d'une forme ordonnée par l'art. « Le chaotique n'était pas le fragmentaire », car il ne faut pas oublier que le fragment se devait d'être parfait en lui-même et détaché du monde environnant (Rosen 2002, p. 141). L'équilibre du fragment permet, tout en conservant sa symétrie, de faire entrevoir le chaos,

---

<sup>24</sup> Annexe 2, image 4.

l'irruption du désordre. Pour expliquer cette notion de désordre, Rosen donne l'exemple du *Prélude en fa majeur op. 28*<sup>25</sup> de Chopin, qui se termine sur un accord de septième de dominante. Ici, cet accord n'a pas pour objectif de diminuer la tonique finale; au contraire, il crée une sorte de symétrie forcée et propose une méthode qui contraste avec les conventions de l'époque. En fait, le prélude confère un sentiment d'étrangeté; cet état du chaos devient le lieu de toutes les possibilités. En insérant dans l'œuvre le germe de sa propre destruction, le compositeur permet un renouvellement infini. Il a la possibilité de sortir du chaos des formes instables et sans cesse changeantes. Ici encore il est possible de retrouver le trait déterminant du style romantique : « Rendre étrange ce qui est familier, familier ce qui est étrange » (Rosen 2002, citation de Novalis, p. 144).

### 3.5. Absence

La notion d'étrangeté dans l'esthétique romantique n'est pas que le fruit du chaos, puisqu'elle est au cœur même des préoccupations de création et au cœur même de la notion de fragment. Justement, dans son expérimentation des sonorités et des couleurs, Schumann va même jusqu'à éliminer des notes d'un accord, laissant à l'oreille le soin de masquer les trous. De plus, il ajoute des accents sur des notes tenues! Ultime paradoxe pour un pianiste (Rosen 2002, p. 31). Toutefois, l'accent de Schumann ne reste qu'une gageure, même pour l'imagination, puisqu'il suppose un relâchement impossible : il ne s'agit pas d'enfler le son d'une note. L'humour qu'emploie Schumann est conscient et sert sa conception sensible de la musique.

Lorsqu'il souligne une mélodie en retranchant les notes d'un accord – ce que nul n'avait fait avant lui –, Schumann atteint la frontière de l'absurde : il n'hésite pas à la franchir [...] Par un paradoxe profondément romantique, c'est une sonorité non seulement irréalisable qui accompagne et même signale la primauté du son (Rosen 2002, p. 33).

Schumann ira encore beaucoup plus loin. Son intérêt pour la mémoire et le souvenir dépassera la simple citation. Selon lui, la mémoire a des imperfections, des

---

<sup>25</sup> CD audio, piste 14

faillies. Il est possible d'admettre que tous les souvenirs restent imparfaits; ils sont des fragments. Et Schumann tente de les faire entendre dans *Frauenliebe und leben op. 42*. Le dernier lied du cycle (« Nun hast du mir den ersten Schmerz getan »)<sup>26</sup> est un rappel du premier, un souvenir tronqué, estropié au moment le plus bouleversant. En fait dans ce dernier lied, la femme chante la mort de son époux par ces vers :

Je me replie en mon silence intérieur,  
Le voile tombe,  
Là je t'ai, et mon bonheur perdu,  
Toi, mon univers!<sup>27</sup>

Puis, le piano poursuit seul et reprend la mélodie du premier lied, rappelant du même coup la rencontre des deux amants, souvenir de ce premier instant. Par contre, il ne s'agit pas d'un calque parfait; la mélodie est reprise, mais sans la voix, l'accompagnement est joué seul. La mélodie est retirée, elle semble venir d'une impression intérieure, comme un souvenir imparfait que l'auditeur doit façonner (Rosen 2002, p. 161-163). Cette mélodie émerge du vide, à la fois comme souvenir du premier lied, mais aussi comme souvenir de l'auditeur. La fin du cycle n'est pas un recommencement, mais bien un fragment, une trace, un spectre. « La voix n'est plus et une partie de la mélodie a disparu avec elle » (*ibid.*, p. 164). L'auditeur est déchiré entre deux états. Parce que la mélodie a disparu, il s'en souvient, et la reconstruit, mais cette omission déstabilisante engendre une incompréhension. Ainsi, l'auditeur constate que le vide inattendu émeut plus que la première mélodie (*ibid.*).

### 3.6. Citations et souvenirs

Comme il a été expliqué précédemment, la notion de mémoire et de souvenir est au cœur même des compositions romantiques par l'utilisation de réminiscence, d'évocation, de rappel. En effet, Schumann a su exploiter l'utilisation du souvenir dans

---

<sup>26</sup> CD audio, piste 13

<sup>27</sup> Texte complet en allemand avec traduction française : Annexe 1, texte 6



*Carnaval*. Par « Florestan »<sup>28</sup>, il réussit à citer à deux reprises une autre de ses œuvres, *Papillon*<sup>29</sup>. En fait, une petite phrase vient rompre un mouvement de valse frénétique et rapide. Cette irruption brise radicalement la pulsation rapide du mouvement et indique, de façon évidente même pour l'auditeur qui ne connaît pas l'œuvre de Schumann, qu'il y a quelque chose d'inhabituel; que cette rupture fait appel à une autre œuvre, « une phrase venue d'ailleurs » (Rosen 2002, p. 146). La première citation, bouleversante par sa concision, vient donner son sens lors de la deuxième citation. Au premier passage, la phrase ne se comprend qu'à moitié, puis le deuxième passage vient éclairer la compréhension pour permettre le jaillissement du souvenir. Schumann ira même écrire sur la partition, lors de la deuxième apparition : « Papillon? » à la fois comme s'il s'étonnait de la naissance de ce souvenir, mais aussi pour indiquer au pianiste comment jouer le passage.

[Partition : *Carnaval op. 9*, « Florestan », Schumann]

Dans « Florestan », la première citation, par sa courte apparition, indique que quelque chose essaie de poindre, mais rapidement il s'évanouit. Au retour, enfin le souvenir

---

<sup>28</sup> CD audio, piste 15

<sup>29</sup> CD audio, piste 16

réussit à s'extirper et se déploie. Ainsi, « ce qui est révolutionnaire n'est pas l'existence de la citation, mais le procédé qui la fait sonner comme telle » (Rosen 2002, p. 146).

Toutefois, c'est avec *Fantaisie en do majeur op. 17*<sup>30</sup> que le fragment parvient à son paroxysme. Contrairement à « Florestan » qui rappelle une autre œuvre de Schumann, *Fantaisie* est un exemple beaucoup plus complexe puisque la mélodie empruntée est celle d'un autre compositeur. Schumann convoque Beethoven et le dernier chant de *An die ferne Geliebte op. 98* (À la bien-aimée lointaine)<sup>31</sup>. Aussi, dans la première édition, pour prévenir le pianiste et le public de cette citation, Schumann placera en épigraphe de sa partition quatre vers d'un poème de Schlegel :

À travers tous les sons entendus  
 Dans les rêves colorés de la terre  
 Un léger son se fait entendre  
 Pour celui qui écoute en secret.<sup>32</sup>

Ce son évoqué par les vers de Schlegel, c'est la chanson de l'amant des vers du dernier lied de Beethoven.

Alors ce qui nous a séparés  
 cède devant ces chansons  
 et un cœur amoureux reçoit  
 ce qu'un cœur amoureux lui a voué.<sup>33</sup>

Par contre, non seulement fait-elle référence à Beethoven, mais aussi cette bien-aimée lointaine représente Clara... la Clara de Schumann. Commencé en 1836, le premier mouvement de *Fantaisie en do majeur op. 17* n'était pas qu'un hommage à Beethoven, mais aussi un chant désespéré pour Clara. Dans une de ses correspondances, Schumann écrit à Clara : « Le premier mouvement est ce que j'ai écrit de plus passionné, c'est une profonde plainte à cause de toi » (Boucourechliev 1989, p. 58). Justement, comme pour sceller ce lien qui unit Clara à cette composition, il poursuit : « N'es-tu pas toi même ce

<sup>30</sup> CD audio, piste 17

<sup>31</sup> CD audio, piste 6

<sup>32</sup> Poème complet en allemand avec traduction française : Annexe 1, texte 7

<sup>33</sup> Texte complet en allemand avec traduction française : Annexe 1, texte 8

chant dont parle l'épigraphe? Oui, et tu le sais bien... » (Boucourechliev 1989, p. 60). Ainsi, le compositeur s'approprie la chanson de Beethoven et la citation n'apparaît pas venant d'un autre compositeur, mais devient la source et l'aboutissement de la pièce.

La référence se fait autoréférence : la phrase de Beethoven semble autant découler de ce qui précède qu'en être la source. En vérité, on ne peut prendre l'entière mesure de la réussite de Schumann sans remarquer que la citation de *An die ferne Geliebte* sonne comme s'il l'avait écrite lui-même (Rosen 2002, p. 148).

Aussi, par son écriture, Schumann construit *Fantaisie en do majeur op. 17* de façon à ce qu'elle menace de s'effondrer à tout moment. Justement, les mesures 81 et 82 font éclater la forme établie; une brève intrusion du chaos.

[Partition : *Fantaisie en do majeur op. 17*, Schumann]

Certes, il ne s'agit que d'un état provisoire, mais il représente le renversement le plus radical du fragment romantique. Cette intrusion est rendue possible par la façon qu'a Schumann de créer un rythme plus large lui permettant de lier des éléments qui ne sont pas destinés à être unis; une série de vagues qui roulent et captent les éléments sur son passage (Rosen 2002, p. 158). Mais cette question de souvenirs est beaucoup plus complexe encore. Déjà, chez Beethoven, ce dernier mouvement était un chant final qui rappelait la mélodie du cycle et, par le fait même, déroulait toutes les transformations de cette mélodie. Dans le premier mouvement de *Fantaisie*, cette mélodie devient non seulement le souvenir du cycle de Beethoven, mais aussi les fondements formels de ce cycle pour piano. Certes, l'esthétique de la citation n'est pas chose nouvelle, mais, chez

Schumann, elle prend une nouvelle dimension. Par son écriture, il intègre à son œuvre la mélodie de Beethoven et la fait sienne, comme si cette mélodie découlait de ce nouveau contexte. Rosen ajoute :

[...] comme si la musique de Schumann pouvait croître à la façon d'un être vivant jusqu'à engendrer une bricole de celle de Beethoven. Le fragment romantique reconnaît le caractère étranger de ce qu'il incorpore. La phrase de Beethoven doit passer pour un souvenir involontaire, non consciemment remémoré, mais résultant nécessairement de la musique que l'on vient d'entendre. Un souvenir devient fragment lorsqu'on le perçoit comme étranger et intime, lorsqu'on se rend compte qu'il est signe du présent autant que du passé (Rosen 2002, p. 161).

En fait, la musique fait coexister passé et présent comme deux entités contemporaines. Avec *Fantaisie en do majeur op. 17*, Schumann s'approprie les souvenirs de Beethoven, puise dans un passé pur, des virtualités qui ne lui appartiennent pas. Schumann pousse à sa limite la forme du fragment; en jouant avec les mouvements de la mémoire, il dépasse la simple utilisation du souvenir. Justement, c'est en reprenant ce qui était déjà pour Beethoven un souvenir, qu'il s'empare de la citation pour la faire sienne, comme venant de ses propres souvenirs. Ces jeux de mémoire font voir directement les contractions du temps. Ainsi, avec *Fantaisie en do majeur op. 17*, Schumann ne joue plus sur la chronologie ou la linéarité du temps, mais en exploite son épaisseur.

Le fragment romantique n'est qu'un des moyens employés par les compositeurs pour se défaire du moule classique et ce qui est particulièrement intéressant pour le présent travail, c'est sa capacité de jouer avec les mouvements. Par ces moments d'absence, de ruine, de chaos et de souvenir, le compositeur laisse voir simultanément plusieurs échelles de temps. Ces fragments sont les témoins de souvenirs, de rêves qui ouvrent la voie au possible. La musique romantique, parce qu'elle n'est pas coupée complètement de la réalité, n'est ni hors du temps ni dans le temps, ce qui permet au réel et à l'imaginaire de s'interchanger. Cette musique développe donc des rythmes expressifs, plus larges, comme une série de vagues d'énergie, et rend possible l'échange

de forces. Il serait impossible d'attribuer uniquement ces changements à la musique. Comme il a été mentionné tout au long du présent chapitre, les compositeurs sont les témoins d'une époque haute en bouleversements. Les guerres, les famines, la montée de la bourgeoisie, la démocratie ont permis de remuer le système en place. Les forces révolutionnaires ont fait voir de nouvelles possibilités et, par la musique, ont fait sentir de nouveaux mouvements du temps.

## CHAPITRE 2

Revue théorique de certaines fonctions de la musique au cinéma

Le premier chapitre du présent mémoire visait à faire voir que non seulement la musique romantique avait la possibilité de déployer et d'exposer les sphères du sensible, mais elle était aussi animée par des forces internes, par les puissances du temps et de l'espace. Cette particularité de la musique romantique pourrait trouver, au cinéma, la possibilité de se déployer complètement. Si l'insertion de musiques originales permet d'illustrer principalement l'action présentée, l'utilisation de la citation musicale relève souvent d'une double signification. Tout comme il l'était chez les romantiques, le processus de citation au cinéma fait appel aux notions de souvenir et de mémoire. Par exemple, en ayant recours au deuxième mouvement du *Quintette en mi<sup>b</sup> majeur*, op. 44 de Schumann, Bergman fait de l'introduction de *Fanny och Alexander*<sup>34</sup> (1982, version de 312 minutes) une œuvre dédoublée. Citant Schumann, il révèle à la fois les dualités internes de l'œuvre et celles du film à venir. Déjà, dès les premières secondes, le film présente certaines tensions : le flot d'un ruisseau est accompagné de l'écoulement des notes d'un violon. Si l'image et la musique peuvent sembler former un tout équilibré, il existe une instabilité intéressante dans l'articulation même de cette musique. En effet, elle présente deux mouvements opposés qui s'interpellent et s'alimentent; une oscillation rapide au second violon, à l'alto et au piano qui se joignent aux longues notes soutenues du premier violon et du violoncelle. Pourtant, cette interaction rythmique pourrait laisser croire à une forme chorale stable où toutes les notes communiquent de façon harmonieuse; comme si l'oscillation permettait une meilleure circulation des notes. La fragilité de ce quintette réside au sein même du rythme d'oscillation de l'accompagnement. Alors que le second violon et l'alto exécutent un motif rythmique de huit croches, le piano, lui, a recours à deux triolets de noires.

---

<sup>34</sup> DVD vidéo, piste 1

[Partition : *Quintette en mi<sup>b</sup> majeur op. 44*, 2<sup>e</sup> mouvement, Schumann]

Cette divergence rythmique vient embrouiller la surface mélodique comme si deux cailloux de tailles différentes étaient jetés à l'eau et que les plus grosses ondulations croisaient les plus petites. Déjà en quelques secondes, ce contraste rythmique laisse planer sur le film un sentiment d'étrangeté, un insaisissable désarroi. L'image change et présente la maquette d'un théâtre illuminé par des chandelles. Les panneaux du décor glissent pour dévoiler le visage d'un jeune garçon qui tente de se distraire en mettant en scène ses figurines de carton. Le cadrage met l'accent non seulement sur ce visage d'enfant, mais renvoie aussi à la structure complète du film. Un film qui montrera le théâtre comme acte de création, mais qui, aussi, cristallisera la dualité entre réalité et fiction, rationalité et fantasmes d'enfant. Le quintette se poursuit et répète les mêmes motifs, ce sont les longues heures d'attente de l'enfance, ce sont ces jeux mille fois rejoués, ces corridors de grands appartements mille fois arpentés.

Par contre, la musique change de ton alors que, le visage dans la pénombre, l'enfant franchit le pas d'une porte. Les sensations inquiétantes jusqu'alors effleurées deviennent concrètes, le quintette prend la forme d'une marche funèbre. De porte en porte, de pièce en pièce, l'enfant traverse des espaces, trace une carte des appartements qu'il explore. Cette petite figure frêle avance en hésitant, comme prise dans l'immobilisme d'une rigidité rythmique. L'enfant tourne la clé d'une porte dissimulée par de la tapisserie et la musique s'intensifie. Le garçon entre dans une pièce surchargée



qui l'enveloppe, mais l'écrase. Il se cache dans le lit de sa grand-mère et la musique s'arrête. Cette courte introduction de trois minutes, par la construction de la musique et par son agencement avec les images, renferme de façon embryonnaire la totalité des problématiques qui seront développées par le film. La mort côtoiera les jeux d'enfant; l'austérité côtoiera la douceur et les plaisirs; Bergman utilise la musique de Schumann non seulement pour y faire référence, mais il se l'approprie pour lui faire porter l'ensemble des enjeux de son film.

Cette conception d'une musique romantique capable de contracter les mouvements du temps n'a pas toujours été l'idée maîtresse des théoriciens. C'est plutôt la perception habituelle d'une musique sentimentale qui a influencé le domaine de la musique et a eu des répercussions sur l'ensemble des disciplines artistiques. De ce fait, par extension, ces a priori ont aussi forgé la conception de la musique au cinéma. Les théoriciens ont trop souvent pensé qu'il existait un lien direct entre l'intervalle entre deux notes et l'émotion suscitée. Ainsi, parce qu'analysées comme un langage, ces notions ont été appliquées au cinéma et à la musique de cinéma. À la lumière des concepts soulevés dans le premier chapitre, il est maintenant impossible de concevoir l'étude de la musique dans une perspective aussi restreinte. Comme Adorno l'a mentionné dans *Musique de cinéma*,

un morceau plein de dissonances peut être tout à fait conventionnel dans son mode d'écriture et un autre, qui utilise un matériau relativement plus simple, tout à fait avancé et neuf par suite de l'emploi constructif de ces moyens. Même une suite de triples accords peut rendre un son étrange si on la fait sortir de l'ornière habituelle des associations et découler uniquement de la cohérence propre à tel ou tel moment de l'œuvre (Adorno 1972, p. 43).

La musique n'a donc pas de prédétermination précise, mais ses interactions avec l'image ont souvent donné lieu à une panoplie de théories normatives. Ainsi, l'idée de corrélation entre musique et subjectivité qui était présente au XIX<sup>e</sup> siècle a été reprise et utilisée pour étudier la musique au cinéma. Plusieurs chercheurs ont vu dans l'application de la musique au cinéma la possibilité de réaliser enfin l'art total de Wagner. Le modèle du leitmotiv a été tout simplement plaqué, faussement utilisé pour

concevoir la musique au cinéma classique, et c'est précisément parce que le concept même de leitmotiv n'a pas été saisi correctement que l'on y a vu cette possibilité. Effectivement, il faudra voir que ce concept ne se limite pas qu'à l'association entre musique et personnage. Sur cette question, il aurait aussi été intéressant d'étudier l'importance de la musique depuis l'expressionnisme allemand jusqu'au cinéma de propagande nazie avec la récupération de Wagner chez Riefenstahl. Il y aurait eu un terreau fertile à explorer, mais qui devra rester, faute de temps et d'espace, un projet d'analyse future.

Aussi, le discours scientifique cherche à éliminer toute subjectivité de l'analyse et il a, pour cette raison, orienté son approche sur les théories de la réception de la musique au cinéma. Les connexions entre la vision et l'audition sont donc au cœur des préoccupations de ces théories; elles permettent de saisir comment l'information est comprise, comment elle est perçue. Aussi, il est, aujourd'hui, erroné de vouloir analyser le cinéma comme une forme d'art à part entière sans tenir compte de son utilisation comme outil de communication et de culture de masse. Il ne faut donc pas, non plus, comme chercheur, faire abstraction des connaissances et expériences du spectateur. Tout comme la musique en général, la musique au cinéma se dévoile sous une variété de styles et de genres différents et parce que le cinéma regroupe plusieurs disciplines, il serait difficile de s'attaquer à l'ensemble de la musique au cinéma sans se vautrer dans les clichés et les mythes. Il est donc impossible pour un seul chercheur de posséder les compétences nécessaires pour traiter de l'ensemble des musiques utilisées au cinéma et c'est pourquoi la majorité des théories sur la musique au cinéma se sont concentrées sur l'étude du genre cinématographique dominant : le cinéma narratif classique.

Par ailleurs, il est important de spécifier qu'il n'y a pas « une » conception homogène de la musique au cinéma. Il y a effectivement autant de traces de la musique populaire, du jazz, de la musique militaire que de la musique romantique au cinéma. En comparant le Western, la comédie musicale, les mélodrames et, au-delà d'Hollywood, la musique dans le réalisme poétique français, dans les polars, il est possible de constater une grande diversité des styles musicaux utilisés. Pour les besoins du présent chapitre et

parce que la musique de cinéma est une question à elle seule, il faudra se limiter à expliquer comment les différentes théories du cinéma ont traité la musique en faisant appel à la cognition, la psychologie, la psychanalyse, la sémio-pragmatique ou encore la narratologie. Mais, ultimement, il ne s'agit pas que d'étudier la musique au cinéma selon les présupposés des différentes théories, mais de s'interroger, tout en gardant à l'esprit les différents concepts soulevés dans le premier chapitre, sur ce qu'elle est, sur ce qu'elle peut et par extension, sur ce que le cinéma peut.

### 1. Une musique invisible et inaudible

La musique masque le bruit tout autant que le silence. N'est-elle pas souvent là pour « meubler le silence », en « fond sonore »? Les musiques « fonctionnelles » (Muzak, p. ex.) sont là pour nous le rappeler, ou plutôt pour rentabiliser ce rapport. [...] À l'imprévu, et au caractère incontrôlable de l'univers sonore, elle oppose la structure, le connu, la répétition, le continu (Lecourt 1994, p. 39).

Les présupposés traditionnels veulent que, dans le cinéma classique, la musique n'ait d'utilité que pour appuyer l'image ou pour envelopper ou dissimuler les silences. Aussi, plusieurs textes rapportent les propos des producteurs qui voulaient une musique effacée, à peine présente. Il faudrait d'abord s'interroger sur les raisons d'une telle volonté. Pourquoi la musique de cinéma ne devait-elle pas être entendue? Pourquoi devait-elle être inaudible? En fait, le caractère imperceptible de la musique n'est, ici, en aucun cas lié à une question de volume d'écoute, mais bien à l'incapacité de la musique à être présente pour elle-même. Toujours en lien avec l'image ou le dialogue, la musique au cinéma a souvent été considérée comme un supplément à la narration, un guide pour le spectateur; elle ne devait pas attirer l'attention par sa singularité, mais bien diriger le regard du spectateur. Justement, dans *Unheard Melodies*, Claudia Gorbman note que la musique au cinéma classique doit à la fois être invisible et inaudible (Gorbman 1987, p. 73). Invisible, premièrement, parce que le dispositif musical ne doit pas être vu à l'écran. Le spectateur ne doit pas être conscient qu'il assiste à la construction d'un monde irréel ou encore qu'une instance extérieure au film fabrique les images et les sons qu'il capte. Par exemple, pour que la musique puisse agir sur l'inquiétude du spectateur,

tout le processus de fabrication de cette musique ne doit pas être montré à l'écran afin de faciliter une identification imaginaire au film. La composition de l'œuvre, l'interprétation par l'orchestre, la prise de son et le mixage sont des opérations qui ne doivent pas être exposées. La caractéristique principale de ce type de discours filmique, c'est qu'il efface précisément toutes les traces d'énonciation (Metz 1984, p. 111). Christian Metz ajoute que « Si le film traditionnel tend à supprimer toutes les marques du sujet de l'énonciation, c'est pour que le spectateur ait l'impression d'être lui-même ce sujet, mais à l'état de sujet vide et absent [...] » (1984, p. 119). Évidemment, cette affirmation ne s'applique qu'au cinéma narratif classique puisque plusieurs films du cinéma moderne dérogent de ce code. En ce sens, certaines scènes de *Prénom Carmen* (Godard 1984) montrent la construction même de la musique (répétition, arrêt, reprise) puisque cette interaction entre images, montage, rythme et musique n'a pas de portée narrative, mais tente plutôt de montrer la limite vers laquelle tendent toutes les séries d'images (Deleuze 1985, p. 240).

