



D'où vient la musique ? Frontières et porosité de la bande-son

Gérard Dastugue

► To cite this version:

Gérard Dastugue. D'où vient la musique ? Frontières et porosité de la bande-son. Inter-Lignes, 2010, Musique et Cinéma. Harmonies et contrepoints, pp. 37-56. hal-02434131

HAL Id: hal-02434131

<https://hal.science/hal-02434131>

Submitted on 9 Jan 2020

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

D'où vient la musique ?

Frontières et porosité de la bande-son

Gérard Dastugue
Institut Catholique de Toulouse

Le rôle de la musique au cinéma s'impose d'abord par sa localisation. Affirmer, comme le veut la légende, que la musique était présente pour couvrir les bruits du projecteur est non seulement une erreur mais une réduction. De nombreuses gravures représentent des séances de lanterne magique accompagnées d'une boîte à musique, placée sous l'écran, préfigurant ainsi la fosse d'orchestre. D'un point de vue proxémique, la musique, dans le processus de réception spectatorielle, provient donc de l'écran¹. Pour le spectateur, l'image donne naissance au son, ce qui est entendu est logiquement lié à ce qui est vu, et le son de n'apporter une valeur ajoutée² que faiblement perceptible mais pourtant réelle. Il semble donc nécessaire de revenir sur le processus de diégétisation.

I. PERCEPTION AUDITIVE ET DIEGETISATION

Dans le processus de perception de la musique de film, cette musique que l'on remarque le moins mais que l'on entend³ le plus – pour reprendre les termes de Kathryn Kalinak⁴ – il y a une gradation dans la perception et la compréhension de l'icône auriculaire.

Le phénomène de la perception auditive (le phénomène oculaire offre un aspect semblable) se développe sur trois niveaux successifs. Le premier est d'ordre passif, l'auditeur est en position de "subir" l'occurrence sonore. Il entend un bruit ou un dialogue qu'il va ensuite percevoir (deuxième niveau), c'est-à-dire enregistrer et identifier à des fins de compréhension (troisième niveau).

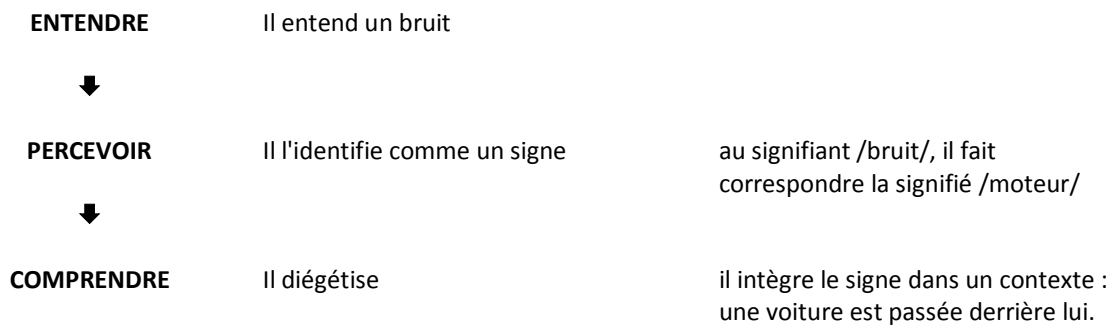
Prenons l'exemple d'un individu marchant dans la rue, une voiture passe derrière lui :

¹ La question de la source reste ambiguë dans sa composante technologique même : le son provient-il de l'écran ou des haut-parleurs placés dans la salle de cinéma. Si la configuration a longtemps placé la source « technique » derrière l'écran, les récentes avancées en matière de spatialisation du son (Dolby, effet Surround, 5.1, etc.) multiplient les sources tout en les fragmentant (caisson de basse au centre, passage d'un son de gauche à droite).

² « Valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégage "naturellement" de ce qu'on voit, et est déjà contenue dans l'image seule. Et jusqu'à procurer l'impression, éminemment injuste, que le son est inutile, et qu'il redouble un sens qu'en réalité il amène et crée, soit de toutes pièces, soit par sa différence même d'avec ce qu'on voit » in Michel Chion. *L'Audio-Vision, Son et Image au Cinéma*. Paris : Nathan, collection "Cinéma et Image", 1990, pp. 8-9.

³ Le verbe "entendre" est en lui-même ambigu de par sa polysémie : "entendre" est à la fois glosable par "écouter" et "comprendre", ce dernier provenant de la racine latine "intendere", appliquer son esprit au quel l'espagnol "entender" (comprendre) est une allusion plus directe.

⁴ Kathryn Kalinak. *Settling the Score*. Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press. 1992. xiv.



La diégétisation consiste donc en une contextualisation du signe, une mise en repère de l'élément sonore. De cette identification du signe sonore peut naître l'identification du signe visuel même si ce dernier n'est pas clairement relayé visuellement. La localisation de la bande-son, et sa composition même, sont des atouts scénaristiques qui peuvent suppléer à l'absence (par carence ou par choix) d'image.

