



HAL
open science

La portée esthétique et narrative des sons dans "2001 : l'Odyssée de l'espace" et "Il était une fois dans l'Ouest"

Hadrien Langue

► To cite this version:

Hadrien Langue. La portée esthétique et narrative des sons dans "2001 : l'Odyssée de l'espace" et "Il était une fois dans l'Ouest". Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-04598091

HAL Id: dumas-04598091

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04598091>

Submitted on 3 Jun 2024

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 4.0 International License

La portée esthétique et narrative des sons dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest*



Présenté par **Hadrien LANGUE**

Sous la direction de **Mme Natacha THIÉRY**



Année Universitaire 2019-2020

La portée esthétique et narrative des sons dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest*

Présenté par **Hadrien LANGUE**

Numéro d'étudiant : **21400986**

Sous la direction de **Mme Natacha THIÉRY**, maître de conférences en esthétique et théories du cinéma, et analyse de film.

Mémoire présenté le 26/06/2020, devant un jury composé de :

Mme Natacha THIÉRY, maître de conférences en esthétique et théories du cinéma, et analyse de film.

M. Philippe FAUVEL, maître de conférences en études cinématographiques et critique cinématographique.

Mémoire de Master Cinéma : Analyse, Critique, Valorisation, Programmation
à l'Université de Picardie Jules Verne, U.F.R Arts.

Remerciements :

Je tiens d'abord à remercier Mme Natacha THIÉRY pour son accompagnement et ses conseils, qui m'ont permis de mener à bien cette recherche.

Je remercie M. Dominique CHOISY, M. Alain CORBIÈRE, M. Philippe FAUVEL et Mme Caroline ZÉAU pour l'attention qu'ils ont bien voulu prêter à mon sujet de recherche.

Je remercie aussi l'ensemble des enseignants en cinéma de l'U.F.R Arts de l'U.P.J.V dont j'ai suivi les cours, ainsi que Mme Stéphanie BOISVERT et M. Jean-Pierre ESQUENAZI, enseignants au département « communication » de l'U.Q.À.M.

Enfin je souhaite remercier Mme Léa BAUDIN et Mme Mimi BAUDIN pour leurs relectures et leur soutien durant les deux années de travail, ainsi que mes parents.

Résumé : La portée esthétique et narrative des sons dans *2001 : L'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest*

L'objectif de notre recherche est de comprendre les rôles de la musique et des sons dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest*. Nous nous demandons dans quelle mesure la musique et les sons sont impliqués dans la signification des films. Pour répondre à cette problématique, nous croisons des théories de narratologie et de musicologie que nous appliquons aux films du corpus. Nous analysons aussi la structure des films en profondeur. Les résultats montrent d'abord l'existence d'un narrateur fondamental qui est induit dans les titres, les introductions et dans la structure des films. Ensuite, la musique en elle-même a un potentiel de significations métaphoriques qui peut être comparé à celui du montage, mais pas au langage. Les résultats montrent aussi que les significations de la musique résultent de la collision entre ces deux potentiels de signification. Nous étudions enfin les effets de cette collision sur l'espace-temps diégétique. En définitive, dans les films de notre corpus la musique, les sons et le montage sont les outils d'un narrateur fondamental, indépendant du réalisateur et des personnages, qui agit sur la matière filmique pour modifier l'espace-temps diégétique, en adéquation avec les problèmes du récit.

English Abstract: Aesthetic, narrative and sounds in *2001: a space odyssey* and *Once upon a time in the West*.

The purpose of this paper was to understand the narrative role of music and sounds in *2001: a space odyssey* and *Once upon a time in the West*. We asked to what extent music and sounds were involved in the meaning of the films. In order to solve this issue, we connected narratology and musicology theories applied to the films. We also analysed the structures of the films in depth. The results showed that, first, an internal narrator is implied by titles, overtures, and global structure. Secondly, music in itself has a potential of metaphorical meanings that can be compared to editing but not to language. Results also showed how musical meaning in film is a collision between two forces that can express ideas on their own. Then we studied effects of such collision on diegetic space and time. In conclusion, we discovered that music, sounds and editing were tools used in the films to modify the perception of space and time, in a way that induces a critical perspective that can be attributable to an internal narrator, in line with the plot. This internal narrator, called *narrator* is a part of the films, but is an independent entity not to be confused with the director or a character.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	6
Chapitre I : Les pistes d'une narration singulière	9
A. Rapport à la notion de programme.....	10
B. Découpages et recoupages : le séquençage des films	20
C. Une autre forme d'exposition	29
Chapitre II : Les qualités narratives de la musique.....	37
A. Limites de la musique narratrice.....	38
B. Points de vue et points d'ancrage sonores	48
C. Le commentaire et l'ironie.....	56
Chapitre III : Les effets des sons sur l'espace-temps diégétique	62
A. La sensation d'enfermement	63
B. Les dilatations de l'espace-temps	71
C. Les contractions de l'espace-temps	78
D. La musique <i>hors de l'espace-temps</i>	84
CONCLUSION	88
GLOSSAIRE	90
BIBLIOGRAPHIE	92
LISTE DES FILMS CITÉS	96
TABLE DES MATIÈRES	97

INTRODUCTION

Dans un entretien donné en 1976, Sergio Leone a déclaré :

« Pour moi la musique c'est le vrai dialogue. Pour deux raisons. Jusqu'à maintenant, les dialogues d'un écrivain étaient tellement cons qu'il fallait les couper. Je pense qu'avec la musique, on donne beaucoup plus l'impression de parler et de dire des choses sérieuses qu'avec les dialogues mêmes. Je crois avoir fait jusqu'à maintenant presque des films muets. »¹

Leone a affirmé à plusieurs reprises que la musique de ses films était un élément important de leur narration en général. Ce lien entre scénario et partition est renforcé par la pratique singulière du cinéaste, qui demandait à Ennio Morricone de composer la musique avant le tournage afin de pouvoir la diffuser sur le plateau, et d'assister la mise en scène. La musique a rarement eu une place aussi fonctionnelle dans la conception artistique et pratique d'un film.

À l'opposé de la démarche de Sergio Leone, Stanley Kubrick a sélectionné seul la musique de *2001 : l'Odyssée de l'espace*, en post-production, contre l'avis de ses producteurs et à l'insu du compositeur Alex North. Ces deux démarches radicales ont en commun de donner une place plus importante à la musique que celle qui lui était traditionnellement donnée au cinéma jusqu'en 1968, année de sortie des deux films du corpus. Cela transparaît dans les films et permet de dresser une première caractéristique qui unit des films en apparence aussi différents l'un de l'autre que *2001 : l'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest* : la rareté des dialogues au profit de la musique. C'est un parti pris qui lie d'emblée esthétique et narration, et qui vient s'ajouter à une deuxième caractéristique commune aux deux films : le détournement des codes des genres populaires que sont le western et la science-fiction. Cette autre caractéristique a été relevée par la critique dès la sortie des films. En effet, Sylvie Pierre a relevé que pour *Il était une fois dans l'Ouest* :

¹ Archive INA «Sergio Leone au festival de Deauville » - 1976.

« Leone [...] emprunte donc au western américain en le déracinant la commodité d'un système tout constitué de figures qui, n'ayant plus à se justifier de ses prises sur un réel, peut désormais fonctionner librement, c'est-à-dire comme un code gratuit. »²

Alors que Bernard Eisenschitz remarquait quelques mois plus tôt que dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* :

« [...] la maîtrise de Kubrick apparaît dans la juxtaposition et le brassage de quatre grands motifs caractéristiques (SF préhistorique, anticipation à court terme, voyages interplanétaires, enfin grands galactiques, mutants et hyperspace), mais sans lien apparent. »³

Or, si l'on peut déterminer, d'une part, que la musique a une place particulièrement importante dans ces deux films, et que, d'autre part, les films amorcent une réflexion esthétique qui porte sur leur genre, il paraît alors pertinent de déterminer l'influence mutuelle entre narration et esthétique par le prisme du son pour ces films.

Étudier en profondeur ces deux films me paraît indispensable pour révéler un grand nombre des possibilités qu'offre l'interaction, de fait loin d'être évidente, entre la musique et le cinéma. C'est ce champ de possibilités théoriques que j'essaie d'appréhender pour l'intégrer à ma propre pratique, qui joint parfois les deux disciplines.

La présence de longues séquences musicales dans des films presque muets témoigne d'un lien fort entre montage image et montage son dans la narration, et l'appropriation des codes de genres bien définis traduit une maîtrise esthétique des réalisateurs. Pour pleinement comprendre les films, il semble donc important de saisir les logiques esthétiques et narratives qui régissent l'agencement des sons et des images dans ces films.

Nous étudierons les figures du méga-narrateur et du *narrator* (au sens latin), qu'André Gaudreault a défini dans *Du littéraire au filmique, système du récit* en 1988, comme base pour comprendre le type de narration particulier des deux films du corpus, que nous confronterons à d'autres formes de narration et de narrateurs. Cela afin de proposer une réponse à cette interrogation :

Quels rôles la musique et les sons jouent-ils dans la modernité esthétique et narrative de *2001 : L'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest* ?

En plus de reprendre les concepts développés par André Gaudreault, nous allons croiser des théories de la narration et du montage avec des théories de musicologie et de

² Sylvie PIERRE, « La marge » in *Cahiers du Cinéma* n°218, p. 54.

³ Bernard EISENSCHITZ, « Cléo veille » in *Cahiers du cinéma* n°209, p. 57.

musique au cinéma. Il est important de préciser que beaucoup des théories que nous aborderons sont parues après la sortie des films, notamment les théories issues de la narratologie, une discipline dont les fondements ont été posés au début des années 1970. De même, les études sur la musique au cinéma ont connu une expansion dans les années 2010, soit plus quarante ans après la production des films du corpus. Les théories du montage sont quant à elle bien plus anciennes et vraisemblablement connues des réalisateurs en 1968. Aussi, la musicologie était déjà étudiée au dix-neuvième siècle, mais, nécessairement, sans rendre compte des intrications possibles avec le cinéma.

Pour répondre à notre question, il faudra faire face à deux difficultés notables. La première est d'identifier la part de logique interne, et donc probablement de narration au sens large, dans des films qui s'affranchissent en partie des codes classiques de la narration. La seconde difficulté est de déterminer dans quelle mesure les sons et la musique, peuvent être porteurs de sens. Il conviendra par la suite de déterminer les effets produits, c'est-à-dire la visée de tels partis pris esthétiques et narratifs. Cela en plus de garder à l'esprit que :

« Bien entendu, l'inconvénient principal est de surévaluer l'utilisation des combinaisons audio-visuelles à des fins informatives, alors que les sons filmiques n'ont pas toujours quelque chose à 'dire'. »⁴

Nous étudierons les différents indices sonores et visuels qui permettent de cerner la part de narration dans les films du corpus dans un premier chapitre. Dans le deuxième chapitre nous nous pencherons sur les potentiels de significations de la musique seule, ainsi que de la musique dans sa relation à l'image. Enfin nous verrons, dans un troisième chapitre, l'ensemble des effets que la musique et les sons peuvent provoquer sur la perception de l'espace et du temps diégétique dans les films de notre corpus.

⁴ Laurent JULLIER, *Les sons au cinéma et à la télévision*, p. 11.

Chapitre I : Les pistes d'une narration

singulière

Avant de pouvoir étudier la place de la musique dans la narration il faut savoir dans quelle mesure il est possible de parler de récit construit dans les films du corpus. C'est-à-dire : la proportion de narration par rapport aux autres éléments, sa nature, ses manifestations etc. La difficulté principale réside dans la polysémie des termes de *narration* (et ses dérivés) et d'*intrigue*. Dans *Les Rouages de l'intrigue*, Raphaël Baroni remarque que :

« Pour certains, les récits historiques (Ricoeur 1983), les nouvelles véhiculées par la presse quotidienne (Lits 1995), voire les narrations conversationnelles les plus spontanées (Bres 1994b) possèderaient des intrigues. »⁵

Avec ces acceptations très larges, tous les films que l'on pourrait étudier auraient une forme d'intrigue. Ce n'est pas un outil efficace pour comprendre les films en particulier, et donc cela ne correspond pas à ce que nous essayons de découvrir ici. Dans quelle mesure pouvons-nous parler de narration et d'intrigue, dans des films qui s'affranchissent des codes classiques de ces formes de représentation ?

Pour répondre à cette question il faut commencer par déterminer ce qui peut être considéré comme narratif à une échelle réduite (une séquence, une scène, un plan...). Nous nous intéresserons d'abord à la notion de programme qui semble présente dès le titre des films, afin de saisir les différents jeux d'attentes et de renvois mis en place. Puis nous développerons la réflexion sur la suite des films du corpus, pour préciser ce qui est constitutif d'une intrigue et ce qui ne l'est pas. C'est ce que nous ferons en nous penchant sur les découpages et recoupages de séquences. Enfin, nous regarderons ce qui, dans les films du corpus, n'est pas immédiatement perceptible comme élément narratif. Cela en plus de préciser ce qu'il faut entendre par intrigue et narrateur pour ces cas particuliers, ce qui nous aidera à affiner l'étude des rapports entre les différents niveaux de narrativité.

⁵ Raphaël BARONI, *Les rouages de l'intrigue, les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Slatkine Erudition, Genève, p. 25.

A. Rapport à la notion de programme

Pour les deux films, la musique a été composée avant le tournage. Avec la différence majeure qu'elle a été composée spécifiquement pour le film réalisé par Leone, ce qui n'est pas le cas du film réalisé par Kubrick. Si nous verrons en quoi cette différence permet d'arriver à des résultats variés, il convient de noter que ce point commun est une chose assez rare dans la production de films. L'écriture de la musique pour Morricone ou le choix des titres du répertoire pour Kubrick sont des tâches qui ont été accomplies presque en même moment que l'écriture des scénarios. Cela pourrait sous-entendre un renvoi de significations entre le texte et la partition. D'autant plus que cette façon de concevoir les films rappelle les formes scéniques des musiques à programme, c'est-à-dire l'écriture d'un livret et d'une partition avant de procéder à la mise en scène. Déterminer la nature de ce lien entre *2001 : l'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest* avec la musique à programme pourrait nous aider à comprendre les premiers éléments de narration dans ces films.

Pour répondre à cette interrogation nous tentons de cerner ce que les titres disent vraiment des films du corpus. Par la suite, nous nous penchons sur les séquences d'introduction des films pour questionner le lien entre les films et la notion de programme, filmique ou musical. Il convient enfin de déterminer en quoi les films se détachent de la notion de programme dans tout ce qui suit les introductions.

1) Les titres

Les titres des deux films du corpus apparaissent au sein des films, dans des séquences dédiées. Ils sont assimilés aux corps des films, pris dans une mise en scène, là où d'autres titres de film apparaissent sur des cartons de générique avant la première image. Les différentes démarches n'ont sans doute pas la même signification. Il semble donc nécessaire d'étudier les titres de la même manière que n'importe quel autre élément de mise en scène des films. Les titres français des deux films du corpus sont les traductions littérales des titres originaux. Nous n'extrapolerons jamais sur une spécificité de la langue ou de la culture française. Ce que l'on remarque d'abord, c'est que les titres des films du corpus établissent un horizon d'attente. Hans Robert Jauss, définit la notion d'horizon d'attente ainsi :

« Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonce, de signaux - manifestes ou latents - de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est disposé à un certain mode de réception. »⁶

2001 : L'Odyssée de l'Espace et *Il était une fois dans l'Ouest* peuvent être considérés comme des titres programmatiques, dans le sens où ils convoquent des éléments caractéristiques des genres de la science-fiction et du western. Cela est commun à beaucoup d'autres films qui appartiennent à un genre défini, et particulièrement aux deux genres que nous venons de citer. Un peu plus rare cependant, les titres des films du corpus joignent un complément de lieu et complément de temps, à la manière d'un rendez-vous ou d'un programme de spectacle. Cela existe dans des titres de films comme *3h10 pour Yuma* (Delmer Daves, 1957) et *New York 1997* (John Carpenter, 1981), qui sont aussi des titres programmatiques. Mais le film réalisé par Kubrick et celui réalisé par Leone ont au moins deux points communs qu'on ne retrouve pas dans ces exemples, et qui sont plus importants pour notre recherche.

D'abord Kubrick et Leone empruntent au vocabulaire littéraire les termes d'« *odyssée* », et la locution « *Il était une fois* » popularisée par les contes. « *Odyssée* » dérive du poème attribué à Homère et qualifie par extension un voyage aux multiples pérégrinations. Sans que cela signifie nécessairement que le film réalisé par Kubrick doive se lire comme une réécriture des aventures d'Ulysse, il est néanmoins indispensable de

⁶ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad fr. C. Maillard, Gallimard, 1978, p. 50-51.

remarquer cette référence presque directe, puisque « Odyssée » est une antonomase. Tout comme le conte, l'épopée présente les aventures d'un héros humain dans un cadre merveilleux.

Les titres des deux films tentent de poser un cadre plus précis, en ajoutant un complément. En effet, les compléments « Espace » et « Ouest » renvoient à de vastes étendus dont on peut aisément se faire une représentation, mais qui restent incomplets et imprécis. Car dire « Ouest » dans ce contexte peut aussi bien vouloir dire l'ensemble la région qui a été appelée ainsi pendant la conquête de l'Ouest, qu'à un endroit très précis de cette région. Ceci est encore plus frappant pour « l'espace », qui revient à dire « dans l'infiniment grand », et donc n'apporte *a priori* aucune précision géographique. Ce brouillage des repères renforce l'idée de déambulation sans fin qu'amenait déjà le terme « odyssée ». L'intérêt d'ajouter le terme « odyssée » semble être de préciser où l'action ne se situe pas (c'est-à-dire sur Terre) plus que là où elle se situe (dans l'infinité de l'espace). En somme les deux compléments de lieu des titres des films convoquent davantage un réseau de symboles que des lieux précis.

Cette convocation des univers de l'épopée et du conte est un indice d'un récit qui serait présenté par un conteur issu de deux genres de tradition orale, et distincts du roman. Il y aurait le narrateur qui rapporte les événements et les actions du héros dans l'épopée d'un côté, et celui qui, en plus de rapporter les événements merveilleux du conte, se charge de les compléter d'une morale (implicite ou explicite) de l'autre. Les titres laissent donc imaginer le type de narration des films, qui se détacherait des formes de narration spécifiques du roman ou du cinéma pour se rapprocher de genres protéiformes.

L'« *Odyssée* » pour être perçue comme telle doit être achevée. L'errance peut faire partie du voyage, mais un voyage n'en est un que s'il a une fin ou un objectif. Le titre : « *2001 : l'Odyssée de l'espace* » a donc une valeur conclusive. C'est-à-dire que le potentiel narrateur est susceptible de connaître la fin et de raconter les événements *a posteriori*. À l'inverse, l'expression « *Il était une fois* » est généralement utilisée en début de conte. La mettre dans le titre lui donne un rôle introductif, comme pour présenter de façon générale ce qu'est « l'Ouest » ici, ou « *en Amérique* » dans *Il était une fois en Amérique*. À cet égard, « il était une fois » veut aussi dire « voici ». Dans les deux cas, pour pouvoir affirmer que les événements constituent une représentation archétypale de l'Ouest, ou qu'ils prennent la forme d'un voyage, le narrateur devrait connaître non seulement l'intégralité du récit, mais

aussi ce à quoi fait référence « l'Ouest » en dehors du film, et ce à quoi fait référence « l'odyssée » en dehors du film. Cela renforce l'idée d'horizon d'attente et annonce un certain type de programme, en plus de suggérer une omniscience.