Par contre, il arrive aussi que, sans déranger l'acte de spectature, le cinéma classique accepte de présenter à l'écran l'appareil musical, mais seulement parce qu'il est en corrélation avec l'action. Cette musique, que l'on appellera diégétique parce qu'elle appartient au monde présenté, est alors rapportée aux conventions du spectacle : le chant, la danse, l'orchestre dictent le mode de lecture. En ce sens, le spectateur de cinéma ne sera plus porté à interpréter l'action selon sa compréhension du cinéma, mais bien selon les codes qui régissent l'art du spectacle. Ce spectateur prend, momentanément, place dans la salle de spectacle pour écouter le concert; il suspend alors sa lecture du récit. Dans ce cas, le cinéma classique n'a pas besoin de cacher le processus musical, au contraire il le présente clairement. Du coup, il n'est plus perçu comme un ajout à l'image, mais comme spectacle à lui seul. On dédouble en quelque sorte le spectacle; le spectateur fait non seulement face à un film, mais assiste aussi à un récital ou participe à une danse. Par exemple, *Le Samouraï*, *Le Cercle rouge*, ou encore *Bob le flambeur* de Melville présentent tous des scènes où l'action se déroule dans un cabaret. Ces moments pourraient, vus à la suite les uns des autres, venir du même film puisqu'ils sont tous travaillés à partir du même canevas et semblent tous décrire le même

lieu. La caméra suit le personnage qui entre dans le cabaret. Sillonnant l'espace du regard, il s'installe à une table, s'assoit et attend le spectacle. Les projecteurs s'allument, les danseurs s'avancent et la musique démarre. À cet instant, le récit fait place au spectacle. Installé tout près du personnage, le spectateur assiste au concert qui lui est présenté. Même si d'un point de vue narratif, certains éléments du spectacle peuvent être importants pour la suite du récit – le clin d'œil d'une pianiste, un regard en direction du bar – il n'en reste pas moins que ces séquences semblent s'extraire de la trame narrative. Elles installent une ambiance, créent un climat; le temps d'une danse tribale, d'une chanson jazz, l'action est suspendue. Dans ce cas, rien ne nuit à la compréhension du film, la musique fait partie de la diégèse et ne rompt en aucun cas l'impression de réalité présentée à l'écran.

Aussi, il arrive que la présentation d'un orchestre à l'écran puisse avoir un rôle narratif. Dans ce cas, les articulations de l'interprétation musicale permettent de lire les étapes de l'action ou l'émotion d'un personnage. La scène finale du film *The Man Who Knew Too Much* d'Hitchcock (1956) sert à comprendre cette architecture narrative<sup>35</sup>. Doris Day au piano agit comme le tissu de signification entre la musique et le film. Ainsi, la chanson parcourt les espaces, passant, par les escaliers, de la salle de réception à la chambre où le fils est enfermé. C'est la voix de la femme qui rapproche ces espaces tout en réussissant à relier les deux personnages. La tension monte; le fils est prisonnier et la femme ne peut bouger sans éveiller des soupçons. Dans cet exemple, le récit ne s'éloigne pas du spectacle puisqu'au contraire la musique fait partie de la narration et motive l'action.

Comme Claudia Gorbman l'indique de façon générale, dans le cinéma narratif classique, la musique ne doit pas être perçue; non seulement l'appareil musical ne doit pas être vu, mais la musique elle-même n'est pas utilisée pour être entendue consciemment (1987, p. 73). En ce sens, elle doit constamment être limitée soit à l'image, soit aux dialogues. La présence d'une musique dépend donc de l'action présentée et sa durée, de la longueur de la séquence. La musique est donc subordonnée à

---

<sup>35</sup> DVD vidéo, piste 2

une forme narrative et si elle appuie un dialogue, elle ne doit en aucun cas le masquer. L'arrivée du cinéma parlant a établi des règles qui placent la voix comme principal véhicule de sens; le niveau sonore de la musique est donc déterminé par celui de la voix. La compréhension de l'histoire passe par les images et la voix; le spectateur doit constamment pouvoir comprendre ce qui se dit. Par conséquent, la musique de cinéma peut être évaluée selon deux catégories de fonctions. Tout d'abord, la structure du film permet d'indiquer au spectateur les délimitations et les différentes couches narratives. Ainsi, elle fournit les informations pour situer le début et la fin d'une séquence et établit géographiquement et temporellement l'action présentée. Aussi, elle a la capacité de faire voir ce qui est implicite à l'image : faire circuler des idées abstraites, exposer des pensées et créer des émotions : plus précisément, la musique met en évidence la vie intérieure des personnages. Par conséquent, la musique ne sert pas juste de marqueur de temps et d'espace, mais elle a aussi une fonction connotative, c'est-à-dire qu'elle illustre, appuie, éclaire, elle porte un commentaire supplémentaire au discours présenté. Ces fonctions sont au cœur de l'analyse cinématographique. La musique est déployée afin de donner un souffle aux dialogues, un rythme à la narration et une plus-value aux images.

Il faut donc comprendre que cette musique a pour fondement un paradoxe évident : la musique au cinéma narratif classique est nécessaire, mais elle ne doit pas être identifiable. Dans ce cas, pourquoi existe-t-il une telle conception de la musique au cinéma? D'où vient ce besoin d'une musique que l'on ne peut pas entendre? Du coup, ces interrogations ne vont pas sans soulever d'autres problématiques. Il faudrait, avant de penser pouvoir y répondre, comprendre comment le spectateur de cinéma reçoit la musique, comment il analyse les diverses informations.

## 2. Question de perception

Les théories psychanalytiques, psychologiques et cognitives ont expliqué les différences qui caractérisaient chacun des sens. En ce qui concerne le cinéma, plusieurs ont examiné les interactions entre la vue et l'ouïe. En fait, physiologiquement, l'œil, de

par sa capacité à recevoir directement les informations, a toujours été considéré comme le plus important des sens; il y a une conception d'immédiateté qui va de pair avec la rectitude des faisceaux lumineux. Voir signifie qu'instantanément l'œil capte la lumière qui est réfléchiée par les objets. Dans la société postindustrielle, la vue a pris de l'importance non seulement parce que l'œil est capable de saisir rapidement l'ensemble d'une situation donnée, mais parce qu'il est aussi en mesure de décortiquer l'ensemble des éléments qui construisent cette situation (Kalinak 1992, p. 27). Ces deux actions sont simultanées et instantanées : comprendre l'ensemble d'un objet tout en analysant chacune de ses composantes. Avec les siècles, l'œil a été « dressé », « habitué », « éduqué » pour sélectionner et analyser les différents éléments d'une réalité. Celui qui voit a aussi développé une panoplie de mots, formulations, temps de verbe, pour décrire les situations visuelles. En fait, seulement par le vocabulaire employé, il est possible de constater que la vue a prédominance sur les autres sens. Parce que l'œil décortique, analyse, étudie, décompose, il est l'organe de l'effort, du travail, de la concentration, et ce, même si la perception de la réalité se fait instantanément.

Le fonctionnement de l'oreille est, quant à lui, défini de façon complètement différente. Si l'œil représente l'organe qui unit les objets à leur compréhension, l'oreille est beaucoup moins active; l'écoute est une faculté moins immédiate que la vision. L'oreille est un organe qui agit dans la durée; elle a besoin de plus de temps que l'œil pour identifier un bruit à son objet puisqu'elle réagit au mouvement des ondes sonores (Kalinak 1992, p. 20). Le son se propage grâce à la variation de pression que crée l'onde sonore. Il faut spécifier que ce ne sont pas les molécules de l'air qui se déplacent, mais l'onde qui les traverse par compression. Par exemple, lorsque l'on observe des cercles dans l'eau, les vagues se déplacent, mais l'eau, elle, reste au même endroit. Ainsi, seule la vibration se déplace. C'est aussi pourquoi les qualités sonores dépendent des lieux et des contextes d'écoute. En fait, la température a une influence sur la propagation du son, sur sa vitesse et ses qualités. Par exemple, le son d'un avion dans le ciel n'aura pas du tout les mêmes attributs s'il est entendu l'été ou l'hiver.

De plus, contrairement à l'œil, l'oreille, de par sa forme, a toujours été considérée comme un espace creux où les sons peuvent vibrer, résonner, rouler, se rejouer. De là découlent aussi toutes ces idées sur la rondeur d'un son par rapport au tranchant de la lumière. Si l'œil a besoin de faire l'effort de s'ouvrir pour voir, l'oreille, elle, reste toujours ouverte; elle entend constamment et ne fait pas d'effort mécanique pour capter les sons. En conséquence, suivant ce raisonnement, si l'œil est l'organe de l'effort, l'oreille est celui de la passivité, mais l'idée de passivité n'est pas nécessairement une notion péjorative. En fait, parce que cet espace creux, vide, n'obstruerait pas la circulation du son, l'oreille est identifiée comme étant l'orifice qui donne accès à l'âme. Cette impression n'est pas nouvelle puisque déjà, Aristote notait que l'ouïe, plus que les autres sens, permet de faire surgir les émotions (Kalinak 1992, p. 22). Il faut noter que ce lien entre l'écoute et l'émotion est particulièrement pertinent pour la suite de cette étude sur les fonctions de la musique au cinéma. Aussi, contrairement à l'œil, l'oreille est incapable de synthétiser une réalité. Devant un phénomène acoustique, elle va capter une certaine quantité de sons à la fois, un ou parfois deux, qu'elle doit associer ensemble pour donner une idée globale de la situation (Gorbman 1987, p. 11). Elle n'identifie pas instantanément le son à sa source.

De ce fait, l'analyse de l'ouïe est rarement autosuffisante; il est très difficile de parler de l'oreille sans constamment revenir à l'œil. Cette comparaison constante entre la vue et l'ouïe est très souvent sublimée par la conception courante où la vue prévaut.

## 2.1. Perception différente au cinéma

Toutefois, au cinéma, il est impossible d'étudier le processus d'écoute par une simple analyse physiologique et psychologique parce que les habitudes d'écoute n'y sont pas les mêmes que dans la réalité. Dans le cinéma classique, la narration est le moteur principal du film, la compréhension du récit s'articule habituellement autour de l'interaction entre les dialogues et l'image; le découpage et le montage permettent au spectateur d'imaginer une unité de lieu et de temps. En fait, André Bazin oppose, de 1920 à 1940, deux grandes tendances : celle qui croit en l'image et celle qui croit en la



réalité. Pour la première, il s'agit de films basés sur la plasticité de l'image et sur les ressources du montage rendant ce dernier invisible. Dans les films américains d'avant 1939,

Le morcellement des plans n'y a pas d'autre but que d'analyser l'événement selon sa logique matérielle ou dramatique de la scène. C'est sa logique qui rend cette analyse insensible, l'esprit du spectateur épouse naturellement les points de vue que lui propose le metteur en scène parce qu'ils sont justifiés par la géographie de l'action ou le déplacement de l'intérêt dramatique (Bazin 1975 / 2007, p. 64).

Tout d'abord, le spectateur est un sujet autonome qui perçoit et cherche à voir les détails importants d'une action. Aussi, le montage classique est composé à partir de plusieurs processus qui ont pour but d'assouvir la curiosité de ce spectateur, en lui indiquant ses désirs et en encourageant le plus possible son identification au film. Pour ce faire, les films sont construits en fonction d'un discours transparent et invisible facilitant du même coup la passivité du spectateur. Les changements de plans qui peuvent potentiellement déranger l'acte de spectature sont lissés au montage selon un principe de continuité. De ce fait, le montage crée un sens « que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport » (Bazin 1975 / 2007, p. 65). Aussi, la musique, comme partie essentielle du discours, simplifie très souvent le passage entre les plans, rendant les coupures invisibles. L'espace sonore sert dans ce cas de ciment à la narration et assure la continuité filmique.

L'arrivée de sources sonores au cinéma permet non seulement de lier les images, mais soulève une problématique autre qui met en lumière la seconde tendance identifiée par Bazin, celle de la réalité.

Si l'essentiel de l'art cinématographique tient dans tout ce que la plastique et le montage peuvent ajouter à une réalité donnée, l'art muet est un art complet. Le son ne saurait tout au plus que jouer un rôle subordonné et complémentaire : en contrepoint de l'image visuelle. Mais cet enrichissement possible, et qui dans le meilleur des cas ne pourrait être mineur, risque de ne pas peser lourd au prix du lest de réalité supplémentaire introduit en même temps par le son (Bazin 1975 / 2007, p. 66).

Justement, l'image sonore, moins manipulable que l'image visuelle, a réintroduit le réalisme au cinéma en réduisant les marques de montage au profit des plans-séquences et de la profondeur de champ. « L'image – sa structure plastique, son organisation dans le temps – parce qu'elle prend appui sur un plus grand réalisme, dispose ainsi de beaucoup plus de moyens pour infléchir, modifier du dedans la réalité » (Bazin 1975 / 2007, p. 80).

Par ailleurs, les sons, en créant une image auditive cohérente, donnent à la source visuelle le lieu où s'enracine la fiction. La salle de cinéma exige donc une attitude d'écoute qui est préalablement assumée par le spectateur; il doit accepter que le monde sonore, auquel il assiste, soit entièrement construit. Aussi, il faut tenir compte de l'espace clos et sombre d'une salle de cinéma et de l'ondulation du son dans l'espace. Le spectateur ne percevra donc pas les sons avec la même acuité. Dans la réalité, il aurait tendance à associer directement un bruit avec l'outil qui produit ce bruit. Au cinéma, par contre, pour que le spectateur puisse croire et adhérer au récit, les sons ne doivent plus sembler sortir des haut-parleurs, mais bien être ancrés dans le monde qui est présenté. Cette association entre source et son, entre le vu et l'entendu n'est pas automatique, mais découle d'un processus d'organisation des connaissances. Le spectateur fait appel non seulement aux expériences qui ont jusqu'alors marqué son existence, mais aussi à tout ce qu'il connaît déjà du cinéma. On appelle « institution » tous les moyens déployés pour créer des attentes chez le spectateur. Ainsi, l'institution d'un film de fiction se différenciera de celle d'un documentaire par sa façon de présenter les images, par les règles et les codes intrinsèques à ce type de cinéma. Roger Odin et Francesco Casetti définissent l'institution comme étant une « structure régissant dans son espace propre le recours à tels ou tels contrats de communication » (1990, p. 10). Aussi, « le contrat de communication est un processus par lequel les spectateurs sont invités à effectuer un ensemble structuré d'opérations de production de sens et d'affects. » (*ibid.*). Ainsi, l'institution dans laquelle un film s'inscrit régit le mode de lecture du spectateur. Ce spectateur capte les informations et les décortique. Face au film, le spectateur tentera de distinguer quels sont les éléments acoustiques présents et du coup quelles sont leurs qualités acoustiques afin d'établir une corrélation avec les éléments de la diégèse. Si les

sons n'ont pas d'objets auxquels ils peuvent être associés, s'ils semblent ne pas pouvoir être ancrés dans la diégèse, ils seront automatiquement reliés au discours fictionnel. C'est la force de l'institution d'un film de fiction et la construction d'un monde régi par des codes clairs qui dicteront au spectateur la façon de surmonter ces ambiguïtés. Bref, dans le cinéma narratif classique, les sons doivent habituellement avoir une raison d'être.

La musique au cinéma peut, très souvent, faire partie de ces éléments sonores extra-diégétiques. Par contre, lorsque la narration, l'histoire, est le fondement même du film, le spectateur portera davantage son attention sur ce qui lui permet de comprendre le sens de l'action présentée; les dialogues, l'image et l'interaction entre les deux fournissent l'information primaire pour la compréhension d'un film. Il est donc, comme spectateur, plus évident, voire plus facile, de se concentrer sur ces éléments. La musique et l'espace sonore sont constitués d'agencements complexes, intangibles, qui les rendent abstraits. L'espace sonore qui n'est pas de l'ordre des dialogues peut se subdiviser en plusieurs catégories : « voix-off », son ponctuel et musique, chacun entretenant un rapport différent avec la diégèse d'un film. Par exemple, les commentaires en « voix-off », bien que non diégétiques, viennent souvent ponctuer le récit du film tandis que les effets sonores auront tendance à coller aux images. Claudia Gorbman signale que ces deux types sonores n'opèrent pas de la même manière puisque les effets sonores sont, par nature, beaucoup plus ambigus (1987, p. 22). En ce sens, il est bien plus difficile d'identifier un bruit qui est extrait de son contexte; pour être intelligible, il doit trouver un support dans l'image. La musique, quant à elle, est le seul élément complètement libre qui a la possibilité de passer du mode diégétique au non diégétique, et inversement. En fait, c'est parce qu'elle détient plusieurs niveaux de flexibilité par rapport à la diégèse qu'elle n'entrave pas le déroulement du film. Du coup, la musique se voit attribuer plusieurs fonctions (temporelle, spatiale, structurelle, dramatique) qui peuvent à la fois s'additionner ou s'interchanger au cours d'un même film. La musique est donc foncièrement non représentative et non narrative (*ibid.*).

Toutefois, plutôt que de réfléchir sur la construction même de la musique, les analyses traditionnelles cherchent à dire qu'elle agit soit par ressemblance, soit par contradiction avec l'action ou l'émotion présentée à l'écran. Ainsi, un contrepoint musical surviendrait lorsque la musique et l'image exposent différemment l'action. Par contre, pour Claudia Gorbman, ces notions d'appui ou de contrepoint sont des façons simplistes de comprendre la musique au cinéma. Il serait plus juste de parler d'implication mutuelle entre la musique et la narration (1987, p. 15). Gorbman insiste aussi pour dire que la musique fait partie d'un tout indissociable (son, dialogue, musique, cadrage, couleur, montage, etc.). Elle n'est donc qu'une partie d'un ensemble et il est difficile de l'isoler sans la mettre en contexte avec la diégèse du film (*ibid.*). Ultimement, c'est le contexte narratif, l'interaction entre la musique et le reste du film, qui dicte l'efficacité de cette musique.

Chaque fois qu'il y a présence de musique dans un film, c'est pour produire un effet et chaque association musique/image produit des effets différents. Ce raisonnement découle d'un point de vue linguistique qui voit l'importance du positionnement de tous les mots dans une phrase et de leurs différentes combinaisons possibles. Ainsi, l'association de deux mots produira une signification différente de la définition séparée de chacun de ces mots. Dans ce cas, l'image, les sons, les dialogues, la musique d'un film donné sont potentiellement inséparables, ils forment un tout, une combinatoire d'expressions (*ibid.*).

Par ailleurs, si cet ensemble crée un tout organisé, chacun des éléments est aussi compris indépendamment. Tout comme les dialogues et les images, la musique est essentiellement expliquée comme un discours construit qui peut être analysé sur trois niveaux différents et simultanément présents dans chaque film. Ils sont interreliés comme s'il s'agissait de trois couches d'analyses superposées. En fait, chaque musique de film devra être expliquée selon sa structure musicale, ses codes culturels et ses codes filmiques. Parce que l'écoute de la musique se fait essentiellement à l'extérieur des salles de cinéma, l'auditeur est habitué, peu importe ses activités et les lieux qui l'entourent, de capter la musique en fonction de sa structure : rythme, mélodie et

harmonie. Toutefois, rares sont les moments où une musique n'est entendue que pour elle-même. Que ce soit dans un concert, dans un café ou encore chez soi, la musique est généralement associée aux environnements qui entourent son écoute; ceux-ci influencent sa compréhension et sa signification. Une musique est donc toujours perçue selon des codes culturels déterminés puisqu'elle est remplie des conventions qui l'ont façonnée. La musique est un objet social construit en fonction d'une relation complexe avec son auditeur. Dans un film, lorsqu'une musique est entendue, ces codes culturels sont alors activés et fournissent un deuxième niveau d'interprétation. La musique de cinéma n'a, par contre, pas l'autonomie de celle écoutée en concert. Cette musique devient un deuxième niveau de discours qui fait donc essentiellement référence à la construction même du film. La musique entre alors en relation avec tous les autres éléments d'un film et doit être considérée en fonction de tous ces éléments.

## 2.2. Guider le spectateur

Ces outils d'analyse, bien qu'intéressants, ne permettent toutefois pas de voir comment la musique agit pour guider l'attention du spectateur. Comme il en a été question précédemment, la musique au cinéma n'est jamais indépendante de la narration et n'est donc pas jugée pour sa nouveauté ou pour sa différence. En réalité, elle intervient avec l'ambition d'atteindre le spectateur le plus efficacement possible et, par conséquent, elle doit créer une ambiance confortable où le son n'est ni agressant ni faible. L'industrie cinématographique place donc le spectateur dans un monde sonore qui lui est familier. Qu'il soit question de films sur l'invasion de la terre par des extra-terrestres ou encore de films sur la guerre des Boers, la musique ne sera jamais en rupture avec ce que connaît déjà le spectateur. Aussi, il arrive souvent qu'une même musique soit utilisée pour plusieurs films. Et que dire des pièces symphoniques du répertoire classique telles que *L'hymne à la joie* ou *La chevauchée des Walkyries* sinon qu'à force d'être appliquées grossièrement, elles se sont vidées de leur singularité, dépouillées de leur signification. L'utilisation récurrente de clichés musicaux a eu et a encore pour effet de rendre « difficile l'emploi d'une musique véritablement constructive grâce aux contrastes qu'elle crée » (Adorno et Eisler 1972, p. 21). Aussi,

parce que le cinéma tend à fabriquer une écoute confortable et facile, la musique se voit contrainte à un registre sonore réduit. Pour cette raison, la gamme de crescendos que l'on retrouve dans le monde musical n'a, au cinéma, pas lieu d'être puisque les fortissimo pourraient choquer par leur puissance et les trop grands pianissimos pourraient rendre l'écoute pénible (1972, p. 29). Cette constatation n'est pas nouvelle, car déjà, en 1972, Adorno et Eisler déploraient l'utilisation d'un matériau musical désuet que l'industrie cinématographique considérait comme neuf et exotique (1972, p. 27).

### 2.2.1. Les codes culturels

Le cinéma narratif classique est donc resté ancré dans un style musical qui n'est pas du tout en phase avec ce qui se passe dans le monde de la musique actuelle. La source de ce décalage réside peut-être dans le fait qu'au cinéma, la musique est perçue comme une plus-value, un commentaire à l'image qui n'est en général pas de l'ordre de l'énoncé, mais plutôt un qualificatif de l'énoncé. La valeur connotative de la musique est à ce point puissante qu'elle explique, commente les images, dirigeant le regard du spectateur pour lui permettre d'avoir la « bonne » interprétation des événements qui lui sont présentés. Par son niveau élevé de correspondances culturelles, elle relie efficacement les ambiances, les événements historiques et géographiques pour fournir au spectateur une zone de confort lui permettant de saisir avec justesse le sens des images.

Par exemple, dès le générique de *Casablanca*<sup>36</sup> (Curtiz 1942), la musique indique au spectateur où se situera l'action et quels en seront les enjeux; elle permet de lier les différentes informations. Déjà le titre, Casablanca, exprime, dans l'imaginaire populaire, une foule de sujets culturellement déterminés : Maroc, sable, chaleur, soleil, etc. La première image, une carte de l'Afrique, renforce aussi ces idées admises d'emblée. Par contre, mis à part le fait de situer l'action, ces renseignements ne permettent pas de comprendre à quelle époque le film se situe, pourquoi ce lieu et de quoi parlera le film. Ainsi, dès la 7<sup>e</sup> seconde, des sons de tambours remplissent l'espace sonore et rendent non seulement plus tangibles les images mentales dégagées par le titre, mais insufflent

---

<sup>36</sup> DVD vidéo, piste 3

aussi un rythme, un souffle qui permet d'envisager une certaine angoisse. À la 15<sup>e</sup> seconde, par un accord mineur, la musique change de ton pour adopter, quelques instants plus tard, une couleur « arabisante ». Le rythme devient glissant, fluide et syncopé. Il est important de spécifier qu'il s'agit, ici, d'une musique occidentale qui s'« arabise ». Déjà, *l'Enlèvement au sérail K 384* de Mozart, *l'Adieux de l'hôtesse arabe* de Bizet ou le début de l'« Air des clochettes » dans *Lakmé* de Delibes ont propagé les lieux communs de l'exotisme tout en sculptant l'oreille occidentale de telle sorte qu'à l'écoute de ce générique le spectateur puisse faire la corrélation entre ce qu'il entend et les idées qu'il s'était données.

Toutefois, à la 53<sup>e</sup> seconde, alors que rien n'a changé à l'image, un accord majeur vient troubler le mode mineur dans lequel évoluait la musique. La tonalité se transforme pour amorcer l'hymne national de la France. Une information nouvelle survient. Par cet hymne, le spectateur comprend qu'il sera question d'occupation française en sol marocain et, par conséquent, que l'action se situe entre 1912 et 1956, puisque c'est durant cette période que le Maroc a été sous le protectorat français. Mais aussi, la *Marseillaise* transporte avec elle une longue histoire de révolutions. Elle est le symbole de la lutte pour la liberté. La musique, ici, non seulement situe l'action, mais porte un commentaire idéologique. La *Marseillaise* n'est plus qu'un signe d'occupation française, mais devient un appel à la liberté, à la libération du monde opprimé par les nazis. Ainsi, en moins d'une minute, le spectateur est en mesure d'établir les balises du film et de savoir par quel angle la problématique sera abordée. Il est donc possible de voir comment les codes culturels peuvent diriger la lecture d'un film et comment les conventions musicales, situées dans un temps historique, peuvent déterminer les époques et les civilisations.