1. Identification primaire : la musique naît de l'écran

Dans la grammaire cinématographique traditionnelle, on ne saurait imaginer un son posé sur un objet ou une représentation que notre vision empirique sait incompatible. Faisant abstraction des expérimentations ou des velléités de nouvelles syntaxes d'un Godard ou d'un Lynch, nous entendons généralement le bruit logiquement produit par ce qui est visualisé à l'écran : par exemple, un aboiement sur l'image d'un chat tiendra pour le spectateur du ressort comique ou de l'effet de style.

Car le spectateur s'identifie à ce qu'il voit, et de manière attendue mais moins consciente, à ce qu'il entend. Dans *Le signifiant imaginaire*⁵, Christian Metz énonce deux types d'identification cinématographique : l'identification primaire (identification à la caméra, donc au point de vue de l'énonciateur) et l'identification secondaire (identification au personnage). L'identification primaire, qui consiste à percevoir l'appareil cinématographique comme source arbitraire d'imaginaire, n'intègre pas forcément sa composante sonore : le spectateur – et plus particulièrement dans la démarche active de se rendre dans une salle de cinéma – est doublement conscient de son statut de « sujet tout-percevant⁶ » : il est à la fois en sur-perception et en sous-motricité, comme condamné, immobile, à voir ses sens sollicités par l'imaginaire qui se présente devant lui, conscient de rêver éveillé. Il est surtout conscient d'être l'énonciataire, la destination ultime de cet imaginaire, le réceptacle de ses effets.

Ce qui est une évidence pour le visuel ne le sera pas pour le sonore. On parlera difficilement de vision passive là où l'écoute passive est plus répandue (on ne peut décemment pas entendre tout les sons qui parviennent à notre oreille). Notre écoute est donc tributaire d'une certaine sélection et le processus cinématographique, contrairement à un environnement naturel, propose justement de donner à entendre tout comme il donne à voir. L'énonciateur est avant tout celui qui sélectionne pour l'énonciataire. Que ce soit la mise en avant du son d'une action ou d'un objet, qu'il s'agisse de distorsion de la perception auditive (les procédés de sound design, la création de climats spécifiques pouvant perturber la logique de l'écoute, etc.), le spectateur est habitué à voir un film, oubliant parfois qu'il est aussi amené à devoir l'écouter afin de saisir les informations nécessaires à la pleine compréhension du discours.

⁵ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire* (1977), Paris, Christian Bourgois Editeur, 1984, p.79

⁶ Ibid, pp.65-70

2. Identification secondaire : la musique naît du récit

Rappelons que l'expression sonore au cinéma se compose des trois matières suivantes :

- Les paroles / le dialogue
- Les bruits / le son (direct ou doublé)
- La musique

Nous avons tous été témoins des bavardages de certains spectateurs sur des séquences dénuées de dialogue : une séquence pour eux muette, certes, mais pourtant non silencieuse. Par delà l'agrément d'une logique ou d'un accompagnement, la bande son ne peut se réduire aux simples paroles. Dialogues, sons et musique, et plus encore leurs interactions, sont porteuses de sens, de signification nécessaire à la prise en charge de la volonté narrative de l'énonciateur.

Dans les premières années du cinéma parlant, les techniques d'enregistrement et de mixage – encore balbutiantes – forçaient généralement la présence de l'orchestre sur le plateau de tournage. On imagine aisément les problèmes engendrés, plus particulièrement lorsqu'une nouvelle prise était nécessaire. En 1944, le compositeur David Raksin est chargé d'écrire la musique de *Lifeboat* (1944) d'Alfred Hitchcock :

L'un des proches d'Hitchcock me dit : "Il ne va pas y avoir de musique dans notre film" et je dis "Pourquoi ?" "Et bien... Hitchcock dit qu'ils sont au beau milieu de l'océan. D'où viendrait la musique ?" J'ai alors répondu "Allez lui demander d'où vient la caméra et je lui dirai d'où vient la musique !".⁷

L'anecdote soulève la question de la diégétisation de la source musicale et de sa justification narrative. Il fallait que la musique soit ancrée à la scène, que la source musicale soit présente à l'image. Pendant les années du muet, le ou les musiciens accompagnateurs étaient présents dans la salle de projection et l'auditeur était alors conscient que la musique ainsi émise était apposée sur le film et contribuait à la projection – et non qu'elle appartenait au film. Sans bien entendu en connaître la terminologie exacte, les spectateurs étaient témoins (auditifs et visuels) du non-diégétisme de la partition entendue. Dès lors que la partition semblait provenir du film, la question posée était : d'où vient la musique ?

L'écran est naturellement sonore, le son provient – comme nous l'avons dit plus haut – des objets, des actions, des personnages. La musique, elle, dépasse cet effet de réel. Sa position de fosse, dans cet entre-deux entre univers diégétique et univers spectatoriel, en fait le vernis sur la toile : intervenant syntagmatiquement en toute fin du processus de production, paradigmatiquement comme complément nécessaire et indissociable de l'œuvre.