Il existerait donc un médiateur entre les films et les spectateurs dans les titres, puisque ces derniers indiquent que le récit est raconté *a posteriori*, qu'un point de vue est donné, et qu'un réseau de symboles et de connaissances extra-filmiques est convoqué. En cela les titres ont une dimension hautement programmatique. Aussi, il est légitime de se demander ce qui, dans l'ouverture des films, vient affirmer ou infirmer cette notion de programme.

2) *Dans les introductions*

Stanley Kubrick a co-écrit le scénario de *2001 : l'Odyssée de l'espace* avec Arthur Clarke en même temps que celui-ci écrivait le roman, puis a intégré de la musique préexistante. L'ouverture du film constitue cependant un lien avec un autre livret que le scénario, et établit le programme de la suite des événements. La *première* introduction est celle sur fond noir avec un extrait du *Kyrie* du *Requiem* de Ligeti. Cet extrait musical sera plus tard associé aux apparitions du monolithe. L'écran noir peut être vu, à ce titre, comme une préfiguration du monolithe, qui n'apparaît pas devant des personnages mais directement face aux spectateurs.

L'ouverture du film (après l'introduction sur fond noir) est aussi l'ouverture du poème symphonique « *Ainsi parlait Zarathoustra* » composé par Richard Strauss, ce qui crée un lien direct avec l'œuvre du compositeur, et un lien indirect avec le texte de Nietzsche, dont est inspiré le poème symphonique. On assiste donc à la mise en images d'une œuvre musicale ayant pour programme un poème philosophique, ce qui crée un premier lien fort avec la musique à programme.

Le morceau musical est une évocation d'un lever de soleil, imité au son par un mouvement ascendant, qui exprime aussi la puissance par l'emploi des quatre trompettes à l'unisson sur la tonique (Do), la dominante (Sol) et la tonique jouée à l'octave supérieure (Do) de l'accord de Do majeur.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a tempo marking of 55. The bottom staff is a guitar tablature with fret numbers 0, 1, 0, 4 for measures 7, 8, and 9. Measure 9 includes a yellow square symbol.

7

L'élévation est aussi caractérisée par le *crescendo* d'orchestre, c'est-à-dire que de plus en plus d'instruments viennent s'ajouter au fur et à mesure du morceau, jusqu'au *tutti* final (tous les instruments ensemble). On note aussi que les premières mesures sont remplies par la tonique basse (Do) jouée à l'orgue avec la nuance *piano*, qui établit le calme duquel va surgir l'élévation. Cette ouverture musicale illustre un alignement des astres, un lever de soleil surgissant derrière la Terre, elle-même derrière la lune. La première note est jouée pendant l'apparition du logo de la compagnie Metro Goldwyn Mayer, mais surtout pendant un écran noir.

La dernière phase du morceau, à laquelle tout l'orchestre participe, ponctue l'arrivée du titre du film, après quoi un fondu au noir conclut l'ouverture du film à l'image, alors que la fin de la partition a lieu sur ce nouvel écran noir. La séquence suivante commence sur un *fade in* (fondu d'entrée) sonore qui précède de peu un *fade in* à l'image. Cette séquence d'introduction est donc séparée du reste du film, alors que toutes les autres seront reliées entre elles par des intertitres ou par des coupes dans l'image.

Le lever de soleil est explicitement cité dans le premier poème du livre de Nietzsche⁸. Le concept d'élévation est rendu audible dans le poème de Richard Strauss, et rendu visible dans l'introduction du film. Comme la métaphore de l'œuvre de Nietzsche est filée tout au long du film et se conclue à la fin de *2001*, cela pourrait suffire à définir l'ouverture comme programme de la suite et à établir une parenté avec le genre du poème symphonique. Mais le film ajoute une autre dimension programmatique dans ses dernières images. En effet, le regard caméra du fœtus astral et la réutilisation du morceau de Richard Strauss, créent une

⁷ Retranscription d'après la partition originale composée par Strauss, adaptée pour portée et tablature.

⁸ Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Mais enfin son cœur se transforma et un matin il se leva aux premières lueurs du soleil, se présenta devant lui et lui parla ainsi : ' Grand astre, que serait ton bonheur si tu n'avais pas ceux que tu éclaires ?' ». Prologue de Zarathoustra 1 p.17.

adresse au spectateur par l'image et une autre par le son. C'est une nouvelle occurrence du thème de l'élévation, qui rappelle le début du film, créant ainsi un effet de boucle. Le rectangle noir accompagné de la musique de Ligeti que l'on avait déjà interprété comme une préfiguration du monolithe s'enrichit d'un nouveau sens, celui de l'Eternel Retour nietzschéen. Ce concept est également introduit dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, avec une référence explicite à la figure de l'enfant.⁹ L'introduction du film constitue un programme qui crée les conditions nécessaires au recommencement du film, à la manière d'une prophétie auto-réalisatrice. Cela trahit une conscience de raconter, plus que d'un simple programme. Il s'agit donc d'une extension logique de ce nous avons décelé comme potentiel narrateur dans le film à partir des titres.

Un narrateur, ou présentateur, semble aussi présent dans l'introduction d'*Il était une fois dans l'Ouest*. Avec cependant une différence majeure avec *Il était une fois en Amérique* que nous avons cité en exemple de titre qui remplissait la même fonction. Cette différence c'est l'absence de *voix over*. La *voix over* présente les événements avec plus d'évidence qu'un narrateur caché. La séquence d'ouverture d'*Il était une fois dans l'Ouest*, quant à elle, est une longue mise en place qui, avec une place importante donnée au son, multiplie les effets d'anticipation, que nous analyserons en détail dans le dernier chapitre. Leone parle de son film comme d'un « ballet de morts »¹⁰, et la séquence d'ouverture vient illustrer cette notion. D'abord, les personnages se mettent physiquement en place. C'est-à-dire qu'ils prennent position dans un décor fixe donné : la petite gare. Puis ils attendent, selon toute vraisemblance l'arrivée du train, sans qu'on apprenne leur nom, leur fonction ou leur objectif. On note ensuite l'absence de musique pendant plus de dix minutes. Au tout début de la séquence le seul personnage qui a essayé d'entamer la conversation, le chef de gare, est sommé de se taire et se retrouve enfermé dans un petit local. Et, puisqu'une fois installés les trois hommes en longs manteaux ne bougent presque plus, toute la tension est créée par l'ensemble des bruitages de la scène. On distingue deux motifs récurrents dans le timbre de ces bruitages, à savoir le grincement et le souffle. Celui qui intervient le plus souvent est le grincement.

Plusieurs grincements se succèdent au tout début du film, à commencer par la porte en bois de la gare. Celle-ci semble par ailleurs ne servir à rien puisque la gare a de grandes

⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Op.cit* « Je vous énonce trois métamorphoses de l'esprit : comment l'esprit se mue en chameau, le chameau en lion et le lion, enfin en enfant. » p. 39.

¹⁰ Noël SIMSOLO, *Conversation avec Sergio Leone* : « Je voulais faire un ballet de morts en prenant comme matériau tous les mythes ordinaire du western traditionnel [...] » p. 126 (propos de Sergio Leone).

ouvertures entre ses murs en planches, elles-mêmes peu compactes. S'en suit le crissement de la craie sur le tableau, le chien qui pleure, l'oiseau en cage et probablement des poules, que l'on ne voit pas. Mais les deux grincements principaux sont celui du train en fin de séquence et celui du moulin à vent.

Pour le motif du souffle on relève : le sifflement du train, ponctuel mais intense, le vent en continu, le « chut » prononcé par le personnage de Jack Elam en direction du chef de gare. Le moulin à vent combine le souffle et le grincement. Le moulin à vent qui grince sur une grande partie de la séquence produit trois notes, répétées en boucle. Si cette occurrence de trois notes n'est presque jamais répétée exactement de la même manière d'une occurrence à l'autre, on peut malgré tout reconnaître trois notes et un motif rythmique.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is in 4/4 time, with a treble clef. It contains three notes: a quarter note on the 1st fret, a quarter note on the 13th fret, and a quarter note on the 14th fret. The 14th fret note has a sharp sign (#) above it, indicating it is F#. A slur connects the 13th and 14th fret notes. The bottom staff is a tablature with strings T, A, and B labeled. It shows fret numbers 1, 13, and 14. A bend symbol (a curved arrow) is placed over the 14th fret. The sequence of fret numbers 111213 is written at the bottom right of the tablature.

On remarque l'absence de tonique, ce qui ne nous autorise pas à déterminer une tonalité précise. Sans tonique nous pouvons quand même déterminer qu'il s'agit d'un accord augmenté, car l'intervalle entre chaque note (dans l'ordre ascendant : La, Do# et Fa) est de quatre demi-tons. Qu'il s'agisse d'un accord de La augmenté, Fa augmenté ou Do# augmenté, l'important c'est cet intervalle dissonant. Les accords augmentés sont souvent utilisés comme accord de passage entre deux accords moins dissonants, afin de créer et de résoudre une tension provoquée par cette dissonance. Dans l'ouverture d'*Il était une fois dans l'Ouest*, cette tension n'est jamais résolue, à cause de la répétition. De par son timbre, métallique et grinçant, le son provenant de l'éolienne peut créer un agacement ou une gêne, mais les personnages ne le relèvent pas. On les voit pourtant agacés par le bruit du télégramme, arraché par le personnage joué par Jack Elam. Au moment où ce personnage arrache les câbles du télégramme, le grincement de l'éolienne s'arrête comme si les deux

¹¹ Il s'agit d'une interprétation que je propose pour souligner mon propos, et qui n'engage que moi, puisque la texture sonore du moulin ne permet pas d'identifier de manière édifiante telle ou telle note précisément. Retranscrire ce son en partition n'est pas nécessaire pour comprendre l'effet produit. Je justifie la présence de la tablature parce que la technique du *bend* à la guitare retranscrit, au mieux la modulation du grincement.

¹² La signature rythmique (4 :4) n'est pas importante.

¹³ Ce son ne suit pas un tempo particulier, le rythme proposé ici est subjectif.

sons étaient liés, ou comme si le personnage avait fait exprès de couper les deux sons à la fois. C'est une des marques de la maîtrise des personnages sur leur environnement. Michel Chion remarque que :

« Jack Elam a capturé la mouche pour l'avoir à sa disposition dans le canon de son arme, et la faire à son gré ronronner, avant de la relâcher. Lui aussi a « maîtrisé », dans une mince mesure, un son de son environnement, car le son de la mouche enfermée, résonnant depuis l'intérieur de l'arme, a changé de couleur. »¹⁴

Les trois notes dissonantes, soufflées dans des lames métalliques, ont une grande proximité de timbre avec ce que joue le personnage de l'inconnu à l'harmonica (interprété par Charles Bronson) en arrivant. Par ailleurs, le générique affiche le nom de Bronson sur le premier gros plan de cette éolienne. En cela, le grincement produit par le moulin annonce l'arrivée de l'inconnu dès le tout début de la séquence, et préfigure sa fin.

« Un son dans cette scène est à mettre à part, celui que l'image nous fait identifier comme venant d'une éolienne. Nous pouvons difficilement nous empêcher d'y entendre de quelque chose de vocal et de le faire chanter, se plaindre – comme s'il anticipait l'harmonica déchirant joué par Charles Bronson. »¹⁵

L'entrée de l'inconnu et l'impact que cela produit sur les autres personnages est à rapprocher d'une sortie de chorégraphie. Mise en scène par le personnage lui-même, dans un jeu d'apparition calculée pour surprendre, l'entrée en scène fait écho aux propos de Leone sur le « ballet de morts ». Le ballet est un genre ancien et européen qui repose sur une certaine souplesse des corps chargés de représenter, mimer l'action d'une pièce musicale. La rigidité des corps des acteurs interprétant les trois brigands, leurs postures souvent statiques, jointes à l'absence de musique de fosse, tend à créer une distance avec cette idée de souplesse, mais Leone précise « ballet de morts ». On peut donc interpréter cette rigidité et ce silence comme une annonce supplémentaire de la mort prochaine des trois hommes.

Harmonica (nom donné à l'inconnu par Cheyenne plus tard dans le film) met en scène son arrivée. C'est une arrivée discrète d'abord, puisqu'il se cache derrière le train et attend que celui-ci parte. Puis, alors que ses adversaires sont sur le point de s'en aller, le dos tourné, il se fait entendre grâce à son harmonica. Il s'agit de l'ultime anticipation de sa présence à l'écran. On peut relever qu'à cet instant, la caméra est placée derrière les trois adversaires d'Harmonica et que le train avance. Pourtant on entend le son de l'instrument comme si la prise de son avait lieu près de lui, et la mélodie vient couvrir tous les autres bruitages. Ainsi la perception de la distance et le point de vue sont faussés de façon

¹⁴ Michel CHION, *Le son, ouïr, écouter, observer*. p. 97.

¹⁵ Michel CHION, *Op. Cit.* p. 96.

invraisemblable, mais cela produit un effet dramatique. Le personnage signifie à ses adversaires qu'il cherche l'affrontement, et devient le seul centre de l'intérêt en occupant tout l'espace sonore. En effet, lorsqu'il repose son instrument, la musique de fosse prend le relais, et il est le premier des quatre hommes à parler. C'est la première occurrence du thème musical du personnage d'Harmonica, coupée dès que celui-ci dégaine et tire. À l'arrière-plan sonore, derrière le hennissement des chevaux, le moulin à vent recommence à grincer puis s'arrête à nouveau. La scène se termine dans le silence presque total, on entend simplement le souffle du vent au loin et Harmonica se relever.

En apparence, cette introduction est *gratuite*. Il s'agit d'une longue mise en place qui conduit sur un malentendu. Presque aucun élément de cette séquence ne sera repris dans la suite du film, et le seul personnage vivant ne sera revu que plusieurs séquences plus tard. Dans la version américaine du film on ne revoit Harmonica qu'une fois rétabli de sa blessure au bras. L'ouverture d'*Il était une fois dans l'Ouest* n'a pas une fonction introductive au sens classique de la fiction, qui voudrait que tous les enjeux soient énoncés dans l'acte I. Cependant, la situation présentée est une annonce de la fin du film. Ce rendez-vous manqué entre Harmonica et Franck est une répétition générale avant le duel final. C'est un indice de la détermination du personnage interprété par Charles Bronson, et révélant son but, son objectif à atteindre, qui est une donnée primordiale du récit.

Le plus important dans cette scène d'ouverture n'est pas le nombre d'informations données sur le récit en lui-même, mais l'information sur la façon dont le récit va se déployer, et sur le point de vue adopté. Rester au plus près des personnages, avant de s'arrêter sur un nouvel arrivant qui survit à ces premiers personnages, témoigne d'un basculement entre deux points de vue. Les bandits ne peuvent pas connaître ce qui se produit après leur mort, et Harmonica ne peut pas imaginer aussi précisément ce qui se produit avant son arrivée (lui qui, d'ailleurs, s'attend à rencontrer Franck). Ce qui semblait être le point de vue des bandits devient celui d'Harmonica, mais on peut arguer que toute la scène relève en réalité d'un point de vue externe. Une « troisième personne » aurait été témoin des événements.

« Pour raconter une histoire, il faut effectivement soit narrer les différents événements qui la constituent (narration), ce que fait le bonimenteur, soit les montrer (monstration), ce que tentent de faire les plaques de verre » (lanternes magiques)¹⁶

Qu'il s'agisse d'un changement de point de vue, d'un point de vue externe tout du long, ou pourquoi pas d'un mélange des deux, aucun personnage présent dans la diégèse ne

¹⁶ André GAUDREAU, *op. cit.* p. 165.

peut assumer la totale responsabilité de la présentation des événements dans son intégralité. De plus, aucune *voix over* ou indice d'un personnage qui raconterait les actions *a posteriori*, à la façon d'une analepse, n'est décelable clairement dans les films du corpus. Il n'y a aucune voix pour dire « je », ce qui pourrait rendre ce narrateur plus difficile à trouver. Le changement de point de vue dans l'introduction d'*Il était une fois dans l'Ouest* et l'ubiquité qui émane des premières minutes de *2001 : l'Odyssée de l'espace* peuvent être la marque d'une intelligence organisatrice qui se manifeste en tant que telle. Ainsi, on peut dire que les bandits du premier « *affichent aux yeux du spectateur leur nature même de montré (...) fruit nécessaire d'un regard, du regard d'un autre, du regard d'une autre instance* »¹⁷ aussi bien que s'ils avaient pris en charge la narration par la *voix over*.

Toute la scène se déroulant dans la même unité de temps et de lieu on ne peut pas parler de narrateur omniscient dans le sens littéraire. D'autant que l'on ne connaît pas les pensées ou émotions des personnages. André Gaudreault propose l'existence d'un « narrateur fondamental » (qu'il appellera ensuite *narrator* au sens latin du terme) :

« Le narrateur fondamental ce sera cette instance qui parlera des autres en disant « il » et qui ne consentira jamais à parler de soi, qui ne profèrera jamais un « je ». Ce sera cette instance qu'il faudra supposer et dont il faudra trouver l'image, en filigrane dans l'œuvre, dès que l'instance qu'on aura identifiée comme première aura laissé échapper ce « je » auto-dénonciateur qui la condamne automatiquement à n'être, en dernière analyse, qu'une instance seconde »¹⁸

L'absence de *voix over* dans une scène sans point de vue identifiable joue aussi sur l'espace sonore dans son ensemble. En n'incluant pas cet élément, et en réduisant le nombre de mots prononcés à presque rien, les films du corpus laissent beaucoup de place aux autres éléments sonores que sont la musique et les bruitages. Or si une instance telle que le narrateur fondamental se manifeste aussi clairement pour prendre en charge ce qui est vu, il semble raisonnable de lui attribuer la responsabilité de ce qui est entendu ou non. Autrement dit, nous ne pouvons pas prétendre avec certitude que ce qui a été entendu, et ce qui sera entendu dans la suite des films, n'est pas une invention ou une manipulation de ce narrateur fondamental. Les éléments que nous avons analysés jusqu'à présent semblent alors avoir été agencés expressément pour atteindre les effets que nous avons répertoriés. Reste à savoir comment la suite des films s'organise et comment ce narrateur intervient ou s'efface, ce qui relève de son champ d'actions et ce qui n'en relève pas.

¹⁷ A. GAUDREULT, *Op. cit.* p. 159.

¹⁸ A. GAUDREULT, *Op. cit.* p. 157.