De plus, les chansons utilisées comme musique d'accompagnement jouent un double rôle puisque les paroles imposent une narration. Elles exigent une attention particulière de la part du spectateur puisque généralement l'ajout d'une chanson donne à l'image une signification qu'elle n'aurait pas eue autrement. Aussi, elles ont habituellement pour conséquence d'interrompre l'action et, comme le ferait un chœur

grec, les paroles des chansons prennent le relais de la narration. Parce qu'elles attirent l'attention et supplantent les dialogues, les paroles de chanson menacent de troubler l'équilibre esthétique entre la musique et la représentation du drame (Gorbman 1987, p. 20). Toutefois, si souvent elles ont pour effet de retenir l'action, cela ne signifie pas pour autant qu'elles l'anéantissent; si elles ralentissent le rythme narratif, généralement, elles amplifient le sens des images et font, en l'espace d'une chanson, comprendre au spectateur des informations complexes. Par exemple, l'intrigue du début du film *Casablanca* porte sur la chanson *As Time Goes By*, qui devient le centre autour duquel le passé et le présent se font écho<sup>37</sup>. Cette chanson va bien au-delà de la simple narration; elle permet, dans un court laps de temps, de lier deux personnages et de dévoiler au spectateur la relation qu'ils ont eue : ils se sont aimés et s'aiment encore, toujours. À l'image, *As Time Goes By* devient non seulement le souvenir d'un amour, mais d'une époque, celle de l'invasion de Paris par les nazis. C'est à ce moment que la chanson prend tout son sens, le souvenir d'amour n'est alors qu'un prétexte pour porter un commentaire sur les actions politiques. Elle est à la fois histoire, incompréhension, désir, tristesse, amour; cette chanson résume en une écoute l'ensemble des préoccupations du film.

### 2.2.2. Stimulation auditive

L'utilisation des conventions culturelles n'est toutefois pas l'unique moyen employé pour guider le regard d'un spectateur. Plusieurs facteurs entrent en ligne de compte; le volume, le rythme, la vitesse du son ont tous un impact sur la stimulation cognitive du spectateur. Selon Katherine Kalinak, le rythme organise la musique par rapport au temps et, par extension, les pulsations de ce rythme marquent le passage du temps. Aussi, plus la vitesse d'exécution (tempo) d'une œuvre musicale est rapide, plus le système nerveux d'un spectateur aura tendance à être stimulé et le contraire s'applique également (Kalinak 1992, p. 11). La répétition spécifique d'une figure rythmique fournit une intensité par accumulation. C'est ce qui pourrait expliquer l'utilisation de musique rapide et saccadée pour les films d'action; le tempo augmente, la tension monte,

---

<sup>37</sup> DVD vidéo, piste 4



l'excitation grimpe et le spectateur est incapable de détourner les yeux de l'écran. Le niveau sonore joue également sur le système nerveux; il stimule ou limite la concentration. Ce qui attire particulièrement l'attention, ce sont les écarts entre les niveaux sonores (dynamique); un son excessivement fort aura tendance à déranger l'auditeur, tandis qu'un son faible aura une fonction apaisante. Les crescendos et les decrescendos aident à façonner la stimulation auditive et une variation rapide du niveau sonore amplifie la stimulation.

Toutefois, si les écarts de volume ont une incidence importante, il ne faut pas non plus sous-estimer les effets du silence. Comme il a été précédemment expliqué, très souvent au cours de son histoire, le cinéma, de par ses normes, refusait l'utilisation du silence pour ne pas confronter le spectateur à une réalité muette. Déjà en 1936, le compositeur Maurice Jaubert déplorait l'attitude des réalisateurs qui utilisaient la musique pour boucher les trous sonores (Gorbman 1987, p. 20). Il faut par contre se demander que peut le silence à une image, que peut-il au cinéma? En fait, tout dépend du type de silence utilisé. Selon Claudia Gorbman, la musique au cinéma peut faire place au silence selon trois conditions différentes. Ainsi, Gorbman note une première forme de silence qu'elle nomme silence diégétique. Ce dernier survient lorsqu'une scène qui normalement devrait être appuyée de musique se retrouve soutenue seulement par quelques sons ambiants. Cela aura pour effet de rendre immédiat et tangible l'espace sonore.

Ensuite, l'absence de musique dans une scène sans dialogue fait réaliser au spectateur le mutisme des personnages. Comme il a été précédemment discuté, lorsqu'il n'y a pas de dialogue, la musique permet au spectateur de comprendre avec justesse les images qui lui sont présentées. Si l'ajout de musique permet d'appuyer l'importance de certains éléments de l'histoire, son absence peut rendre confuse la compréhension de certaines scènes. Il peut aussi arriver que le silence musical ne survienne pas en fonction de la diégèse du film. De ce fait, cette deuxième forme de silence, contrairement à la première forme, rendra l'espace sonore complètement vide. Ce type de silence sera habituellement utilisé pour des moments oniriques comme les rêves ou l'effervescence

de la pensée. Selon Claudia Gorbman, ce type de silence ne peut se retrouver que dans certaines esthétiques cinématographiques. Elle cite en exemple Alain Resnais et Werner Herzog chez qui le spectateur, confronté à ce vide sonore, aura tendance à se demander qui pense, qui rêve, et pourquoi ces images sont-elles oniriques (1980, p. 193)? Par contre, ce silence non diégétique peut aussi servir à créer des effets de surprise ou encore des effets comiques. Pour illustrer cette particularité, Claudia Gorbman cite le film *Bande à part* dans lequel les trois personnages décident de tenir une minute de silence et où Godard, littéralement, coupe le son durant une minute.

La troisième et dernière forme de silence, selon Gorbman, joue de la structure même du film et agit sur les réactions des spectateurs. Ce type de silence survient lorsqu'un lieu de la diégèse avait précédemment été associé à une musique et que, tout à coup, il s'en trouve dépouillé (Gorbman 1987, p. 18). Le silence a alors un impact sur l'ensemble de la structure filmique. Cette absence soudaine de musique attire l'attention du spectateur et suscite une foule d'interrogations : pourquoi a-t-on supprimé la musique? Que va-t-il arriver au personnage? Est-il en danger? Est-ce un défaut technique? Ces questions concernent donc à la fois et simultanément l'espace filmique et l'espace spectatoriel : cette coextension produite, mais inaudible normalement dans la musique, devient audible par son silence.

### 3. Questions historiques

Bien que la musique puisse guider l'attention des spectateurs, il faudrait se demander pourquoi il y a de la musique au cinéma. Cette nouvelle perspective propose alors plusieurs interrogations : quels sont ses liens avec l'histoire et, du coup, bien que la musique ne puisse être analysée indépendamment des autres éléments du film, doit-on lui accorder une valeur supérieure?

L'idée d'agencer la musique aux films était une notion qui, depuis longtemps, résidait dans l'imaginaire des inventeurs et des exploitants. En 1890, le kinétoscope était muet, c'est-à-dire que le visionnement des bandes se faisait sans musique ou effet sonore

d'accompagnement. Alors, l'équipe d'Edison a voulu associer le phonographe avec le kinétoscope pour en faire le kinétophone. Ainsi, en insérant une pièce de monnaie, le spectateur pouvait regarder par le trou du kinétoscope et entendre de la musique grâce à des écouteurs reliés à un phonographe. Ce procédé n'était pas une réelle synchronisation de l'image et du son et ne pouvait donc être utilisé que pour des images qui présentaient la matérialité même de cette musique, comme les danses ou les fanfares.

À l'heure où un grand nombre de chercheurs scrutent la période 1895-1915 afin de trouver, dans ces premiers films, par exemple la présence de montage alterné, les recherches sur la question de la musique restent plus discrètes. Michel Chion résume les conclusions de plusieurs chercheurs quant à la présence de la musique dans les salles de cinéma.

La musique qu'on entend au cours des projections est le plus souvent jouée en « direct » (non sur un phonographe), par un ensemble de dimension très variable, du soliste au grand orchestre, parfois aussi, ponctuellement par des chanteurs se synchronisant avec l'image. Généralement, elle est constituée d'un ensemble de morceaux existants et arrangés pour l'occasion [...], et dans certains pays, comme le Japon, elle est combinée avec un commentaire [...]; elle peut être aussi, à l'occasion, accompagnée de bruitages ponctuels. Dans quelques cas, cette musique est une chanson, dont le film sert à faire la promotion (Chion 1995, p. 34).

### 3.1. Situation aux États-Unis

Rick Altman semble proposer une conception plus nuancée que celle de Michel Chion pour expliquer la présence de musique au cours des projections de ces premiers films. Il avance comme hypothèse qu'il n'existe pas de modèle unique pour parler des pratiques sonores présentes dans les débuts du cinéma.

Instead of adhering to a single prototype, cinema borrowed from many existing systems, according to the identities with which the new medium was associated. For a protracted period, lasting almost two full decades, film sound retained the somewhat chaotic diversity that its multiplicity of models dictated (Altman 2004, p. 23).

De plus, avant 1905, si parfois la musique accompagnait certaines projections d'images en mouvement, cette dernière n'était pas bienvenue ou, du moins, pouvait être perçue comme une fâcheuse nécessité. Certes, la musique faisait partie des spectacles dans lesquels les films étaient présentés, mais, selon Altman, cela ne prouve en rien l'utilisation systématique d'une musique d'accompagnement. En fait, selon lui, tout est dans la définition du mot musique, puisque les premiers films n'exigeaient probablement pas les mêmes pratiques musicales que les films narratifs. Altman remet aussi en question certaines généralités; ainsi, ce n'est pas parce qu'il y avait des instruments dans les salles de spectacle qu'il y avait nécessairement de la musique au moment des projections. L'étude historique de la musique au cinéma est un sujet très complexe qui comporte plusieurs hypothèses contradictoires.

Early film accompaniment offers incomplete evidence. Sound was held in such low estimate that it is never even mentioned in most reviews. Even more problematic, cinema's early years were a period of exceptions. Everything was a novelty, and received special treatment. [...] Previous commentators have treated these inaugural events either as wholly representative or as totally unique and separate from all others (Altman 2004, p. 77).

Devant de telles divergences historiques, il est important de voir quelles sont les différentes hypothèses avancées concernant la musique qui accompagnait les premières projections publiques, soit de 1895 jusqu'au début de l'institutionnalisation, vers 1907-1908.

L'histoire du cinéma exige une grande prudence, car l'isoler de l'histoire des autres arts ou encore de l'histoire générale ne fait qu'entraîner la répétition de clichés. Pour comprendre comment le cinéma a d'abord fait partie des spectacles de variétés, il faut revenir à ce qu'était la situation des lieux de spectacle avant son apparition. Tout d'abord, la grande dépression qui dura de 1873 jusqu'au milieu des années 1890 a causé la fermeture de plusieurs compagnies de divertissement. À cette époque, chaque théâtre<sup>38</sup> avait sa vocation et son rôle propres. Après cette période d'inquiétudes, des

---

<sup>38</sup> Le terme théâtre est ici employé pour désigner le lieu où les spectacles étaient présentés.

compagnies aux fonctions multiples et ambulantes ont été créées. Donc, chaque spectacle proposait plusieurs formes hétéroclites de représentation et changeait constamment de lieu de présentation. Les musiciens, quant à eux, n'étaient pas ambulants (ou très rarement), ils étaient associés au théâtre en question. Ces musiciens avaient pour rôle de capter l'attention des spectateurs et le grand développement du burlesque définira les attentes quant à la nature et à l'emplacement de la musique. Elle sera utilisée principalement comme ponctuation à l'image et comme effets sonores. Cette conception de la musique est contradictoire avec ce que l'on connaît aujourd'hui puisqu'il ne s'agit pas de narrativité ni de cohérence musique-action.

Sachant qu'il y avait un réel désir d'agencer les images et la musique, il est légitime de se demander si la musique accompagnait les projections. Pour répondre à cette interrogation, Rick Altman cite la réaction formulée par O. Winter après avoir vu le cinématographe à Londres en février 1896.

The picture varies, but the effect is always the same – the terrifying effect of life, but of life with a difference. It is life stripped of colour and of sound. Though you are conscious of the sunshine, the picture is subdued to a uniform and baffling grey. Though the waves break upon an imagined shore, they break in a silence which doubles your shrinking from their reality. The boys laugh with eyes and mouth – that you can see at a glance. But they laugh in a stillness which no ripple disturbs (Altman 2004, p. 88).

Winter faisait probablement référence à une projection des Frères Lumière et plus précisément à celle des enfants au bord de la mer. Ce commentaire décrit bien quelle était la stupéfaction des spectateurs de voir une image sans en entendre le son. Par cet exemple, Altman souligne que ces images muettes étaient aussi présentes aux États-Unis et il émet l'hypothèse que la musique n'accompagnait peut-être pas les images parce que les projecteurs, eux, étaient trop bruyants. Par contre, l'optigraphe (1898)<sup>39</sup> était un projecteur qui se voulait particulièrement silencieux, ce qui suppose que, dans ce cas, les images auraient pu être accompagnées de musique. Aussi, grâce aux instructions qui

---

<sup>39</sup> Voir André Gaudreault 2009, p. 70.

accompagnent ce projecteur, il est possible de remarquer que, à certaines occasions, la musique pouvait accompagner les projections justement pour contrer le bruit des autres appareils. Cette musique n'était pourtant pas souhaitable puisqu'il semble que, grâce à l'optigraphe, la présence de la musique ne sera plus nécessaire.

No. 5. The absence of noise is a feature of great value in the Optigraph Motion Picture Machine. With other machines the noise is so great that, as a rule, it is necessary to keep a piano or other musical instrument going while the motion picture is being shown, to prevent annoyance to the audience. The Optigraph works with a motion that is so smooth, easy and perfect, that there is almost no noise (Altman 2004, p. 89).

Devant autant de contradictions concernant les projections silencieuses de ces premiers films, les hypothèses émises précédemment doivent être considérées comme incomplètes. Par ailleurs, en 1896, Raff et Gammon sortent le premier catalogue du vitascope. Ce catalogue inclut une section recommandant l'utilisation de musique pour certains types de films.

All subjects made up of dancing, marching, or other acts and scenes where the musical selections in time with the movement are in place, can be made more interesting and remarkable by the addition of music (Altman 2004, p. 89).

De cette façon, il est possible de voir que certains moments requièrent une musique ou un son spécifique. Pour être justifié, ce son doit sembler venir de l'image elle-même.

Dans ce contexte de diversité culturelle, plusieurs attractions pouvaient être présentées lors du même spectacle. Si selon Altman le film était présenté de préférence sans musique, il n'était jamais présenté seul; il côtoyait les performances théâtrales, les lanternes magiques, les enregistrements de phonographe et les performances musicales. Jouée avant, entre ou après ces différentes formes de représentations, la musique constituait, à l'époque, l'attraction principale du spectacle. « Whether political, religious, scientific, artistic, or simply amusing, no event during this period could afford to do without music » (Altman 2004, p. 93). Non seulement était-elle présente dans toutes les sphères de la vie des Américains, mais elle accompagnait, bien avant l'apparition des

images en mouvement, presque tous les arts de la scène. Au théâtre, la musique jouait le rôle d'indicateur entre les différents actes et servait d'appui dramatique pour accentuer les effets du climax et des scènes d'action. Les liens qui unissent la musique et le drame sont le fruit d'une longue tradition. Toutefois, tenir pour acquise la pérennité d'une tradition musicale dans les arts de la scène peut mener à de fausses interprétations. En ce qui a trait aux présentations d'images en mouvement, Altman indique que les théâtres, avant 1910, préféraient l'utilisation de la musique entre les projections plutôt que pendant, puisqu'elle était utilisée lors des changements de bobines (2004, p. 93).

Altman propose une autre hypothèse qui justifie ses doutes quant à l'utilisation systématique de musique pour accompagner les films. La majorité des projections s'effectuaient dans les vaudevilles<sup>40</sup> et ces salles ne disposaient pas de personnel pour produire les effets spéciaux. Cette responsabilité était attribuée aux musiciens et plus précisément au percussionniste. Aussi, les projections filmiques étaient placées à la fin des spectacles non seulement pour en indiquer la fin, mais aussi pour réduire les heures de travail des musiciens. Cette hypothèse provient du fait que les musiciens devaient avoir une heure de souper. Si les vaudevilles présentaient des spectacles en continu, les orchestres devaient jouer en après-midi et en soirée. Le moment choisi pour le souper se devait d'être au cours de la programmation et donc l'attraction présentée devait être autosuffisante. Les projections filmiques pouvaient donc être choisies pour clôturer les programmations essentiellement parce qu'elles ne nécessitaient pas ou très peu de musique. Afin d'appuyer cette hypothèse, il donne en exemple la programmation de deux salles de spectacle soit celle, en 1903, du *Keith's Philadelphia Theatre* et celle, en 1905, du *Keith's Providence Theatre* (Altman 2004, p. 106). Les quelques punctuations sonores qui pouvaient être présentes ne produisaient pas, en soi, des émotions, mais avaient pour but d'appuyer le réalisme cinématographique. Rick Altman dit à ce sujet :

This is not musical accompaniment as we know it, but rather the production of what is so called « source music ». It is hardly surprising that the list of « noises which accompany the scene » mixes music

---

<sup>40</sup> Le vaudeville n'est pas ici le genre de comédie légère que l'on retrouve en France, mais bien une salle de théâtre où une multitude de séries culturelles se côtoient.

willy-nilly with what we now think of as something quite different, namely sound effects (2001, p. 237).

La présence de films chansons n'avait pas non plus la même connotation qu'aujourd'hui. Au début, l'exercice consistait à associer le titre d'une chanson avec celui d'un film. Par la suite, cette association a commencé à jouer un rôle plus important jusqu'à devenir la raison même de la trame narrative. Dans la majorité des cas, ces chansons pour films n'avaient que la fonction d'illustrer le film et encourager l'auditoire à chanter. Dans plusieurs cas, toutefois, plusieurs informations sont encore trop insuffisantes pour comprendre comment les musiciens et l'audience étaient censés réagir. Aussi, de nos jours, l'étude de ce type de film exige de la part du chercheur une très grande connaissance du corpus des chansons populaires de ce temps. Associer les titres et les paroles de chansons populaires avec des films était pratique courante. Il serait aujourd'hui difficile d'associer la chanson *Love Me Tender* à une scène de ménage où la femme attendrit un steak (Altman 2001, p. 238). Pourtant, cette association verbale à une action à l'écran était fréquente. Certaines personnes déploraient toutefois cette pratique et préféraient une association entre l'action à l'écran, l'émotion, le rythme et la texture d'une musique classique, mais malgré cette opposition, l'utilisation de chansons populaires sera présente jusque vers 1915.

Il faut donc retenir que, si certaines images de fanfare, de danse ou de marche pouvaient demander une musique d'accompagnement, de façon générale, la présence de la musique dans les premiers films aux États-Unis se faisait de façon ponctuelle : lorsque l'image commandait des effets sonores. Avec l'arrivée du Nickelodeon, en 1905, les pratiques sonores vont changer. Très souvent, pour attirer les spectateurs, on plaçait un pianiste ou un piano mécanique derrière un des murs de telle sorte que la musique pouvait être entendue autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la salle. « In this way, it attracts passers-by and then entertains them after they come in; the music being heard equally well both in and outside » (Altman 2004, p. 128). La présentation de spectacles d'images en mouvement et de lanternes magiques dans des salles réservées à cet effet va transformer l'utilisation de la musique.



### 3.2. Situation en France

En France, comme aux États-Unis, les projections ont commencé dans les fêtes foraines, les music-halls et les cafés-concerts. Ces lieux étaient le pendant français des vaudevilles américains. Il s'agissait donc de salles où chant, théâtre, musique et danse se côtoyaient. La tradition de musique d'accompagnement était très forte en France. Toutefois, a-t-elle persisté avec l'arrivée du cinématographe? L'histoire du cinéma indique que la musique a été très importante pour le cinéma muet durant les années 1920. Mais, entre 1895 et 1920, quel rôle jouait cette musique d'accompagnement? Dans son texte sur la musique au cinéma, Giusy Pisano indique qu'« au début, la musique était jouée en dehors des salles, dans le seul but d'attirer le public; elle entre ensuite dans la salle pour « sonoriser » les images animées » (2002, p. 15). Plusieurs théories différentes expliquent la nécessité d'avoir une musique d'accompagnement lors des projections en France. Pour certains, « la fonction originelle de la musique aurait été de couvrir le bruit mécanique du projecteur. Adorno et Eisler y voient un moyen de lutter contre l'angoisse des premiers spectateurs des films muets; d'autres, le complément nécessaire du mouvement, le silence correspondant à l'immobilité » (Gyory 1996, p. 1). Toutefois, la période de 1895-1905 représente une zone grise de l'histoire du cinéma. Avant l'instauration de salles destinées à ces projections, aucun code n'existait, ce qui permettait aux exploitants de faire à peu près ce qu'ils voulaient des films. « L'orchestre du music-hall accompagnait la scène décrite par le chroniqueur. Pourtant, il convient de signaler que l'on ne se souciait guère du répertoire et il n'était pas rare de voir des trains ou des automobiles se précipiter sur le spectateur avec, en fond sonore, la version instrumentale d'une chanson vulgaire mais à la mode » (Lacombe et Porcile 1995, p. 20).

Dès 1905, par contre, des firmes comme Pathé et Gaumont décident de mettre de l'ordre dans ce brouhaha qu'était alors l'exploitation de ce nouveau divertissement. « Ces premiers exploitants de « salles de cinéma » font, dès 1906, au moins autant de publicité pour le confort et le *décorum* de leurs salles que pour les programmes qui y sont représentés » (Arnoldy 2004, p. 8). Ils souhaitent à tout prix se différencier des

autres exploitants et cherchent à attirer le « Tout-Paris », la classe la plus distinguée de la société française. De ce fait, ces « salles de cinéma » sont somptueuses et ornées de dorures. Comme l'indique Édouard Arnoldy, l'intention première de ces exploitants est de se

démarquer des bouis-bouis des bas quartiers ou, plus globalement, d'une culture de masse populaire peu recommandable. Dans plusieurs annonces publiées dans les années 1907-1908, les Grands Magasins Dufayel se comparent à l'Opéra et au Français, et misent sur le bon goût des séances de Cinématographe, sur la qualité du répertoire, le soin accordé à l'accompagnement sonore, le nombre important de musiciens, la bonne tenue de l'assemblée et la beauté du lieu (2004, p. 8).

C'est aussi à partir de cette époque qu'il est possible de trouver plus d'information sur la musique d'accompagnement; les projections filmiques deviennent une attraction en soi, un spectacle à elles seules. Les salles sont dorénavant construites en fonction des projections et les plus importantes seront munies d'une fosse d'orchestre sous l'écran. La capacité de ces salles permet de dépasser la simple utilisation d'un pianiste pour engager un petit orchestre. « [Le cinématographe] n'est pas sonore et déjà il a su trouver les artifices pour anticiper sur la technologie à venir. Hors de l'image, on pouvait entendre de la musique, des bruits, des voix. Cette complémentarité du paysage sonore n'était tangible que dans les grandes salles » (Lacombe et Porcile 1995, p. 24).

De plus, les chercheurs ont souvent cru que la musique jouée durant les projections était improvisée. Cette croyance doit être, dorénavant, plus nuancée, puisque

à travers quelques témoignages, on constate que l'acte d'improvisation n'impliquait pas nécessairement une véritable création. Le pianiste basait sa prestation sur deux sources d'inspiration :

- La répétition de motifs et de figures apprises et mémorisées au fil des projections, qu'il remplaçait invariablement dans son discours.
- L'expression, en forme de citations plus ou moins perverties, de refrains connus lancés par le music-hall, d'emprunt à la tradition populaire entre folklore et réminiscences personnelles (*ibid.*).