II. DU SON ET DE LA MUSIQUE : INTERACTIONS ET INTRA-ACTIONS

1. La question du genre

Si la partition intervient en tout dernier point, son intervention peut se différencier selon le genre du film qu'elle accompagne car la distinction entre son et musique doit avant tout être évaluée. Où placer par exemple l'onomatopée, le fait de « construire un bruit avec

⁷ Propos tenus par David Raksin lors du colloque "Composers and the Creative Process" au Virginia Festival of American Film, Charlottesville, Virginia, 25 octobre 1990. Rapportés par Kathryn Kalinak in *Settling the Score*, introduction xiii. [Traduction G.D.]

sa bouche » ? Où situer la chanson, mélange de voix et de musique (voire de dialogue, dans l'exemple des comédies musicales, celles de Jacques Demy en particulier). Comparons ainsi deux genres a priori opposés : le cartoon et le film de science-fiction⁸.

Les situations parfois extrêmes voire outrancières du cartoon s'accompagnent d'une partition musicale omniprésente (« wall-to-wall music »). La musique de cartoon marque et martèle chaque action, chaque mouvement, permettant de dresser une nomenclature des stéréotypes musicaux : glissandi de cordes pour une chute, arpège de harpe pour rêve éveillé, scherzo pour la poursuite, etc. Les points de synchronisation⁹ sont nombreux et sa fonction est ici essentiellement cinétique, c'est-à-dire qu'elle va accorder aux mouvements une occurrence musicale intensifiant ainsi l'amplitude, la puissance, la violence d'un geste qui aurait peut-être été moins sonore dans le cadre d'un film en prises de vue réelle. La musique de cartoon se caractérise ainsi par sa nature syncopée, ses changements de rythme soudains, parfois abrupts : la partition opère alors, dans le processus de réception spectatorielle, un glissement vers le statut d'entité sonore. La musique est le son du cartoon.

Dans la science-fiction ou le fantastique, au contraire, la primauté est à l'univers sonore qui va donner une vie à des éléments non conventionnels dont la véracité et le fonctionnement ne sont pas nécessairement démontrés. Dans la plateforme de pilotage d'un vaisseau spatial (voir les séries *Star Wars*, *Star Trek*, *Alien...*), les multiples écrans, claviers, radars et autres modules doivent exister à l'écran, pour le public, bien au-delà de leur utilité propre. Le réalisme du décor de science-fiction est légitimé par sa capacité à émettre une identité sonore propre : les cliquetis et sonorités électroniques apportent au spectateur la possibilité de croire au dispositif. Le son prend alors le pas sur la musique, si bien que certaines partitions incluent ces sonorités bruitistes comme un ensemble cohérent, indissociable des images (*Blade Runner*, musique de Vangelis, le thriller technologique *Three Blind Mice*, musique d'Eric Neveux ; la métempsychose du *Locataire*, musique de Philippe Sarde, où l'harmonica de verre incarne la présence obsessionnelle de la verrière).

2. Composer le son

Quels sont les paramètres qui vont différencier le bruit de la musique sinon dans l'agencement arbitraire de ses syntagmes ? Lorsque Marcel Duchamp crée la polémique avec sa « fontaine » (plus exactement urinoir) qu'il érige en objet d'art, il ne fait rien d'autre que décontextualiser l'objet pour en rendre la non-utilité arbitraire. Le choix de ne « pas être » ce que l'on est en soi marque la démarche artistique (le célèbre « ceci n'est pas une pipe » de Magritte).

L'utilisation du bruit en musique procède du même rapport. Ce que l'on nomme d'un anglicisme parfois réducteur de « sound design » cache métonymiquement les premières porosités de la bande son, la première frontière entre son et musique¹⁰. Les bruits de train échantillonnés et répétés en cellules rythmiques dans *Dancer in the Dark* (Lars Von Trier, 2000, musique de Bjork) ou *L'Homme du Train* (Patrice Leconte, 2002, musique de Pascal

⁸ Genres que l'on peut néanmoins rapprocher par le non-réalisme des situations, des décors, des personnages.

⁹ « Dans la chaîne audio-visuelle, moment saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel » in Michel Chion. *L'Audio-Vision, Son et Image au Cinéma*. Paris : Nathan, collection "Cinéma et Image", 1990, p.52

¹⁰ Il suffit d'écouter certaines œuvres du compositeur américain Steve Reich, et plus particulièrement *City Life* (1995), œuvre de musique contemporaine composée pour ensemble orchestral et sons pré-enregistrés dans laquelle la partition inclue des sons du quotidien new-yorkais (bruits de portes de voitures, crissements de freins, klaxons de taxi, etc.)

Estève) font ainsi basculer l'écoute d'un univers sonore à un autre, d'un son d'écran à la musique de fosse.