B. Découpages et recoupages : le séquençage des films

Une brève analyse des titres peut laisser imaginer la présence d'une sorte de narrateur. Cette présence se confirme et continue de se déployer dans les premières minutes des films. Il convient maintenant de déterminer la place que prend ce narrateur sur l'ensemble des films étudiés, afin d'en comprendre sa nature. Car si un agent se charge de la narration, il peut influencer sur la perception de tous les éléments filmiques. Une autre possibilité est que les films se racontent eux-mêmes. Sous cet angle, ce que nous avons relevé tiendrait plus d'une construction *a posteriori*, c'est-à-dire d'une extrapolation des signes, ou l'interprétation de coïncidences. Jerrold Levinson constate à ce sujet :

«Une autre idée assez courante est celle du rejet de la narration elle-même—le récit d'une histoire par un agent intelligent—comme caractérisant réellement le film de fiction standard. Une variante de cette idée veut que de tels films ne soient pas réellement racontés par quoi que ce soit dans un univers filmique, mais qu'ils se racontent eux-mêmes. (...) La première sorte de rejet peut être écartée, car elle est incohérente. Si la narration veut dire quelque chose, elle raconte ou communique une histoire par des moyens qui sont distincts à la fois de l'histoire racontée et de qui raconte. Si le film ou son processus sont les moyens de la narration, alors il ne peut ou ils ne peuvent aussi être compris comme l'agent ou la source de narration. »¹⁹

Pour paraphraser la fin de la citation : la source de la narration est différente des moyens de la narration. Cela, sans prouver et affirmer l'intégralité des points de notre analyse, nous permet d'écarter la possibilité que tout ce que nous avons relevé ne soit que le fruit de coïncidences cognitives. Identifier des moyens de narration revient maintenant à trouver pour « l'instance qu'on aura identifiée comme première », « ce 'je' auto-dénonciateur qui la condamne automatiquement à n'être, en dernière analyse, qu'une instance seconde. »²⁰ de la citation précédente d'André Gaudreault²¹.

Nous avons remarqué que l'absence de *voix over* dans de longues scènes sans dialogues favorisait la concentration de l'attention sur le reste des bandes sonores. Et qu'une *voix over* trahirait en réalité une mise en abyme de la narration, en étant « une instance seconde ». Jerrold Levinson ajoute que :

« Dès lors, même si dans un film personne ne raconte —en voix off- ou si cela est secondaire, il y'a toujours quelqu'un qui montre —ou plutôt, il y'a toujours un présentateur, ce dernier terme s'appliquant mieux à l'information orale- quelqu'un qui est l'agent fondamental de la

¹⁹ Jerrold LEVINSON, *La musique de film, fiction et narration*, (traduit par Roger Pouivet et Jean Pierre Cometti) p. 11.

²⁰ André GAUDREULT, *Op. Cit. Ibid.*

²¹ Cf. Chapitre I. A. 2) p. 15.

narration. Dans un film, le présentateur donne un accès perceptif aux prises de vues et aux sons qui appartiennent à l'histoire ; il s'agit donc d'une sorte de *pourvoyeur perceptif* (perceptual enabler). »²²

C'est une idée que l'on retrouve dans le travail de Gaudreault, mais que lui appelle « monstateur filmique ».

« Littéralement, le monstateur filmique cite ses personnages lorsque ceux-ci parlent, il prélève un segment d'une réalité linguistique et il le restitue linguistiquement (par le biais de la bande sonore) »²³

Ce qui laisse à penser que, pour les films du corpus, ce n'est pas l'absence de *voix over* qui permet une meilleure écoute, mais un travail sur le son qui rend possible l'absence de *voix over*. La différence est plus importante qu'il n'y paraît. Car si la *voix-over* trahit une mise en abyme de la narration, son absence peut être un moyen pour « l'agent fondamental » de se rendre présent. Voire, de se *manifester* en tant que tel dans le cas d'*Il était une fois dans l'Ouest* et *2001 : l'Odyssée de l'espace*.

Jerrold Levinson reconnaît par ailleurs que la notion d'auteur impliqué est nécessaire.

Il cite Seymour Chatman :

« 'Au cinéma comme en littérature, l'auteur impliqué est l'agent intrinsèque de l'histoire, et sa responsabilité consiste dans la perspective générale de l'histoire – y compris la décision de la communiquer à travers un ou plusieurs narrateurs. Les narrateurs cinématographiques sont des agents de communications des récits, non leurs créateurs' »²⁴

« En bref, (...) nous ferions bien de distinguer entre le présentateur de l'histoire, le narrateur (qui est un élément du discours) et l'inventeur de l'histoire et du discours (y compris le narrateur) c'est-à-dire l'auteur impliqué. »²⁵

Puis il ajoute :

« Ainsi, dans un film, nous devons généralement faire la distinction entre le narrateur ou le présentateur de l'histoire et l'inventeur manifeste du narrateur, de l'histoire racontée, de la structure narrative et de la totalité cinématographique dans lequel tout cela est incorporé—à savoir, le réalisateur impliqué. »²⁶

Trois hypothèses peuvent alors être valables dans le cas des films de notre corpus. Soit les traces d'un narrateur s'effacent, et ne seraient donc que les traces du narrateur *par défaut*. Celui-ci ne serait alors qu'un « regard intermédiaire » nécessaire et commun à tous les films, celui que Levinson nomme *pourvoyeur perceptif*. Soit le narrateur continue de se

²² Jerrold LEVINSON *Op. Cit.* p. 14.

²³ André GAUDREULT, *Op. Cit.* p. 113.

²⁴ Seymour CHATMAN, *Coming to Terms*, p.132, cité par J. Levinson, *Op. cit.* p. 15.

²⁵ Seymour CHATMAN, *Op. cit.* p.133, cité par J. Levinson, *Op. cit.* p. 16.

²⁶ Jerrold LEVINSON, *Op. cit. Ibid.*

manifeste, mais ponctuellement, de sorte à ce qu'on ne puisse pas le distinguer de la marque d'un réalisateur-auteur impliqué. Soit enfin, le narrateur fondamental persiste non seulement à se *manifeste*, mais développe une forme de discours cohérent et propre au film, qui commencerait à son début et se terminerait à sa fin. Il agirait en tant que narrateur et se manifesterait en tant que tel, dans un espace qui n'est ni complètement celui des personnages-narrateurs, ni complètement celui des concepteurs des films.

Au vu de ce que nous avons observé dans le premier chapitre, la première hypothèse paraît la moins probable *a priori*. Car pour être vérifiée il faudrait que les films adoptent une forme de narration plus classique dans tout le reste des séquences après les introductions, reléguant ces dernières à des singularités. Les deux autres hypothèses paraissent, toujours *a priori*, un peu plus plausibles. Car tout ce que nous avons décelé ne peut être, à ce stade, que des marques d'un auteur impliqué. C'est-à-dire les indices du passage d'un réalisateur qui interviendrait directement sur la matière filmique pour orienter une histoire. Une histoire qui, de toute façon, n'existerait pas en tant que film si le réalisateur ne s'employait pas à la faire exister.

La réelle différence entre la deuxième et la troisième hypothèse est l'origine de l'entité qui intervient sur les éléments diégétiques. Est-ce une personne réelle, et donc extérieure à la diégèse des films, qui fait le pont entre le monde fictionnel et le monde réel ? Ou est-ce une entité qui appartient au monde fictif des films, qui serait indépendante des personnes réelles qui fabriquent les films, mais qui serait aussi indépendante des lieux et des personnages présentés dans la diégèse ? Pour le demander autrement : les personnages et le narrateur sont-ils dans un univers différent, ou bien sont-ils dans le même univers mais pas dans le même monde ?

Pour déterminer la place et le degré d'implication du narrateur fondamental dans les films du corpus, nous essaierons de comprendre l'agencement des séquences ainsi que la manière dont celles-ci s'enchaînent.

1) L'ordre des séquences

En choisissant de nous intéresser à l'ordre des séquences des films, nous mettons en avant la chronologie des films plutôt que la chronologie des événements diégétiques. Cela pour rendre davantage compte de la manière dont les films sont construits que de la continuité des intrigues. Par ailleurs cela ne nuit en aucune façon à l'analyse des connexions entre les différentes parties des récits. Cela va dans le sens des compléments aux différentes définitions d'intrigue par Karin Kukkonen dans *The Living Handbook of Narratology*²⁷.

Raphaël Baroni traduit la citation ainsi :

«(1) L'intrigue comme structure fixe et globale, quand on considère la configuration de l'ensemble des événements qui forment la trame de l'histoire, du début, du milieu et de la fin.

(2a) L'intrigue comme structuration progressive, quand on considère les connexions entre les événements de l'histoire, leurs causes et leurs conséquences, telles que les lecteurs les perçoivent.

(2b) L'intrigue en tant que planification de l'auteur, quand on considère la manière dont ce dernier structure le récit en vue de produire des effets particuliers. »²⁸

Ce que nous cherchons à savoir c'est comment les films du corpus peuvent répondre à ces trois affirmations. Ce que nous cherchons plus précisément dans cette partie, et pour éprouver nos hypothèses, c'est de savoir si les films correspondent davantage à la proposition (2a) ou (2b).

Les intertitres présents dans *2001* font mention de plusieurs périodes telles que « *L'aube de l'humanité* » et « *La mission Jupiter, 18 mois plus tard* ». Cette division en chapitres, en plus d'être une marque de construction du récit, obéit à une logique chronologique en soi et dans le film. Logique chronologique en soi parce que chaque carton fait état d'une avancée dans le temps diégétique par rapport au carton précédent. Logique chronologique par rapport au film car plus les durées diégétiques mentionnées par les intertitres sont rapprochées, plus le temps filmique entre chaque carton est court.

Aussi, ce qui suit les intertitres correspond à chaque fois à ce qui était écrit. Il n'y a pas de volonté de donner de fausses informations comme pourrait le faire un narrateur qui

²⁷ Citation originale: « *Nevertheless, three basic ways of conceptualising plot can be distinguished: (1) Plot as a fixed, global structure. The configuration of the arrangement of all story events, from beginning, middle to end, is considered. (2a) Plot as progressive structuration. The connections between story events, motivations and consequences as readers perceive them are considered. (2b) Plot as part of the authorial design. The author's way of structuring the narrative to achieve particular effects is considered.* »

Karin KUKKONEN. «Plot.» *The living handbook of narratology*. 2014, p. 1.

²⁸ Raphaël BARONI, *Op. Cit.* p. 27.

voudrait tromper son auditoire. Le type de narrateur que l'on retrouve dans *F for Fake* d'Orson Welles par exemple. La présence des intertitres au début de chaque chapitre suffit à unifier des séquences, sans que celles-ci soient nécessairement en rapport les unes avec les autres. De cette manière il est possible de percevoir l'intrigue à la fois « comme structuration progressive »²⁹, pour reprendre l'affirmation (2a) de Karin Kukkonen, et à la fois « comme structure fixe et globale »³⁰ de l'affirmation (1). Comme « structuration progressive » par le lien logique et chronologique que nous venons de voir, et comme « structure fixe et globale » parce qu'au moins une trame avec un début (le premier intertitre) un milieu et une fin (le dernier intertitre) est identifiable.

Par extension, on peut dire que les intertitres de *2001* permettent d'établir un *message narratif*. La notion de *message narratif* est une notion que l'on retrouve dans *Du littéraire au filmique, système du récit*, écrit par André Gaudreault, et dont il propose la définition suivante :

« La définition pourrait alors se lire comme suit : un message est considéré comme narratif (ou comme communiquant un récit, pour Bremond) lorsqu'il présente un *sujet quelconque* inscrit dans un quelconque procès de transformation, *et qu'ainsi le sujet soit placé dans un temps t, puis t+n et qu'il soit dit que ce qu'il advient à l'instant t+n des prédicats qui le caractérisent à l'instant t.* »^{31 32}

Chaque nouvel intertitre créé le lien entre un temps *t* et un temps *t+n* (ce qu'il y a avant, et ce qu'il y a après). Or si les intertitres sont compris dans une structure fixe et globale, et qu'ils sont liés logiquement et chronologiquement, alors ils rendent compte d'un procès de transformation. Ce qui nous permet de postuler qu'il existe en réalité un seul sujet pris dans un message narratif global, que ce sujet est « l'humanité » du premier intertitre, et que chaque nouvel intertitre renseigne quant aux prédicats de ce sujet d'un temps à un autre.

Dans *2001* encore, le passage entre « *L'aube de l'humanité* » à la séquence suivante est comparable au changement de point de vue dans l'introduction d'*Il était une fois dans l'Ouest*. Les singes dans la séquence dans *2001* sont tout autant *montrés* (on pourrait dire *fruit d'un regard*) que le sont les bandits qui attendent Harmonica.

Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, chacune des quatre premières séquences présentent un personnage, à la manière de tableaux. De cette manière, et surtout après le

²⁹ Karin KUKKONEN, traduite par Raphaël Baroni, *Op. Cit. Ibid.*

³⁰ Karin KUKKONEN, traduite par Raphaël Baroni, *Op. Cit. Ibid.*

³¹ André GAUDREULT, *Du littéraire au filmique, système du récit*, p.45. N.B Ici A. Gaudreault reprend et augmente la définition de Claude Bremond issue de *Logique du récit*, p. 99-100.

³² Le terme de transformation est à comprendre ici dans le sens de modification.

changement de point de vue de l'introduction, aucun personnage ne peut être considéré avec certitude comme étant le ou la protagoniste. Toutefois, du fait que les mêmes personnages évoluent tout le long du film et qu'ils aient des objectifs facilement identifiables, il est moins difficile de justifier la présence d'une intrigue ou de messages narratifs.

2) *La nature des transitions*

Il n'y a pas d'intertitre entre la séquence « *L'aube de l'humanité* » et celle parfois appelée « *Des vaisseaux dans l'espace* ». Nous étudierons l'ellipse de plusieurs milliers d'années dans le dernier chapitre. Ce qu'il est important de constater ici c'est qu'un lien visuellement fort est créé entre les deux séquences, par une série de coupes et dans un silence presque complet. C'est presque une transition opposée par rapport aux débuts des autres chapitres. Ce qui est d'autant plus étonnant que l'écart du temps diégétique entre les deux scènes est beaucoup plus élevé que l'écart de temps diégétique entre toutes les autres scènes, qui bénéficient pourtant d'un intertitre. En apparence il s'agit d'une transition moins abrupte que l'ajout d'un intertitre, qui ne saurait appartenir au monde diégétique. Pourtant cette transition plus limpide crée une césure dans la narration, un changement dans la façon de raconter, du fait qu'elle déjoue l'attente d'un intertitre.

À nouveau, une partie de la bande sonore s'efface, mais cette fois c'est au profit de l'image et non au profit d'autres éléments sonores. Cela peut être une expression du méga-narrateur filmique dont André Gaudreault propose l'existence dans *Du littéraire au filmique, système du récit*.

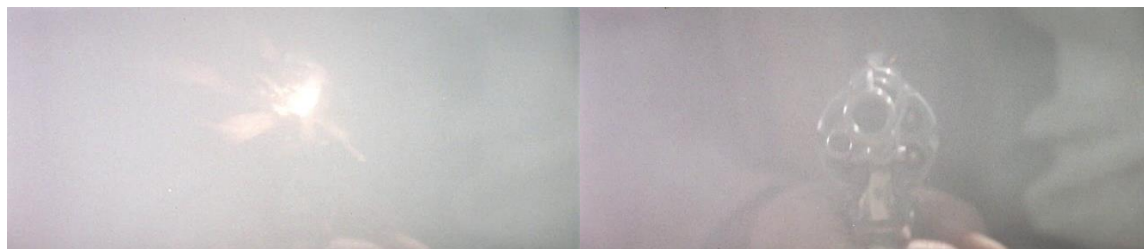
« Ainsi, donc, le récit filmique serait, dans son ensemble, le produit de la superposition de deux couches distinctes de narrativité, chacune d'elles étant due respectivement à chacune des deux articulations (au sens non linguistique) de la double mobilité caractéristique du cinéma ; l'articulation entre photogramme et photogramme et l'articulation plan et plan »³³

« L'instance fondamentale responsable de la communication du récit filmique serait double et c'est là que résiderait l'originalité et la spécificité du cinéma au plan narratif. Le monstreur-narrateur filmique, véritable méga-narrateur réaliserait donc en syncrétisme l'union, la fusion des deux modes fondamentaux de la communication narrative : la monstration et la narration. »³⁴

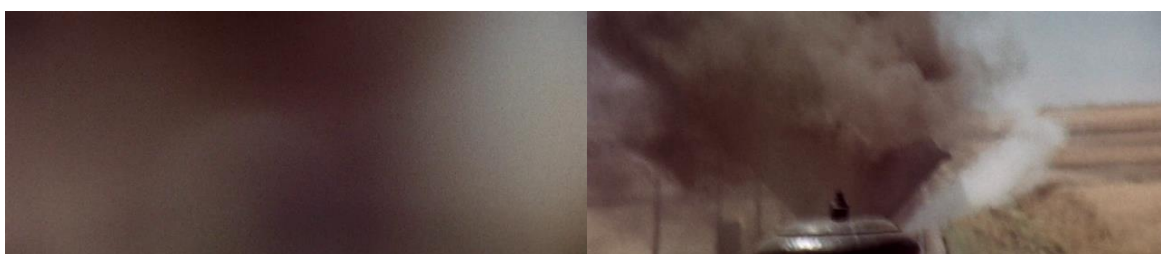
³³ André GAUDREULT *Op. Cit.* p. 114.

³⁴ André GAUDREULT *Op. Cit.* p. 115.

La transition entre le massacre de la famille McBain et l'arrivée du train de Jill s'opère selon une logique similaire.



Figures 1) et 2)



Figures 3) et 4)

35

Le montage image assure aussi la connexion sémantique entre le canon du revolver et l'arrivée du train. Il agit de la même manière qu'une métaphore en associant visuellement la fumée du train à celle du revolver. Le montage sonore du coup de feu et du sifflement va dans le même sens. Cependant cette combinaison de sons secs et stridents, qui sont mêlés au souffle du vent, s'inscrit dans une logique à plus large échelle. Par leur timbre particulier qui mêle souffle et métal, ces sons font écho à ceux de la fin de la séquence d'introduction. Ils participent d'une nouvelle association coup de feu/arrivée du train, et donc marquent une répétition d'un motif. Placés à deux moments charnière de l'intrigue, ces sons ont une résonance avec les thématiques abordés dans l'intrigue, c'est-à-dire la collision violente entre deux époques. Un passé où règne un code d'honneur et les règlements de comptes brutaux, et un avenir qui promet progrès techniques et règlements de comptes financiers partagent des sons similaires. Ce renfort sonore ajoute, ou en tout cas renforce les significations que l'on pouvait déduire du montage image seul. Cela ne va pas dans le sens de l'affirmation de Gaudreault qui disait :

« (...) le récit filmique serait, dans son ensemble, le produit de la superposition de deux couches distinctes de narrativité (...) l'articulation entre photogramme et photogramme et l'articulation plan et plan. »³⁶

³⁵ Quatre captures d'écran prises entre 23min 39s et 23min 44s.