Aussi, dès 1907, le pianiste ou l'orchestre pouvait suivre une partition écrite en fonction du film présenté. Gaumont a établi un catalogue musical dans le dessein de faciliter la tâche du chef d'orchestre. Faite en fonction du film, la partition écrite contribuait à une certaine synchronisation entre l'image et la musique. De plus, l'utilisation de ce catalogue musical permettait une certaine unification entre les différents lieux de projection puisqu'un guide musical était livré en même temps que le film lui-même. Suite à l'implantation des catalogues Gaumont, les autres producteurs ont emboîté le pas en créant, à leur tour, des guides musicaux pour l'accompagnement de leurs films. Dès 1909, Edison commence à publier un recueil de musiques classées par thèmes et émotions afin d'associer l'action du film à une musique. Chaque salle possédait sa bibliothèque musicale qui comportait des feuillets, des « *cues sheets* ». Afin d'unir ces différentes musiques, l'orchestrateur devait composer des ponts modulants pour passer d'une partie à une autre, d'une émotion à une autre. Cette musique devait « refléter l'émotion de la scène dans l'esprit de celui qui l'écoute » (Chion 1995, p. 48).

En somme, devant ces nouvelles informations, il est possible d'affirmer que la musique occupait, du moins dès 1905, une place importante dans la projection des films et que plusieurs moyens étaient déployés pour l'ajouter au programme. Il est intéressant de noter que, dès cette date, avec l'instauration des salles destinées à la projection, les films ont commencé à se complexifier et à s'allonger; la musique, par le fait même, semblait donc essentielle autant en France qu'aux États-Unis.

### 3.3. La synchronisation et ses conséquences

À peu près au même moment où les projections cinématographiques ont été encadrées, il était courant, sur les plateaux de tournage, de faire jouer de la musique soit par des spécialistes ou tout simplement par un phonographe pour « aider à créer l'atmosphère de l'espace filmique, guider les acteurs et inspirer le rythme » (Chion 1995, p. 42). Cette musique joue alors le même rôle lors de la projection. Dans le cinéma dit muet, il était très habituel d'intégrer au scénario des séquences de chanteurs ou de musiciens, par l'insertion de fêtes, de bals, de concerts, afin de donner un point

d'ancrage à la musique d'accompagnement. La musique a été, en quelque sorte, un tuteur pour le cinéma. Justement, dans le cinéma dit « muet », les phrases musicales permettaient de structurer le discours et d'identifier les différents personnages et les actions. Le leitmotiv pouvait se déployer en longueur et emprunter des formes plus consistantes. Il agissait comme un second discours indépendant de la trame narrative, un lien entre la musique et le drame qui permettait d'unifier la structure du film. Il serait pertinent de se demander si l'utilisation de ce leitmotiv est encore possible aujourd'hui, si l'arrivée du cinéma parlant n'a pas restreint le déploiement musical. Ces interrogations sur le leitmotiv sont pertinentes et une section du présent chapitre leur sera consacrée.

En plus de vouloir insuffler un rythme aux images, le désir naît, dans les années 1920, de tenter d'améliorer le niveau de la musique en la synchronisant avec l'image. Ces démarches et ces études vont rapidement mener au cinéma parlant. En effet, les réalisateurs et les compositeurs voulaient une musique qui ne soit pas à la merci de l'exploitation en salle (Chion 1995, p. 57).

À partir du cinéma « sonore » ou enregistré avec son synchronisé, le texte devient le dialogue, « la voix d'abord ressentie comme instrument naturaliste, greffée, a été définitivement adoptée, au point de devenir [...] inaudible, objet absent, scotomisé, simple véhicule du texte [...] » (*ibid.*, p. 60). La musique, en revanche, par sa nature et pour des raisons culturelles, continuera d'être perçue comme détachable du film et pourtant en sera encore un élément à part entière. En fait, la musique deviendra une musique de fond « qui pourra être coupée indépendamment de l'image, et permettra, comme au temps du muet, de servir de « liant » entre les plans » (*ibid.*, p. 78). Vers 1926, cette musique contribuera à stabiliser la vitesse de projection de l'image, conférant au cinéma une notion « chronographique ». Cette notion du temps transformera le montage, car des tables de montage motorisées ont dû être fabriquées afin de conserver la « synchronicité » du son. Alors, à la longue, la musique a vu son rôle redéfini non seulement parce qu'elle devenait concrète et enregistrée, mais aussi parce qu'elle devait renégocier sa place avec le dialogue.

Du coup, cet énoncé laisse poindre une nouvelle problématique. Il faudra alors s'interroger sur le rôle qu'a la musique d'aujourd'hui puisqu'elle ne sert plus seulement à couvrir le bruit du projecteur et que la mise en scène se suffit à elle-même pour raconter une histoire. Sachant que cette musique continue d'avoir des fonctions que la narration comprend déjà pour elle-même, il est possible d'affirmer que les fonctions musicales traditionnelles peuvent être redondantes. Dans ce cas, comment se fait-il que la musique ait continué d'être utilisée après l'arrivée du cinéma parlant? La musique, au fil des ans, s'est transformée et ses fonctions sont devenues multiples. Est-il possible qu'aujourd'hui la musique ait recouvré de nouvelles fonctions pour garder son efficacité? Le prochain chapitre montrera comment la musique peut aussi faire voir de nouveaux rapports au temps.

Comme il a été mentionné précédemment, les films du cinéma muet avaient des besoins spécifiques pour remédier au manque de son direct et certains de ces besoins ont disparu avec l'arrivée du cinéma sonore. En fait, ce qui va caractériser le passage entre l'utilisation de la musique au cinéma muet et celle au cinéma sonore, c'est l'abolition d'un flot continu de musique pour faire place à une association spécifique entre la musique et l'image, ce qui aura des impacts sur la construction narrative des films. Une des raisons de ce changement réside dans les moyens financiers accordés au cinéma. Une partie du budget qui était alloué à la musique s'est vu transférer à la sonorisation, réduisant d'emblée la part allouée à la musique, ce qui a donné l'aval à une mixité de pratiques. Tandis que certains films ont continué à utiliser de la musique en continu sans l'associer directement à l'image, d'autres ont commencé à n'utiliser que de la musique diégétique. Vers le milieu des années 1930, les pratiques du cinéma sonore avaient supplanté celles du cinéma muet. La musique commençait à être utilisée majoritairement afin d'accentuer les moments dramatiques, incitant, du coup, Hollywood à utiliser à la fois des œuvres du répertoire classique et des œuvres originales spécialement composées pour chaque film. La majorité des inspirations musicales trouvaient leur source dans le répertoire romantique du XIX<sup>e</sup> siècle. Les bases musicales pour les films d'Hollywood ont été établies en fonction des présupposés sur les périodes romantiques et postromantiques. Il faut noter que plusieurs des compositeurs d'Hollywood ont été des

immigrants européens transportant avec eux tout le bagage historique de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle. Par exemple, l'une des figures les plus connues est certainement Erich Wolfgang Korngold. Né en 1897 en Moravie (aujourd'hui République tchèque) et de descendance juive, il côtoie, très jeune, Giacomo Puccini, Gustav Mahler et Richard Strauss (Carroll 1997, p. 17). Il commence à travailler à Hollywood dès 1934 comme compositeur pour le cinéma, mais ne s'y installe pas tout de suite. En 1938, harcelé par le régime nazi, il fuit l'Allemagne. « The whole family (with the exception of Hanns, Enrich's brother) left Vienna on the last unrestricted train and managed to cross the border into Switzerland on the very last day that this was possible » (*ibid.*, p. 272). Korngold n'est pas le seul puisque la Deuxième Guerre mondiale a provoqué l'exil vers les États-Unis de plusieurs compositeurs. Le nationalisme culturel de ce pays sera construit principalement à partir des influences étrangères.

Yet the sound of America's great works for the screen was invented largely by composers whose origins lie outside the borders of the United States itself. During the 1930s and 1940s especially, those who would become Hollywood's first generation of major film composers joined the mass migration of intellectuals, artists and musicians from war-torn Europe to the refuge of the United States. [...] Many of the émigré musicians employed by the major studios brought with them a strongly Germanic musical tradition. For the composers, this meant a compositional style identifiable with late Germanic Romanticism [...] (Hiam 2009, p. 569-570).

Il n'est donc pas surprenant de voir que la musique romantique joue un rôle clé dans l'esthétique de la musique au cinéma. C'est concrètement à cause de cet héritage romantique que la musique de cinéma a très souvent été associée aux concepts wagnériens.

#### 4. Application du leitmotiv

Richard Wagner est considéré comme l'un des écrivains les plus importants concernant les théories de la musique de cinéma, et ce, même si le cinéma n'avait pas encore été inventé. En 1850, Wagner a écrit un traité sur le drame et l'opéra où il développait ses idées sur les motifs comme éléments d'une structure globale. Le motif se

définit comme étant un fragment ou une succession de notes qui soutient la structure d'une section musicale ou de l'œuvre entière. Les fameuses quatre notes utilisées au début du premier mouvement de la *Cinquième symphonie op. 67* de Beethoven (sol, sol, sol, mi<sup>b</sup>)

[Partition : *Cinquième symphonie op. 67*, 3 premières mesures, Beethoven]

est un bon exemple de ce que peut être un motif parce qu'il est reconnaissable tout au long de l'œuvre, et ce, peu importe s'il module d'une tonalité à l'autre. L'œuvre évolue autour de ce motif puisqu'il revient au cours des autres mouvements de la symphonie.

[...] la cellule, noyau qui libérera un formidable potentiel d'énergie, doit contenir d'innombrables virtualités d'expansion. Elle connaîtra alors mille situations harmoniques, prendra mille formes mélodiques, en particulier celle qui ouvre l'œuvre. Dans la multitude de ses visages seulement, et dans la totalité de sa trajectoire apparaîtront les traits de cet être unique qu'est « le thème de la *Cinquième Symphonie* ». En soi, hors de son contexte, cette cellule appartient, presque anonyme, à tout le patrimoine musical. En revanche, telle qu'en elle-même l'œuvre la change, elle est « le thème du Destin ». L'œuvre crée le thème (Boucouchiev 1979, p. 49).

Ce motif devient donc le concept central de l'œuvre et ses différentes apparitions sont toujours des rappels au motif de base. Parmi la foule de sons différents, l'auditeur reconnaît et identifie précisément ces quatre notes.

Wagner va pousser encore plus loin le concept; il propose, dans son traité, un nouveau genre de composition basée sur des motifs multiples; l'œuvre est composée d'une série de motifs qui se répondent et s'influencent. Cette idée va complètement transformer la notion d'opéra pour la faire passer du simple divertissement au drame musical. Après *Lohengrin*, le leitmotiv, comme motif musical, devient un élément

essentiel de son écriture. En fait, le leitmotiv est un type de motif, une phrase musicale simple ou complexe qui, par répétition, est associée à un personnage, une situation ou une idée. Ainsi, la phrase motivique ne sert plus seulement à pointer des moments forts ou à susciter la mémoire de l'auditeur, mais devient véhicule de sens. Il faudrait préciser que si le concept du leitmotiv est souvent associé à Wagner, il n'en est pas le créateur pour autant et, de manière plus générale, son opinion sur son utilisation s'est transformée au cours des années. Aussi, Wagner lui-même n'utilise pas l'appellation de leitmotiv, mais lui préfère le terme de Mélodie-Mère (*Ur-Melodie*) (Dauriac 1982, p. 33). De ce fait, bien avant Wagner et bien avant la théorisation du leitmotiv, au XVIII<sup>e</sup> siècle, certaines associations narratives se liaient à des récurrences musicales (Link 2009, p. 181).

Both the term and the practice gain musical and aesthetic momentum in nineteenth-century in German romantic music in which quasi-literary narratives or 'programs' combined with a desire to create evocative mental imagery. [...] And while the idea of the leitmotiv is indeed most famously associated with Wagner's cycle of music dramas, *Der Ring des Nibelung*, his own use of the technique developed over the course of his works, and he preferred other terminology and nuances. [...] the technique and its description have undergone constant aesthetic exploration, development and reconsideration (Link 2009, p. 182).

Pour certains chercheurs comme Stan Link ou Katherine Kalinak, la notion de leitmotiv est devenue un élément central de l'écriture traditionnelle de la musique au cinéma. Link cite en exemple l'importance des phrases motiviques dans *Jaws* (Spielberg, 1975), *Once Upon a Time in the West* (Leone, 1968) ou encore *Psycho* (Hitchcock, 1960). Ces motifs développent tantôt l'expression de l'attaque d'un requin, tantôt le traumatisme et la vengeance liés à la mort d'un frère, tantôt l'insertion de la terreur à l'acte de spectature en liant la scène de la douche au dénouement du film (Link 2009, p. 181). De plus, selon Katherine Kalinak, les bases du modèle wagnérien ont permis d'étudier la trame sonore comme un discours organisé pouvant fournir un commentaire supplémentaire au film (1992, p. 63). Cette insertion du leitmotiv dans la pratique musicale au cinéma s'est avérée une stratégie pratique et efficace. Avec l'arrivée du son synchronisé, l'utilisation de la musique est devenue plus ponctuelle, permettant du même coup de souligner



certaines décisions dramatiques ou artistiques. Comme le précise Stan Link, le développement de ces nouvelles techniques ne désigne pas le leitmotiv comme une pratique sans équivoque, mais les traditions de la musique européenne et particulièrement celles du XIX<sup>e</sup> siècle sont au cœur même de la formation de plusieurs compositeurs importants du cinéma classique hollywoodien (2009, p. 183).

Aussi, le leitmotiv, parce qu'il fait appel à la mémoire du spectateur, a une relation intrinsèque avec le temps. La répétition d'un motif à différents moments dans l'œuvre ne renvoie pas uniquement à l'association produite avec les autres motifs présents lors de l'écoute, mais fait appel à toutes les autres fois où le motif a été entendu et à toutes les associations qu'il a produites. « At each recurrence, we are not simply hearing commentary on what *is* but on how the present moment has been informed diachronically by what once was » (Link 2009, p. 188). Ce concept implique donc une notion de mémoire, de souvenir. Parce qu'il y a répétition et association de motifs, Claudia Gorbman reprend l'idée du motif de réminiscence élaborée par Wagner qui utilise la mémoire pour associer théâtre, poésie, musique et peinture. Jack M. Stein explique comment opère ce motif :

[...] the immediate expression is influenced by the thought of something lying in the past which continues to have an emotional effect on the speaker. [...] Even when such a reminiscence occurs against the will of the character, the fact of its having conditioned his present reaction can be communicated in this way (Gorbman 1987, p. 28).

Selon Wagner, pour être considéré comme tel, le motif-mémoire doit posséder trois aspects essentiels : il doit être installé de façon à être associé à un énoncé, il doit incarner une mémoire et cette mémoire doit appartenir à un des personnages du drame présenté. Pour Gorbman par contre, le médium cinéma permet d'aller au-delà de la simple énonciation verbale, puisque le dispositif, notamment le cadrage, permet de désigner le référent auquel la musique est associée. Elle cite en exemple le film *Stagecoach* (Ford 1939) où l'association entre l'image et la musique se suffit à elle-même, sans avoir besoin de texte pour cimenter l'association (Gorbman 1987, p. 29). Il faut toutefois prêter attention à la définition donnée du leitmotiv puisque l'association

d'images et de musique ne correspond pas nécessairement aux théories de Wagner, d'autant plus que ces dernières se sont transformées au cours des années. Le cinéma sonore a fait en sorte que les règles de composition ont changé, rendant du coup les leitmotifs plus courts et ponctuels. « Le parti pris même du film étant de faire ponctuer la parole des personnages humains par de nombreuses interventions sonores de leurs compagnons vivants ou mécaniques, la musique ne peut plus avoir la prétention d'être la seule à assurer cette ponctuation sonore » (Chion 1995, p. 161). Mais, justement, est-il encore possible de parler du leitmotiv tel qu'il a été expliqué par Wagner? En fait, selon Adorno et Eisler, l'application des règles du leitmotiv au cinéma est une thèse trompeuse. De plus, l'utilisation même du terme de leitmotiv mènerait à de fausses interprétations puisque fondamentalement, le leitmotiv doit être compris dans sa relation avec l'ampleur du drame musical.

C'est parce que le leitmotiv comme tel ne s'est pas encore développé musicalement qu'il a besoin d'un vaste champ musical pour avoir dans la composition plus qu'une simple fonction indicative. À l'atomisation du matériau correspond la monumentalité de la construction. Ce rapport est totalement supprimé dans le film, car la technique cinématographique est fondamentalement une technique de montage. Le cinéma exige la continuelle interruption d'un élément par un autre, non une continuité. Le changement brusque des scènes photographiées est caractéristique de sa structure générale. Musicalement parlant, il faudra donc des formes plus brèves, qui n'admettent absolument pas la technique du leitmotiv, puisqu'en raison de leur brièveté elles doivent être achevées en elles-mêmes. Faciles à saisir dans leur ensemble, elles n'ont pas besoin de ces feux de signalisation que constituent les leitmotifs. Leur brièveté ne peut permettre au leitmotiv de se développer (Adorno et Eisler 1972, p. 14).

Pour Adorno et Eisler, les leitmotifs ne sont pas que des indicateurs d'événements ou de personnages, car au lieu de se contenter d'être un simple élément structurel, le motif devient la matière même de l'œuvre. Un noyau de quelques notes qui enflent, se divise, se multiplie, se recharge et se rejoue pour ensemer une série d'autres thèmes. Il y a déjà, dans les quelques notes d'origine, toute la puissance de leur déploiement. Suivant ce raisonnement et parce que les films sont constitués d'un amalgame de courts instants, il semble impossible, dans le cinéma classique, de permettre le déploiement et

l'entrecroisement des leitmotifs wagnériens. Adorno et Eisler mettent en lumière une autre contradiction de l'étude de la musique au cinéma.

Il est en effet assez difficile d'imaginer, au cinéma, la dilatation de l'accord de mi<sup>b</sup> majeur qui entame la Tétralogie de Wagner. Cet accord prolongé qui se développe durant 136 mesures ne se limite pas à illustrer les profondeurs du Rhin, mais fait voir la création du monde. N'est-ce pas justement cet appel à une terre-mère qu'évoquent les premières images dans *The New World* (Malick, 2005)<sup>41</sup>? « Dear mother you fill the land with your beauty, you reach to the end of the world. How shall I seek you? Show me your face, you the great river that never runs dry » (00 : 04 : 11). Non seulement utilise-t-il le prélude de l'opéra, mais Malick met en scène les ondines protectrices des eaux qu'un étranger viendra déranger. L'accord de Wagner devient celui de Malick, un accord initial comme trace primaire des conditions de la terre; un seul accord pour dessiner l'étendue d'un territoire. Parce que le leitmotiv se développe dans le temps, ne faudrait-il pas plutôt observer son utilisation dans un cinéma qui permet une telle expansion? Et cette idée d'un motif cyclique qui se gonfle et s'épaissit ne pourrait-elle être une piste pour expliquer le concept de ritournelle chez Deleuze et Guattari?

## 5. La musique comme structure

### 5.1. Organisation temporelle

Cette fausse avenue du leitmotiv appliqué au cinéma classique expose tout de même une dimension fondamentale de la musique : sa dimension temporelle. Le temps musical est un temps abstrait qui n'a pas d'équivalence dans la réalité puisque la logique même d'une œuvre musicale se définit en fonction de ses repères intrinsèques. Avant l'arrivée du son enregistré mécaniquement, la musique servait à donner la temporalité du récit, à faire progresser le temps de la représentation. Ces films dépendaient de la musique afin que l'image puisse paraître comme réelle; elle donnait une illusion de

---

<sup>41</sup> DVD vidéo, piste 5

réalité, mais qui aussi limitait la représentation filmique à cette détermination temporelle.

Elle a encore cette fonction aujourd'hui, même si l'ensemble de l'univers sonore vient compenser l'aplat de l'image. Aussi, selon Adorno et Eisler, la musique en général « n'a d'autre but que de conférer à l'état où se trouve l'auditeur, et donc virtuellement à toutes les relations entre les hommes, un caractère spontané, improvisé, immédiatement humain » (1972, p. 30). Par contre, comme l'explique Michel Chion, la musique n'a rien de spontané, elle évolue dans un temps déterminé et organisé, ce qui est complètement à l'opposé du temps à l'échelle humaine (cité dans Gorbman 1987, p. 24). Ainsi, encore une fois, la musique au cinéma est au cœur d'énoncés paradoxaux; il est question ici de l'opposition entre sa structure organisée et son effet de spontanéité. Cette disposition lui donne un pouvoir émotif énorme puisque sa structure impose un souffle qui se transmet dans sa construction temporelle. En effet, la musique est constituée d'un ensemble de rythmes mathématiquement organisés où rien n'est laissé au hasard et surtout pas dans son application au cinéma. Tant que la musique ajoutée conserve sa propre structure temporelle, qu'elle coïncide ou non avec celle de la séquence filmique, cela peut conférer une infinité de possibilités temporelles à la narration (Gorbman 1987, p. 25). Cette pulsation auditive cimenter les différentes couches temporelles de l'image; elle permet de lier dans un même espace des séquences spatio-temporellement éloignées. Par exemple, la très célèbre scène de déjeuner de *Citizen Kane*<sup>42</sup> (Welles 1941) montre à l'image la distance qui progressivement s'installe entre Kane et sa première femme. En conservant toujours le même cadrage à l'image, la musique vient lier et appuyer les différentes époques. Par l'emploi de thèmes et variations, elle fait évoluer un commentaire à l'image; du calme serein des amoureux à la confrontation, la musique permet à la fois d'unir les époques tout en faisant naître peu à peu la rupture de ces deux êtres.

Selon Kathryn Kalinak, Hollywood avait établi un ensemble de conventions pour guider les compositeurs dans la coordination musique et images (1992, p. 65). Des gros

---

<sup>42</sup> DVD vidéo, piste 6

plans aux mouvements dans l'image, la musique fournissait et fournit encore un support à la narration. La structure musicale (rythme, tempo, harmonie) est jumelée aux mouvements des images, produisant du même coup un rythme et une vitesse qui naissent de cette association. Certes, la musique au cinéma peut faire voir dans une même séquence plusieurs épaisseurs temporelles, mais dans l'exemple de *Citizen Kane* ce dévoilement des années reste chronologique. N'existe-t-il pas justement d'autres types d'images où la superposition d'événements serait non chronologique? Cette propriété temporelle de la musique au cinéma ne permet pas de rendre compte de la spécificité d'un certain cinéma moderne. Il faudra voir si justement, au cinéma, il existe une musique qui permettrait de déplier des réalités temporelles plus feuilletées où les strates s'entrecroisent et se superposent. Parce que le cinéma moderne permet de nouvelles interactions entre les images, la musique et les sons, serait-il possible de voir, dans ces conditions, une réactualisation des principes romantiques analysés au chapitre précédent, une nouvelle musicalité romantique?

## 5.2. Structure dramatique

La musique au cinéma a hérité de la période muette sa fonction de continuité et d'unité narrative, ce qui explique son utilisation quasi systématique pour les séquences de transition : « flash-back », « flash forward », séquences de rêves, etc. Pour ce faire, la musique fait très souvent appel à l'utilisation de thèmes musicaux. De ce fait, si la notion de leitmotiv n'est pas adéquate pour l'étude de la musique au cinéma classique, celle du thème est beaucoup plus appropriée. Le thème est une mélodie qui constitue le sujet principal d'une œuvre musicale et qui est plus d'une fois répétée. Il peut être très court ou très long, composé de plusieurs motifs ou d'un seul, mais il doit, avant tout, être efficace; son développement découle de son association avec le contexte, ici filmique. Par contre, comme il a été précédemment expliqué, la musique, en elle-même, n'est pas de l'ordre de l'énoncé, elle ne signifie pas en elle seule, mais la répétition d'un thème musical, jumelé aux éléments d'un film, permet de concentrer l'attention sur l'essentiel de cette association. Ainsi, chaque répétition et variation du thème peut soit faire allusion à la première combinaison, soit en créer de nouvelles. Sans devenir un signifié,

le thème, comme élément expressif, aide à créer un tout filmique consistant. La musique permet donc aux notions d'espace et de temps d'influencer directement la narration.

En ce sens, la musique permet de remédier aux lacunes dramatiques d'un film; elle crée les moments d'intensité. « Elle trouve à intervenir légitimement du point de vue dramaturgique partout où l'intensité décroît, partout où la formulation de l'action tend au compte rendu que seule elle peut retraduire en une simple présence immédiate » (Adorno et Eisler 1972, p. 41). La musique au cinéma est considérée comme le signe d'émotion le plus efficace parce qu'elle rend audible ce que l'image projette. Elle vient compenser la profondeur émotionnelle qui ne peut pas être exprimée en mots. Encore une fois, comme il a été énoncé précédemment, la musique est articulée soit pour lier et agencer les différents processus cinématographiques, soit pour faire naître l'émotion. Elle illustre non seulement l'émotion fournie par l'action, mais aussi celle vécue par le spectateur. De plus, bien souvent, elle fait voir au spectateur ce que le personnage ignore; le spectateur devient un actant privilégié, celui qui écoute en secret. En fait, il faudrait se demander pourquoi elle est un véhicule d'émotion. Est-ce parce qu'elle est un agencement de transfert d'énergie, d'intensité et de calme, de tension et de relâchement? La musique de cinéma propose une gamme spécifique d'ambiances qui appuient l'essentiel des émotions suggérées par la narration. Aussi, selon John A. Sloboda, la réponse émotive que suscite la musique pourrait à la fois être due à sa structure même : hauteur, rythme, tempo, timbre, etc. ainsi qu'être le résultat de répétitions et d'associations culturelles profondément assimilées (1985, p. 10).