Le compositeur Carter Burwell, collaborateur attitré des frères Coen, a proposé pour la partition du film *Blair Witch 2* (Joe Berlinger, 2000), médiocre suite d'un premier opus à succès, d'écrire une musique exclusivement basée sur des sons naturels (vent dans les arbres, chocs de pierres, clapotis de l'eau, etc.). Pris individuellement et isolément, chacune de ces occurrences acousmatiques¹¹ ne pourrait être assimilable à autre chose qu'un bruit, un son, en l'occurrence celui de la forêt (son ambiant ou son-territoire selon Michel Chion¹²). De cette suite syntagmatique, de ce jeu sur les rythmes naît une variation musico-sonore des plus envoûtantes.

Le premier film ayant surtout fonctionné par sa caméra subjective et son budget minime, le sujet de cette suite (l'emprise de la forêt, quasi hantée, sur un groupe d'étudiants) ne pouvait que difficilement accepter une partition traditionnelle à grands renforts de masse orchestrale et d'effets punctuatifs qui aurait à n'en pas douter brisé le cahier des charges d'une production qui visait là la vague du snuff-movie.

En créant une musique à partir de sons naturels, sans ajout d'instrument traditionnel, le compositeur instaure une partition englobante qui, sans être diégétisée, semble naître de l'écran. Les sons ainsi perçus par le spectateur apparaissent comme artificiellement organisés et cette forêt, visuellement commune, prend son essence terrifiante par son emprise sur l'espace sonore. En maîtrisant ses propres sons, en en modelant (et donc en humanisant) la succession syntagmatique, la forêt, personnage central, crée non seulement sa propre musique mais sa propre respiration : elle peut arbitrairement gérer ses composantes sonores, s'éloignant ainsi de son propre statut naturel¹³. L'angoisse naît ici de cette opposition/fusion entre nature et culture où la forêt, comme un animal doué de raison, crée l'artifice sonore loin de l'environnement naturel qu'elle est censée représenter. La frontière entre son et musique est ici réduite voire annihilée.

III. LE POINT D'ECOUTE ET LA STRATIFICATION DES SOURCES

« On ne répètera jamais assez que le cinéma travaille deux registres : il peut montrer ce que voit le personnage et dire ce qu'il pense » affirme François Jost¹⁴. Le savoir du spectateur, son identification, son vouloir-croire se fondent justement sur des procédés de focalisation engagés par l'utilisation des phénomènes visuels et/ou sonores.

Nous avons dit précédemment que le spectateur considère comme naturel d'entendre le son émis par ce qu'il voit, que ce soit un personnage (dialogue ou respiration), une action (bruit de choc, de glissement) ou un décor/univers (bruit de foule, ambiance urbaine). C'est donc l'image qui crée le point d'écoute, application des paramètres du point de vue à l'univers sonore : qui entend ce que nous entendons ? d'où entendons-nous ?

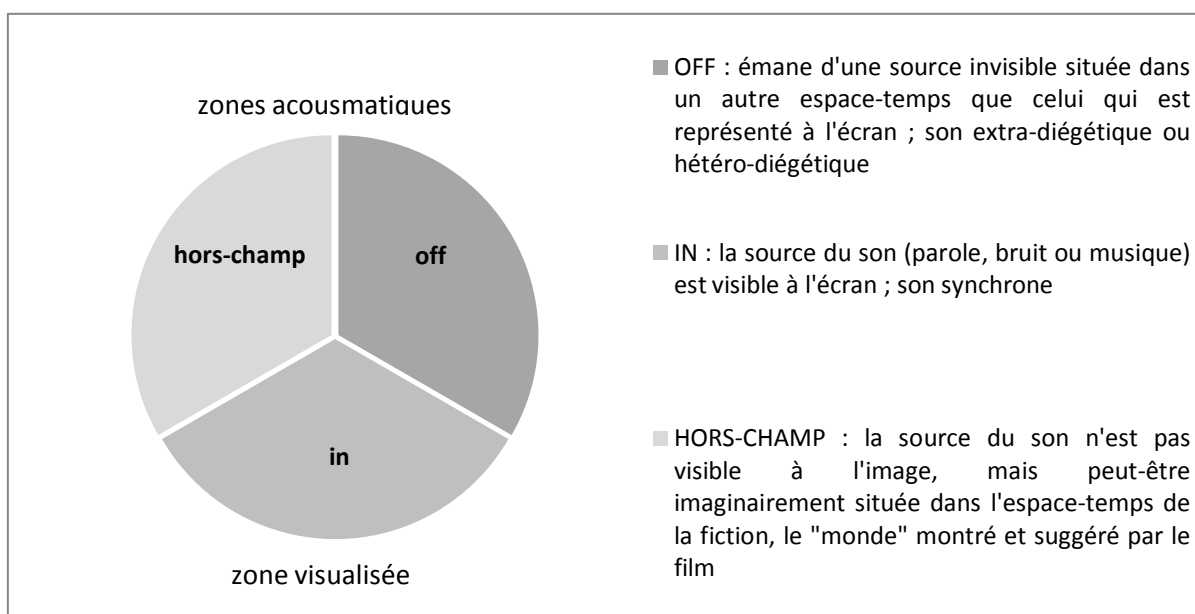
¹¹ Signifie "que l'on entend sans voir la cause originale du son" ou "qui fait entendre des sons sans la vision de leurs causes" in Michel Chion. *L'Audio-Vision, Son et Image au Cinéma*. Paris : Nathan, collection "Cinéma et Image", 1990, p.63