³⁶ André GAUDREULT, *Op. Cit. Ibid.*

Donc la seule existence d'un méga-narrateur filmique ne suffit pas à comprendre l'entière du récit filmique. En revanche : « Le monstateur-narrateur filmique, véritable méga-narrateur réaliserait donc en synchrétisme l'union, la fusion des deux modes fondamentaux de la communication narrative : la monstration et la narration »³⁷ est une affirmation qui peut être adaptée pour le son. Ainsi le sifflet du train pris seul rend perceptible le train, qui nous est *montré*, tout en donnant l'information « le train arrive en gare ». Le son peut assurer la monstration et la narration seul sous deux conditions. D'abord il doit être donné dans une durée suffisante, c'est-à-dire une occurrence complète. Ensuite il doit correspondre à un son réel, qui serait susceptible de faire appel à un souvenir tangible chez le spectateur. Lorsqu'au moins une de ces deux conditions n'est pas respectée, le son entendu devient abstrait, et c'est sa mise en lien avec l'image qui peut venir compléter l'information. Dans notre exemple de la transition coup de feu/arrivée du train, le sifflement du coup de feu et le sifflet du train se confondent un instant dans la bande sonore, alors que la fumée et le flou rendent l'image temporairement imperceptible (figures 1 et 3 de la page précédente). C'est la première condition qui n'est pas remplie puisqu'il est difficile, du moins à vitesse réelle, de déterminer le début du sifflement du train et la fin de la résonance du coup de feu. La mise au point s'effectue au moment où le sifflet termine la première occurrence du sifflet de train. L'image vient confirmer ce que l'on a cru entendre.

La logique sémantique de la transition ne peut pas relever uniquement d'une continuité visuelle entre la fumée de l'arme et du train et la forme des deux engins (la locomotive pouvant évoquer la forme du canon). Une information capitale est donnée par le son : le train et les balles arrivent non seulement bruyamment, mais avec un timbre similaire, qui peut en plus rappeler d'autres éléments du récit comme l'harmonica et le moulin à vent de l'introduction. Il faut peut-être émettre une nouvelle proposition qui consiste à dire que le méga-narrateur filmique est le premier élément d'une dyade plus grande. Une dyade qui serait complétée par un usage narratif des bandes sonores. Il y aurait donc d'un côté « l'articulation entre photogramme et photogramme et l'articulation plan et plan »³⁸ et de l'autre : *l'articulation entre les motifs sonores et l'articulation entre les motifs thématiques de l'intrigue.*

³⁷ André GAUDREULT. *Op. Cit. Ibid.*

³⁸ André GAUDREULT. *Op. Cit. Ibid.*

Cette nouvelle proposition peut s'inscrire dans l'hypothèse que nous avons formulée plus haut. « Soit enfin, le narrateur fondamental persiste non seulement à se manifester, mais développe une forme de discours cohérent et propre au film, (...) Il agirait en tant que narrateur et se manifesterait en tant que tel, dans un espace qui n'est ni complètement celui des personnages-narrateurs, ni complètement celui des concepteurs des films. »³⁹

Cette hypothèse réfute-t-elle pour autant les deux autres ? Cela suffit-il à rendre compte de la singularité narrative des films du corpus ?

« Le méga-narrateur filmique n'apparaît-il pas, au contraire, comme une espèce de démiurge capable de régler, de moduler, de régenter et même de produire un ensemble multimédiatique où sont brassées et con-fondues ces multiples émissions visuelles, sonores, orales, scripturales et musicales qui font le récit filmique ? »⁴⁰

Il semble que nous ayons besoin d'approfondir cette idée pour comprendre la narration singulière des films du corpus. Il faut de surcroît affiner la dernière partie de notre hypothèse, qui concerne la place et le champ d'intervention du narrateur. Et ce alors que certains éléments compris dans ces films échappent ou s'écartent des conceptions de la narration que nous avons étudiées dans cette partie.

³⁹ Cf. p.18.

⁴⁰ André GAUDREAU, *Op. Cit.* p. 188.

C. Une autre forme d'exposition

Les définitions que nous avons vues dans la partie précédente peuvent s'appliquer à tous les films, ou en tout cas à une grande partie. Ce que nous avons relevé dans les films du corpus c'est en quelle mesure ils adoptaient des règles narratives facilement identifiables. Mais si la question de la narration était légitime c'est bien parce que, en premier lieu, plusieurs éléments dans les films semblent mettre à mal une analyse conventionnelle de l'intrigue. Nous proposons maintenant d'analyser ces éléments dans le but d'éprouver notre dernière hypothèse. Nous précisons d'abord cette hypothèse, en reprenant la citation de Seymour Chatman qui figure dans le texte de Jerrold Levinson :

«Chatman dit que (...) 'le narrateur ne peut pas empiéter sur l'espace fictif mais doit rester à l'intérieur des limites de l'espace discursif' (123)⁴¹ (...) Chatman confond le *niveau fictionnel* du narrateur, qui doit habituellement être le même que celui des autres personnages dont il a l'intention de rapporter les actions, et le *degré d'implication fictive* du narrateur, qui est variable, le plus souvent plutôt faible et à la limite nul. »⁴²

Il semble que nous devons à présent déterminer le *niveau fictionnel*, ainsi que le *degré d'implication fictive* du narrateur qui paraît être à l'œuvre dans les films du corpus. Ainsi nous pourrions soit confirmer définitivement la présence de ce narrateur, soit écarter cette hypothèse pour ne garder que celle d'un auteur impliqué. Ce qui changera la manière dont on peut interpréter les bandes sonores des deux films. Pour résumer, c'est en essayant de comprendre comment certaines séquences s'écartent *a priori* des codes classiques de narration que l'on pourra poser le cadre d'une interprétation narrative du son dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest*.

Les séquences dont il s'agira dans cette partie sont celles qui apparaissent comme gratuites, qui comportent certains dialogues qui contournent l'exposition, ou qui au contraire sont particulièrement silencieuses.

⁴¹ Seymour CHATMAN *Op. Cit.* p.123 cité par Jerrold Levinson.

⁴² Jerrold LEVINSON *Op. cit.* p. 14.

1) *L'apparente gratuité de certaines situations.*

Quelques scènes, ou instants durant les scènes, relèvent d'un jeu autour de l'abstraction de la narration, voire d'un contournement volontaire de l'exposition. Lorsqu'un personnage est suivi relativement longtemps à l'échelle du film, il est le plus souvent passif, ce qui va à l'encontre d'une définition classique du héros. Pourtant, dans *Il était une fois dans l'Ouest* la multiplicité des histoires suivies souligne un aspect presque démiurgique du narrateur. Dans *2001* c'est l'ellipse entre préhistoire et futur qui joue ce rôle. Ce que l'on peut déduire de cela c'est que la focalisation ne se fait pas autour d'un personnage, comme c'est parfois le cas dans d'autres films de ces réalisateurs, ou dans d'autres films modernes. *Blow Up* suit le personnage de Thomas, *Vertigo* suit Scottie *etc.* Certaines scènes des films du corpus suivent ce constat dressé par Raphaël Baroni :

« (...) on peut faire le constat qu'il existe de nombreuses représentations d'actions (verbales ou autres) qui sont dépourvues d'intrigues, soit qu'elles échouent à nouer efficacement une tension, soit que leur intérêt doive être recherché ailleurs. »⁴³

C'est le cas par exemple du premier ballet de vaisseaux dans l'espace dans *2001*, depuis la transition avec la séquence « *L'aube de l'humanité* » jusqu'à la coupe du *Beau Danube Bleu*. Une fois l'illustration sonore synesthésique entre le morceau de Johan Strauss et le mouvement des vaisseaux identifiée, la scène ne propose pas de tension particulière quant aux mouvements de ces vaisseaux. À titre comparatif, dans l'introduction d'*Il était une fois dans l'Ouest*, jusqu'à l'apparition d'Harmonica, une tension était créée par le simple fait que l'on ne sache pas pourquoi les bandits attendent ce train-là en particulier. D'un côté on sait que les vaisseaux tournent, de l'autre on sait que les bandits attendent. Ces scènes, du fait qu'elles s'étirent dans le temps, remettent en question ce que l'on peut avoir compris dans leurs premières secondes. Il semble alors effectivement « que leur intérêt doive être recherché ailleurs »⁴⁴.

Dans la suite de son texte, Baroni donne une clé d'interprétation de ces scènes, qui semblent en réalité :

« (...) nouer une tension en rendant l'action temporairement incompréhensible, c'est-à-dire saisissable comme une totalité inachevée, qui demande un effort interprétatif accru en vue de compenser cette lacune en esquissant des virtualités sur la trame de l'histoire. »⁴⁵

⁴³ Raphaël BARONI, *Les rouages de l'intrigue*. p. 28-29.

⁴⁴ Raphaël BARONI, *Op. cit. Ibid.*

⁴⁵ Raphaël BARONI, *Op. cit.* p.30.

Les scènes durent plus de temps qu'il est nécessaire pour comprendre ce qu'elles représentent. On en vient alors à se demander pourquoi elles nous sont montrées. C'est un effet de distanciation, au même titre que le changement de point de vue de la fin de l'introduction du film de Sergio Leone ou que l'ubiquité du *monstrateur* présente dans les deux films du corpus. Les réponses que l'on peut donner à ce « pourquoi ? » *intrigant* amplifient *a posteriori* les thèmes des récits, dont la question du temps est au cœur.

Par cette adéquation entre les questions esthétiques et les thématiques du récit, les films mettent au point une réflexivité, presque comme une conscience du film en train de se faire. Bruce Kawin propose l'existence d'un *Systemic Self-Consciousness* qu'il a défini ainsi:

« “Systemic Self-Consciousness”. The film itself appears to be aware of the fact that it is a deliberate discourse -or a resonant center of consciousness within the narrative structure appears to be aware of being presented within a deliberate discourse- and this imitative awareness is not passed back to the real or implied author. »⁴⁶

Si cette réflexivité tient des choix artistiques d'un réalisateur-auteur impliqué, elle semble pouvoir être comprise indépendamment de celui-ci, puisque la logique qui la sous-tend est propre au récit particulier du film, et donc indépendante des autres films dudit réalisateur. Cela nous permet d'attribuer cette conscience du film en train de se faire à un agent qui n'existe que dans les films du corpus et qui sert ses propres intérêts, ceux du récit, sans pour autant rejeter complètement l'hypothèse d'un auteur impliqué.

2) *Les dialogues qui ne disent rien: texte ou son ?*

Au contraire de scènes dans lesquelles la tension est absente, il y a des scènes qui créent une tension presque immédiatement par un refus des personnages de révéler des informations. Dans *2001* certains des personnages parlent sans donner d'information. Soit parce qu'on leur en demande et qu'ils ne peuvent pas en divulguer davantage, soit parce qu'ils mentent de façon manifeste. C'est le cas de H.A.L sur toute la fin du film, mais c'est déjà le cas avec le docteur Floyd.

⁴⁶ Bruce KAWIN, “An outline of film voices” in *Film Quarterly*, Vol. 38, No. 2 (Winter, 1984-1985), p. 42.

La première fois que ce personnage ne révèle rien c'est lorsqu'il est en conversation avec sa jeune fille restée sur Terre. Il ne révèle bien sûr rien d'une mission secrète et potentiellement périlleuse à sa famille. Il en va de même pour une partie de la séquence d'interview des astronautes de la mission Jupiter et les conversations avec les familles restées sur Terre. Ensuite, le docteur Floyd rencontre des homologues russes qui pensent savoir qu'une épidémie touche la base de Clavius sur la Lune. Ce sont ces personnages qui assurent l'exposition, alors que Floyd refuse par deux fois d'en révéler davantage. Il donne ensuite une conférence sur un ton monotone. La conférence du docteur Heywood Floyd avant la mission sur la Lune, pendant laquelle un point sur la situation doit être fait, est remplie de banalités de gestion d'une crise et tours de paroles protocolaires. Il donne l'illusion de contrôle sur une situation dont lui-même ne sait rien. Il finit par demander à ce que personne ne divulgue d'informations. La prochaine fois qu'il parle c'est pour répondre à des collègues qui lui disent qu'ils en savent très peu sur les événements en cours sur la Lune.

L'intérêt semble alors être autant à chercher dans le texte que dans le timbre de la voix. Celle-ci est grave, calme et monotone. Aucun débordement, ou haussement de ton. On pourrait aussi dire neutre ou cordial. Le ton de la voix n'est pas sec ou autoritaire, personne ne reprend le docteur Floyd ou ne le contrarie trop longtemps. Cela peut être perçu comme une anticipation de la voix humaine de l'ordinateur H.A.L, dont la voix originale est celle de Douglas Rain. En effet, la voix d'H.A.L a le même ton rassurant et assuré. Les deux personnages dissimulent des informations capitales à ceux qui sont en droit de les demander. Le lien entre les deux personnages est transparent dès l'instant où H.A.L est mis hors tension par Bowman. Le message qui révèle le véritable objectif de la mission a été enregistré par le docteur Floyd.

Il existe également un parallèle dans *2001* entre les singes qui s'expriment par des cris avant de s'en prendre physiquement à leurs congénères, et les humains qui s'expriment calmement, et par des phrases complexes, avant de se tuer indirectement ou insidieusement. Cela souligne un des thèmes du film, qui est que le progrès technique et l'évolution de l'intelligence ne servent souvent qu'à assouvir des instincts primitifs, ou à imposer le pouvoir. Ce parallèle donne d'autant plus de sens à la jonction entre « *l'aube de l'humanité* » et la séquence des vaisseaux, et que nous analyserons plus en détail dans le dernier chapitre.

Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, Harmonica cherche d'abord à se faire comprendre en jouant de la musique. D'abord lorsqu'il croit rencontrer Franck dans l'introduction, puis

lors de sa rencontre avec Cheyenne. Ce qui prend sens lorsque l'analepse du duel final dévoile la mise à mort du frère d'Harmonica par Franck. Ce que joue le personnage renseigne sur sa motivation principale, celle de venger son frère. Jusqu'au duel final on sait seulement qu'Harmonica veut retrouver Franck et le tuer mais on ne sait pas exactement pourquoi.

Le motif musical d'Harmonica caractérise le personnage mais joue aussi sur le rôle même du leitmotiv. Pierre Berthomieu écrit :

« Le système répétitif des leitmotifs construit une cohérence et une familiarité auditive [...] Cette familiarité provoque à son tour plaisir et bien-être, liés à la perte et aux retrouvailles. Le retour des thèmes, en correspondance avec les résolutions dramatiques et les effets de conclusion, produit une sensation de clôture, une satisfaction de cohérence »⁴⁷

Cette affirmation est vraie pour la très grande majorité des films qui utilisent des leitmotifs. Mais si « la sensation de clôture » et la « satisfaction de cohérence » sont bien présentes à la fin d'*Il était une fois dans l'Ouest*, « le plaisir et bien-être » ne s'applique pas dans ce cas précis. Au contraire, une tension particulière est créée à chaque nouvelle occurrence du thème d'Harmonica. Cela pour plusieurs raisons. D'abord, c'est le seul personnage du film qui est conscient d'avoir un leitmotiv. Tous les autres personnages importants ne peuvent pas entendre leur thème musical. Harmonica non seulement entend le sien, mais en plus il le joue, et espère même être reconnu en le jouant. S'ajoute à cela le fait que ce motif n'est jamais répété deux fois de la même manière. Non pas que le motif change selon la situation comme c'est le cas avec celui de Cheyenne, mais qu'il n'a pas de forme rythmique et mélodique stable. En outre, le timbre particulier de l'instrument et la façon dont il est joué créent une dissonance et une sensation de douleur. Cette dernière étant provoquée par le fait qu'Harmonica sert des dents lorsqu'il joue, ce qui n'est pas une manière naturelle de jouer de cet instrument.

⁴⁷ Pierre Berthomieu, *La musique de film*, p. 40-41.

3) *Les silences*

Pour parler des moments de silences dans les films il faut commencer par définir ces silences. Michel Chion a couvert beaucoup de ce qui pouvait être dit sur les silences dans le film réalisé par Stanley Kubrick dans *Des sons dans l'espace, à l'écoute du space opera*, particulièrement dans le chapitre dédié, « Le film aux sept silences » (pages 27 à 35). L'auteur divise les silences en sept catégories et remarque qu'ils n'ont pas tous la même fonction. Le silence le plus complet est appelé « blanc » :

« 1-BLANC : c'est la rupture dans le son du film lui-même. Elle ne se rencontre dans *2001* que lorsque Poole, dont le tuyau d'arrivée d'air est coupé se débat dans le vide avant de cesser de se mouvoir, et qu'ensuite Dave, monté à son tour dans une petite navette, essaie de le récupérer, avant d'être obligé de l'abandonner [...] »⁴⁸

La majorité des silences des deux films ne sont pas des coupes complètes. Pour continuer avec les dialogues, ce qui peut être perçu comme des silences sont les moments où les personnages ne parlent pas, dans des situations où rien ne les empêcheraient. Ce type de silence, appelé « mutisme » dans le vocabulaire de Chion, est particulièrement présent dans les deux films. Cela participe aussi de l'effet de distanciation, surtout lorsque les personnages ne sont pas particulièrement occupés. Michel Chion a aussi étudié la séquence d'introduction d'*Il était une fois dans l'Ouest* dans son ouvrage *Le son, ouïr, écouter, observer* :

« Le son qu'on cesse d'entendre ou de faire libère, fait surgir à la perception d'autres sons qu'on ne pouvait percevoir. Il faut faire se taire un son pour qu'un autre existe. Ici, les sons de mouche et de goutte d'eau, qui ont une « image-poids » faible, nous mettent en tension d'écoute. Ils nous indiquent, puisque nous pouvons les entendre, qu'autour de ces événements minuscules règne un grand silence, que la nature est discrète. La même scène, située auprès d'un torrent grondant n'aurait plus de sens. Ces sons nous donnent donc l'échelle de perception générale attendant l'arrivée de quelqu'un ou de quelque chose, ils nous disent que si le son d'une mouche ou celui d'une goutte d'eau prend tant de place, le moindre bruit venu de loin devrait être audible. Mais aussi ils posent comme un mystère le rapport des personnages au son, le bruit est-il pris en compte par le personnage ? L'est-il consciemment ou inconsciemment ? L'homme qui met son chapeau sur son crâne rasé, est-ce pour protéger sa tête ? ou pour accumuler l'eau sur le rebord sans se déplacer et étancher à la fois sa soif (symbole de patience) ? Ou bien aussi pour changer le son ? »⁴⁹

Les deux films de notre corpus ne sont pas directement mis en parallèle dans les ouvrages de Michel Chion. Cependant l'analyse qu'il tire des silences des deux films cadre avec l'affirmation de Daniel Deshays qui écrit :

⁴⁸ Michel CHION, *Des sons dans l'espace, à l'écoute du space opera*, p. 28.

⁴⁹ Michel CHION, *Le son, ouïr, écouter, observer* p. 96.