## 6. La musique et son impact sur le spectateur

Toutefois, plutôt que de chercher dans la structure de la musique, certains psychanalystes comme Guy Rosolato tentent de comprendre quelles sont les interactions de la musique avec l'environnement, quel est son impact sur le spectateur, mais toujours afin de saisir d'où provient cette capacité émotive. Caryl Flinn affirme qu'elle agit sur les sentiments intérieurs de l'auditeur ou encore fait appel à son essence profonde « Music becomes a "souvenir" of a more perfect [...] primitive and utopian past » (Flinn

citée dans Kalinak 1992, p. 36). La musique pourrait agir comme le déclencheur des désirs prœdipiens. Dans le ventre de sa mère, l'enfant entend tous les sons du corps et sa voix; ainsi, bien avant la naissance, les codes émotifs et culturels sont déjà établis. En ce sens, ce serait justement la nostalgie de ces sons qui provoquerait le plaisir musical. Plusieurs théoriciens ont aussi fait le parallèle entre l'habitude d'écoute et le ventre de la mère. L'audition de la musique de cinéma a généralement lieu dans des salles sombres où l'obscurité isole chaque spectateur et le replace individuellement dans un état aphasique, un état de narcissisme originel. Détendu, hypnotisé et immobile, il n'a que la vue et l'ouïe pour comprendre la complexité des éléments présentés. Comme un enfant à la découverte du monde, devant un écran immense, surdimensionné, le spectateur retrouve, l'espace d'un instant, ses fantasmes profondément refoulés. En fait, la musique ouvre la porte à l'ultraperméabilité des sens et plonge le spectateur dans le monde fictif qui lui est présenté (Flinn cité dans Kalinak 1992, p. 37).

Selon Adorno et Eisler, si la musique isole les spectateurs les uns des autres, elle exerce aussi un pouvoir de rapprochement. Par une force de cohésion, elle agglutine les spectateurs entre eux. En fait, ce pouvoir vient de l'histoire même de la musique occidentale. Inventée par des groupes religieux selon une polyphonie harmonique-contrapunctique et une articulation rythmique précise, elle permettait à plusieurs voix de viser le même objet. « Ce rapport direct au collectif, tenant dans le phénomène lui-même, est probablement en liaison avec le sentiment de profondeur spatiale, d'insertion et d'intégration de l'individu isolé qui émane de toute musique » (Adorno et Eisler 1972, p. 30). Il faut donc comprendre que la musique agit sur deux axes communicants : l'individu et la collectivité; seul dans la foule. Sa fonction est double, à la fois langage et présence spatiale; la puissance musicale évoque la collectivité tout en isolant. Ce double axe permet donc à la musique de « pratiquer l'irrationnel rationnellement » (*ibid.*, p. 31). Il faut donc comprendre que l'émotion est suscitée à la fois par la structure musicale et les prédispositions sociales et individuelles du spectateur.

L'étude des effets de la musique sur le spectateur n'est en fait qu'un moyen employé pour discuter des impacts et de la pertinence de la musique au cinéma. Bien

que les notions d'histoire du cinéma, de perception et de narration fournissent plusieurs angles d'analyse, il est toujours impossible de définir totalement le rôle et le pouvoir de la musique au cinéma. Selon les théories psychanalytiques, psychologiques et cognitives, il faut toujours tenir compte du rôle prépondérant de la vue sur les autres sens, reléguant du coup l'écoute au deuxième rang. Par contre, l'étude de cette musique expose une série de paradoxes. À la fois indispensable et inaudible, individuelle et collective, la musique fait naître des rythmes expressifs. Les théoriciens qui se sont penchés sur les questions de musique au cinéma se sont intéressés à une temporalité particulière de la musique de film. De ce fait, il faudrait se demander si elle peut, tout comme la musique romantique, faire sentir de nouveaux mouvements du temps. Si la musique fait voir le déroulement chronologique de l'image de cinéma, peut-elle faire voir aussi les intensités de temps enveloppées dans celle-ci : non seulement la fuite du présent, mais aussi toutes les épaisseurs simultanées du passé? Si elle suscite des émotions, peut-elle faire vivre des intensités et des forces? Il y a peut-être là, le moyen, pour une musique romantique, de revenir de façon plus productive : devenir un modèle de musicalité filmique. Il faudra, pour répondre à ces interrogations, scruter les possibilités de la musique dans un certain cinéma moderne.



## CHAPITRE 3

La ritournelle et le galop : fonction temporelle au cinéma

Une petite bonne se réveille tranquillement<sup>43</sup>. L'image est ponctuée par quelques notes de musique qui se répètent, donnant à voir à la fois la suspension et le passage du temps. Encore couchée, elle regarde au plafond pour voir, par un puits de lumière, les déambulations d'un chat de ruelle. La bonne se relève, mais reste assise. La tête entre ses mains, elle se chante une comptine et le son d'un violon s'ajoute à la ronde des premières notes. Si l'image semble inscrite dans un état immobile, il y a au sonore une prolifération de coexistences virtuelles. Comme si les voix de la bonne et du violon entraient dans une implication réciproque : une ritournelle. Elle quitte son lit sans hâte et se rend à la cuisine pour préparer le café. Les murs y sont luisants, suintants, le robinet coule, goutte à goutte et rappelle la circulation répétitive des premières notes de la séquence. C'est comme si tous ces bruits se répondaient. Une série de gestes machinaux lui permettent d'agir : ouvrir le poêle, gratter une allumette, remplir la bouilloire, chasser les fourmis; c'est une quotidienneté lassante qui motive chaque mouvement et chaque déplacement dans l'espace. Elle circule dans la cuisine, y prend place, laisse des marques. D'un regard absent, elle s'approche de la fenêtre; ce n'est pas tant pour regarder l'extérieur qui s'éveille que pour essayer d'échapper à cette répétition du même. Mais rien n'y fait, ses yeux ne voient pas, ou plutôt ont déjà trop vu, et savent déjà trop.

La musique percole, les notes s'écoulent goutte à goutte, comme un ensemble stable sur lequel vient se placer une mélodie lyrique. Ce sont deux mouvements qui se chevauchent, une pulsation légère et une valse flottante. Tous les gestes, tous les mouvements s'interpellent pour former un ensemble stable jusqu'à ce qu'elle place la bouilloire sur le poêle. À cet instant, elle n'agit plus, regarde son ventre, lève les yeux et voit ce qui ne peut être vu par le spectateur, un hors champ. La musique s'intensifie et change de registre, la valse se fait criante. La musique ne marque plus l'enchaînement d'actions; c'est une limite, une scission, un trop plein, un trop fort, un trop tard. Elle est enceinte, mais il s'agit d'autre chose. On pourrait voir dans ce regard les peurs d'une mère pour son enfant à naître, la peur d'être trop pauvre, trop jeune, trop impuissante...

---

<sup>43</sup> DVD vidéo, piste 7

Mais, le problème n'est plus de cet ordre. « Et ses yeux croisent son ventre de femme enceinte, c'est comme si naissait toute la misère du monde » (Deleuze 1985, p. 8). Une rupture l'empêche pour un instant d'enchaîner les actions comme elle le faisait précédemment parce qu'il n'est plus question d'une succession d'instant, mais bien d'une simultanéité de présents. L'image se dévoile dans une brutalité visuelle et sonore pour en extraire l'intolérable. « Le romantisme se proposait déjà ce but : saisir l'intolérable ou l'insupportable, l'empire de la misère, et par là devenir visionnaire » (Deleuze 1985, p. 29). Un instant de voyance, comme si cette petite bonne « ou le spectateur, et tous les deux ensemble [devenaient] visionnaires » (Deleuze 1985, p. 30). Voir toute la misère du monde...

La description de cette séquence d'*Umberto D* (De Sica, 1952) montre à quel point l'étude de la musique au cinéma ne peut pas se résumer aux fonctions narratives et dramatiques d'un film. Essentiellement, il faudrait comprendre que ces fonctions n'ont de sens qu'en vertu des thèmes, des personnages, des paysages ou des conceptions de l'art que cette musique transporte. Plus concrètement, la musique ne peut pas non plus se limiter simplement à l'association son-image. En fait, comme l'indique Gilles Deleuze, « [...] si l'on pose le problème d'une spécificité de la musique de cinéma, il ne nous semble pas que cette spécificité puisse simplement se définir par une dialectique du sonore et de l'optique qui entrerait dans une nouvelle synthèse la musique de cinéma » (1985, p. 123). Ainsi, analyser les fonctions narratives ou l'interaction son-image fait abstraction d'une certaine dimension temporelle de la musique au cinéma. Il faut se demander s'il n'y a pas lieu de comprendre la musique de cinéma non plus comme une simple organisation temporelle, une chronologie, mais bien comme une production temporelle en lien avec toutes les composantes du film. En fait, les concepts de Deleuze donnent une nouvelle façon de voir et de comprendre la musique de cinéma. Selon lui, cette musique, plus que n'importe quelle autre musique, permettrait de faire voir directement la scission du temps.

Ce à quoi tend la musique de cinéma par elle-même, c'est à dégager la ritournelle et le galop comme deux éléments purs et suffisants tandis que beaucoup d'autres composantes interviennent nécessairement dans

la musique en général sauf dans des cas exceptionnels, tel le Boléro. [...] Ce sont ces tendances qui aboutissent à une expression parfaite quand l'image cinématographique se fait image-cristal (Deleuze 1985, p. 123).

Justement, ici, Deleuze fait directement intervenir le temps comme un vecteur essentiel de l'analyse musicale au cinéma. Il faudrait donc se demander comment la musique agit pour faire voir et entendre le temps et, du même coup, s'il est possible que la ritournelle et le galop soient les marques d'une musicalité romantique du film.

## 1. La ritournelle et le galop

### 1.1. Dans la musique en général

La musique n'apparaît plus comme une structure opaque et fermée, mais bien en relation avec le monde extérieur. Plutôt que de comprendre la musique comme un ensemble construit et organisé mathématiquement, la philosophie de Deleuze et Guattari y voit un tout autre rapport au temps et à l'espace. Considérée comme principalement sonore, la ritournelle est en rapport direct avec le temps; elle fabrique du temps.

Par contre, avant toute considération extérieure, il est primordial de voir concrètement quelles sont les définitions de la ritournelle et du galop en musique. En fait, ce sont des termes utilisés quotidiennement. La ritournelle sert à désigner une chanson qui se répète, une rengaine; c'est la comptine que l'enfant fredonne dans le noir pour se rassurer (Deleuze 1980, p. 382). Le galop, quant à lui, beaucoup plus concret, évoque le mouvement du cheval. Toutefois, c'est dans le domaine de la musique que leurs définitions se complexifient. À l'origine, le mot ritournelle se rapportait à une « chanson populaire italienne comportant des strophes de trois vers » (Vignal 2005, p. 724). Par exemple, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles, les inscriptions *ritorno* ou *ritornello* annoncent le retour d'un court motif instrumental qui sert de refrain. C'est le cas chez Monteverdi où la ritournelle détermine la forme des airs strophiques (*ibid.*). Le procédé sera aussi employé dans le concerto baroque lorsque la mélodie fait appel à l'ensemble

de l'orchestre tout en excluant le soliste. « La technique se perpétue dans le concerto classique et romantique, où une ritournelle continue à précéder l'entrée du soliste » (Vignal 2005, p. 725).

Dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle, le galop représente traditionnellement la danse de fin de bal. Cette danse rapide à deux temps, originaire d'Europe centrale, rappelle approximativement la course du cheval (*ibid.*, p. 339). Indiquant la fin de la soirée, cette danse était souvent composée de façon excentrique : coups de pistolet, bris de chaises, procédés surprenants pour dissoudre la foule de danseurs (Fauquet 2003, p. 500). Alors, si en musique, la ritournelle sert à rappeler certaines parties d'une œuvre, le galop, par sa pulsation rapide, exerce le mouvement contraire : aux cycles de retours s'opposent des lancées. Aussi, n'est-ce pas à ces définitions que répondent les concepts de Deleuze et Guattari?

## 1.2. Chez Deleuze et Guattari

Avant d'approfondir ces concepts, il est primordial d'apporter certaines précisions. En premier lieu, la ritournelle est un des éléments clés de l'œuvre de Deleuze et Guattari et ce concept en recoupe plusieurs autres. Pour la problématique du présent mémoire, certaines opérations, certains aspects importants de leur pensée seront délaissés au profit d'autres. L'intérêt ici est avant tout de chercher à dégager les opérations logiques qui semblent recouper les composantes de la musique romantique afin d'explorer, au cinéma, l'idée d'une musicalité romantique. Il faudra espérer que le fait de mettre en évidence certains aspects, par souci de clarté, n'aura pas pour résultat de rendre l'ensemble de la pensée de Deleuze et Guattari plus imprécise et floue.

C'est par l'étude de mouvements plus larges, en creusant dans les forces qui composent la musique, que les idées des deux philosophes enrichissent et étendent la figure musicale de la ritournelle et du galop. Ainsi, tout comme était décrit le mouvement de la ritournelle dans le domaine de la musique, Deleuze et Guattari commencent par lui donner la forme d'un tracé qui revient sur soi (Zourabichvili 2003,

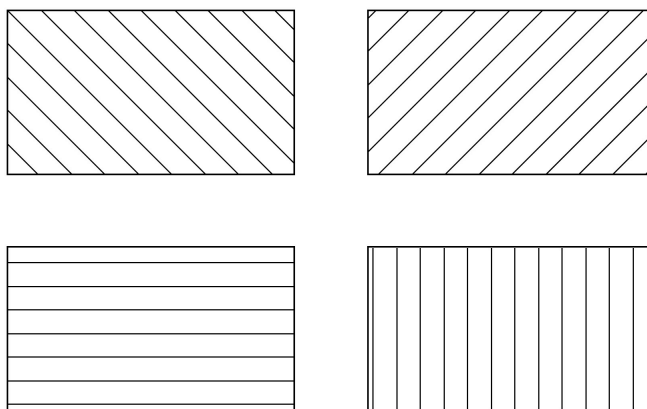
p. 74), qui se répète, se renouvelle afin de créer un agencement territorial. La ritournelle est d'abord liée au son. Ils appellent ritournelle « *tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux* » (Deleuze 1980, p. 397). Cette ritournelle ainsi décrite se déplit en 3 aspects qui ne peuvent être simultanés ou mélangés, mais en aucun cas successifs (*ibid.*, p. 383). De ce fait, elle est tantôt un début d'ordre dans le chaos où elle risque de se désarticuler à tout moment, un point qui cherche un territoire; tantôt elle organise un espace, y trace un cercle, se dessine un territoire; tantôt elle se risque à ouvrir le cercle, s'élance en dehors ou revient, se déterritorialise ou se reterritorialise. La ritournelle, qui est fondamentalement territoriale, se construit soit un centre, une allure ou une échappée. Tantôt ce seront les forces du chaos, tantôt les forces terrestres, tantôt les forces cosmiques qui s'affronteront dans la ritournelle. Avant de déplier ces trois opérations, il faut ajouter que non seulement la ritournelle a une fonction de catalyseur, mais elle est aussi un cristal de temps, elle est la forme a priori du temps (*ibid.*, p. 431). La ritournelle peut à la fois construire un centre et s'en échapper. Déjà, le résumé de ces opérations montre l'articulation de deux concepts, deux pôles qu'il faudra garder en mémoire : le centre fixe et les mouvements de passage, le dedans et le dehors, le territoire et le temps.

Par cette définition générale de la ritournelle, il est possible de dégager les principaux concepts qui seront exposés plus en détail afin de les lier aux composantes de la musique romantique. Ainsi, de tous les concepts qui recourent celui de la ritournelle, il faudra retenir ceux du chaos, de l'extraction et de la composition des matières, des rythmes, de la formation d'un territoire, des mouvements de passage et des cristaux de temps.

### 1.2.1. Opération d'extraction et de composition des matières de l'expression

Tout d'abord, la ritournelle entretient un rapport étroit avec le territoire, mais avant de définir concrètement ce dernier, il est important d'expliquer comment il se forme, quelles sont ses composantes. Pour comprendre la constitution d'un territoire chez Deleuze et Guattari, il faudra, en premier lieu, parler du chaos, des milieux et des

rythmes. Ce que Deleuze et Guattari nomment chaos n'est nullement un état inerte ou informe, mais plutôt un lieu où les déterminations se dessinent et s'effacent à une vitesse imperceptible. Elles ne peuvent jamais entrer en relation, puisque « l'une n'apparaît pas sans que l'autre ait déjà disparu » (Deleuze 1991/2005, p. 45). Par exemple, « rien n'est plus douloureux, plus angoissant qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées [...]. Ce sont des *variabilités* infinies dont la disparition et l'apparition coïncident » (*ibid.*, p. 189). C'est de ce chaos que réussissent à se dégager les milieux et les rythmes (Deleuze et Guattari 1980, p. 384). Chaque milieu est la contraction d'une vibration périodique. Cette répétition définit, en fait, le code du milieu. Par contre, chaque code peut continuellement être en mode de transcodage. Le milieu est le « pôle d'échange et d'interaction. [...] Deleuze et Guattari privilégient l'idée d'une multiplicité et d'une hétérogénéité des milieux, blocs d'espace-temps qui glissent les uns dans les autres et qui font glisser le vivant de l'un à l'autre » (Antonioli 2004, p. 211).



44

Afin d'illustrer ces milieux communicants, ils donnent l'exemple de la fragmentation du code de la mouche qui permet à l'araignée de créer sa toile, comme si « l'araignée [avait] une mouche dans la tête, un « motif » de mouche » (Deleuze 1980, p. 386). Cette fragmentation du code dans un autre aboutit à une implication rythmique. Entre les deux coups d'une répétition périodique, et entre deux milieux, dans l'entre-deux, se tient le

---

<sup>44</sup> Par exemple, ici, chaque rectangle représente un milieu où la répétition périodique de lignes en définit le code. Par contre, les rectangles pourraient se superposer pour dévoiler de nouveaux agencements.

chaos, qui menace les milieux d'appauvrissement, d'épuisement ou d'intrusion (Deleuze 1980, p. 385). En effet, le chaos serait « le milieu de tous les milieux » (*ibid.*). Les milieux, les codifications constituent chacun un espace homogène qui risque d'être englouti par le chaos. Pour conjurer ce dernier, il doit y avoir une hétérogénéité et c'est par le rythme que la différenciation devient possible. Entre deux répétitions, entre deux milieux survient un contrepoint qui rend possible le transcodage, la fragmentation du code entre milieux. C'est ce plan de tension, ces inégalités ou ces entre-deux qui convertissent le chaos en rythme. Attention : il ne faut surtout pas confondre la notion de rythme avec celles de la rythmique ou de la métrique. Pour Deleuze et Guattari, le rythme n'est ni stable ni rationnel, mais il est mouvant et dynamique, car il produit une différence. Le rythme n'est pas la périodicité, mais c'est plutôt que l'entre-deux chaotique a une chance de devenir rythme. « Il y a rythme dès qu'il y a passage transcodé d'un milieu à un autre, communication de milieux, coordination d'espaces-temps hétérogènes » (*ibid.*). Le milieu n'est donc pas défini par sa nature déterminée et invariable, mais bien par la possibilité qu'il a de s'ouvrir « à la multiplicité de ses composantes et sur la pluralité des milieux autres » (Antonioli 2004, p. 212).

Par contre, le territoire n'est ni un milieu, ni un rythme, ni un mouvement de passage. Que faut-il comprendre alors de la définition du territoire? Qu'est-ce qu'un territoire pour Deleuze et Guattari? En fait, ces derniers ont tendance à donner aux mots leurs significations concrètes; il faudrait donc se rapporter à la définition même de territoire. Ainsi, dans l'édition de 2006 du dictionnaire *Le Petit Robert*, le territoire se dit d'une « Étendue de la surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain [...] », mais aussi de l'« Étendue d'un pays sur laquelle s'exerce une autorité, une juridiction ». En résumé, même si ce terme comporte une certaine polyvalence, il est possible de dire qu'un territoire représente une étendue, un espace, physique ou non, un « chez-soi » où vit un individu, une communauté, animale ou humaine, et sur lequel s'exerce un certain pouvoir ou influence. Il faut donc comprendre que le mot territoire peut très bien désigner autant un lieu géographique qu'une posture psychologique.



Toutefois, une question demeure : comment fait-on un territoire ou alors quand peut-on dire qu'il y a territoire? Plutôt comment un territoire se construit-il? Il est essentiel de comprendre qu'un territoire correspond à la densité des éléments qui le composent. Pour le cartographe, il faut tenir compte de toutes les sciences en jeu. Ainsi, l'étendue d'un territoire ne se résume pas à sa surface; au contraire, il faut prendre en considération son sous-sol, les strates qui se superposent, les forces qui s'affrontent, les mouvements qui s'opposent. Pour Deleuze et Guattari, le territoire est donc archéologique, géologique et tectonique. Comme il a été énoncé précédemment, le territoire de Deleuze et Guattari ne s'applique pas seulement à la surface terrestre, mais sert aussi à comprendre plusieurs interactions d'espace. Ainsi, au cinéma, il faudra voir les lieux présentés non pas comme de simples tableaux, mais bien comme des espaces pouvant exprimer des puissances, des forces, des profondeurs, des mouvements, des vitesses, et pouvant se confronter les uns aux autres.

Pour qu'il y ait territoire, il doit y avoir un acte de territorialisation et cela ne passe pas par la fonctionnalité d'une composante, mais bien par l'agencement de matières d'expressions. Justement, les composantes de milieu ne deviennent pas expressives sans que le rythme ne devienne aussi expressif. De ce fait, pour Deleuze et Guattari, le territoire d'un animal n'est pas dicté par les hiérarchies intraspécifiques ou les facteurs alimentaires. Ces fonctions sont plutôt le résultat des signes, des marques, des qualités sensibles (couleur, chant, posture) qui cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Il faut savoir que le territoire n'est pas un lieu physique, mais bien un acte d'emprunt à tous les milieux; il leur arrache des aspects et des portions de toutes sortes de composantes : des matériaux, des produits organiques, des états de membranes, des sources d'énergie, des condensés de perception-action, autant d'éléments qu'il condense et qu'il rend visibles (Sauvagnargues 2004, p. 213).

La formation d'un territoire débute dans le chaos d'où, par l'échange et la répétition de composantes, émergent des milieux et des rythmes qui vont cesser d'être des fonctions du chaos pour devenir qualité ou expressivité du territoire. En fait, il y a territoire dès que le rythme se fait expressif et « la ritournelle, c'est le rythme et la

mélodie territorialisés, parce que devenus expressifs – et devenus expressifs parce que territorialisants » (Deleuze 1980, p. 389). Cette ritournelle tire les vibrations des éléments qui l'entourent : décomposition et transformation. Elle augmente aussi les échanges entre des éléments qui ne semblent pas nécessairement liés. Elle est justement cet acte d'arrachement qui par répétition de la différence trace un territoire. « Elle prend donc un sens déambulatoire et spatiotemporel qui permet une genèse du corps dans son espace. [...] La ritournelle cartographie des composantes expressives (affects et percepts) qui permettent de tailler dans les milieux chaotiques non différenciés un « chez-soi » (Sauvagnargues 2004, p. 209). Par arrachement, elle combine les territoires, les reterritorialise ou les déterritorialise. Par ces opérations d'extraction et de combinaison des matières de l'expression, elle permet les mouvements de passage entre le chaos, le territoire et le cosmos. Ainsi, la formation d'un territoire passe par la combinaison de l'orange d'un plumage au claquement d'un bec, de l'aménagement des brindilles sur le sol aux ondulations d'un chant. Au cinéma, cet agencement pourrait prendre forme, comme dans la scène de la petite bonne, lorsqu'une musique interpelle l'écoulement d'un robinet et que le suintant des murs entre en relation avec les marques laissées par le frottement d'une allumette. En musique, ce sont ces rappels de songes qui apparaissent simultanément, c'est le vent dans les feuilles d'un tilleul qui se combine au souvenir d'une bien-aimée, ce sont les mouvements du piano, les appels de cor qui font lever les mouvements imperceptibles de la mort.