¹² Ibid, p.67. Pour définir « le son d'ambiance englobante qui enveloppe une scène et habite son espace, sans qu'il soulève la question obsédante de la localisation et de la visualisation de sa source »

¹³ Une partition orchestrale – approche habituelle des films de studios - aurait été un jugement, un regard extérieur

¹⁴ François Jost, *L'œil-caméra, entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989

En reprenant le tri-cercle de Michel Chion dans lequel l'auteur définit les interactions entre sources in, off et hors-champ¹⁵, nous allons étudier deux films dans lesquels la bande-son transgresse certaines frontières, transgression amenées et validées par le sujet.



1. *Sur mes lèvres* (Jacques Audiard, 2001)

Carla, l'héroïne du film de Jacques Audiard, *Sur mes lèvres* est une secrétaire malentendante qui fait équipe avec un jeune stagiaire sorti de prison afin de déjouer certaines malversations immobilières.

Le film s'ouvre sur les crédits (producteur, acteurs, titre, réalisateur) accompagné de la partition originale composée par Alexandre Desplat. Première image du film, gros plan sur une main qui installe sur son oreille gauche un appareil auditif. La musique se fait toujours entendre (nappes de cordes et glockenspiel) ainsi que le bruit de frottement de l'appareil contre l'oreille, perçu par le spectateur comme s'il était le personnage à l'écran. L'héroïne boit ensuite quelques gorgées d'eau au robinet (la scène se passe visiblement dans des toilettes d'entreprise), mais le spectateur ne saisit ces occurrences sonores (qu'il visualise pourtant) qu'au travers de l'intériorité même du personnage. Pas de bruit d'eau ou de nuisance extérieure, l'appareil auditif est installé mais non branché. Il semble donc que le spectateur soit alors plongé dans une focalisation interne, marquée par cette intériorisation sonore : la caméra, si elle n'est pas subjective, colle très près du visage, comme pour épouser ce regard.

Au changement de plan suivant, le spectateur est sorti de sa torpeur provisoire par la sonnerie d'un téléphone de bureau, en amorce. La caméra est désormais extérieure et présente l'héroïne dans son environnement professionnel (son visage, son corps, son activité sont ainsi abruptement et intégralement exposés). Elle est secrétaire, le téléphone est donc

¹⁵ Voir Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, collection Essais, 1985

un outil quotidien, peut-être harcelant. L'écoute, la perception auditive appartiennent donc à son champ de compétences¹⁶.

Le film s'ouvre ainsi sur une ambiguïté de focalisation. La musique originale, par essence non-diégétique, ouvre normalement le film. Mais l'insertion d'occurrences sonores clairement ancrées au personnages, diégétise le point d'écoute et par conséquent le point de vue.

Là où naturellement seul le spectateur peut entendre la musique, il se retrouve dès les premières images à entendre ce qu'entend le personnage féminin. La séquence suivant le générique (le bureau) permet un équilibre des données perçues entre spectateur et personnage. La musique originale réapparaît quelques secondes plus tard dans une fonction conjonctive (il s'agit d'un montage de situations montrant la secrétaire au travail) et d'illustration, loin du hiatus d'ouverture.

Le film propose ainsi de nombreux moments où l'espace sonore est habité de cette ambiguïté annoncée dès l'ouverture, se divisant en strates entre son, musique originale et dialogue¹⁷. Dans des situations de saturation sonore (séquence de boîte de nuit), Carla coupe son appareil et le spectateur avec elle s'isole de ces nuisances. La musique originale est cependant toujours perceptible comme l'instinct mélodramatique de sa surdité, comme la musique de son silence.

2. *Atonement* (Joe Wright, 2007)

La frontière entre fiction et réalité trouve au cinéma un terrain d'expérimentation large, du divertissant *Magnifique* de Philippe De Broca (1973) au littéraire *Providence* d'Alain Resnais (1977). Nous noterons également que ces deux films, a priori très opposés dans leur ambition artistique, traitent tous deux de la mise en abyme de l'auteur face à son récit.