« De même que le cadre détermine ce qui ne sera pas vu (...) c'est par tout ce que le son évite de prendre en charge dans l'image que se constitue le sens du film »⁵⁰

Cela va dans le sens d'une bande sonore utilisée pour *pointer du doigt*, attirer l'attention sur des éléments de l'image qui échappent au méga-narrateur de Gaudreault. Dès lors il semble que l'utilisation du son soit un moyen d'expression du narrateur singulier des films du corpus. Un moyen d'agir directement sur ce que la perception du film, puisqu'à plusieurs moments on ne peut distinguer si les sons que l'on entend sont aussi perçus par les personnages. Deux exemples de cela dans *Il était une fois dans l'Ouest* c'est lors du duel final et lorsque que Franck tue le fils du fermier McBain. Dans ces deux scènes les personnages semblent attendre la fin de la musique pour tirer, alors même qu'il est impossible pour eux d'entendre cette musique dite « de fosse ». La catégorisation des silences par Michel Chion donne une idée du champ d'action de ce narrateur, qui peut intervenir directement sur la matière filmique aussi bien qu'il peut réduire ou agrandir les perspectives auditives des personnages. Il agit donc sur des éléments diégétiques et extra-diégétiques par des effets de style pour orienter la compréhension du récit, et non dans le seul but de produire des effets ponctuels de mise en tension narrative.

À notre sens, la notion d'*auteur impliqué* renvoie à l'idée d'interventions ponctuelles de l'auteur dans le récit. Le narrateur des films du corpus semble au contraire être présent depuis le début et rester jusqu'à la fin sans discontinuer. Cela en plus de développer une uniformité dans ses interventions, qui elle-même entre en adéquation avec les enjeux du récit. Ce qui renforce l'idée que soulevait notre troisième hypothèse. Le méga-narrateur filmique, et même dans sa version étendue que nous proposons, n'est pas suffisant pour comprendre les spécificités des films du corpus. Il semble en réalité que le narrateur fondamental (*narrator* pour Gaudreault) prend une place plus importante que celle qu'on peut lui prêter dans d'autres films. Et cela sans devenir un narrateur délégué puisqu'il ne parle pas en son nom (le narrateur délégué étant un narrateur personnage à part entière du récit, Gaudreault cite en exemple Shéhérazade). Il s'agirait donc d'une entité narratrice qui joue sciemment avec les notions de « *niveau fictionnel* » et de « *degré d'implication fictive* », de sorte à toujours être présent sans jamais se dénoncer. C'est cela qui donne à ce narrateur un statut singulier.

⁵⁰ Daniel DESHAYS, *Entendre le cinéma*, p. 32.

La structure des films tisse donc un lien fort avec des structures de musique à programme, c'est-à-dire des structures dans lesquelles des éléments extra-musicaux rendent possibles des interprétations de la musique en tant qu'illustration de récits. Les scènes d'introduction obligent à l'écoute puisque les personnages présentés se refusent à parler. Les bruitages et la musique prennent alors une place prépondérante dans la pleine appréhension de ces séquences. Des rapports programmatiques sont créés par les titres et les introductions des films.

Ce qui est moins commun c'est la sorte de conscience du film en train de se raconter qui semble être présente. Il existe un narrateur au moins dans les titres, ce narrateur prend une forme plus abstraite que la traditionnelle *voix over* mais agit au moins autant sur l'univers des récits. Ce narrateur est définitivement présent dans les moments de relatifs silences, et où les bruitages deviennent des clés de la compréhension des scènes. Cela semble indiquer que l'ensemble des sons (musiques et bruitages) sont des outils d'expression importants de ce narrateur. Par ailleurs, ce narrateur ne semble pouvoir être exprimé qu'à force de subversion d'outils filmiques qui sont traditionnellement utilisés pour permettre la compréhension et la clarté du récit. Ce qui met sur la voie d'une certaine modernité cinématographique, mais qui interroge tout de même sur un point crucial : À quel point la musique et les bruitages peuvent-ils vraiment *signifier* quelque chose ?

Chapitre II : Les qualités narratives de la musique

Dans ce chapitre, nous nous demandons dans quelle mesure il est possible de parler de musique narrative. Nous avons déjà vu que les risques d'extrapolation sont nombreux lorsqu'il s'agit de donner une raison narrative à la présence de musique. À ce sujet, Laurent Jullier écrit :

« Nombre d'œuvres (...) se contentent ainsi d'utiliser ce pouvoir qu'ont les sons de provoquer de façon brute, directe, de pures sensations qui ne transitent pas par le circuit 'quoi ? où ? pourquoi ?' »⁵¹

De plus, la musique de film a bien d'autres fonctions et qualités que celle de raconter. Jerrold Levinson⁵² propose un minimum de quinze fonctions de la musique de films, sur lesquelles nous reviendront, et dont au moins six ne sont pas narratives. Ce que nous développons ici ne saurait donc s'appliquer à l'ensemble des films, et au sein des films du corpus, ne pourrait rendre compte de tous les effets et sensations produits par les sons du film. Ce que nous tentons de découvrir ici c'est la part des « sensations » qui peuvent être perçues comme intentionnelles, dans les films du corpus. C'est-à-dire comme les conséquences d'une décision imputable à notre narrateur singulier (que nous appellerons maintenant *narrator*) ayant conscience à l'avance des effets provoqués par les sons, et s'en servant comme vecteur de sens. Car les traces laissées par un narrateur fondamental et singulier nous poussent à suivre la piste d'une narration non-conventionnelle, mais d'une narration malgré tout.

C'est une question complexe qui se pose à deux niveaux distincts. Le premier niveau relève de la musicologie, domaine dans lequel on cherche, entre autre, à savoir si la musique peut signifier quelque chose toute seule. Le second niveau c'est la signification de la musique en rapport avec les autres éléments du film. Comment les transformations poétiques de Bernstein et la logique du montage des films interagissent-ils spécifiquement dans les films du corpus ?

⁵¹ Laurent JULLIER, *Op. Cit.* p. 11.

⁵² Jerrold LEVINSON, *La musique de film, fiction et narration*, p. 24.

A. Limites de la musique narratrice

Pour comprendre ce que la musique est capable de produire comme significations spécifiques aux films de notre corpus, il faut d'abord éliminer les abus et contresens, et déterminer les limites de ce dont la musique est capable. Nous verrons ici comment la musique peut ou ne peut pas raconter en soi, puis comment elle peut raconter dans sa relation à l'image.

1) *La musique en soi*

La musique de film est par essence une musique associée à l'image. Pour la comprendre il convient donc d'étudier en quoi la musique peut, ou non, contenir un sens en soi, qui pourrait se greffer à la logique de monstration de l'agencement des photogrammes et des plans (le *méga-narrateur* de Gaudreault). Cela avant de s'intéresser à la nature des interactions possibles avec l'image. À ce propos, Serge Cardinal a écrit ce qui peut être une mise en garde :

« Conclusion : si la musique ne possède qu'un potentiel de signification, et si ce potentiel ne se réalise que dans un contexte chaque fois particulier, alors la signification n'est ni dans la musique en soi (la musique qui échappe à toute représentation), ni dans l'autre médium avec lequel elle interagit (c'est-à-dire dans la représentation qu'il donnerait de cette musique), mais dans l'interaction elle-même. »⁵³

L'étude de l'interaction elle-même est donc essentielle pour comprendre l'ensemble des significations potentielles de la musique au cinéma, c'est ce que nous ferons par la suite. Mais puisqu'un message narratif peut être déduit de l'agencement entre les plans, il est important de creuser plus en profondeur la question de la signification de la musique en soi, pour ne pas survoler toutes les possibilités.

S'il n'y a pas de consensus autour de la signification de la musique en musicologie, plusieurs idées vont dans le même sens. La principale est que la musique n'a pas le même pouvoir de signification que les mots. Un texte n'est pas traduisible en une seule série de notes et, inversement, une partition n'a pas d'équivalent strict en texte. Une langue musicale existe, la langue solrésil (ou *langue musicale universelle*), mais il s'agit d'un langage

⁵³ Serge CARDINAL, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son*. p. 172.

construit arbitrairement à partir de combinaisons de notes. En cela ce n'est pas un outil qui permet de comprendre la musique, mais un outil qui utilise la musique pour créer un sens, et qui ne peut s'utiliser sans le dictionnaire approprié. Au sujet de la narrativité de la musique, Jean-Jacques Nattiez écrit :

« Privée de tout accompagnement verbal – dans le titre, les annotations, un récit programmatique, une sollicitation expérimentale –, une œuvre musicale, par elle-même, ne peut pas nous raconter une histoire. Jamais une œuvre musicale ne nous dira quelque chose comme 'Longtemps je me suis couché de bonne heure'. Sinon, il n'y aurait pas de différence entre la musique et le langage comme formes symboliques. »⁵⁴

Prises seules et mises bout à bout, les pistes musicales des films ne raconteraient pas d'histoire en elles-mêmes. Autrement dit, il serait impossible de déduire objectivement une série d'événements de la musique sans avoir vu les films. Le *potentiel de signification* (pour reprendre les mots de Serge Cardinal) de la musique n'est pas de la même nature que celui d'un intertitre ou d'un dialogue d'exposition par exemple. Pour autant, affirmer que la musique ne raconte pas d'événements ne revient pas à dire que la musique ne renvoie à aucune sorte de signification. Pour aller plus loin il faut reconnaître que le terme de « signification » est ambigu dans ce contexte. Pour être plus clair il faut dire que la musique n'a pas de signification au sens linguistique, c'est-à-dire qu'elle n'induit pas de rapport réciproque unissant le signifié au signifiant. Cependant la musique n'a pas à fonctionner de la même manière qu'un langage pour être facteur de sens, ou pour être considéré comme narrative. Elle n'a pas besoin de raconter des événements à la manière d'un texte. La démonstration de cela se fait de manière analogue à celle de Johan Van Der Keuken au sujet du film dans « *Le film n'est pas un langage* » :

« La communication: " Jean est un gredin", il est impossible de la transformer en une combinaison de signaux relatifs au film. Toutefois, il est par exemple possible de faire voir au moyen de la caméra que Jean donne des coups de pied à un chien. On comprend alors subitement pourquoi Jean est un gredin.»⁵⁵

En plus de réaffirmer qu'un potentiel de signification se dégage des images, la proposition de Van Der Keuken décrit sans le vouloir la façon dont la musique peut avoir du sens. Nous avons déjà évoqué les poèmes symphoniques dans notre premier chapitre, continuons avec eux dans un souci de clarté. Lorsque que Camille Saint-Saëns adapte le poème d'Henri Cazalis « Egalité-fraternité » pour *Danse Macabre*, et malgré une certaine proximité avec le

⁵⁴ Jean-Jacques NATTIEZ, «La Narrativisation de la musique.» 21 Décembre 2011.

⁵⁵ Johan VAN DER KEUKEN, «Le film n'est pas un langage.» *Les dossiers de la cinémathèque*, 1986: 5.

texte d'origine, l'exécution de la partition ne peut que donner l'idée des événements décrits par le texte. Mais des moyens concrets de rendre ce sens sont utilisés par le compositeur.

Ainsi, pour donner l'idée des vers :

« La mort à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zag, sur son violon. »⁵⁶

Le compositeur évoque les douze coups de minuit par la répétition de douze *ré* joués à la harpe en tout début de partition. Tout le reste de la partition peut s'interpréter selon le texte d'origine. Cependant, le titre seul peut mettre sur la voix d'une telle interprétation, sans connaître le poème qui inspire l'œuvre de Camille Saint-Saëns. Comme il s'agit d'un exemple de composition qui est précédée d'un texte, on pourrait donc dire que le texte influence la façon dont on perçoit les éléments musicaux. Mais la musique n'a pas besoin d'un texte d'accompagnement ni d'un titre pour évoquer des idées extra-musicales, ni même de contenir des éléments descriptifs. Elle peut donner des impressions des sentiments par un déploiement d'outils et de techniques développées par le compositeur.

Une objection à cela serait que la musique ne donne pas une information aussi identifiable par tous que peut le faire la proposition « Jean donne un coup de pied à un chien » lorsqu'elle est donnée par la caméra. Ou que, du moins, la musique ne donne pas cette information aussi concrètement, qu'elle est plus ouverte à l'interprétation. Quelque chose qui se justifie par un manque d'entraînement de l'oreille mais aussi une certaine complexité des codes musicaux. Il est donc commun de voir la musique de films effleurée par l'analyse sous prétexte de subjectivité. Serge Cardinal émet le doute :

« Et si la musique peut représenter ou exprimer une émotion, un sentiment ou un caractère, quelle valeur de vérité cette représentation ou cette expression ont-elles ? »⁵⁷

S'arrêter là ce serait admettre que tous textes ou images se devraient d'avoir une certaine valeur de vérité, au contraire de la musique, qui n'évoquerait que des sentiments vagues et sujets à l'interprétation. L'auteur et le réalisateur ne feraient que restituer une vérité alors que le compositeur coucherait des notes au hasard de son inspiration, et le caractère qui se dégagerait de sa musique ne serait que le résultat d'une heureuse coïncidence. Or, même avant de chercher des narrateurs qui trompent volontairement les lecteurs, ou chercher un réalisateur d'expérimentations, il n'est plus à prouver que les auteurs et réalisateurs

⁵⁶ Henri CAZALIS, « Égalité-Fraternité » in *L'illusion*, p. 90.

⁵⁷ Serge CARDINAL, *Op. Cit.* p. 113.

formulent un ensemble de choix plus ou moins conscients, dans le but de produire des effets sur les lecteurs ou spectateurs. Ces choix sont autant d'espaces de subjectivité que les choix du compositeur. Analyser la musique de film n'est pas chercher une vérité absolue, et cela de la même manière que l'analyse du montage, de la lumière ou du jeu d'acteur. Il n'est même pas nécessaire d'interpréter la musique de la même manière que le compositeur. À l'inverse, il semble falloir trouver des éléments musicaux qui font sens à la fois dans leur propre médium et dans le médium associé. Ainsi l'interprétation relativement simpliste que nous venons de proposer de l'introduction de la *Danse macabre* trouvait certes son plus grand potentiel de signification dans l'interaction entre les médiums, mais une logique interne de construction indépendante se retrouvait dans chacun de ces médiums. C'est cette logique de construction qui fait sens, et qui permet de dire qu'il y'a, par exemple, un *contrepoint* entre le son et l'image dans un film. C'est bien l'interaction qui permet de saisir un conflit de signification lors d'un *contrepoint*, mais l'image et le son ne prennent pas soudainement sens dans la collusion *ex nihilo*. Analyser l'image et le son séparément peut donc être une étape d'une réflexion plus grande sur une scène ou un film.

Si la musique ne peut pas se substituer complètement au langage mais qu'elle développe une logique interne cohérente que l'on peut analyser seule, jusqu'à quel point peut-on parler de narrativité en musique ?

Reprenons la définition que nous avons présentée comme base de réflexion sur la narrativité dans le premier chapitre :

« [...] un message est considéré comme narratif (ou comme communiquant un récit, pour Bremond) lorsqu'il présente un *sujet quelconque* inscrit dans un quelconque procès de transformation, et qu'ainsi le sujet soit placé dans un temps t , puis $t+n$ et qu'il soit dit que ce qu'il advient à l'instant $t+n$ des prédicats qui le caractérisent à l'instant t . »⁵⁸

Cette définition peut s'appliquer à certaines compositions, dès lors qu'elles utilisent des motifs changeant. La façon la plus simple de se représenter cela est d'écouter la cinquième symphonie de Ludwig Van Beethoven, qui transpose à maintes reprises le motif de quatre notes d'ouverture du premier mouvement, c'est-à-dire en gardant le même rythme mais en changeant les notes. Dans les films de notre corpus, le thème musical associé à Cheyenne utilise ce procédé. Cependant, se servir de cette définition large et de cet exemple restrictif n'est toujours pas une approche satisfaisante pour comprendre ce qui produit du sens en musique. Mais cette définition peut s'appliquer à une échelle bien plus grande que le

⁵⁸ André GAUDREAU, Du littéraire au filmique, système du récit, p. 45.

développement de motifs. Leonard Bernstein explique lors de sa conférence autour de la signification de la musique que :

« [...] la musique possède des significations intrinsèques propres, qu'il ne faut pas confondre avec des émotions ou des états d'âme spécifiques, et encore moins avec des impressions ou des histoires pittoresques. Ces significations musicales intrinsèques sont engendrées par un flot constant de métaphores, qui sont toutes des formes de transformations poétiques. »⁵⁹⁶⁰

Il développe ensuite en précisant que ces métaphores et transformations poétiques s'entendent de trois façons complémentaires. La première prolonge la définition vue précédemment. En transformant un motif premier nous avons d'abord une idée originale, puis une idée différente mais comparable, qui renvoie à l'originale. Le contexte musical étant différent, une nouvelle information musicale elle aussi est donc donnée par cette transformation. Toute une œuvre musicale peut alors se comprendre dans la relation qu'il existe entre ses différentes parties, y compris lorsqu'il y'a une rupture volontaire de continuité entre elles. C'est en quelque sorte le premier degré de la métaphore musicale, qui se prolonge dans les inversions, les imitations, les renversements ou autres techniques employées en contrepoint. Il y a ensuite la métaphore dans un rapport semblable au langage, celle qui consiste à dire qu'une chose en est une autre. La troisième façon de comprendre métaphore dans ce contexte c'est dans la transcription musicale d'éléments extra-musicaux, comme c'est le cas avec la musique à programme mais également toutes les œuvres avec un titre plus évocateur que leur numéro ou leur place dans un catalogue. Tout cela sert selon Bernstein à « exprimer » des sentiments. Ce qu'il va détailler ensuite en disant :

« Mais attendez : n'y a-t-il pas de différence entre 'signifier' et 'exprimer' ? En fait, si nous voulons être plus précis, il nous faut admettre qu'il y en a une. Quand une œuvre musicale 'signifie' quelque chose pour moi, il s'agit d'une signification transmise par les notes qui sonnent (...); et je peux vous rendre compte exactement de ces significations en fonction de ces formes. Mais lorsque la musique 'exprime' quelque chose pour moi, c'est quelque chose que je ressens, et il en va de même pour vous et pour tout autre auditeur. »⁶¹

Un enjeu de l'analyse de musique de film semble être de déterminer ce qui relève de cette « signification transmise par les notes qui sonnent » et ce qui relève du sentiment exprimé, pour comprendre comment les deux agissent en rapport à l'image.

La musique peut retranscrire des concepts abstraits ou des émotions en notes, textures, harmonies comme le langage peut le faire avec les mots, les phrases et les paragraphes, sans

⁵⁹ Leonard BERNSTEIN, *La question sans réponse : Six conférences données à Harvard*, traduction par Odile DEMANGE, p. 117.

⁶⁰ Les conférences ont été données en 1976.