Justement, à la lumière des différents concepts élaborés par Deleuze et Guattari, est-il maintenant possible de repenser non seulement le rapport de la musique aux images, mais aussi l'interaction des différentes composantes de l'image comme entrant dans un rapport musical, une musicalité filmique?

## 2. Cartographie d'un territoire et vitesse de déplacement

### 2.1. Espace de circulation et coprésence territoriale

Avec le cinéma moderne, les liens entre l'image visuelle et l'image sonore ont changé pour passer d'un rapport direct à un rapport indirect libre. Ce qui est devenu direct, ce n'est plus la présentation du temps par la musique, mais bien une image-temps pour elle-même construite par le rapport de deux composantes dissymétriques qui se chevauchent, se croisent, mais dans la mesure où elles peuvent rester séparées. En effet, la première scène de *L'éclipse*<sup>45</sup> d'Antonioni (1962) permet de mieux comprendre cette héautonomie de l'image visuelle et de l'image sonore. Cette séquence non seulement montre les retournements qui font voir l'extraction de matières et les mouvements de passage, mais réactualise aussi certains aspects de la musique romantique.

*L'éclipse* fait le constat d'une séparation par l'utilisation d'un espace déshumanisé. En effet, le film commence, mais l'action est déjà terminée; le couple n'a plus rien à se dire, il s'est déjà tout dit. La conversation n'est plus possible, la communication n'a plus lieu d'être. Le film s'amorce dans un après; le spectateur a été mis à l'écart. Il ne lui est donné de voir qu'un état de compte, un fragment romantique à la fois fermé et incomplet, un présent qui fait sentir toutes les virtualités du passé. Alors, Victoria (Monica Vitti) erre dans sa propre maison, dans son propre salon, un salon lourd, rempli de bibelots, d'œuvres d'art, mais vide à la fois. Il n'y a plus de connexion possible. Elle est exclue du monde qui l'entoure. Elle est cette figure du vagabond qui flâne dans les ruines d'une structure architecturale. Un ventilateur tourne et déplace l'air. Il pourrait être le seul élément qui lie l'image visuelle et l'image sonore, il pourrait établir un territoire, mais encore... En déplaçant cet air, il réagence les éléments. À chaque retournement, à chaque coupure, interstice, le couple se trouve dans une pièce qui est autre, dans un salon qui ne leur a pas tout donné et qui ne donnera jamais tout. Cet espace est à la fois étanche et instable. Il ne s'agit pas là d'une confusion, mais bien d'une indiscernabilité. Ils sont placés devant les mêmes éléments, mais les affects ne

---

<sup>45</sup> DVD vidéo, piste 8

vibrent pas à la même intensité. Dans cette scène, chaque retournement donne à voir une vitesse différente. C'est un mouvement cyclique, éphémère, comme les *Préludes* de Chopin, qui se recharge à chaque fois de la totalité des éléments pour montrer un espace autre. En fait, aucune des composantes n'oscille à la même vitesse et c'est ce qui crée l'état d'inconfort, un espace vide, déconnecté. Comme il a été dit précédemment, il ne s'agit pas d'espace vide au sens physique du terme, mais bien vide parce que les composantes ne s'actualisent plus dans un présent, dans l'image.

Dans ce salon se trouvent plusieurs miroirs devant lesquels Victoria va se placer. Face à son fiancé qui est impassible, elle cherche un support et se reflète dans un miroir. Elle est confrontée à sa propre image virtuelle. Deleuze explique que « ce circuit est lui-même un échange : l'image en miroir est virtuelle par rapport au personnage actuel que saisit le miroir, mais elle est actuelle dans le miroir qui ne laisse plus au personnage qu'une simple virtualité [...] » (Deleuze 1985, p. 95).

Ainsi, si le couple se sépare, ce n'est pas à cause d'un conflit émotif, mais bien parce que ces personnages ne sont plus à la même vitesse et que lorsqu'ils se parlent, ils ne communiquent pas. Non seulement l'image visuelle ne rencontre l'image sonore que pour communiquer sa différence, mais l'acte de parole est lui aussi disjoint. Lorsque Victoria parle, Roberto ne reçoit pas tout ce qu'elle dit. Il y a contrepoint. Deux voix indépendantes, des voix autonomes comme celles de Schumann ou de Bach qui ne s'imbriquent que par alternance, décalage ou opposition. Ces deux actes de paroles sont parallèles et s'entrecroisent, mais ne forment jamais un seul ensemble. Roberto voudrait bien, mais Victoria n'en peut plus... elle est comme le personnage du voyant de Deleuze. Prise dans une situation-limite, elle est affectée d'une impuissance motrice.

Victoria erre. Elle souffre; son corps est lourd, mais ce n'est pas lui qui souffre. Elle souffre de l'absence; non pas l'absence de l'autre, non pas la séparation, mais bien l'absence d'elle-même. Seule, elle n'a plus besoin d'expliquer son départ. Elle a de la difficulté à se mettre en action. L'acte de parole n'est accompli que pour sa propre résonance, il ne s'actualise pas. Il flotte en croisant l'image sans jamais s'y installer. Le

fiancé, Roberto, n'a pas besoin de comprendre les raisons du départ de Victoria, puisqu'il n'y a rien à comprendre. Victoria ne comprend pas non plus, elle sent. Quand il lui demande si son départ est causé par sa peur du mariage ou si c'est parce qu'elle ne l'aime plus, elle ne peut pas répondre : elle ne le sait pas. Elle voudrait pleurer, mais ne voit pas comment ni pourquoi elle ne le ferait. Le corps de Victoria, détaché du schème sensori-moteur, ne sait plus comment agir, comment se placer. Ne pouvant plus bouger, elle se couche en boule sur un divan. La scène se termine lorsque Victoria quitte la maison, lorsqu'elle souhaite sortir de cet état latent. Elle agit et ferme la porte.

Du point de vue sonore, le bruit du ventilateur qui tourne, les pas de Victoria sur le plancher, la voix de Victoria, tous ces sons s'enchaînent et s'agencent pour créer une ritournelle qui établit le rapport avec le territoire, le salon. Le sonore se détache de l'image pour acquérir son indépendance. Il n'est pas question ici de musique de cinéma, mais tous ces sons, toutes ces images entrent dans un rapport musical que certains éléments de la musique romantique permettent de dégager, un devenir-musique. Par ailleurs, si l'image sonore ne relève plus de l'image visuelle, celle-ci devient lisible pour elle-même. Ces jeux de miroir déplient l'espace et font basculer l'image dans un point d'indiscernabilité.

## 2.2. Vitesse de déplacement et irruption de possibles

Si la ritournelle permet l'aménagement d'un territoire, d'un cercle protecteur contre les assauts du chaos, elle ne crée pas un espace opaque et fermé. « Le territoire n'est pas seulement ce qui se limite à joindre, isoler, protéger; il est à son tour lieu du passage des forces du dedans [...] ou forces qui viennent du dehors[...] » (Antonioli 2004, p. 215). Parce que la ritournelle est précisément sonore, elle a la possibilité de se déterritorialiser et, par le fait même, de s'affiner, se spécifier et devenir autonome. Elle a « plutôt tendance à ouvrir le même territoire qu'elle contribue à délimiter, elle est toujours *en même temps* un principe d'ouverture et de clôture » (*ibid.*, p. 219). Tout comme le faisait chez les romantiques le processus de citation et de souvenir, la ritournelle exploite l'épaisseur du temps. La ritournelle, c'est ce paysage romantique qui

contracte la complexité des sensations du poète ou encore qui dévoile « le double affect du temps : le temps qui passe et le temps comme présence du présentement présent » (Escoubas 1995, p. 87). La ritournelle, c'est aussi ce personnage errant qui fait cohabiter actuel et virtuel, impressions immédiates et souvenirs passés. Pas seulement un moment du passé, mais peut-être beaucoup plus; « quelque chose qui commun à la fois au passé et au présent, est plus essentiel qu'eux deux » (Proust 1990, p. 178). Les simples personnages, les simples paysages deviennent rythmiques et mélodiques. Par cette possibilité de contraction du temps dans l'espace, cette grande ritournelle fait voir la scission du temps, deux mouvements intérieurs opposés : des lancées et des retours, des galops et de plus petites ritournelles.

[...] dans la petite forme-ritournelle ou rondeau, s'introduisent déjà les déformations qui vont capter une grande force. [...] Et pourtant, l'une était déjà dans l'autre, la force cosmique était dans le matériau, la grande ritournelle dans les petites ritournelles, la grande manœuvre dans la petite manœuvre. Seulement on n'est jamais sûr d'être assez fort, puisqu'on n'a pas de système, on n'a que des lignes et des mouvements. Schumann (Deleuze et Guattari 1985, p. 433).

La ritournelle façonne le temps parce qu'elle ouvre le territoire sur un dehors, parce qu'elle y introduit des virtualités étrangères. Elle permet, au cinéma, de faire voir la cohabitation de deux espaces temporels différents.

Un homme meurt et laisse tomber une boule de verre. « Rosebud ». Ses dernières paroles restent incomprises, mais la mort, elle, va circuler dans tous les plans, tous les espaces du film. Dans une blancheur opaque, la silhouette d'un enfant se dessine<sup>46</sup>. Il joue et se bat contre une puissance invisible. Invisible parce que l'ennemi n'est pas près de lui; il est ailleurs. Un mouvement arrière permet de dévoiler une autre action qui, cette fois, a lieu dans la maison. La mère du garçon signe les papiers d'un directeur de banque, scellant du même coup l'avenir de l'enfant. Il n'y a plus d'autre choix, plus de possibilité; le futur est déjà déterminé : il sera probablement l'homme le plus riche des États-Unis. Par cette trajectoire d'avant-arrière, l'enfance fait place à l'âge adulte tout en

---

<sup>46</sup> DVD vidéo, piste 9

dévoilant l'horreur d'une solitude à venir. La fenêtre du salon montre le garçon dans la neige, toujours insouciant de ce qui se trame à l'intérieur. Ici, deux temps, deux lieux, deux espaces se chevauchent donnant à voir au même instant des forces de résistance et d'abandon : l'enfant qui, au fond du plan, feint la mort en héros de guerre et l'agonie prédéterminée de l'homme riche, mais délaissé.

### 2.3. La ritournelle et le cristal de temps

La ritournelle propose un agencement territorial qui se modifie à chaque retournement et qui, par ces retournements, fait coexister passé et présent. Il faudrait se demander comment, concrètement, s'effectue cette contemporanéité. Quels en sont les mécanismes? Au premier chapitre de l'image-temps, Deleuze remarque qu'avec le néo-réalisme italien, il y a eu un changement au niveau des images; le lien sensori-moteur n'existe plus, il est rompu; l'image-action est en crise et les nouvelles images sont soumises au poids spécifique du temps (Deleuze 1985, p. 36). À partir de ce constat et à partir des théories de Bergson, Deleuze développe le concept de l'image cristal. Justement, « Guattari développe précisément son analyse du « cristal de temps en fonction de la ritournelle ou de la « petite phrase » selon Proust » (Deleuze 1985, p. 122). Ainsi, sans passer par tous les états du cristal, sans parler d'Ophuls, Renoir ou Fellini, il est essentiel, afin de bien faire sentir comment la scission du temps opère dans la ritournelle, de faire un court détour par l'image cristal. Ainsi, il faudrait se demander qu'est-ce qu'un cristal ou plutôt qu'elles sont les composantes qui y entrent en jeu.

L'image cristal est double par nature, un côté actuel et un autre virtuel, mais elle est aussi complètement réversible. En ce sens, l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, du présent et du passé, de l'actuel et du virtuel, n'est pas le fruit de l'imagination, mais existe dans certaines images doubles. Il faut comprendre que l'actuel et le virtuel ne cessent de s'échanger ce qui les rend indiscernables. L'image virtuelle peut devenir actuelle et l'image actuelle peut passer du côté virtuel. Il est facile de concevoir que ce qui est actuel est présent. Par contre, il ne faut pas oublier que le présent passe pour qu'il y ait un passé. Le présent doit céder sa place pour qu'un autre

présent le remplace. Toutefois, cet énoncé n'est pas complet... Le présent doit passer en même temps qu'il se construit; l'image doit être, à la fois, présente et passée, simultanément, puisque pour passer, le présent doit coexister avec son propre passé. Ainsi, l'image actuelle est le présent et l'image virtuelle, son propre passé contemporain (Deleuze 1985, p. 105-106). Il faut considérer cette image virtuelle concrètement. Ce n'est pas une hallucination, un rêve ou un souvenir. Elle est physique et se définit en fonction de « l'actuel présent dont elle est le passé absolument et simultanément » (Deleuze 1985, p. 106). En fait, parce qu'elle est simultanée à cet actuel, elle n'a pas de date. Pure virtualité, elle est du passé en général. Ainsi, l'image biface, actuelle et virtuelle, forme le plus petit circuit qui est la base de toutes les autres images. « L'image virtuelle n'est pas un état psychologique [...] : elle existe hors de la conscience » (Deleuze 1985, p. 106), par cette virtualité, elle ne peut être que dans le temps, dans le passé en général.

L'image-cristal possède deux aspects. Elle est à la fois la limite intérieure de tous les circuits, une pointe, et une enveloppe dont les mouvements plus grands que le monde permettent des échanges entre des univers qui ne semblent pas liés (Deleuze 1985, p. 108). L'image-cristal est constituée par l'opération la plus fondamentale du temps, c'est-à-dire un jeu entre actuel et virtuel, présent et passé. Dans ce sens, le présent et le passé sont contemporains, ils se construisent ensemble, ce qui veut dire que le temps doit se dédoubler à chaque instant en présent et passé. C'est une scission du temps en deux directions hétérogènes dont l'une s'élance dans l'avenir et l'autre tombe dans le passé (Deleuze 1985, p. 108). Il faut donc comprendre que le temps effectue deux mouvements au même moment : un jet qui permet de faire circuler tous les présents et un autre qui conserve tous les passés. La scission est fondamentale au temps et c'est ce temps qui est présenté dans le cristal. C'est un temps non chronologique, non daté.

Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, [...] idéaux sans être abstrait, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée [...]. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps (Proust 1990, p. 179).



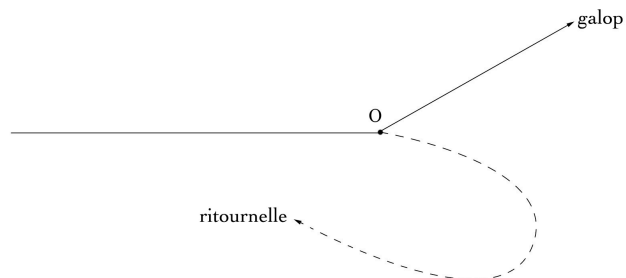
Aussi, Bergson ajoute que la scission ne va jamais jusqu'au bout; il n'y a jamais rupture entre les deux jets puisque les deux images (actuelle et virtuelle) qui composent le cristal ne cessent jamais de s'échanger. Deux images distinctes et pourtant indiscernables, car il est impossible de savoir laquelle est l'une, laquelle est l'autre.

47

À la proposition de Guattari qui voulait que la ritournelle soit un cristal de temps, Deleuze ajoute qu'il y aurait deux composantes qui interagissent dans le cristal : la ritournelle et le galop, deux dimensions du temps musical (1985, p. 123). Ainsi, la grande ritournelle qui parcourt, arpente et définit le territoire se subdivise en deux figures autonomes, mais indissociables. Une mélodie et un rythme, un chant et une cavalcade; pour l'un il s'agit de retourner les forces dans le passé et pour l'autre, de les projeter dans le présent : un facteur d'arrachement des matières d'expression qui engendre la répétition et un vecteur de vitesse qui permet la différence. Ce jeu entre la ritournelle et le galop, entre la mélodie et le rythme n'est pas sans rappeler l'interaction entre l'actuel et le virtuel présentée par Bergson. Il serait donc possible de s'inspirer du schéma proposé par Deleuze pour l'actuel et le virtuel afin d'illustrer la scission du temps musical.

---

<sup>47</sup> Schéma de Gilles Deleuze. 1985, p. 109



Les deux forces qui interagissent dans cette ritournelle, dans ce cristal sonore, ne sont ni en opposition ni en symbiose; il s'agit plutôt de la contraction de deux éléments qui sans cesse veulent se distinguer. « Le cheval et l'oiseau seraient deux grandes figures dont l'une emporte et précipite l'autre, mais dont l'autre renaît d'elle-même jusqu'au bris final ou à l'extinction [...] » (Deleuze 1985, p. 122). Le galop et la ritournelle constituent les deux pôles du temps musical, deux intensités distinctes qui s'interpellent. Par contre, n'est-il pas possible de remarquer dans ces retours et ces lancées, ces échanges de lenteurs et de vitesses que la musique romantique croise les concepts de musicalité au cinéma? Et si une certaine musique romantique permettait de mieux saisir l'interaction entre la ritournelle et le galop?

#### 2.4. La ritournelle et le galop comme fragment romantique

Ces mouvements de poussées et de retours qui concourent dans la ritournelle peuvent sembler abstraits ou intangibles. Pourtant, la musique romantique en renferme de nombreux exemples. Comment la musique réussit-elle à dégager ces deux opérations? *Bydlo*<sup>48</sup>, l'un des dix tableaux de l'œuvre de Moussorgski, réussit, tout en exprimant avec puissance une réalité typiquement russe, à libérer l'interaction entre une ritournelle et un galop.

Ancien membre du *groupe des Cinq*, Moussorgski assiste, en 1874, à l'exposition posthume de son ami Viktor Hartmann à l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg. Pour rendre hommage à l'artiste, il décide de composer une suite

---

<sup>48</sup> CD audio, piste 18

pour piano. Les *Tableaux d'une exposition* mettent en scène le compositeur qui se promène de tableau en tableau pour en dégager une interprétation personnelle. C'est une « réplique à la fois démoniaque et facétieuse du *Carnaval* de Schumann [...] » (Einstein 1959, p. 367). Distincte des dessins et maquettes de Hartmann, l'œuvre pianistique dévoile une extraordinaire densité d'émotions qui sont bien plus proches des sentiments humains que de la simple description. À vrai dire, cette suite pour piano est en rupture complète avec les présupposés d'une époque et d'un pays « où la beauté s'écrivait avec un grand B et ne se concevait qu'idéalisée » (Barraud 2001, p. 687). Moussorgski ne cherche pas à créer un exercice virtuose et harmonieux, mais bien à travailler la matière sonore. Ainsi, plusieurs compositeurs et pianistes y ont vu une œuvre barbare et décousue sans pourtant se douter que les *Tableaux d'une exposition* étaient essentiellement composés de fragments comme l'absence et la ruine. Quand le doigté se fait trop compliqué, Moussorgski supprime certaines notes, laissant à l'oreille le soin de « rétablir les notes qui ne sont que suggérées » (Marnat 1962, p. 164). Conscient des creux sonores et des silences, il joue avec ces effets pour ausculter la réalité tout en laissant à l'imagination de l'auditeur une liberté d'interprétation. Encore une fois, le compositeur crée son œuvre en anticipant la possibilité de son morcellement.

*Bydlo* est l'illustration d'une charrette tirée par des bœufs. Même si le dessin de Hartmann n'existe plus aujourd'hui, la pièce de Moussorgski en reste un témoin probablement encore plus puissant. À l'écoute de cet extrait, l'auditeur est directement projeté dans la scène comme s'il attendait sur le bord du chemin pour voir cette procession. Chaque pas des bœufs est une force de traction pour contrer l'enlisement de la charge dans la boue. À la main gauche, une pulsation régulière dicte la cadence; c'est le tambour des galères romaines. Toutefois, la charge tirée en implique une autre. À cette pulsation répond un cycle de retour, ce sont ces immenses roues qui ne cessent de tourner. Chaque retournement laisse voir une lumière d'espoir qui s'assombrit aussitôt. Ces deux forces s'affrontent; la boue sur les roues peu à peu s'accumule, mais les ruminants gardent le tempo. Un long crescendo suit l'évolution de la charrette. Elle n'est d'abord qu'un minuscule point à l'horizon qui peu à peu se définit puis se rapproche. Dans toute sa force et sa puissance, elle arrive à la hauteur des paysans qui la regardent

passer jusqu'à ce que son image s'évanouisse dans le paysage. Ils sont eux aussi du bétail. C'est le peuple asservi qui traîne le fardeau de la misère.

### 3. De la musicalité du geste à la musique de film : temporalité romantique

Il faudrait se demander si cette tension entre les poussées et les retours peut réellement déplier un temps autre au cinéma. En fait, n'est-ce pas ce avec quoi joue Gus Van Sant dans le film *Gerry* (2002)?

Deux jeunes hommes décident de partir en randonnée dans le désert, mais au détour d'un chemin, ils sont perdus. Sans s'en rendre compte, ils se sont écartés du sentier; égarés dans le désert, ce sont des condamnés. Alors, un changement s'opère dans le scénario, il n'est plus question de savoir qui sont ces deux hommes et la raison de leur escapade, mais bien de faire vivre ce que c'est que d'être perdu. Qu'est-ce que perdre ses repères au cinéma? Devant un tel constat, l'enchaînement d'actions devient négligeable et secondaire. Gus Van Sant fait place à la durée pour faire vivre la défaillance des corps sous la chaleur, la confusion face aux paysages qui se transforment, l'impuissance et la vulnérabilité devant des forces plus puissantes que l'homme. Il n'est plus question d'enchaîner les actions selon un ordre logique, mais bien, comme le faisaient déjà les compositeurs romantiques, d'introduire dans l'œuvre les germes d'une destruction possible, l'irruption du désordre. D'ailleurs, si au début du film la marche était l'unique façon d'agir, l'unique façon de trouver son chemin, elle devient, peu à peu, souffrance et agonie. L'entrée du sentier qui devait être proche reste introuvable et les montagnes deviennent de plus en plus infranchissables. Marcher permet alors d'enchaîner les différentes postures possibles : marcher pour survivre, marcher pour combattre l'insoutenable pesanteur du vide, marcher jusqu'à ce que les corps se décomposent, marcher jusqu'à la mort. Le trajet parcouru n'est plus une succession d'actions, mais l'expérimentation et l'essai des différentes allures, expressions et positions à adopter pour se délivrer du désert.

Après avoir réussi à sauter en bas de l'immense rocher, les deux Gerry reprennent leur recherche, franchissant plusieurs types de terrains, environnements rocailloux, collines de sable, zones en friche. L'image se rapproche progressivement des personnages pour ne cadrer que leurs visages<sup>49</sup>. Têtes baissées, ils poursuivent leur chemin, poussés dans le dos par une force extérieure : le long bras de l'entêtement qui les oblige à bomber le torse et à exercer une traction des épaules. Cette image n'est pas sans rappeler l'attelage de deux chevaux appuyant dans leur collier pour tirer la charge qu'ils traînent. Le déplacement des roches sous leurs bottes dicte une cadence qu'ils martèlent : un, deux, trois, une valse interminable! Mais où vont-ils? L'arrière-plan qui est hors foyer ne permet pas de calculer la distance parcourue. L'espace est comprimé. Ils marchent, mais ne semblent pas avancer; tournent-ils en rond?

L'image du cheval, par sa force, sa puissance implique des vecteurs de translation et de vitesse. Au galop, chaque foulée est une impulsion vers l'avant et un engagement dans l'action. La cavalcade est rythmée et habituellement régulière, c'est le mouvement des présents qui se succèdent, la précipitation vers la mort. Par contre, quiconque est déjà monté à cheval aura remarqué le roulement des muscles, le transfert de poids et le balancement des points d'appui. Ainsi, même s'il implique un mouvement vers l'avant, le galop conserve un rythme cyclique... Un, deux, trois, le cheval dépose ses pieds dans une périodicité qui cadence sa foulée. Un, deux, trois, la tête et le cou roulent du haut vers le bas pour conserver les appuis. Un, deux, trois et les quatre jambes ne touchent plus au sol. Le galop est doté d'un quatrième temps, une suspension dans les airs pour repositionner les membres, recharger les forces d'accélération et reprendre de plus belle : un, deux, trois, le martèlement du sol. Le galop est alors cette force qui, par une pression sur le temps, peut tout aussi bien mener à une cavalcade mortelle qu'à une délivrance, une possibilité de vie. Les deux Gerry se déplacent simultanément jusqu'à ce que, d'un bref tour de tête, l'un d'eux (Casey Affleck) regarde par-dessus son épaule pour, semble-t-il, constater si cette allure permettra de traverser l'espace à franchir. Ce retournement brise le synchronisme de leurs mouvements et crée une syncope. Pour un instant le galop se dédouble, la cadence s'emballe; quelques secondes sont suffisantes

---

<sup>49</sup> DVD vidéo, piste 10

pour momentanément les séparer. Durant ce court laps de temps, ils n'évoluent plus sur le même plan, ils ne sont plus à la même vitesse. L'abatement de l'un s'oppose à la détermination de l'autre. Vont-ils sortir de ce désert vivants? Peu à peu le rythme redevient simultané, mais il n'est plus le même. Quelque chose a changé. Cette cavalcade envoûtante qui, au début, les forçait à avancer ne réussira malheureusement jamais à trouver la faille qui leur permettra de fuir.