Etudions trois séquences du film de Joe Wright, *Atonement*, musique originale composée par Dario Marianelli. Rappelons l'intrigue : à l'aube de la deuxième guerre mondiale, Briony, écrivaine en herbe de 13, découvre les amours naissantes de sa grand sœur Cécilia et de Robbie, le fils de la gouvernante. Dans un accès de jalousie, elle fait accuser le garçon de viol, ce qui le mène en prison puis au front. Cécilia ne cessera d'attendre le retour de Robbie¹⁸.

a. Une ouverture sans frontière : le générique

Générique sur fond noir, bruit d'une machine à écrire. A mesure que des lettres sont tapées, apparaît à l'écran A.T.O.N.E.M.E.N.T, donnant ainsi le sentiment que le personnage (pas encore visualisé à l'écran) estampe le titre du film. Premières images, la caméra suit un trajet marqué par des jouets au sol puis remonte sur le dos d'un fauteuil qui fait apparaître la nuque d'une jeune adolescente, visiblement au travail à son bureau. Au plan sur le visage de Briony (et plus précisément les yeux) débute la musique. Des notes répétées au piano qui se mélangent au bruit tout aussi répétitif de la machine à écrire. Alors qu'elle achève son travail, elle se lève et quitte la chambre pour se rendre aux cuisines. La musique continue,

¹⁶ Le spectateur apprendra un peu plus tard que ses employeurs non seulement ne connaissent pas son handicap mais ne savent pas qu'elle peut lire sur les lèvres. L'héroïne débranche son appareil dès lors qu'elle n'est pas en horaire de travail (elle va manger au self débranchée)

¹⁷ Le cinéaste Jacques Audiard développera encore le procédé dans son film suivant, *De battre mon cœur s'est arrêté*, où le personnage principal, interprété par Romain Duris, veut perdurer le souvenir de sa mère pianiste défunte en devenant lui-même pianiste.

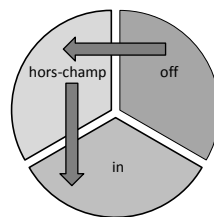
¹⁸ Le titre original du film (« Pardon ») a été traduit en français par « Reviens-moi ». Il s'agit d'une adaptation d'un roman de Ian McEwan.

accompagnant son pas vif, proposant au sein de la partition un son de machine à écrire utilisé en cellule rythmique.

La machine à écrire s'instaure très vite comme élément central d'un récit basé sur l'écriture et sur le glissement :

- sonore : la machine à écrire, d'abord son, intègre peu à peu la partition musicale
- diégétique : d'abord entendue sans être visualisée, elle est acousmatisée, sa source n'est pas relayée à l'écran. Sa capacité à « frapper » les lettres du titre ajoutent encore à sa situation extra-diégétique (son off). Les images dans la chambre laissent entendre sa présence hors-champ avant qu'elle ne soit visualisée et donc diégétisée (son in).

Désacousmatisation



Il y a donc dans un premier temps un basculement d'univers, une désacousmatisation off → hors-champ → in, situation ambiguë de présentation du personnage-clé, qui sera autant la jeune fille que la machine à écrire elle-même. Le « off » qui correspond à l'extra-diégèse, est aussi l'univers du spectateur : pour le metteur en scène, il s'agit non seulement de venir chercher le public pour l'amener dans le récit, en diégétisant son écoute, mais également d'indiquer, de manière très succincte, les jeux inter-diégétiques entre fiction et réel qui vont s'opérer tout au long de l'intrigue. Dans cette séquence d'ouverture, le bruit de la machine à écrire, qu'il soit acousmatique ou visualisé, ne quitte pas la bande-son. La prise de relais par la bande musicale va intégrer ce son tout en accompagnant sa disparition à l'image en déliaison diégétique¹⁹ : l'arrivée de la musique relance la scène sur les enjeux plus attendus d'une partition.

Le son de machine à écrire procède de ce que Michel Chion nomme l'acousmètre, un personnage « ni dedans ni dehors (par rapport à l'image) : ni dedans parce que l'image de sa source – le corps, la bouche – n'est pas incluse, mais ni dehors non plus parce qu'il n'est pas franchement positionné off sur une estrade imaginaire »²⁰, et de souligner qu'il s'agit là d'« une catégorie de personnages à part entière, propres au cinéma parlant, et dont la présence toute particulière se soutient de leur absence même à l'image »²¹.

Personnage fondamental du film – le récit tout entier s'avèrera n'être finalement qu'une intrigue imaginée par la jeune romancière, la machine à écrire s'instaure alors comme le prisme au travers duquel vont s'entrechoquer le vouloir de l'héroïne et celui du spectateur, comme la voix-off du narrateur dans *Laura* d'Otto Preminger (1944). L'objet-

¹⁹ Passage d'un son d'un monde à l'autre dans le sens gauche droite le long de la typologie des mondes (monde narratif/hétéro-univers/fosses/monde de la fabrication in Laurent Jullier, *Les sons au cinéma et à la télévision*. Paris : Armand Collin, 1995, p. 188

²⁰ Michel Chion, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Nathan, collection « Cinéma et Image », 1990, p.109

²¹ Ibid.