⁶¹ Leonard BERNSTEIN, *Op. Cit.* p. 119.

que les notes n'aient d'équivalent en mots. C'est une capacité qui est commune à la musique et au cinéma. C'est-à-dire qu'aucun des deux n'est un langage, mais les deux sont des formes d'expression d'idées abstraites (illustration), ou de représentation d'idées concrètes par des motifs abstraits (interprétation). Le *méga-narrateur* de Gaudreault et la musique ont donc les mêmes prémisses d'existence en tant qu'éléments signifiants. Et si c'est l'interaction qui est intéressante, comme le propose Serge Cardinal, c'est justement parce que la musique et le montage ont des potentiels de significations propres. Il existe alors dans l'interaction image et son un jeu de concordances ou de discordances des significations portées par chaque médium. C'est grâce à ce jeu qu'il est possible d'extraire le sens d'une séquence. Autrement nous ne pourrions qu'analyser des effets ponctuels que produit un médium sur l'autre (points de synchronisation, coupes etc.), ou se rattacher à des éléments provenant d'autres scènes, d'autres éléments du film ou même des éléments extra-filmiques. Ce qui augmenterait les chances de produire une analyse superficielle ou hors-sujet.

2) *La musique dans sa relation à l'image*

Un des éléments le plus souvent utilisé dans les analyses du son mis en regard de l'image c'est le rôle du *couple harmonique tension/résolution*. Laurent Jullier constate que :

« Le couple harmonique tension/résolution est souvent employé dans ce sens (tension : il va se passer quelque chose ; résolution : il se passe quelque chose ou : fausse alerte) [...] C'est à ce niveau que la musique joue le plus de force son rôle de *médiatrice* entre film et spectateurs en se faisant passer pour l'émanation d'une entité qui aurait déjà connaissance de l'histoire entière et qui tiendrait le spectateur par la main [...] pour le guider d'une péripétie à l'autre, quitte à prendre un peu d'avance pour mieux le préparer lorsque cela est nécessaire (Sartre parle de 'musique prémonitoire') »⁶²

La « musique prémonitoire » peut sans doute correspondre à l'intervention d'un auteur impliqué, puisqu'elle semble être utilisée dans une scène pour en prédire la fin, ou donner de fausses pistes. Compte tenu de la place particulière de notre *narrator*, il faut sans doute s'attendre à ce que ce concept soit tordu dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest*. Et en effet, dans les films de notre corpus, la musique prend rarement d'avance sur la situation en cours. Elle ne guide pas le spectateur en révélant ce qu'il risque

⁶² Laurent JULLIER, *Op. Cit.* p. 150.

de se passer ensuite, mais agit à une échelle plus large. En tant qu'outil du *narrator*, qui connaît l'histoire avant de la raconter, la musique participe de nombreux effets d'anticipations. Il semble par ailleurs que ce qui nous fait dire qu'il y a un *narrator* dans les films du corpus c'est une sorte d'émancipation de la musique en tant que « *médiatrice* ».

De nombreuses attentes sont créées par l'utilisation de la musique, avant d'être confirmées ou déjouées. L'exemple le plus représentatif de cela dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* est l'utilisation du Kyrie, seconde partie du *Requiem* de Ligeti, qui précède dans le film l'apparition du premier monolithe. Chaque autre apparition du monolithe sera précédée et accompagnée de cet extrait, à l'exception de la dernière d'entre elles. L'effet d'association et d'anticipation est brisé lors de la scène dans laquelle le dernier astronaute (Bowman), prêt à mourir, voit le dernier monolithe dans la chambre blanche. Celui-ci apparaît alors qu'un long silence s'est installé, accompagnant la solitude d'un Bowman vieillissant, ce qui peut appuyer un effet de surprise. Le lien musical n'est alors pas fait avec les autres apparitions du monolithe, mais avec la séquence titre, ainsi qu'à la fin de la séquence intitulée « L'aube de l'humanité ». Cela traduit à nouveau l'élévation, avant un retour sur Terre. Cela renforce aussi l'idée de boucle du film et fait le lien avec une autre idée nietzschéenne : *l'éternel retour*.

Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, l'assassinat du fils McBain par Franck est un exemple de cela. Lors de cette scène, le coup de feu part une fois la musique terminée. La tension paraissait résolue à double titre, puisque d'une part l'extrait musical se concluait sur sa tonique (note la plus importante, qui conclut classiquement une pièce musicale), et que d'autre part, la musique disparaissait dans un lent fondu sonore qui remettait le vent au premier plan. Dans une logique classique du couple tension/résolution tel que l'expliquait Laurent Jullier, une tension dans la musique pouvait croître jusqu'au coup de feu, pour se résoudre ou se suspendre lors de celui-ci. Pourtant, le coup de feu ne surprend pas, puisqu'il avait été annoncé par Franck. Il s'agit une nouvelle fois d'une préfiguration du duel final, dans lequel les protagonistes feront mine d'attendre la fin de la musique de fosse pour tirer. Une logique de construction unit aussi la scène d'introduction avec cette scène de massacre. Jusqu'à l'apparition du thème de Franck, la scène ne comportait aucune musique. La musique amène une confrontation frontale et son arrêt précède la mort.

Un autre exemple est la scène de l'arrivée de Cheyenne dans l'auberge où s'est arrêtée Jill est un exemple de détournement du couple harmonique tension/résolution, en

plus d'un exemple de ces anticipations. Comme c'était le cas avec Harmonica, on entend Cheyenne avant de le voir. Plus précisément, on entend les coups de feu d'une fusillade qui se produit hors champ, hors de l'auberge. Puis Cheyenne entre dans l'auberge, accompagné de son leitmotiv dans sa transformation la plus sombre. Il est donc présenté comme un truand, et une tension naît du fait de l'incertitude qui est jetée quant à ces intentions. L'inquiétude qui se lit sur le visage des badauds dans l'auberge et le fait que la scène de massacre de la famille de Jill ait déjà eu lieu le présente d'emblée comme une menace pour elle. Harmonica est encore caché dans un coin de la pièce et sa présence n'a pas encore été révélée. Il sait que la personne qui entre n'est pas Franck, puisqu'il connaît son mode opératoire et son visage. Ce qu'Harmonica cherche à savoir c'est si Cheyenne est un des hommes de main de Franck. La situation est l'inverse de l'ironie dramatique, dans le sens où les personnages en savent plus que le spectateur. C'est en cela que l'on peut affirmer que la musique ne prend pas d'avance, et ne devient pas prémonitoire. Car elle est au présent du temps du spectateur. La musique dissonante prolonge l'impression de menace que donnait déjà l'arrivée en fanfare de Cheyenne. Une tension musicale est présente dans le motif, mais ne connaît pas de résolution. Un fondu sonore fait disparaître la musique avant que la tension de la scène ne soit dissipée.

On comprend par la suite que Cheyenne aime plus l'argent que la violence, et qu'il considère la violence comme un moyen nécessaire pour s'enrichir. Il ne s'intéresse pas pour autant aux affaires comme le fait Morton, ou comme essaye de faire Franck. C'est précisément cela qui fait que Cheyenne a la position la plus ambiguë. Il n'est ni cruel et avec un code d'honneur comme Franck et ses hommes, ni intéressé par les stratégies politiques et les affaires comme Morton. Il oscille maladroitement entre deux visions opposées du monde. Son thème musical souligne bien plus cet aspect maladroit que son côté violent.

Le motif principal du thème de Cheyenne est une répétition d'un accord de La mineur, la plupart du temps sur un tempo lent. La mélodie est jouée au banjo et sifflée. Le staccato (ou piqué) des noires dans la première mesure ainsi que les croches pointées-doubles croches sur les temps faibles de la deuxième mesure sont presque sarcastiques. Les notes en staccato traduisent généralement un aspect vif, sautillant, voire tranchant. Ici, le tempo est lent, le motif rythmique et l'harmonie sont répétitifs, et la mélodie est centrée autour de la quinte, ce qui est un mouvement stable, puisque la quinte tend à se résoudre sur la tonique. L'approche par une note voisine, donne l'impression de « retomber sur ses pattes », et procure une satisfaction à l'oreille. Une satisfaction relative puisque la conclusion de cette

phrase musicale est un Mi, soit la note la plus récurrente et la plus présente (huit temps sur dix). Les saccades sur les temps faibles de la mélodie suivent celles de l'accompagnement, qui appuie les temps forts avec la tonique et la quinte, à la manière d'une marche. Nous avons donc d'un côté quelque chose qui évoque l'absence de mouvement, et de l'autre quelque chose qui évoque une marche. Puisque la mélodie est sifflée, il est facile d'imaginer une marche nonchalante, d'un personnage à la démarche saccadée, maladroite. Ce motif est répété sur l'ensemble du thème, avec une transposition à la quinte puis revient sous cette forme, opérant à plus large échelle comme la marche.

Deux variations de ce motif interviennent de sorte à servir l'intrigue. La première a lieu durant l'entrée de Cheyenne dans l'auberge. Joué sur un tempo plus rapide, avec un accompagnement aux cordes dissonantes et une harmonie moins prévisible, cette phrase prend une tournure beaucoup plus inquiétante.

♩ = 93

1 2 3 4

let ring-----

T							
A	2	2	2	2	2	0	2 4
B						2	0

63

C'est la première scène de Cheyenne dans le film, et le début de ce passage musical suit les coups de feu entendus depuis l'intérieur. Cela pourrait servir à, encore une fois, caractériser le personnage comme un autre truand, mais les procédés musicaux utilisés pour Cheyenne et ceux utilisés pour Franck et Harmonica sont distincts. De plus, les menottes, les coups de feu, et la réaction de tous les hommes présents dans l'auberge seraient des indices suffisants pour le classer dans cette catégorie. La musique à ce moment-là n'est pas une redondance, elle met surtout en avant l'incertitude quant à l'identité de Cheyenne et de ses actions.

La deuxième variation de ce thème survient à la mort de Cheyenne. Puisque son thème a été exposé à chaque fois qu'il apparaît à l'écran, son leitmotiv est devenu familier.

⁶³ Transcription originale simplifiée, d'après le travail d'Ennio Morricone pour Addio a Cheyenne.

Comme il est en soi prévisible et répétitif, une attente est créée. On s'attend à ce que la phrase mélodique se termine de façon satisfaisante. Cette attente est déjouée quand Cheyenne meurt. Le motif est coupé juste avant sa résolution pendant son dernier souffle, laissant sonner l'avant dernière note de la mélodie. À ce moment il y a une coupe à l'image pour se concentrer sur Harmonica, et on entend Cheyenne tomber hors-champ en même temps que la dernière note vient résoudre le motif, comme un point final. Ce qui fait écho à la volonté de Cheyenne de finir sa vie à l'abri du regard d'Harmonica, et traduit une certaine pudeur qui n'avait été qu'implicite jusque-là.

5 6 7 8

let ring:-----|

T
A
B

2 2 2 2 | 2 0 2 4 2 0 | | 2

64

On note que la résolution est repoussée d'une mesure entière plus un temps pour tomber sur un temps faible. Cela met fin à un léger suspense par un effet de surprise. En effet, avec le tempo bien installé et la rythmique répétitive en tête, plus le caractère conclusif prévu, on pouvait imaginer que ce Mi final tomberait sur un temps fort (premier ou troisième temps). Placer la dernière note sur un temps faible revient à la décaler juste avant ou juste après le temps attendu. Plus qu'un effet de synchronisme, cela participe de la caractérisation du personnage et de l'aboutissement du récit. Cela dans la mesure où cette dernière variation offre une sensation d'apaisement mais qui apparaît soudainement. Ce qui est comparable à la situation du personnage. Il n'était pas prêt à mourir, mais l'objectif d'aider Harmonica à rendre le projet de Jill concret est atteint.

⁶⁴ Transcription originale et simplifiée, d'après le travail d'Ennio Morricone dans *Addio a Cheyenne*.

B. Points de vue et points d'ancrage sonores

Un point d'intérêt qui paraît capital dans les analyses du son et de la musique au cinéma est la question de la provenance du son. En continuant de nous interroger sur les points de vue adoptés au cours des films du corpus, nous tenterons d'établir le lien entre le *narrator* et l'espace depuis lequel le son est émis. Autrement dit, nous cherchons à creuser plus en profondeur la question du *degré d'implication* du *narrator*. Quand *intervient-il* de façon manifeste ? Intervient-il sur l'univers *diégétique* ou sur l'univers *extra-diégétique* ? Une analyse des points d'ancrage du son nous permettrait de dire à quel moment le *narrator décide d'intervenir* (bien que l'on ne puisse pas parler de lui en tant que personne).

Comme c'était déjà le cas dans l'introduction d'*Il était une fois dans l'Ouest*, plusieurs changements de perspectives ont lieu dans les films du corpus. Ces changements ne sont pas aussi manifestes que dans cette séquence d'introduction, car ils ne sont pas opérés de la même manière. Du point de vue des bandits jusqu'au point de vue d'Harmonica, il y a des effets de transitions sonores, des changements de mise en scène. Mais surtout le basculement est sans retour en arrière possible, puisque les trois bandits meurent. L'image, le son et le récit vont dans le même sens. Dans le reste du film et dans *2001*, parfois seul le son rend compte de changements temporaires de point de vue. Ce qui amène à la question que pose Serge Cardinal, et qu'il formule ainsi:

« La musique au cinéma, c'est encore un ensemble de questions qui ne surgissent que dans et par l'expérience cinématographique, ou qui ne prennent tout leur sens que grâce à elle. Par exemple : « qui est responsable de la musique que j'entends ? » c'est une question [...] sans doute de peu de valeur d'un point de vue musical, mais que chaque spectateur se pose, et à laquelle il doit trouver une réponse s'il veut mesurer les enjeux dramatiques et narratifs d'un film de fiction »⁶⁵

La question : « qui est responsable de la musique que j'entends ? » est primordiale dans l'analyse des films du corpus. Dans l'hypothèse d'un *narrator* au sens où nous le proposons, ce serait lui le responsable. Mais si cette hypothèse devait être réfutée, il subsisterait des instants dans les films du corpus qui questionnent la provenance et la responsabilité du son. C'est en répondant d'abord à la question « d'où vient le son que j'entends ? » que l'on peut ensuite répondre à la question « qui est responsable de ce que j'entends ? ».

⁶⁵ Serge CARDINAL, *Op. Cit.* p. 173.

1) *La provenance du son*

La question de la provenance du son a fait émerger de multiples notions, parfois trompeuses et parfois incompatibles entre elles. Dans *Esthétique du film*, les auteurs soulignent que :

« Dans les années 1970-1980, diverses classifications ont été proposées (Chateau, 1976 ; Daney, 1977), en vue de dépasser la simplification du partage en in et off ; malgré leur intérêt, et parfois leur sophistication, elles butent toutes sur la même question de la source sonore et de la représentation de l'émission d'un son. Quelle que soit la typologie proposée, elle suppose en effet qu'on sache reconnaître un son « dont la source est dans l'image » – ce qui, aussi fin soit le classement, déplace sans la résoudre la question de l'ancrage spatial du son filmique. Aussi la question du son filmique, et de son rapport à l'image et à la diégèse, est-elle encore une question à l'ordre du jour.»⁶⁶

La tâche est en soi difficile, mais elle le devient encore plus quand on cherche à définir des notions qui pourraient servir à décrire le son de tous les films. Les films de notre corpus peuvent rendre les classifications encore plus difficiles à cerner, en jouant sur cette limite floue du *in* et du *off*. Par exemple, chaque scène d'*Il était une fois dans l'Ouest* dans laquelle Harmonica signale sa présence en jouant, relance la question de l'ancrage sonore de la musique.

En effet, Harmonica joue de son instrument et tout semble indiquer qu'il est entendu des autres personnages. Mais ensuite, d'autres instruments le rejoignent, sans que leur présence ne soit justifiée dans l'image. Une première hypothèse conduit à penser que les personnages entendent certainement l'harmonica et pas les instruments qui l'accompagnent, dans une superposition entre musique *in* et *off*, entre musique de fosse et d'écran. Cependant, même lorsque le personnage arrête de jouer, la musique continue. Parfois le son de l'harmonica est entendu sans que le personnage n'en joue (comme dans la mise en place du duel final). Cela se produit sans qu'il n'y ait de coupe particulière, ou changement de sonorité qui indiquerait que la musique de fosse prendrait le relais. Il semble alors difficile de déterminer à quel moment l'une prendrait le pas sur l'autre. En extrapolant on peut même dire que rien ne prouve que le spectateur et les personnages entendent la même chose. Autrement dit, Harmonica pourrait jouer dans le monde diégétique, une mélodie qui ne correspond pas à l'accompagnement extra-diégétique.

⁶⁶ *Esthétique du film* p. 34.

Ce doute est renforcé lors des scènes où la musique de fosse⁶⁷ fait entendre le leitmotiv d'Harmonica sans que ce personnage ne soit directement présent dans la scène. C'est le cas de la scène du massacre de la famille McBain. Le motif qui caractérise Harmonica depuis la scène précédente (l'introduction du film) est placé sur le thème de Franck, avant que celui-ci n'apparaisse à l'écran. Cela crée un nouvel effet d'anticipation dans le sens où on entend encore la musique avant de voir le personnage qui lui est associé. Mais plus important encore, cela donne un étrange indice sur l'intrigue. Puisque l'on entend le motif associé au personnage d'Harmonica avant de découvrir Franck, et donc avant d'associer le thème entendu à Franck, on peut raisonnablement s'attendre à ce que Harmonica ait un lien direct avec la scène en cours. C'est-à-dire ici le massacre de la famille McBain. Cette attente est déjouée dès l'instant où Franck se montre enfin.

À la différence d'Harmonica, rien ne laisse penser que Franck entende le thème musical qui lui est associé. Le thème musical que l'on entend alors dans cette scène de meurtre est directement destiné au spectateur. Mais surtout ce thème musical joue sur plusieurs temporalités en même temps. Il joue sur le moyen terme, puisqu'il faut se rappeler de la scène précédente et de l'introduction d'Harmonica par l'instrument du même nom. Il agit aussi à court terme, pour l'occurrence du motif d'Harmonica qui évoque un instant ce personnage, avant de voir Franck. On peut dire « à court terme » puisqu'il noue une tension dramatique qui se résout très vite. On peut aussi qualifier ce laps de temps de *présent du spectateur*, ou *présent de visionnement*, dans le sens où le motif noue une tension immédiate, *en direct*, et propre à cette scène en particulier. Enfin ce simple motif à l'harmonica placé à ce moment précis joue sur le long terme à double titre. Le long terme diégétique, puisqu'il lie le passé et le futur des personnages de Franck et d'Harmonica. Le long terme du film, puisqu'il lie la scène d'introduction à une des dernières scènes.

Donc la question de la source du son par rapport à sa justification ou non dans l'image peut aussi amener la question de la source du son par rapport au temps diégétique. C'est-à-dire en plus de la question « Depuis quel espace le son que j'entends émane-t-il ? » s'ajoute la question « À quel instant le son que j'entends est-il produit ? ». Dans une perspective d'une narration assurée par un réalisateur-auteur impliqué la question ne se pose moins, voire pas du tout. La musique est émise depuis un moment ou un autre de la production du film, généralement à la fin du processus de montage, et est toujours soit dans un *présent de*

⁶⁷ Notion développée par Michel Chion dans plusieurs de ses ouvrages.

visionnement, soit dans une légère avance. Dans une perspective singulière de *narrator* telle que nous l'avons proposée, la première réponse qui vient à l'esprit c'est que le *narrator* raconte *a posteriori*, et qu'il *présentifie* sa narration. Le son joue alors le même rôle que le présent de narration dans un récit raconté au passé, ou dans un texte conjugué au passé.