La solution pour ces deux jeunes hommes a probablement lieu sur un autre plan : peut-être que la marche ne leur permet plus d'adopter la bonne posture, peut-être que leur salut se trouve plutôt du côté de la ritournelle. En fait, tout en suspension et en retour, « De l'italien *ritorno*, *ritornare*, la ritournelle est une musique qui se répète » (Sasso et Villani 2003, p. 306). L'oiseau chante, virevolte et reprend ses phrases musicales pour délimiter un territoire et attirer une partenaire. La ritournelle, comme mélodie, présente les possibilités du recommencement qui engendre chaque fois une différence. La répétition n'est pas un processus négatif, au contraire, puisque cet éternel retour se concentre sur l'écart et le contraste; il produit à chaque fois une nouveauté. Deleuze a donc une conception de la répétition qui s'apparente à celle de Hume, Nietzsche et Kierkegaard. Répéter doit être un acte d'affirmation parce que singulier et dynamique; de ce fait, la ritournelle, qui possède ces forces, produit non pas une succession d'équivalences, mais une superposition d'écarts. Ces retournements ne travaillent pas l'événement selon son étendue ou sa trajectoire, mais tentent plutôt d'en faire voir l'épaisseur. Il n'est donc pas question de traverser un enchaînement d'instant, mais bien de faire vivre les puissances et les forces qui composent cet événement afin d'exposer toutes les possibilités de l'expérience et de trouver celle qui convient le mieux, celle par laquelle la fuite ou le devenir est possible.

Épuisés, affaiblis par le sable, la poussière, le soleil et le vent, les deux Gerry avancent avec difficulté<sup>50</sup>. Même s'ils ont décidé de continuer vers le nord, ils en sont, pour l'instant, incapables. La musique d'Arvo Pärt qui les enveloppe leur permet de marquer une pause pour réorganiser leur territoire. Tous deux assis, le regard fixe, ils

---

<sup>50</sup> DVD vidéo, piste 11

contemplant le vide et l'immensité des montagnes qui les entourent. Le style tintinnabuli de *Für Alina* fait référence aux sons de cloches et déploie une masse complexe et riche d'harmoniques. Cette suspension et ce tournoiement des notes de l'accord parfait donnent l'impression que le son est à la fois fixe et continuellement en mouvement (Morton et Collins 1992, p. 729). Justement, c'est parce que l'accord n'est jamais parfaitement complet qu'il a la possibilité de tourner. Il se recharge dans le déploiement d'harmoniques, se repositionne puis repart pour scruter une nouvelle épaisseur. Arvo Pärt réussit, par des procédés subtils, à provoquer une différence. *Für Alina* est une œuvre improvisée guidée par les indications du compositeur, la durée se voit donc libérée de la mesure régulière et de la cadence métrique. Ici, la musique n'évolue pas de façon horizontale; parce qu'elle n'est jamais en équilibre, elle se redéfinit continuellement. À chaque relance, elle explore de nouvelles strates qui continuent de vibrer pour former une masse puissante de sons scintillants. *Für Alina* propose une nouvelle manière d'envisager le temps. Selon Arvo Pärt, cette pièce musicale agit comme un prisme qui tourne et fractionne la lumière à chaque fois différemment.

Assis au centre d'un désert immense, entourés de montagnes, les deux Gerry sont impuissants et tétanisés. Par des mouvements circulaires, la caméra passe du regard de l'un, à la nuque de l'autre et le vide remplit l'espace qui les sépare. L'univers sonore, qui jusque-là était rempli de sons concrets, s'est retiré pour faire place à l'ondulation musicale, à l'étirement des silences, à la résonance des notes et au bruissement du vent. Le matériau sonore n'est plus soumis à une forme précise, il est plutôt chargé de faire ressentir des forces imperceptibles. D'un martèlement terrestre saccadé et précipité à un flottement aérien, les deux Gerry se retrouvent plongés dans ce que Proust appelait « un peu de temps à l'état pur » (Proust 1990, p. 179). Tout comme la musique, l'image est investie dans un mouvement circulaire. La caméra tourne autour de Gerry (Casey Affleck) puis déploie le paysage pour faire vivre une durée autre. Ce n'est plus une pulsation cadencée qui rythme l'événement, mais bien une accumulation d'affects et de percepts. C'est le brûlant du soleil sur la peau de Gerry qui rencontre le scintillant de la musique; c'est le froissant de la montagne qui croise le mordant de la poussière. L'espace d'un instant, ce qui importe n'est plus de sortir de ce désert, mais bien d'en

faire partie. Le désert devient ce lieu de temporalité coexistante. Passé et présent cohabitent pour révéler la perception directe de l'espace. Tout comme le personnage des tableaux de Caspar David Friedrich, Gerry fait face à un paysage qui fait voir les pressions du temps. Il devient voyant et perçoit à la fois l'accumulation de matières qui témoigne d'un passé millénaire et les sensations immédiates d'une réalité mouvante. Isolé, coupé du monde, il incarne ce personnage conceptuel qui depuis l'époque romantique a parcouru les espaces, arpenté les territoires, traversé les siècles pour s'installer dans le cinéma moderne. Le voyant de Deleuze qui expérimente des situations limites, c'est le vagabond, le poète romantique qui projette dans ce qu'il voit l'acuité de ces perceptions multiples. La question ici n'est pas de savoir quel est le sens de cet événement, mais bien de comprendre comment les éléments ont été façonnés. Gerry n'est plus à se demander ce qu'il fait dans un désert, puisque les recharges constantes au son et à l'image s'entrecroisent pour permettre un devenir autre.

Le film *Gerry* de Gus Van Sant explore, par l'expérimentation de postures, d'allures et de gestes, les différentes façons de perdre ses repères au cinéma. Comment est-il possible de vivre l'égarement au cinéma? « Qu'est-ce qu'être perdu au cinéma? comment rendre compte de la perte de repère d'un point de vue cinématographique? comment mettre en scène une perte de repère? » (San Martin 2007). La ritournelle et le galop s'interchangent et se confrontent afin de trouver la combinaison qui ouvrira une faille. Toutefois, ni les mélodies ni les cavalcades ne réussissent à faire voir l'issue de ce désert; aucun mouvement, aucun rythme ne parvient à libérer ces deux hommes. Dans ce film, les galops et les ritournelles se succèdent et s'influencent pour faire ressentir directement la scission du temps, mais ce sont des exemples purs; un cristal parfait qui ne peut s'empêcher de tourner, passant d'un défilement effréné à un refrain suspendu. Ainsi, il n'y a pas de simultanéité, les deux forces qui s'affrontent sont toutes deux des danses macabres. C'est la mort latente parcourant tous les espaces et tous les plans qui, au final, devient délivrance. Ce sont l'effritement et la décomposition des corps qui détruisent l'espoir; c'est la nature trop grande, trop puissante, trop belle qui engloutit toutes les forces.



En creusant le sol, en frappant la terre, en arpentant les espaces quelconques, la ritournelle fait lever des fragments. Absence, souvenir, ruine, errance, elle permet de vivre à la fois l'effritement des surfaces et le plissement de la terre. Tout comme l'était la forme cyclique avec ses relations par tierce et ses phrases à quatre mesures, la ritournelle et le galop font cristalliser l'image pour permettre la coexistence de rythmes expressifs. « Produire une ritournelle, c'est tendre un rythme mélodique par-dessus la faille, sauter la ligne qui passe entre les choses et les pensées sans sombrer dans le vide » (Martin 1993, p. 218). L'anéantissement physique de l'un (Casey Affleck) permet le dévoilement des possibilités de fuite. C'est un fragment romantique à la fois fermé et ouvert. En effet, une faille parvient à s'ouvrir lorsque la terre et le ciel deviennent indiscernables<sup>51</sup>. La ritournelle et le galop permettent alors de faire vivre des durées autres. La musique reprend, mais elle n'est plus la même. À la ronde des harmoniques de *Für Alina* s'ajoute une pulsation cristalline : les pas qui martèlent le sol ont recommencé et s'enfoncent dans la profondeur de champ. Par cette ritournelle et ce galop, par cet agencement sonore et visuel, les composantes de la musique romantique proposent la structure d'une nouvelle musicalité filmique. Au dévoilement spatial s'ajoute une compression temporelle. La route n'était pas loin, la civilisation, à quelques pas, mais c'est la mort qui, tout à coup, rend envisageable l'évasion.

---

<sup>51</sup> DVD vidéo, piste 12

## CONCLUSION

Au terme de ce travail, il faut essentiellement constater que l'étude de la musique au cinéma est au seuil d'une nouvelle démarche s'appliquant à préciser les concepts de temps au cinéma. Si ce sujet est très vaste et qu'il a été difficile d'en amalgamer tous les aspects, il importe de spécifier que le présent mémoire avait pour but initial de développer une approche analytique qui permettrait de concevoir autrement le langage cinématographique et, par le fait même, de montrer les points de convergence entre la musique romantique et le cinéma moderne. Il faudrait aussi ajouter que plusieurs autres séquences cinématographiques auraient pu être analysées afin de fournir des exemples pertinents de l'interaction entre les concepts de Deleuze et Guattari et ceux de la musique romantique. Toutefois, les séquences qui ont été utilisées n'ont pas été dictées par des choix pragmatiques ou théoriques, mais se sont imposées d'elles-mêmes comme des rencontres inespérées. Par les concepts de la ritournelle et du galop, les fonctions de la musique romantique ont réussi non seulement à mettre en lumière de nouveaux rapports au temps, mais aussi à construire la définition d'une nouvelle musicalité filmique : une temporalité romantique du film.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les mouvements révolutionnaires et les crises politiques ont forgé de nouveaux rapports au monde. La beauté ne découle plus du divin, mais résulte de la nature dans laquelle vivent de nouveaux personnages. Le vagabond, ce voyageur exilé, traverse les espaces, regarde les traces de ses pas dans la neige, laisse des marques dans le paysage. Les textes des lieder font voir des paysages en mouvement et les fragments, en musique, mettent en évidence la contraction du temps, rendent directes la fuite des présents et l'accumulation des passés. Toutefois, s'il a été question du nationalisme à l'époque romantique, il n'a jamais été question du peuple, des foules. Ces aspects auraient pu montrer un autre visage de la formation d'un territoire. En ce sens, il aurait été pertinent de se demander comment l'écriture musicale du XIX<sup>e</sup> siècle par ses chants, ses orchestrations, ses musiques populaires, pouvait façonner la constitution d'un peuple. De plus, si la figure du héros solitaire est importante chez les romantiques, qu'en est-il du peuple, de la foule, de ces masses qui ont transformé le rapport au monde?

Parce qu'elle déploie des forces immenses, cette musique a souvent été associée aux mouvements des images. Par cette correspondance, on a cru possible de concrétiser les désirs de Wagner : créer un spectacle complet où la musique, la danse, le théâtre et les arts plastiques entreraient dans un agencement indissociable. Toutefois, l'art total de Wagner est beaucoup plus complexe que la simple interaction musique-image et l'utilisation de montage rapide ne permet pas aux leitmotive de se déployer complètement. Ainsi, même si Wagner a probablement inspiré plusieurs compositeurs, il est impossible d'appliquer complètement ses théories au cinéma. Pour comprendre le rôle de la musique au cinéma, les chercheurs se sont donc tournés vers les théories de la réception, de la narratologie, du cognitivisme et de la psychanalyse. Si toutes ces théories réussissent à expliquer les effets de la musique sur le spectateur, elles passent sous silence le rapport étroit de la musique avec le temps. Il a donc fallu se demander si l'interaction entre les images et la musique de cinéma, tout comme les processus de compositions de la musique romantique, pouvait faire sentir de nouvelles circulations temporelles.

Justement, par les concepts de la ritournelle et du galop, au cœur de la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, la musique romantique dévoile les couches du temps. C'est au carrefour de ces deux concepts que la musique de cinéma retrouve sa force. Tout comme le premier lied de *Dichterliebe* qui fuit la résolution par l'accumulation de cercles sur un motif unique, la ritournelle traverse les espaces et se gonfle par morsures, arrachements et emprunts à des portions d'énergie, des leitmotive ou des formes rythmiques. La ritournelle et le galop, c'est la scission du temps musical, les retours et les lancées, les relations par tierce et les phrases à quatre mesures. C'est un fragment romantique à la fois fermé et ouvert qui fait voir à chaque instant la collection des passés et la brèche d'où s'échappent les présents. Aussi, une telle musique a inclus par nature un personnage esthétique : son créateur historique. C'est le compositeur marginal, l'exilé face à la montagne; c'est Victoria dans son salon, Gerry dans le désert, Charles Foster Kane dans son manoir. Saisi par une colère destructrice, le vieil homme

prend dans ses mains une boule de verre<sup>52</sup>. Sa rage se transforme en tristesse et l'unique parole qui effleure ses lèvres est l'incompréhensible « Rosebud ». Un seul mot pour que les yeux d'un vieil homme s'assombrissent. Le regard vide, les yeux larmoyants, dans un calme déconcertant, il quitte la pièce. Une musique l'accompagne; c'est le thème de Rosebud : l'impulsion sourde d'un cœur qui n'a plus la force de battre et la plainte nasillarde d'une clarinette qui égrène les souvenirs d'une vie qui s'effrite. Il traverse, sans la voir, une foule de domestiques qui s'étaient amassés. La caméra le suit. Il disparaît dans la foule pour réapparaître une première fois de dos dans un miroir : une sorte de double paisible et imperturbable. Il continue sa marche, traversant deux miroirs face à face qui multiplient du même coup le personnage à l'infini. La musique s'intensifie, la clarinette se fait criarde et dévoile tous ses visages : le journaliste, le gouverneur, le mari sévère, l'enfant, le vieillard. Cette simultanéité se dissipe. Pour un instant, un cristal parfait a laissé voir l'actualité présente de cet homme réfléchi dans la virtualité feuilletée de toute sa vie. Il quitte le miroir pour ne laisser que la profondeur insondable des virtualités et l'intensité grave des violoncelles.

---

<sup>52</sup> DVD vidéo, piste 13

## Bibliographie

- ABROMONT, Claude, et Eugène de Montalembert. 2001. *La théorie de la musique*. Paris : Éditions Henry Lemoine.
- ADORNO, Theodor W., et Hans Eisler. 1972. *Musique de cinéma*. Paris : L'Arche.
- ALTAMN, Rick, et Richard Abel. 2001. *The Sound of Early Cinema*. Sélection de communications du colloque international Domitor, (Washington D.C. juin 1998). Indiana : University Press.
- ALTMAN, Rick. 2004. *Silent Film Sound*. New York : Columbia University Press
- ANTONIOLI, Manola. 2004. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Paris : L'Harmattan.
- ARNOLDY, Édouard. 2004. *Pour une histoire culturelle du cinéma*. Liège : Éditions du CÉFAL.
- BAINVILLE, Jacques. 2005. *Napoléon*. Paris : Gallimard.
- BANDET, Jean-Louis. 1997. *Histoire de la littérature allemande*. Paris : Presse universitaire de France.
- BAYLE, Laurent. 2008. *Musique et temps*. Paris : Cité de la musique.
- BAZIN, André. 1975/2007. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Poitiers : Éditions du cerf.
- BEGUIN, Albert. 1993. *L'Âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Genève : Slatkine.
- BEHLER, Ernst. 1996. *Le premier romantisme allemand*. Paris : Presses universitaires de France.
- BERG, Charles Merrell. 1976. *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film*. New York : Arno Press.
- BERGMAN, Ingmar. 1987. *Lanterna magica*. Paris : Gallimard.
- BOGUE, Ronald. 2003. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. New York : Routledge.
- BOGUE, Ronald. 2004. *Deleuze's Wake : Tributes and Tributaries*. Albany : State University of New York Press.

- BONFAIT, Olivier. 2000. *Settecento : le siècle de Tiepolo*. Catalogue d'exposition (Lyon, musée des Beaux-Arts, 5 octobre 2000 – 7 janvier 2001; Lille, Palais des Beaux-Arts, 26 janvier 2001 – 20 avril 2001). Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- BOUCOURECHLIEV, André. 1963. *Beethoven*. Paris : Seuil.
- BOUCOURECHLIEV, André. 1989. *Schumann*. Paris : Éditions du Seuil.
- BOWERS, Q. David. 1986. *Nickelodeon Theaters and their Music*. New York : Vestal.
- BOYER, Philippe. 1985. *Le romantisme allemand*. Paris : M.A. éditions.
- BUYDENS, Mireille. 2005. *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- CARROLL, Brendan G. 1997. *The Last Prodigy : a Biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland : Amadeus Press
- CASETTI, Francesco, et Roger Odin. 1990. *Télévisions-mutations*. Paris : Seuil.
- CHION, Michel. 1993. *Le poème symphonique et la musique à programme*. Paris : Fayard.
- CHION, Michel. 1995. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard.
- CIMENT, Michel. 1992. *CinéMÉMOIRE : colloque international d'information*. (7-9 octobre 1991). Coll. « Écrits / Écrans ». S.l. : Femis : Amis.
- CRITON, Pascale. 1998. « À propos d'un cours du 20 mars 1984. La ritournelle et le galop ». Dans Éric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze, une vie philosophique*. p. 513-523. Actes des « Rencontres internationales de Rio de Janeiro » (Sao Paulo : juin 1996). Coll. « Les empêcheurs de penser en rond ». Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.
- DAHLHAUS, Carl. 1997. *L'idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique*. Genève : Contrechamps.
- DAURIAC, Lionel. 1982. « Sur l'esthétique de Richard Wagner : comment il faut lire Opéra et Drame ». Dans *Richard Wagner, Opéra et drame*, p. 1-40. Paris : Éditions d'aujourd'hui.
- DIDEROT, Denis. 1995. *Ruines et paysages : salons de 1767*. Paris : Hermann.
- DELEUZE, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions de Minuit.

- DELEUZE, Gilles. 1985. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles, et Félix Guattari. 1991 / 2005. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Coll. « Reprise ». Paris : Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles, et Claire Parnet. 1996. *Dialogues*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion.
- EINSTEIN, Alfred. 1959. *La musique romantique*. Coll. « Tel ». Paris : Éditions Gallimard.
- EMERY, Eric. 1998. *Temps et musique*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- ESCOUBAS, Éliane. 1995. *L'espace pictural*. S.l. : Encre marine.
- FAUQUET, Joël-Marie. 2003. *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. Paris : Fayard.
- FORERO-MENDOZA, Sabine. 2002. *Le temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*. Seysell : Champ Vallon.
- GAUDREAULT, André. 2009. *American cinema, 1890-1909 : themes and variations*. New Brunswick : Rutgers University Press.
- GORBMAN, Claudia. 1980. « Narrative Film Music ». Dans *Yale French Studies*. n° 60. p. 183-203.
- GORBMAN, Claudia. 1987. *Unheard Melodies : Narrative Film Music*. London : BFI Publishing; Bloomington : Indiana University Press.
- GOUBAULT, Christian. 1997. *Vocabulaire de la musique romantique*. Paris : Minerve.
- GRANGE, Marie-Françoise et Éric Vandecasteele (dir.). 1998. *Arts plastiques et cinéma : Les territoires du passeur*. Paris : L'Hartmann.
- GUATTARI, Félix. 1989. « Ritournelles et affects existentiels ». *Chimères*. n° 7 (été), p. 1-5
- GUATTARI, Félix. 1979. *L'inconscient machinique : essai de schizo-analyse*. Fontenay-sous-Bois : Recherches.
- GYORY, Michel. 1996. *Les cahiers du scénario*. n° 1. (été). Bruxelles.
- HACQUARD, Georges. 1959. *La musique et le cinéma*. Paris : Presses universitaires de France.



- HARPER, Graeme, Ruth Doughty, Jochen Eisentraut (dir.). 2009. *Sound and Music in Film and Visual Media : An Overview*. New York : Continuum.
- HIAM, Jonathan. 2009. « Émigré Film Composers : Émigré Film Composers and Hollywood's Golden Age (1935-1955) ». Dans Graeme Harper, Ruth Doughty, Jochen Eisentraut (dir.). *Sound and Music in Film and Visual Media : An Overview*. p. 569-573. New York : Continuum.
- HOFMANN, Michel-R. 1964. *La vie de Moussorgski*. Coll. « Vies et Visages ». Paris : Éditions du Sud.
- KALINAK, Katherine. 1992. *Settling the Score : Music and the Classical Hollywood Film*. Madison : The University of Wisconsin Press.
- KANT, Emmanuel, et Moses Mendelssohn. 2006. *Qu'est-ce que les Lumières?*. Paris : Mille et une nuits.
- LACOMBE, Alain, et François Porcile. 1995. *Les musiques du cinéma français*. Paris : Bordas.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, et Jean-Luc Nancy. 1978. *L'absolue littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Éditions du Seuil.
- LECOURT, Edith. 1994. *L'expérience musicale : résonances psychanalytiques*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- LINK, Stan. 2009. « Leitmotif : Persuasive Musical Narration ». Dans Graeme Harper, Ruth Doughty, Jochen Eisentraut (dir.). *Sound and Music in Film and Visual Media : An Overview*. p. 180-193. New York : Continuum.
- LUCAS-DUBRETON, Jean. 1981. *La France de Napoléon*. Paris : Tallandier.
- MÂCHE, François-Bernard. 1991. *Musique, Mythe, nature : Les dauphins d'Arion*. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- MANN, Thomas. 1978. *Wagner et notre temps*. Paris : Librairie générale française.
- MARNAT, Marcel. 1962. *Moussorgsky*. Coll. « Solfèges ». Paris : Éditions du Seuil.
- MARRATI, Paola. 2003. *Gilles Deleuze : Cinéma et philosophie*. Coll. « Philosophies ». Paris : Presses Universitaires de France.
- MARTIN, Jean-Clet. 1993. *Variations : La philosophie de Gilles Deleuze*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- METZ, Christian. 1984. *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur.

- MILLER MARKS, Martin. 1997. *Music and the Silent Film : Context and Case Studies, 1895-1924*. Oxford / New York : Oxford University Press.
- Modeste Moussorgski et le drame russe : Notice autobiographique, lettres, souvenirs de contemporains*. 1987. Moscou : Éditions « Radouga ».
- MORTON, Brian, et Pamela Collins. 1992. *Contemporary Composers*. Chicago / London : St. James Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 2004. « La Tétralogie de Richard Wagner. Miroir de l'androgynie et de l'œuvre d'art totale ». *Diogenes*. n° 208. p. 85-94
- NOVALIS. 1966. *L'Encyclopédie*. Paris : Les éditions de minuit.
- PLANTIGA, Leon. 1989. *La musique romantique : histoire du style musical au XIXe siècle en Europe*. Paris : J.-C. Lattès.
- PISANO, Giusy. 2002. « Sur la présence de la musique dans le cinéma muet ». *Musique! 1895*. n° 38. octobre.
- PROUST, Marcel. 1990. *À la recherche du temps perdu*. Tome VII : *Le temps retrouvé*. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard.
- ROLAND-MANUEL (dir.). 1963 / 2001. *Histoire de la musique*. Tome 2 : *Du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, vol. 1. Coll. « Folio / Essais ». Paris : Gallimard.
- ROSEN, Charles. 2002. *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*. Paris : Gallimard.
- ROSOLATO, Guy. 1993. *Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture*. Paris : Presses universitaires de France.
- SAUVAGNARGUES, Anne. 2004. « Deleuze. De l'animal à l'art » dans *La philosophie de Gilles Deleuze*. Coll. « Quadrige ». Paris : PUF.
- SAFRAN, Rebecca, James S. Adelman, KevinJ. McGraw, Michael Hau. 2008. « Sexual signal exaggeration affects physiological state in male barn swallows ». *Current Biology*, Vol. 18, n°11 (juin), p. R461-R462
- SASSO, Robert, et Arnaud Villani (dir.). 2003. « Le vocabulaire de Gilles Deleuze », *Les cahiers de Noesis*, Cahier n° 3 (printemps). Nice : Centre de recherche d'histoire des idées.
- SCHOPENHAUER. 1966. « Chapitre 52 ». Dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, p. 327-342. Paris : Presses universitaires de France.