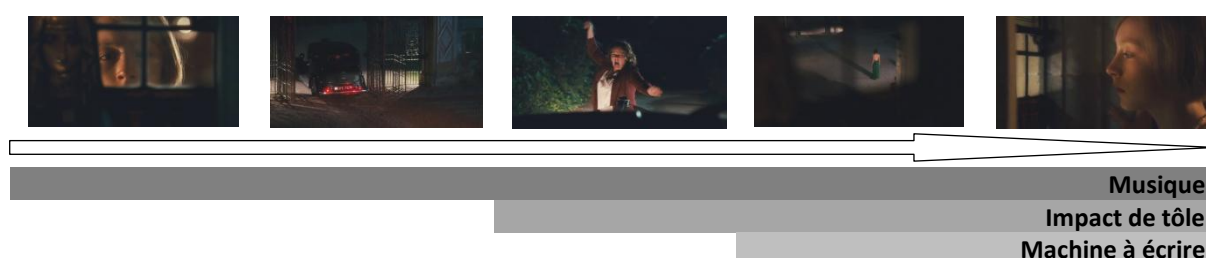
personnage devient ici sylleptique et au signifiant /machine à écrire/ vont correspondre les signifiés suivants :

Son de la machine à écrire	Rédaction	Diégétique
	Imagination	Commentatif
	Obsession	Symbolique
	Partition	Extra-diégétique

Le film s'ouvre à l'évidence sur un aller-retour du off-in et la perception du spectateur est non seulement sollicitée mais bouleversée par ces incessants basculements diégétique/non diégétique.

b. Le point d'écoute est un point de vue : l'arrestation

Lorsque Robbie est arrêté pour viol suite aux propos accusateurs de la jeune Briony (qui clame avoir tout vu de « ses propres yeux »), une musique à forte connotation dramatique -à base d'ostinati de cordes- accompagne la voiture qui conduit le présumé coupable, sous le regard de Briony. Sur la route, la mère de ce dernier s'interpose et stoppe le véhicule en frappant sur le capot avec un parapluie. Quatre coups d'impact sur la tôle se font d'abord entendre « in » puis trois autres « hors-champ » (plan sur Cécilia vue par Briony). Dans le plan suivant (et dernier de la séquence), la caméra s'avance latéralement sur le visage de Briony tandis que la musique ainsi que d'autres coups sont entendus : à mesure que la caméra se rapproche du regard, la musique s'intensifie, harcelante et obsessionnelle, avec ces impacts qui, de façon entièrement artificielle, viennent en rythme scander la partition. Réapparaît alors dans ce procédé sono-musical le bruit de la machine à écrire, elle aussi en cellule rythmique. La séquence se clôt ainsi sur le visage de Briony, intensifié par la bande musicale qui allie savamment musique et sons, comme une pièce contemporaine pour piano, cordes, tôle et machine à écrire.



Dans cet exemple, musique et son de la machine à écrire appartiennent et sont clairement perçus comme appartenant à la partition composée par Dario Marianelli²² : ce sont donc deux éléments off. L'impact de tôle apparaît d'abord en son in (l'impact est visuellement relayé à l'écran), puis en hors-champ (plan sur Cécilia) avant de basculer dans

²² Une écoute de la musique originale isolée du film [CD 4766375 © 2007 Universal Music] permet de constater que la machine à écrire est une composante de la partition, il ne s'agit pas de l'intégration d'un effet sonore lors du mixage de la musique. En revanche, le son d'impact de tôle n'apparaît pas dans la partition et s'apparente donc à un effet sonore.

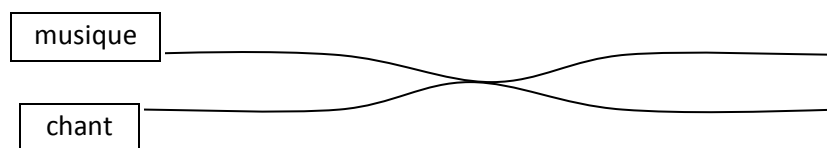
le off et subrepticement intégrer la bande musicale²³, de la même manière que le son de la machine à écrire en ouverture du film.

c. L'harmonie est un contrepoint : la plage de Dunkerque

Séquence phare du film de Joe Wright, le plan-séquence de 5'30 qui accompagne Robbie, au milieu des forces alliées, sur la plage de Dunkerque avant d'embarquer pour l'Angleterre. La musique non-diégétique, composée de larges nappes de cordes, suit le personnage sur la plage et dans son approche d'un kiosque à musique dans lequel des soldats britanniques entonnent fièrement, face à l'océan, « Dear Lord and Father of Mankind »²⁴, la partition intègre le chant et se transforme en accompagnement musical²⁵. La caméra, dans la continuité du plan, tourne autour des soldats, quitte le kiosque pour recadrer sur Robbie.

La musique ne quitte jamais son statut non-diégétique ou « off » tout au long de la séquence. Elle procède d'une fonction éminemment mélodramatique. Mais son basculement vers un accompagnement musical soulève quelques interrogations. Si off (musique) et in (chant) ne changent jamais de statut et n'évoluent pas d'un univers vers un autre, devons-nous parler d'acousmatisation de la partition musicale ou bien d'une déliaison du chant diégétique ?