Les moments qui mettent particulièrement en question la provenance du son dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* sont les moments de respiration des astronautes en mission hors du vaisseau. À propos de ceux-ci Michel Chion écrit :

« Lorsque dans *2001*, on entend Dave et Franck respirer en évoluant dans l'espace, nous ne sommes pas certains qu'ils s'entendent eux-mêmes. À ce son s'ajoute celui de l'écoulement régulier d'oxygène qui les alimente par un cordon – comme l'entend un malade sous assistance respiratoire. Dans l'une et l'autre scène d'EVA, le son de respiration est transmis à celui des deux astronautes restés dans le *Discovery*, mais ce dernier n'y réagit pas ni ne le nomme. On peut se demander si les respirations successives de Dave et de Franck sont identiques et interchangeables.»⁶⁸

Un élément s'ajoute à cette remarque. Dans la dernière scène de Franck Poole avant sa mort prématurée, les sons de respirations et d'arrivée d'oxygène s'entendent de la même manière que l'image montre les astronautes ou ne les montre pas. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'écart dans le volume sonore ou dans la texture du son que les astronautes soient filmés de près ou de loin, voire absents de l'image complètement. Pourtant nous entendons le *room tone*, c'est-à-dire le son ambiant du vaisseau lorsque celui-ci est pris en charge par le cadre. Le souffle est donc continu en volume et en texture quoi qu'il arrive à l'image. Ce qui pose la question de la provenance du son non seulement dans la distinction *in* et *off*, mais aussi dans la question du point de vue. Si l'astronaute resté à l'intérieur ne réagit pas au souffle de l'autre, ce n'est pas de son point de vue, ou de son point d'écoute, que l'on perçoit la scène. Si nous entendons le bruit ambiant de la salle de contrôle du vaisseau c'est que le point d'écoute n'est pas non plus la combinaison de Franck Poole.

Cela peut être vu comme une conséquence de la collusion de deux sources sonores. Il existerait d'un côté une source sonore qui *suit* la caméra, et qui permet d'entendre successivement le son du vaisseau et le vide de l'espace quand la caméra s'y déplace. De l'autre côté il existerait une source sonore dans la combinaison de Poole qui capterait son souffle en continu. Cela participe d'un effet de continuité, voire de suspension, car le souffle de l'astronaute prend une place bien plus importante qu'elle n'aurait sans cette astuce sonore, comme s'il avait été placé *au-dessus*. En conséquence, le montage image semble venir

⁶⁸ Michel CHION, *Des sons dans l'espace, à l'écoute du space opera*, p. 34.

soutenir le son. Il donne des informations que le souffle et l'arrivée d'air seuls ne peuvent pas transmettre.

Le *narrator* donne donc à entendre une version du souffle qui ne correspond à aucune réalité diégétique, c'est-à-dire qui n'a aucune justification diégétiquement plausible, et semble donc être la seule source de ce que l'on entend. C'est dans ce type de moment que le *narrator* donne l'impression de s'exprimer *en son nom*, ou de *reprendre le contrôle*. Ce qui marque encore l'intervention du *narrator* à ce moment-là c'est la coupe effectuée au son pendant la coupe l'arrivée d'oxygène à Poole. Michel Chion relève que :

« La rupture brutale de cette respiration et du son d'arrivée d'air est un geste identifiant *logique interne* (Franck brutalement privé d'air) et *externe* (une coupe *cut-cut* simultanée du son et de l'image pour changer de plan). »⁶⁹

Dans le glossaire de la fin de l'ouvrage, il définit les logiques internes et externes ainsi :

« Dans la logique externe, une image ou un son s'interrompent selon un effet de montage créé par le film et ne relevant pas de la situation montrée et vécue par les personnages ; dans la logique interne, ce que nous voyons ou entendons changent en raison d'une action ou d'un événement survenus ou déclenchés dans l'action même. »⁷⁰

Ainsi cette rupture remplit une fonction narrative importante, et fait percevoir une manipulation de la narration par le son. Elle fait également apparaître les effets du souffle tels que nous les avons relevés comme étant volontaires, et produits dans le but d'aboutir à cette rupture. C'est un discours logique qui joue avec l'interaction montage et bande sonore pour servir à la fois des enjeux du récit, et pour produire des effets esthétiques, et qui est mis en évidence par une réflexivité des techniques du son. C'est ce qui, selon nous, définit au mieux le type de narrateur présent dans les films du corpus, et qui nous semble plus approprié qu'un narrateur par défaut ou qu'un auteur impliqué.

Cet exemple tiré de *2001* n'interroge pas de la même manière le rapport *in et off* que l'exemple que nous avons tiré d'*Il était une fois dans l'Ouest*. Mais ces deux exemples suffisent à amener la question de la responsabilité du son.

⁶⁹ Michel CHION, *Op. Cit.* p. 34-35.

⁷⁰ Michel CHION, *Op. Cit.* p. 106.

2) *La responsabilité du son*

Puisque le *narrator* peut donner à entendre des sons qui ne correspondent pas à une réalité diégétique, il en donne donc nécessairement une interprétation. Et puisqu'il intervient de façon continue dans les films (à plus ou moins forte raison), il peut facilement apparaître comme le créateur de l'univers du film. Or ce type de raccourci ne cadre pas avec la façon dont le *narrator* apparaît dans les films du corpus. Il faut donc à présent rendre compte de ce qui relève ou non de la responsabilité du *narrator* dans la réception du film, *a fortiori* dans sa responsabilité vis-à-vis du son.

D'une certaine manière, attribuer la narration toute entière d'un film à notre type de *narrator* peut sembler être une facilité. En effet, sans apporter plus de précisions il semble que ce narrateur singulier puisse s'apparenter à un démiurge, créant ce qu'il veut quand il veut, et surtout créant l'univers des films *ex nihilo*. Cela réduirait notre hypothèse à une hypothèse créationniste, et qui, d'une certaine manière, pourrait s'appliquer n'importe quand et à n'importe quel film. Ce qui peut aussi amener à des raccourcis ou des contresens qui ont rapport à la notion d'auteur et à ses déformations. Nous ne voulons pas dire que les humains qui ont produit les films ont placé un démiurge dans leur œuvre et que celui-ci remplace l'ensemble des équipes techniques et endosse leurs responsabilités. Ni que les réalisateurs se placent eux-mêmes comme démiurge au sein de leur film. Une précision que nous nous devons de poser pourrait être formulée ainsi : ce n'est pas le *narrator* qui *décide* du récit et des effets produits, mais les producteurs du film (au sens large) qui, pour démultiplier les thèmes narratifs et les enjeux du récit, ont recours au procédé du *narrator*.

En ce sens le *narrator* est davantage un moyen de la mise en abyme que sa fin, et ne peut pas être convoqué sans raison. Ce type de *narrator* est peut-être juste une façon d'appeler le jeu qu'exerce le réalisateur sur la zone floue entre les notions de *narrateur fondamental* et d'*auteur impliqué*. Savoir cela est capital pour comprendre les films du corpus sans risquer de glisser vers des extrapolations sur les réalisateurs eux-mêmes ou d'inverser le rôle du *narrator*. Ce dernier, et pour paraphraser ce que nous avons conclu sur les sources sonores dans les films, pourrait se définir ainsi : le *narrator* est l'entité présente dans les films du corpus, qui est indépendante des personnages et du réalisateur et qui, dans les films de notre corpus, prend en charge la narration *via* un jeu réflexif sur l'interaction entre le montage et les bandes sonores. Cela dans le but de mettre en abyme le récit et de le

lier à des questionnements esthétiques. Il émerge du travail des réalisateurs et de leur équipe mais ne peut se substituer à eux ou en être un avatar.

Le *narrator* met en abyme le récit car, au travers de ses interventions, il développe une série d'événements audiovisuels qui communiquent entre eux, et qui peuvent être dissociés des événements diégétiques. En extrapolant nous pourrions dire qu'il y aurait un intérêt à suivre uniquement l'histoire des personnages d'un côté, et le *méta-discours* du *narrator* de l'autre. Mais pour être plus juste, il faut préciser que le *narrator* est une entité qui agit sur la perception des éléments qui constituent l'intrigue, et en propose de ce fait une interprétation. Cela créé, en définitive, un récit dans le récit.

Dans les films du corpus, cela peut se comprendre avec le fait qu'il n'y a pas vraiment de personnage principal, ou de héros unique. Dans *2001 les singes et les astronautes* ne savent rien les uns des autres et ne sont connectés que par le montage et la répétition de motifs musicaux. Il existe alors un récit qui réunit tous ces personnages d'un côté, que l'on peut appeler intrigue, et le récit de la représentation de cette intrigue par le *narrator* de l'autre. Il en va de même avec les multiples points de vue d'*Il était une fois dans l'Ouest*, et le récit qui fait état du discours logique et continu du *narrator*.

Par questionnements esthétiques nous entendons : tout effort qui interroge, ou rend compte d'une réflexion, sur les capacités et spécificités de représentation du cinéma. Par questionnements narratifs, nous entendons : tout effort qui interroge, ou rend compte d'une réflexion sur la construction d'un récit, ce qui n'est pas propre au cinéma. Le *narrator* peut lier les questions du récit à des questionnements esthétiques parce que, de par sa position unique, il réunit deux conditions que personne à part lui ne peut réunir. D'une part, en sa qualité de narrateur, de raconteur, il est garant de la compréhension et du bon déroulement du récit, comme pourrait l'être un narrateur délégué. D'autre part, il agit sur une dimension auquel les personnages n'ont pas accès, la matière filmique. À ce titre, il participe de la perception physique du film, comme le fait l'ensemble de l'équipe du film (dont il ne fait pas partie). Ces deux conditions sont les deux seules prémisses nécessaires à la liaison entre questionnements esthétiques et narratifs. Car des questionnements esthétiques qui seraient différents de ceux dits narratifs, témoigneraient de l'existence d'un auteur impliqué d'un côté et d'un narrateur fondamental quelconque de l'autre. On peut alors affirmer que cette

conjonction de questionnements esthétiques et narratifs est la raison d'exister du *narrator*. Et que c'est là toute l'utilité de cet outil pour le réalisateur.

Nous verrons dans le dernier chapitre en quoi cet ensemble de problématiques interrogent, entre autres, mais principalement l'espace-temps du film et du récit.

Le *narrator* ne peut se substituer aux réalisateurs des films. D'abord pour les mêmes raisons qui font que l'outil que l'on nomme *narrator* questionne par nature le lien entre esthétique et narration. Ensuite et surtout, le film en tant que travail de l'auteur amène l'idée d'un être préexistant l'œuvre et indissociable d'elle. Ce qui narrativement pose problème car le film, comme le texte littéraire, est toujours raconté dans le présent du visionnement, et survit en principe à son auteur. Dans son article « La mort de l'auteur », Roland Barthes oppose l'idée d'*Auteur* avec celle de *scripteur moderne* :

« Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation; et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*. »⁷¹

Pour les mêmes raisons, on ne pourrait dire du *narrator* qu'il serait un avatar du réalisateur. Car cela semble relever davantage de l'interprétation de la personnalité du réalisateur que de l'interprétation du film en soi. Ce qui renvoie donc nécessairement à l'analyse d'un film par le biais d'éléments extra-filmiques, plutôt qu'à l'analyse d'un film pour lui-même. Ainsi, dire, par exemple, de Stanley Kubrick qu'il se projette en démiurge dans son film, ne renseigne que très peu sur la façon dont le film est narré, mais renseigne sur la perception du réalisateur par l'analyste. Aussi cela ferait de Kubrick « le sujet dont son [film] serait le prédicat ».

L'analyse de l'impact du *narrator* sur le son, et sur les autres éléments auxquels il a accès, ne doit pas éluder l'analyse du travail d'écriture narrative et du travail de représentation, de mise en forme du récit, qui sont attribuables à des entités extra-filmiques. Cependant, dans la mesure où le film peut et doit se comprendre comme œuvre indépendante, il ne faut pas extrapoler le rôle de ces entités extra-filmiques dans les films de notre corpus. En cela, le *narrator* apparaît comme un outil puissant, mis à la disposition du réalisateur, et dont le but est de mettre en rapport des problématiques esthétiques propres au cinéma à des problématiques narratives communes à d'autres formes d'art.

⁷¹ Roland BARTHES, « La mort de l'auteur » in *Manteia* n°5, p. 64.

C. Le commentaire et l'ironie

Nous connaissons le rôle du *narrator* : proposer une interprétation du récit qui concerne les personnages, créant ainsi une mise en abyme du récit. Nous connaissons aussi ses moyens d'expression qui sont le montage et le son. Enfin, nous connaissons son origine ainsi que son champ d'action. Il nous reste à comprendre la part de subjectivité qu'il peut exister dans l'interprétation du récit par le *narrator*.

Une des différences majeures entre *2001 : l'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest* c'est le recours pour le premier à des partitions appropriées alors que le second a recours à de la musique composée exclusivement pour le film. À ce sujet, Jerrold Levinson constate deux choses. La première est que :

« (...), les partitions appropriées, en tant qu'elles s'opposent aux partitions composées, attirent paradoxalement l'attention sur la musique, car elle est plus souvent reconnue et localisée par le spectateur dans l'espace culturel ; d'autre part, l'impression d'un choix effectué par l'auteur du film s'y trouve renforcée. »⁷²

La seconde est que :

« [...] La musique composée pour un film (...) remplit vraisemblablement une fonction plus purement narrative qu'une musique choisie et appropriée par l'auteur du film (...) »⁷³

Si cette seconde remarque est discutable en soi (Levinson en convient dans la suite du texte), elle est encore plus inappropriée pour le cas de *2001*. L'enjeu de la suite de ce chapitre est de montrer plus en profondeur l'implication du *narrator* dans le récit par l'utilisation de la musique. Car nous avons vu que si une certaine *signification* peut être comprise dans la musique, c'est la manière dont elle est utilisée qui forge la signification du son dans les films. Pour comprendre cela, nous nous demandons d'abord en quoi peut-on associer les différentes logiques vues précédemment (logique des métaphores musicales et des métaphores du récit) à des marques d'ironie et de commentaires laissés par le *narrator*. Puisque les questions narratives et esthétiques sont liées par le recours au *narrator*, il convient d'analyser ces liens dans les films de notre corpus. Nous verrons donc en quoi ces liens se manifestent par une distanciation sarcastique et les marques d'une réflexion guidée.

⁷² Jerrold LEVINSON, *Op.cit.* p. 9.

⁷³ Jerrold LEVINSON, *Op. Cit. Ibid.*

1) Une réflexion guidée

Plusieurs indices dans les films laissent à penser que le *discours logique* du *narrator* est d'abord balisé, c'est-à-dire répondant à des codes classiques en vue de rendre certaines parties des films didactiques.

Dans *2001*, la première scène dans l'espace joint un montage image à une progression classique du montage (plans larges de l'extérieur d'un bâtiment vers des plans plus serrés sur les humains à l'intérieur), à une musique dont la progression est classique, car soumise à des codes stricts et connus. Sans reconnaître les codes musicaux qui régissent *Le Beau Danube Bleu*, la structure rythmique répétitive, l'harmonie fonctionnelle et la mélodie suffisent à donner un sentiment d'unicité, et de cohérence. Le morceau de musique seul est en quelque sorte *facile à écouter*, car tous les éléments convergent et sont clairs. Tout simplement parce tout le monde doit pouvoir suivre la danse. De plus, quelques points de synchronisations appuient la convergence des logiques transformatives de la musique et de l'image. Cela participe de l'effet de suspension que nous développerons dans le troisième et dernier chapitre. C'est cette convergence de logiques simples de montage et de musique qui donne aux scènes de ballet de vaisseaux un aspect accessible, presque amusant. Mais la séquence ne doit pas être analysée seule.

Au moins deux autres séquences s'appuient sur le même jeu mais à des fins différentes. La scène de la découverte du monolithe sur la Lune suit un montage images classique, presque didactique, en s'approchant du monolithe en même temps que les astronautes s'en approchent aussi. Les échelles de plans et la caméra portée favorisent un sentiment d'immersion qui est cependant contrebalancée par la musique inquiétante. Cette fois-ci, la progression de la musique est beaucoup moins codée et classique que celle de la valse de Strauss, car elle s'affranchit d'une harmonie, d'un rythme ou d'une mélodie facilement identifiables. La musique est atonale, instable et imprévisible. De plus elle utilise la capacité des voix et des instruments à cordes à *glisser entre les notes*, c'est-à-dire à jouer les fréquences qui ne sont pas celles des notes écrites sur la partition. De ce fait, en plus de ne pas définir de tonique (note stable et fondamentale d'une gamme) et d'associer des notes dissonantes, le morceau de Ligeti sonne *faux* pendant de courts instants. Ce montage classique et cette musique déstabilisante créent un décalage, un sentiment d'incertitude quant à ce qu'il risque de se produire, et donc une tension dramatique.

Enfin, lors de la séquence du voyage de Jupiter vers l'infini, ni le montage image ni la musique ne subissent de transformations *conventionnelles*. La musique suit les mêmes règles déstabilisantes que pour la découverte du monolithe sur la Lune, mais le montage et la mise en scène deviennent expérimentaux. Ce qui, au contraire de la séquence du *Beau Danube Bleu*, met le spectateur et le personnage dans une situation similaire. Nous assistons donc à une gradation qui l'amène d'un environnement balisé à une expérimentation de forme. Cette gradation souligne une cohérence et une continuité logique dans les effets du film. Le recours à des musiques marquées puis à des musiques qui le sont beaucoup moins peut participer à cette gradation, mais la construction musicale de ces morceaux suffirait à comprendre cet effet de gradation.

Il est possible de trouver le même genre d'implication du *narrator* dans une suite de séquences d'*Il était une fois dans l'Ouest*. En effet, nous avons vu que la première caractérisation de Cheyenne vient donc des coups de feu que l'on entend, avant qu'on ne le voie entrer dans l'auberge. Cela précède une occurrence de son thème qui met en avant l'incertitude quant à ses intentions. Dans un premier temps son thème est donc davantage dépendant des circonstances dans lesquelles se trouve le personnage. Dans un second temps le thème de Cheyenne tend vers une caractérisation plus fine du personnage. Cela avant que son leitmotiv ne se transforme une dernière fois à sa mort.

Il est intéressant de constater que film se termine avec le thème de Cheyenne au générique, alors que l'on voit encore la future ville en construction, et ceci alors qu'il n'y a pas de fond noir pour faire apparaître les noms de toute l'équipe technique. C'est un choix qui s'inscrit dans la continuité du générique de début, qui s'étalait sur une grande partie de la scène d'introduction et qui, lui aussi, laissait la scène en cours se poursuivre. Cependant, c'est un choix qui peut sembler étrange, puisque Cheyenne est mort et que la scène relève plus de la vie de Jill et de l'avenir de Sweetwater. Il faut probablement considérer cela comme une manière de prêter à l'ensemble du film les caractéristiques du thème musical de Cheyenne, et donc les caractéristiques du personnage.