- SEROFF, Victor. 1949. *Le groupe des cinq : Balakirev, Borodine, Moussorgsky, César Cui, Rimsky-Korsakoff*. Coll. « Les héros de la musique russe ». Paris : Éditions le bon plaisir.
- SÈVE, Bernard. 2002. *L'altération musicale*. Paris : Seuil.
- SLOBODA, John A. 1985. *L'esprit musicien : la psychologie cognitive de la musique*. Liège : Pierre Mardaga, éditeur.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. 1988. *L'ancien régime et la révolution*. Paris : Flammarion.
- TULARD, Jean (dir.). 1987. *Dictionnaire Napoléon*. Paris : Fayard.
- TULARD, Jean. 2002. *Napoléon, ou, Le mythe du sauveur*. Paris : Hachette.
- WAGNER, Richard. 1982. *Opéra et drame*. Paris : Éditions d'aujourd'hui.
- WOLF, Norbert. 2003. *Friedrich*. Köln : Taschen
- ZOURABICHVILI, François. 2003. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Paris : Ellipse.
- ZOURABICHVILI, François. 2004. « Deleuze. Une philosophie de l'événement » dans *La philosophie de Gilles Deleuze*. Coll. « Quadrige ». Paris : PUF.

Sources électroniques :

- CARDINAL, Serge. 2006. « Trajets dynamiques et cartes de puissances, Caro Dario de Nanni Moretti : Sur ma petite Vespa deleuzienne ». En ligne. *Ligne de fuite*, n°2 (juin). <[http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id\\_article=41](http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=41)>.
- CRAWFORD, Elis. S.d. « The lied & Song Text ». En ligne. REC Music Foundation. <<http://www.recmusic.org/lieder/>>.
- MARTIN, Jean-Clet. 2000. « L'espace sensible ». En ligne. *Chimère*, n°40 (Automne). [http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/40chi05.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/40chi05.pdf)>.
- SAN MARTIN, Caroline. 2007. « Gerry : Temps morts et espaces vides ». En ligne. Hors champ (février). < <http://www.horschamp.qc.ca/TEMPS-MORTS-ET-ESPACES-VIDES.html>>.

WebDeleuze :

Anti-Œdipe et Mille Plateaux : sur la musique. 08/03/1977. En ligne.  
<<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=183&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1>>.

Anti-Œdipe et Mille Plateaux : sur la musique. 03/05/1977. En ligne.  
<<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=4&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1>>.

Anti-Œdipe et Mille Plateaux. 27/02/1979. En ligne.  
<<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=185&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=1>>.

Image Mouvement Image temps : Bergson, proposition sur le cinéma. 18/05/1983. En ligne.  
<<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=74&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=1>>.

## Discographie

- BEETHOVEN, Ludwig van. 1991. *Beethoven lieder*. Hermann Prey (baryton) et Leonard Hokanson (piano). Königsdorf : Capriccio. 10343-10345.
- CHOPIN, Frédéric. 1998. *Chopin : 24 Preludes, op. 28; Prelude, op. 45; Andante spianato et Grande polonaise brillante, op. 22; Polonaise-fantaisie, op. 61*. Louis Lortie (piano). Chando. CHAN 9597.
- CHOPIN, Frédéric. 1998. *Chopin: Favourite Piano Works*. Vladimir Ashkenazy (piano). 444830-2.
- MAHLER, Gustav. 1991. *Mahler : Songs of a Wayfarer; Kindertotenlieder; Rückert-Lieder*. Andreas Schmidt (baryton) et Jesus Lopez-Cobos : orchestre symphonique de Cincinnati. Telarc.
- MOUSSORGSKI, Modest. *Tableaux d'une exposition*. Alfred Brendel (piano). Philips. 4201562.
- SCHUBERT, Franz Peter. 1995. *Winterreise*. Dietrich Fischer-Dieskau (baryton) et Jörg Demus (piano). Deutsche Grammophon. 447 421-2.
- SCHUBERT, Franz Peter. 2008. *Concert du 16 novembre 2008*. Marie-Claire Fafard-Blais (soprano) et Valérie Dueck (piano).
- SCHUMANN, Robert Alexander. 1990. *Schumann : Kinderzenen*. Wilhelm Kempff. Éloquence – Deutsche Grammophon. 469645-2.
- SCHUMANN, Robert Alexander. 1995. *Robert Schumann lieder*. Peter Schreier (ténor) et Christoph Eschenbach (piano). Teldec. 2292461542.
- SCHUMANN, Robert Alexamder. 2000. *Schumann lieder*. Barbara Bonney (soprano) Vladimir Ashkenazy (piano). Deca.
- SCHUMANN, Robert Alexander. 2001. *Schumann : Fantasie. Piano Sonata n° 2, Études symphoniques*. Marc-André Hamelin. Hyperion. CDA67166.
- SCHUMANN, Robert Alexander. 2005. *Schumann : Papillons, Fantasiestücke, Carnaval*. Marc-André Hamelin (piano). Hyperion. CDA67120.

## Partitions

- BACH, Johann Sebastian. 1952. *Offrande musicale*. London – Toronto : Boosey & Hawkes.
- BEETHOVEN, Ludwig van. S.d. *An die ferne Geliebte (To the distant beloved), op. 98 : for high voice with piano accompaniment*. New York : Belwin Mills.
- BEETHOVEN, Ludwig van. 1986. *Symphony n°5 c minor op. 67*. London : Eulenburg.
- CHOPIN, Frédéric. 1948. *Nocturnes*. Francfort : C.F. Peters.
- CHOPIN, Frédéric. 1981. *Complete ballades, impromptus & sonata*. New York : Dover.
- SCHUMANN, Robert Alexander. S.d. *Humoreske, piano, op. 20, si bémol majeur*. Vienne : Universal Edition.
- SCHUMANN, Robert Alexander. S.d. *Carnaval op. 9; Fantasiestücke op. 12; Symphonic etudes op. 13; Fantasia : op. 17*. New York : Léa Pocket Score.
- SCHUMANN, Robert Alexander. 1930. *Vocal album : fifty-five songs with piano accompaniment : for high voice*. G. Schirmer.
- SCHUMANN, Robert Alexander. 1945. *Waldscenen op. 82*. New York : G. Schirmer.
- SCHUMANN, Robert Alexander. 1978. *Fantasiestücke op. 12*. Munich : G. Henle.
- SCHUMANN, Robert Alexander. 1981. *Chamber Music of Robert Schumann : Piano Quintet, Piano Quartet, Three Piano Trios, Three String Quartets*. New York : Dover Publications.

## Filmographie

*Fanny och Alexander*. 1982. Ingmar Bergman

*Rear Window*. 1954. Alfred Hitchcock

*Prénom Carmen*. 1983. Jean-Luc Godard

*Le samouraï*. 1967. Jean-Pierre Melville

*Le cercle rouge*. 1970. Jean-Pierre Melville

*Bob le flambeur*. 1956. Jean-Pierre Melville

*The Man Who Knew too Much*. 1956. Alfred Hitchcock

*Casablanca*. 1942. Michael Curtiz

*Bande à part*. 1964. Jean-Luc Godard

*Jaws*. 1975. Steven Spielberg

*Once Upon a Time in the West*. 1968. Sergio Leone

*Psycho*. 1960. Alfred Hitchcock

*Stagecoach*. 1939. John Ford

*The New World*. 2005. Terrence Malick

*Citizen Kane*. 1941. Orson Welles

*Umberto D*. 1952. Vittorio De Sica

*L'éclipse*. 1962. Michelangelo Antonioni

*Gerry*. 2002. Gus Van Sant

## Liste des pièces citées

- Dichterliebe op. 48.* 1840. Robert Alexander Schumann.
- Winterreise D. 911.* 1827. Franz Schubert.
- Lieder eines fahrenden Gesellen.* 1884-1885. Gustav Mahler.
- Nocturne en mi<sup>b</sup> majeur op. 9 n° 2.* 1830-1832. Frédéric Chopin.
- Ballade n°1 en sol mineur.* 1835. Frédéric Chopin.
- An die ferne Geliebte op. 98.* 1816. Ludwig van Beethoven.
- Rückert lieder.* 1905. Gustav Mahler.
- Carnaval op. 9.* 1834-1835. Robert Alexander Schumann.
- Clavier bien tempéré BWV 846-BWV 893.* 1722-1740. Johann Sebastian Bach.
- Offrande Musicale BWV 1079.* 1747. Johann Sebastian Bach.
- Humoreske op. 20.* 1839. Robert Alexander Schumann.
- Fantasiestücke op. 12.* 1837. Robert Alexander Schumann.
- 24 Préludes op. 28.* 1838-1839. Frédéric Chopin.
- Frauenliebe und leben op. 42.* 1840. Robert Alexander Schumann.
- Fantaisie en do majeur op. 17.* 1836. Robert Alexander Schumann.
- Quintette en mi<sup>b</sup> majeur op. 44.* 1842. Robert Alexander Schumann.
- Neuvième symphonie op. 125 « Hymne à la joie ».* 1817-1824. Ludwig van Beethoven.
- Die Walküre « La chevauchée des Walkyries ».* 1870. Richard Wagner.
- Enlèvement au sérail K 384.* 1782. Wolfgang Amadeus Mozart.
- Adieux de l'hôtesse arabe.* 1866. George Bizet.
- Lakmé.* 1881-1882. Léo Delibes.
- Marseillaise.* 1792. Rouget de Lisle.
- Cinquième symphonie op. 67.* 1804-1808. Ludwig van Beethoven.
- Lohengrin.* 1848. Richard Wagner.
- Der Ring des Nibelungen : Das Rheingold – Prélude.* 1869. Richard Wagner.
- Tableaux d'une exposition – Bydlo.* 1874. Modest Moussorgski.
- Für Alina.* 1976. Arvo Pärt.



## ANNEXE 1

## Texte 1

Gretchen am Spinnrade

Texte original allemand et traduction française

Meine Ruh' ist hin

Ma paix n'est plus

Meine Ruh' ist hin,  
 Mein Herz ist schwer,  
 Ich finde sie nimmer  
 Und nimmermehr.

Ma paix n'est plus,  
 mon cœur est lourd.  
 Je ne le trouverai plus,  
 jamais plus.

Wo ich ihn nicht hab  
 Ist mir das Grab,  
 Die ganze Welt  
 Ist mir vergällt.

Partout où je ne l'ai pas,  
 ma tombe est là.  
 Mon monde entier,  
 contre moi s'est tourné.

Mein armer Kopf  
 Ist mir verrückt,  
 Mein armer Sinn  
 Ist mir zerstückt.

Ma pauvre tête  
 est devenue folle.  
 Mon pauvre esprit  
 est déchiré.

Meine Ruh' ist hin,  
 Mein Herz ist schwer,  
 Ich finde sie nimmer  
 Und nimmermehr.

Ma paix n'est plus,  
 mon cœur est lourd.  
 Je ne le trouverai plus,  
 jamais plus.

Nach ihm nur schau ich  
 Zum Fenster hinaus,  
 Nach ihm nur geh ich  
 Aus dem Haus.

Pour lui seul,  
 par la fenêtre je regarde.  
 Pour lui seul,  
 De ma porte je m'évade.

Sein hoher Gang,  
 Sein' edle Gestalt,  
 Seine Mundes Lächeln,  
 Seiner Augen Gewalt,

Sa grande démarche,  
 sa noble stature,  
 sa bouche souriante,  
 ses yeux puissants.

Und seiner Rede  
 Zauberfluß,  
 Sein Händedruck,  
 Und ach, sein Kuß!

Et de sa bouche  
 s'écoule la magie.  
 Son emprise,  
 et, ah! Son baiser.

Meine Ruh' ist hin,  
Mein Herz ist schwer,  
Ich finde sie nimmer  
Und nimmermehr.

Mein Busen drängt sich  
Nach ihm hin.  
Ach dürft ich fassen  
Und halten ihn,

Und küssen ihn,  
So wie ich wollt,  
An seinen Küssen  
Vergehen sollt!

Meine Ruh' ist hin,  
Mein Herz ist schwer...

Ma paix n'est plus,  
mon cœur est lourd.  
Je ne le trouverai plus,  
jamais plus.

Ma poitrine se presse  
auprès de lui.  
Ah, puis je le saisir  
et le tenir,

et l'embrasser  
comme je le veux.  
De ses baisers,  
je dois mourir!

Ma paix n'est plus,  
mon cœur est lourd...

Source : REC Music Foundation (traduction française libre)

## Texte 2

An die ferne Geliebte

Premier lied : Auf dem Hügel sitz ich spähend

Texte original allemand et traduction française

Auf dem Hügel sitz ich spähend

Je suis assis sur la colline, les yeux fixés

Auf dem Hügel sitz ich spähend  
In das blaue Nebelland,  
Nach den fernen Triften sehend,  
Wo ich dich, Geliebte, fand.Je suis assis sur la colline, les yeux fixés  
sur le paysage bleu de brouillard,  
regardant les pâturages lointains  
où je t'ai trouvée, toi, ma bien-aimée.Weit bin ich von dir geschieden,  
Trennend liegen Berg und Tal  
Zwischen uns und unserm Frieden,  
Unserm Glück und unsrer Qual.Je suis parti loin de toi,  
les monts et les vallées nous coupent  
de notre quiétude,  
de notre bonheur et de nos peines.Ach, den Blick kannst du nicht sehen,  
Der zu dir so glühend eilt,  
Und die Seufzer, sie verwehen  
In dem Raume, der uns teilt.Ah! Tu ne peux voir ce regard,  
qui ardemment se hâte vers toi  
et les soupirs se perdent  
dans l'espace qui nous sépare!Will denn nichts mehr zu dir dringen,  
Nichts der Liebe Bote sein?  
Singen will ich, Lieder singen,  
Die dir klagen meine Pein!Plus rien ne veut donc plus t'atteindre?  
Plus rien ne veut donc être messager de l'amour?  
Je veux chanter, chanter des chants  
qui te parlent de ma peine!Denn vor Liebesklang entweicht  
Jeder Raum und jede Zeit,  
Und ein liebend Herz erreicht  
Was ein liebend Herz geweiht!Car au son d'une chanson  
s'efface la distance et le temps  
et un cœur amoureux reçoit  
ce qu'un cœur amoureux lui a voué.

Source : REC Music Foundation

## Texte 3

Winterreise

Cinquième lied : Der Lindenbaum

Texte original allemand et traduction française

## Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Tore  
 Da steht ein Lindenbaum;  
 Ich träumt in seinem Schatten  
 So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde  
 So manches liebe Wort;  
 Es zog in Freud' und Leide  
 Zu ihm mich immer fort.

Ich muß' auch heute wandern  
 Vorbei in tiefer Nacht,  
 Da hab' ich noch im Dunkel  
 Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,  
 Als riefen sie mir zu :  
 Komm her zu mir, Geselle,  
 Hier find'st du deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen  
 Mir grad ins Angesicht;  
 Der Hut flog mir vom Kopfe,  
 Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde  
 Entfernt von jenem Ort,  
 Und immer hör' ich's rauschen :  
 Du fändest Ruhe dort!

## Le tilleul

Près de la fontaine, à la porte de la ville,  
 Se dresse un tilleul;  
 J'ai rêvé, dans son ombre  
 tant de rêves doux.

J'ai gravé, dans son écorce,  
 tant de mots d'amour.  
 Dans la joie ou la peine  
 c'est près de lui, que je me suis trouvé.

Mais aujourd'hui, je suis parti.  
 Dans la nuit profonde;  
 Alors dans l'obscurité,  
 J'ai fermé les yeux à sa vue.

Pourtant ses rameaux bruissaient  
 Comme pour m'appeler :  
 « Viens, viens à moi, compagnon  
 car tu peux, ici, trouver le repos ! »

Les vents glacials  
 M'ont fouetté le visage,  
 Mon chapeau s'est envolé,  
 Mais je ne me suis pas retourné.

J'ai marché durant des heures,  
 et bien loin de cet endroit  
 je continue d'entendre ce bruissement :  
 « Près de moi tu trouveras la paix ! »

Source : REC Music Foundation (traduction française libre)

## Texte 4

Dichterliebe

Treizième lied : Ich hab' im Traum geweinet

Texte original allemand et traduction française

Ich hab' im Traum geweinet

En pleurant j'ai rêvé, ma belle

Ich hab' im Traum geweinet,  
 Mir träumte, du lägest im Grab.  
 Ich wachte auf, und die Träne  
 Floß noch von der Wange herab.

En pleurant j'ai rêvé, ma belle,  
 Que la mort éteignait tes jours;--  
 Quand cette vision cruelle  
 Disparut, je pleurais toujours.

Ich hab' im Traum geweinet,  
 Mir träumt', du verließest mich.  
 Ich wachte auf, und ich weinte  
 Noch lange bitterlich.

En pleurant j'ai rêvé, ma chère,  
 Que tu trahissais nos amours; --  
 Quand l'aube éveilla ma paupière,  
 Mes pleurs amers coulaient toujours

Ich hab' im Traum geweinet,  
 Mir träumte, du bliebest mir gut.  
 Ich wachte auf, und noch immer  
 Strömt meine Tränenflut.

J'ai rêvé que ta vie entière  
 Me gardait un cœur sans détours;  
 Mes yeux revoyant la lumière  
 Pleuraient, pleuraient, pleuraient toujours.

Source : REC Music Foundation

## Texte 5

Rückert Lieder

Quatrième lied : Um Mitternacht

Texte original allemand et traduction française

Um Mitternacht	À minuit
Um Mitternacht	À minuit
Hab' ich gewacht	J'ai monté la garde
Und aufgeblickt zum Himmel;	Et tourné mon regard vers les cieux
Kein Stern vom Sternengewimmel	Aucune étoile dans la foule d'étoiles
Hat mir gelacht	Ne m'a souri
Um Mitternacht.	À minuit.
Um Mitternacht	À minuit
Hab' ich gedacht	J'ai forcé mes pensées
Hinaus in dunkle Schranken.	Jusqu'aux limites les plus sombres
Es hat kein Lichtgedanken	À minuit
Mir Trost gebracht	Aucune image scintillante
Um Mitternacht.	Ne m'a apporté de réconfort
	À minuit.
Um Mitternacht	À minuit
Nahm ich in acht	J'ai écouté
Die Schläge meines Herzens;	Les battements de mon cœur ;
Ein einz'ger Puls des Schmerzes	Une seule pulsation douloureuse
War angefacht	Suscitée
Um Mitternacht.	À minuit.
Um Mitternacht	À minuit
Kämpft' ich die Schlacht,	J'ai livré la bataille,
O Menschheit, deiner Leiden;	O humanité de tes chagrins :
Nicht konnt' ich sie entscheiden	Je ne pouvais la résoudre
Mit meiner Macht	Par moi-même
Um Mitternacht.	À minuit.
Um Mitternacht	À minuit
Hab' ich die Macht	J'ai mis mes forces
In deine Hand gegeben!	Dans tes mains !
Herr! Über Tod und Leben	Seigneur de la mort et de la vie,
Du hältst die Wacht	Tu montes la garde
Um Mitternacht!	À minuit !

Sources : poème de Friedrich Rückert sur REC Music Foundation et traduction française de Patricia Dussaux (livret du disque : *Mahler : Songs of a Wayfarer ; Kindertotenlieder ; Rückert-Lieder*. Andreas Schmidt (baryton) et Jesus Lopez-Cobos : orchestre symphonique de Cincinnati. Telarc.

## Texte 6

Fraunliebe und leben

Dernier lied : Nun hast du mir den ersten Schmerz ...

Texte original allemand et traduction française

Nun hast du mir den ersten Schmerz...	Pour la première fois, tu m'as fait mal
Nun hast du mir den ersten Schmerz getan, Der aber traf. Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger Mann, Den Todesschlaf.	Là, pour la première fois, tu m'as fait mal, Une douleur qui touche. Tu dors, dur et impitoyable mari, Du sommeil de la mort.
Es blicket die Verlaßne vor sich hin, Die Welt is leer. Geliebet hab ich und gelebt, ich bin Nicht lebend mehr.	À l'abandon, on a le regard vague, Le monde est vide. J'ai aimé et j'ai vécu, Je ne suis plus vivante.
Ich zieh mich in mein Innres still zurück, Der Schleier fällt, Da hab ich dich und mein verlornes Glück, Du meine Welt!	Je me replie en mon silence intérieur, Le voile tombe, Là je t'ai, et mon bonheur perdu, Toi, mon univers!

Source : REC Music Foundation



## Texte 7

Die Gebüsche

Poème de Schlegel

Texte original allemand et traduction française

## Die Gebüsche

Es wehet kühl und leise  
 Die Luft durch dunkle Auen,  
 Und nur der Himmel lächelt  
 Aus tausend hellen Augen.

Es regt nur eine Seele  
 Sich in des Meeres Brausen,  
 Und in den leisen Worten,  
 Die durch die Blätter rauschen.

So tönt in Welle Welle,  
 Wo Geister heimlich trauern;  
 So folgen Worte Worten,  
 Wo Geister Leben hauchen.

Durch alle Töne tönet  
 Im bunten Erdentraume  
 Ein leiser Ton gezogen,  
 Für den, der heimlich lauschet.

## Il souffle léger et frais

Il souffle léger et frais  
 Le vent par les sombres prairies,  
 Et seul le ciel sourit  
 De mille yeux clairs.

Il pleuvait seulement sur une âme  
 Dans les bruissements de la mer,  
 Et dans les légers mots,  
 Qui à travers les feuilles bruissaient.

Ainsi sonnaient dans les vagues,  
 Où les esprits secrètement pleurent;  
 Ainsi un mot suivait l'autre,  
 Où les esprits de la vie soufflent.

À travers tous les sons entendus  
 Dans les rêves colorés de la terre  
 Un léger son se fait entendre  
 Pour celui qui écoute en secret

Source : REC Music Foundation (traduction française libre)

## Texte 8

An die ferne Geliebte

Dernier lied : Nimm sie hin denn, diese Lieder

Texte original allemand et traduction française

Nimm sie hin denn, diese Lieder

Accepte donc ces chansons

Nimm sie hin denn, diese Lieder,  
Die ich dir, Geliebte, sang,  
Singe sie dann abends wieder  
Zu der Laute süßem Klang.

Accepte donc ces chansons  
que je te chantais, ô bien-aimée,  
et chante-les le soir en t'accompagnant  
du son doux de ton luth!

Wenn das Dämmerungsrot dann zieht  
Nach dem stillen blauen See,  
Und sein letzter Strahl verglüheth  
Hinter jener Bergeshöh;

Quand le crépuscule s'étend  
vers le lac calme et bleu  
et que le dernier rayon disparaît  
derrière la cime de cette montagne

Und du singst, was ich gesungen,  
Was mir aus der vollen Brust  
ohne Kunstgepräg erklingen,  
Nur der Sehnsucht sich bewußt :

et quand tu chantes ce que je chantais,  
ce qui sortait avec force de ma poitrine,  
sans artifice,  
seulement conscient de cette langueur,

Dann vor diesen Liedern weichet  
Was geschieden uns so weit,  
Und ein liebend Herz erreicht  
Was ein liebend Herz geweiht.

alors ce qui nous a séparés  
cède devant ces chansons  
et un cœur amoureux reçoit  
ce qu'un cœur amoureux lui a voué.

Source : REC Music Foundation

## ANNEXE 2

Image 1

Caspar David Friedrich (1774-1840)  
*Le voyageur au dessus de la mer de nuages*, vers 1818  
Huile sur toile, 98,4 x 74,8 cm  
Hambourg, Hamburger Kunsthalle  
(Wolf 2003, p. 58)

Image 2

Giovanni Paolo Panini (1691-1765)  
*Le dévouement de Marcus Curtius*  
Huile sur toile, 99 x 134 cm  
Avignon, musée Calvet (Inv. 22-462)  
(Bonfait 2000, p. 237)

Image 3

Giovanni Paolo Panini (1691-1765)  
*Alexandre le Grand devant le tombeau d'Achille*  
Huile sur toile, 98 x 134 cm  
Narbonne, musée d'Art et d'Histoire (Inv. D 966-1-1)  
(Bonfait 2000, p. 239)

Image 4

Caspar David Friedrich (1774-1840)  
*L'abbaye dans la forêt*, 1808-1810  
Huile sur toile, 110,4 x 171 cm  
Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin  
Preußischer Kulturbesitz  
(Wolf 2003, p. 35)