Si la musique demeure off, son statut d'accompagnatrice dans cette séquence s'interprète également comme une mise en relation, une connection avec le chant in. Musique et chant ici ne sont pas ces deux trains qui vont à la même vitesse sur deux voies parallèles, pour reprendre la théorie de la relativité restreinte. L'ambiguïté naît pourtant de cette relativité restreinte : deux vecteurs parallèles (la musique non-diégétique et le chant diégétique) qui viennent se toucher, s'effleurer le temps de quelques mesures. Cette distorsion du parallélisme des sources peut être graphiquement glosée ainsi :



²³ Notons cependant qu'à la première vision du film, il est difficile de percevoir l'occurrence sonore de l'impact de tôle sur le dernier plan

²⁴ Hymne dont les paroles sont extraites du poème *The Brewing of Soma* du poète quaker américain John Greenleaf Whittier. Plusieurs versions musicales existent, la version britannique fut composée C. Hubert H. Parry.

²⁵ Cette approche n'est pas sans rappeler la scène souvent citée de *Bridge on the River Kwai* de David Lean (1957) dans laquelle les soldats épuisés, menés par Alec Guinness, trouvent force et dignité en sifflant, sifflement diégétique qui trouvent soudain un accompagnement musical d'un orchestre invisible, comme un secours apporté par la fosse à l'image. Citons également le chant (« Non nobis, domine ») à l'issue de la bataille d'Azincourt dans *Henry V* de Kenneth Brannagh (1989) : un soldat, recouvert de boue, entonne la chanson, la caméra entame un long travelling latéral sur le champ de bataille plongé dans la désolation et les brumes. Le refrain est repris par les autres hommes avant qu'un orchestre non-diégétique ne vienne soutenir ces voix, donnant grandeur et puissance au roi portant sur ses épaules le corps d'un soldat défunt. Il est important de noter que le soldat qui commence le chant est interprété par Patrick Doyle, le compositeur de la musique du film et collaborateur attitré de Brannagh. Les frontières entre univers du réel et de la fiction sont donc aussi très floues puisque l'incarnation du off (le compositeur de la musique) interprète en « son in » un chant qui va glisser du « in » vers le « off », comme s'il ramenait à lui, par la musique, l'univers diégétique, comme un Orphée allant chercher aux Enfers son Eurydice.

L'incertitude qui prévaut à la localisation des sources dans cette séquence ne trouve finalement réponse que dans le point de vue : cette caméra, censée accompagner Robbie, n'hésite pas à le quitter (à le sortir du cadre, à le rendre donc hors-champ) pour cadrer sur cette scène de chant, symbole de la porosité d'une frontière entre in et off, entre diégétique et non-diégétique, entre écran et fosse, entre réel et fiction. En délaissant quelques secondes son intrigue pour s'octroyer un glissement diégétique clairement affiché, le cinéaste, en grand imagier, révèle sa transgression : deux lignes parallèles éloignées peuvent se frôler. Et dans ce champ du possible propre au cinéma, il filme le regard d'une adolescente imaginant deux amants qui chacun cherche à retrouver le regard de l'autre.

Conclusion sur l'horizon d'attente

Nous avons abordé dans un paragraphe précédent la question du genre et la mise en place, dans leur système narratif, de stéréotypes musicaux. A l'évidence, il existe une musique de comédie comme il existe une musique de western. Le spectateur doit être plongé, dès les premières images, dans le récit, comme il est plongé dans les ténèbres de la salle. Il sait, par sa vision et son écoute empiriques, ce qu'il peut attendre et entendre²⁶. Le talent du cinéaste, allié à celui du compositeur, consistera à transgresser cet horizon par une utilisation subvertie des éléments cinématographiques.

D'où vient la musique ? De l'écran, de la diégèse, mais aussi de l'attente, donc de l'expérience. La qualité de la perception se forge à l'aune des perceptions passées. Une perception personnelle, individuelle, subjective. Et les 3'33 de silence « composés par John Cage offrent peut-être une réponse : ni musique, ni son, ni dialogue, ce silence est pourtant tout cela à la fois. Parce que chaque auditeur entendra son corps, entendra son voisin, et percevra cette durée, affichée en amont, comme extensible ou reductible, assujettie à sa propre subjectivité. Le silence est une note de musique : sa présence n'est pas le manque d'une occurrence, mais bien le choix d'une absence. D'où vient la musique sinon de la capacité à organiser et agencer des sons et les faire graviter autour de ce référentiel qu'est l'absence.

²⁶ Un contre-exemple intéressant : le générique du *Vieux fusil* (Robert Enrico, 1976) composé par François De Roubaix, propose en ouverture et clôture du film une ritournelle légère au piano désaccordé, musique qui souligne la nostalgie des images du générique (la famille au complet faisant du vélo sur une route de campagne) loin des atrocités de l'histoire. Elle permet également de bouleverser cette attente du spectateur (générique début) et son souvenir de l'horreur (générique fin). La nostalgie enfin ressentie dans la musique va de pair avec le déni final du personnage principal interprété par Philippe Noiret.