Ce type de discours qui semble d'abord didactique, car faisant appel à des codes classiques de la narration, de la mise en scène et de la musique, est en fait une mise en place destinée à être déjouée. Cela pour arriver de manière détournée au cœur du sujet des films. Si bien qu'au deuxième visionnement, ces balises peuvent prendre des allures de divertissements, ou de leurres, en vue d'effets de surprise ultérieurs. Le montage

synesthésique du *Beau Danube Bleu*, et la première occurrence du thème de Cheyenne, entre autres, révèlent alors leur véritable nature, qui n'est pas vraiment de l'ordre du leurre, mais qui va dans le sens d'un discours logique et cohérent.

La première impression d'un certain balisage de la réflexion permet de faire le jour sur une distanciation opérée par le *narrator*. Celui-ci feint le classicisme pour prendre au dépourvu le spectateur, peut-être autant qu'il ne le fait avec les personnages. À certains égards, cette distanciation peut devenir sarcastique.

2) *Une distanciation sarcastique*

Une fois un certain balisage identifié, tout un jeu de connivence entre le *narrator* et les spectateurs semble se mettre progressivement en place. Cela est rendu possible par l'effet de distanciation que nous avons décelée dans notre premier chapitre. Cette distanciation nécessaire à l'émergence du *narrator* prend tour à tour des allures de commentaires, voire de sarcasmes, que nous allons parfois rassembler sous le terme d'ironie. Si nous savons que cette ironie peut toucher à la perception du film, en *s'adressant* en quelque sorte au destinataire de la narration, il semble qu'elle peut aussi toucher directement au récit et aux personnages. Dans *Les sons au cinéma et à la télévision*, Laurent Jullier écrit :

« Dès que l'auteur décide de recycler une musique marquée, il doit s'attendre à voir le degré de polysémie de la séquence augmenter (...) »⁷⁴

Jullier précise que le choix de la musique revient à « l'auteur », mais dans l'optique de continuer à départager le *narrator* des autres entités responsables de tout ou partie du film il faut se poser une question : une qualité du *narrator* serait-elle de savoir reconnaître les musiques marquées de celles qui ne le sont pas ou qui le sont moins ? Que le *narrator* puisse faire appel à un réseau de connaissances extra-filmiqes n'est pas nécessaire pour que l'ensemble des collusions de sens entre le montage image et les bandes sonores des films produisent du sens. D'autant que la façon dont la musique est marquée peut changer selon l'époque, le lieu et de la culture de chaque spectateur, alors que le film a une forme définitive. Ainsi, il est vrai que :

« Le degré de neutralité [de polysémie] le plus élevé est atteint avec des musiques radicalement inconnues du plus grand nombre de spectateurs : le *Requiem* de Ligeti, par exemple, n'était familier qu'à une poignée de passionnés de musique micro-tonale lorsque

⁷⁴ Laurent JULLIER, *Op. Cit.* p. 151.

Stanley Kubrick l'utilisa pour *2001* ; sa nouveauté, aux yeux des autres, et son absence de marquage repérable, lui garantissaient d'habiter' au plus près la scène finale du film. »⁷⁵

Mais cette affirmation fait plus sens dans une analyse de la réception du film que dans l'analyse de ses mécaniques musicales au regard de la narration. Par ailleurs Laurent Jullier relève une marque d'ironie dans l'utilisation de la musique dans le film de Kubrick :

« On se souvient qu'au début du film Kubrick s'était amusé à recycler un morceau situé à l'autre extrémité de l'échelle des degrés de neutralité, *Le Beau Danube bleu*. Il avait tiré du marquage des effets directement synesthétiques (les astronefs tournoyaient comme des couples valsant), et des effets d'ironie par contraste (tout ce déploiement de technologie pour un mouvement déjà observé à Vienne deux siècles plus tôt.) »⁷⁶

Nous avons vu que les « effets directement synesthétiques » sont perceptibles sans rien connaître du *Beau Danube Bleu*, et auraient pu être reproduits par une musique originale qui se rapproche au mieux des caractéristiques rythmiques et orchestrales du morceau de Strauss. Les « effets d'ironie par contraste » soulèvent en revanche plus d'interrogations. Le spectateur aurait-il besoin de savoir que *Le Beau Danube Bleu* faisait valser des couples à Vienne deux siècles plus tôt pour comprendre ces effets d'ironie ? Nous pensons que la différence entre la musique entendue pendant la première apparition du monolithe dans la séquence précédente et cette valse orchestrale suffit à établir un contraste ironique. Car elle marque un retour à une forme de musique plus populaire, puisque dansante.

L'ironie perceptible dans l'utilisation de cette valse de Strauss tient aussi au fait qu'elle est *posée* sur deux séquences différentes de tournolements de vaisseaux, entrecoupées de scènes de discussions entre humains. La fin de la première occurrence est marquée par une coupe dans la bande sonore musicale, alors que le début de la seconde occurrence par un fondu sonore d'entrée, comme si tout ce qu'il y avait eu entre les deux n'était qu'une parenthèse, une interruption sans incidence sur la continuité de la valse des vaisseaux.

Les marques d'ironie dans *Il était une fois dans l'Ouest* ne tiennent pas du seul fait du *narrator*. Elles sont présentes dans le récit indépendamment de la façon dont elles sont représentées. Les deux principales étant la mort de Franck avec dans sa bouche l'harmonica qu'il avait donné à une de ses victimes, et la mort de Morton, qui rêvait de rejoindre l'océan par le rail et finit la tête dans une flaque d'eau près de sa locomotive. Cet humour noir est

⁷⁵ Laurent JULLIER, *Op. Cit. Ibid.*

⁷⁶ Laurent JULLIER, *Op. Cit. Ibid.* (note de bas de page n°17 dans l'ouvrage).

aussi présent dans l'utilisation du son, mais est plus subtil, et d'une certaine manière encore plus sombre. Pour en revenir à la scène d'introduction du film, Michel Chion note que :

« (...) En mettant son chapeau, Woody Strode a changé le timbre du bruit passif de la goutte d'eau sur sa tête rasée, et il l'a rendu moins aigu. Jack Elam a capturé la mouche pour l'avoir à sa disposition dans le canon de son arme, et la faire à son gré ronronner, avant de la relâcher. Lui aussi a « maîtrisé », dans une mince mesure, un son de son environnement, car le son de la mouche enfermée, résonnant depuis l'intérieur de l'arme, a changé de couleur. Le son que fait l'insecte piégé dans le canon du pistolet se réduit à une fluctuation d'intensité pure sur une note tonique stable – [...] »⁷⁷

La remarque importante ici c'est l'indice de la maîtrise apparente des brigands sur leur environnement. Ceux-ci finiront par ne plus rien maîtriser du tout, pourtant ils s'appliquent à tout contrôler, jusqu'à enfermer l'agent de la gare et à couper les communications. L'ironie fonctionne de manière rétroactive. C'est-à-dire que les bandits avaient vraiment l'air de maîtriser leur environnement, avant le retournement de situation de la fin de la scène. C'est la situation inverse de l'ironie de *2001*, qui est perceptible au premier visionnement.

Les analyses et raisonnements développés au cours des deux premiers chapitres tendent vers l'existence dans les films d'un narrateur fondamental détaché du récit et de la figure de l'auteur du film, et qui se manifeste par des moyens propres au cinéma. Ce *narrator*, au sens d'André Gaudreault, s'exprime non seulement par sa dyade du *méga-narrateur*, mais surtout à travers l'association montage et son. Cela grâce à un ensemble de transformations propres à chaque discipline qui, une fois conjointes, fonctionnent comme de complexes métaphores. Cet outil met en évidence un narrateur fondamental qui n'est pas là nécessairement mais délibérément, ce qui révèle une modernité rare. Le fait que les films de notre corpus utilisent des musiques marquées ou non, originales ou empruntées est une donnée importante, mais dont il ne faut pas surévaluer le potentiel de significations. Cela et le fait que les films soient les fruits du travail de leur auteur, sont des éléments qui ne rendent pas compte du caractère indépendant du *narrator*. Car ce dernier est avant tout une entité qui ne peut être détachée du film, qui le sert par des moyens propres au film, et donc en dehors de toute considération extra-filmique. Cependant nous ne savons pas encore tout ce que cela peut produire comme effets sur l'univers diégétique des films.

⁷⁷ Michel CHION, *Op. Cit.* p. 97.

Chapitre III : Les effets des sons sur

l'espace-temps diégétique

Une entité narratrice s'exprime à travers le montage image et les bandes sons des films. Cette entité peut être vue comme une médiatrice entre les créateurs des films et les spectateurs. Il semble à présent nécessaire de rendre compte des effets produits par ce *narrator* sur la mise en scène. Dans ce troisième et dernier chapitre, nous étudions les effets produits par le *narrator* sur le temps et l'espace des films. Cela dans le but de saisir l'importance d'un tel choix de narration sur l'esthétique d'un film. André Gaudreault écrit :

« Car si un narrateur contrôle notre vision de manière plus décisive qu'un *monstrateur*, on peut penser qu'il contrôlera aussi plus facilement notre interprétation. Le monde montré par le *monstrateur* sera donc souvent plus ambigu que ne l'est, en règle générale, le monde narré par la voix du narrateur »⁷⁸

Les dilatations et contractions de temps, ainsi que les jeux sur la profondeur des espaces participent des effets de distanciation, qui permettent un jeu entre contemplation et attention. Aucune de ces deux extrémités ne semble être recherchée absolument et définitivement par *le narrateur fondamental*.

Nous verrons comment les interventions du *narrator* produisent un impact sur la perception des scènes d'enfermement dans les films, avant de nous intéresser aux dilatations et contractions de l'espace-temps, avant de terminer sur la musique qui peut être perçue comme étant *hors du temps*.

⁷⁸ André GAUDREULT, *Op. Cit.*, p. 103.

A. La sensation d'enfermement

Les lieux principaux des récits des deux films sont par essence d'immenses territoires ouverts, et hostiles aux humains (le cosmos et le désert du *Far West*). Cela se justifie par l'appartenance des films aux genres de la science-fiction et du western. Au-delà de cela, les espaces de représentation ont toujours une importance capitale pour saisir pleinement les enjeux des récits. Le désert de l'ouest américain, avec son aridité et la presque absence de vie, est une arène idéale pour des récits qui exploitent le rapport à la mort. De même, il est facile de se représenter le cosmos comme le terrain de conquêtes humaines à venir ou fantasmées, ou encore comme un lieu infini qui offre des possibilités infinies d'aventures. Les deux films mettent aussi en avant des moyens de transports, le vaisseau spatial et le train, qui relie la civilisation humaine établie à des lieux de découvertes humaines.

Alors pourquoi peut-on parler d'enfermement dans des espaces presque ou totalement infinis qui en plus offrent des moyens d'évasion ?

Premièrement parce que ces espaces immenses ne pourraient être explorés dans leur intégralité. Cela définit en creux un espace trop ouvert, sans ailleurs, de surcroît accentué par la relative monotonie et le vide du décor. Ensuite, les moyens de transport qui apparaissent dans les films ne présentent pas vraiment d'*ailleurs*. Le train arrive de nulle part et continue de s'engouffrer dans le désert dans *Il était une fois dans l'Ouest*. Les vaisseaux spatiaux de *2001 : l'Odyssée de l'espace* emmènent les personnages d'une base humaine à une autre, de bureaux en bureaux, jusqu'à une salle blanche meublée comme sur Terre plusieurs siècles plus tôt. Ensuite, parce que dans beaucoup de scènes des deux films, l'espace est fractionné en sas, en décors finis.

Exactement comme il le fait pour la musique, le *narrator* semble être capable de manipuler les bruits de façon à mettre une distance entre ce qui arrive aux personnages et la manière dont les événements peuvent être perçus. Nous allons donc étudier le rôle du son dans cette impression d'enfermement. D'abord à travers la notion d'enfermement dans des espaces immenses, et ensuite sur l'enfermement dans des *sas*.

1) L'enfermement dans des espaces immenses

La sensation d'enfermement des personnages dans les films du corpus passe principalement par l'image dans les films du corpus. La représentation cinématographique de ces immenses espaces, que sont le cosmos et le désert, délimite une première frontière, principalement par le cadre, et les notions de champ et de hors-champ que cela induit. Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, les zooms et les gros plans rendent d'autant plus évidente l'idée de contraction de l'espace et d'enfermement des personnages. Dans *2001*, ce sont les rapports d'échelles qui renforcent l'enfermement. Les vaisseaux dans l'espace semblent minuscules à côté des planètes et des astres près desquels ils flottent (*figure 5*), tandis qu'à l'intérieur, les humains ont toute la place et le confort nécessaire (*figure 6*). Le cadre joue même sur la profondeur de la pièce, ce qui, par comparaison diminue grandement la taille des humains.



Figure 5)

79



Figure 6)

80

⁷⁹ Capture d'écran prise à 37min 11s dans *2001 : l'Odyssée de l'espace*.

⁸⁰ Capture d'écran prise à 30min 53s dans *2001 : l'Odyssée de l'espace*.

Mais cette sensation d'enfermement est renforcée par le son *via* un procédé similaire. Il y a une différence entre le silence du cosmos et la multitude de sons des machines humaines à l'intérieur des navettes. Ainsi, pour toutes les scènes de vol habité, chaque plan d'intérieur est accompagné d'au moins un souffle ambiant, et ce peu importe le personnage suivi ou le lieu de l'action. Cela contraste avec le silence de l'espace, qui lui n'est pas aussi systématique. Il est souvent accompagné de musique, ou de sons qui proviennent de l'intérieur des navettes, ou des combinaisons. C'est ce que nous avons vu dans notre partie sur la provenance du son, avec l'exemple des respirations des astronautes, dans la scène qui précède la mort de Poole.

Ces respirations peuvent être perçues comme un étouffement selon trois aspects. Un aspect visuel d'abord, en raison du sur-cadrage entre la petite cabine et l'univers. À noter que la logique de l'image et celle du son convergent à ce moment. Ensuite, selon l'aspect du montage du son, parce que ce son de respiration est, pendant quelques instants, le seul élément sonore présent, confondu avec l'arrivée d'air. Ce qui offre très peu de profondeur de champ sonore. Enfin, le son est capté non pas près de la bouche, mais à travers le casque d'astronaute. Ce qui donne à entendre un son qui a une origine naturelle mais que se trouve ici modifié par la machine, et laisse imaginer le casque qui recouvre la tête du personnage.

Dans cette scène, l'enfermement peut être perçu comme double et paradoxal. Double parce qu'il s'agit d'un enfermement physique ainsi que d'un repli mental. Il n'y a pas d'échappatoire ni quelqu'un d'autre sur qui compter. Puis, un enfermement paradoxal puisqu'il intervient dans l'immensité de l'espace. C'est en ce sens que l'on peut parler d'enfermement dans des espaces immenses et non encore d'enfermement dans des sas. Certes, les astronautes ne seront rarement hors d'une capsule ou de leur costume, mais c'est l'environnement extérieur qui vient renforcer l'idée de claustrophobie.

Le souffle de Bowman dit beaucoup de la situation dans laquelle est plongé le personnage à ce moment du film, mais renvoie aussi aux thématiques du film dans sa globalité. Notamment, la thématique du progrès technologique qui ne sert aux humains qu'à dominer leurs semblables. Ce souffle, en tant qu'élément principal de la bande sonore à ce moment apparaît comme le dernier raccordement à quelque chose d'humain. Il installe un rapport primitif à l'humanité qui s'oppose à la sophistication de la machine H.A.L, qui semble penser et agir comme un humain puissant.

Cela rejoint un aspect des intrigues qui se déroulent dans l'espace auquel on pense moins et qu'explique John Truby dans son livre *Anatomie du scénario*. En effet, il écrit dans le chapitre de son livre dédié à « l'univers du récit », à propos de l'espace :

« Comme toutes les choses s'y meuvent dans la pénombre, bien qu'elles soient individuelles et unique, elles sont également mises en valeur dans leur qualité la plus essentielle. Il y'a 'le vaisseau spatial', 'l'être humain', 'le robot' et 'l'extraterrestre'. »⁸¹

Ce qui, pour le cas de *2001 : l'Odyssée de l'espace*, participe du caractère allégorique du film, et en particulier l'association entre H.A.L et toutes les machines, et celle entre le docteur David Bowman (interprété par Keir Dullea) et l'être humain en général. Le constat de John Truby participe également de la notion d'enfermement mental dans la mesure où cela conditionne à penser qu'il n'y a pas d'alternative. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'autre machine qui penserait différemment, ou d'autre humain qui agirait d'une autre manière. Outre la forte tension dramatique qui émane de cet effet, cela souligne aussi l'adéquation entre le confinement physique et psychologique, qui prend de l'ampleur au fur et à mesure de l'intrigue, et qui traduit un enfermement au sens figuré, à savoir l'enfermement des individus dans un rôle ou dans une situation.

Dans la séquence appelée « *L'aube de l'humanité* » les singes aussi sont, d'une certaine manière, enfermés. Là aussi l'enfermement est d'abord visuel dans le film. Le montage image fait intervenir des plans du désert vide et immense qui entoure les primates. Puis ceux-ci semblent ensuite enfermés entre les roches, qui agissent peut-être comme une protection du monde extérieur. Cependant le son rend compte d'une vie luxuriante qui entoure les singes, constituée principalement d'insectes et d'oiseaux. Le son réunit alors des animaux isolés, qui ne cohabitent pas à l'écran. Les primates sont entourés de toutes parts, et se cachent des prédateurs dans un endroit clos, lui-même perdu dans l'immensité du désert.

En ce sens l'enfermement des singes ressemble à l'enfermement de la famille McBain dans le film de Sergio Leone. Le cas de la stridulation des cigales dans la deuxième séquence d'*Il était une fois dans l'Ouest*, est aussi un exemple d'enfermement par le son.

Le premier élément à relever dans cette scène, c'est que les personnages du film et les spectateurs entendent la même chose, mais ne l'interprètent pas de la même manière. Dès que les cigales se font entendre, c'est-à-dire peu de temps après le coup de feu tiré par le

⁸¹ John TRUBY, *Anatomie du scénario*, p. 171.

père de famille et qui introduit la scène, les personnages ne relèvent pas ce son. Cela tient au fait que si le son est nouveau pour le spectateur, il ne fait que reprendre pour les personnages. Nous pouvons en conclure que ce son est normal dans cet environnement, et que les personnages sont habitués à l'entendre. La première interruption de ce son de stridulation est relevée par les personnages comme étant une anomalie. Une façon classique de signaler un danger par le son est de faire intervenir un bruit qui éveille les soupçons des personnages. Ici c'est le contraire, un son qui n'a pas de raison de s'interrompre se coupe brusquement, et à deux reprises. La première fois est une fausse alerte. Les personnages, bien qu'ils s'immobilisent et tendent l'oreille, ne parlent pas de cet événement et continuent ce qu'ils étaient en train de faire. Dans le vocabulaire de Michel Chion, cela correspond à « l'ombre du dit », qu'il définit ainsi :

« **Ombre du dit ou creusement dit/montré** = un des cinq rapports dit/montré, correspondant au cas où les dialogues (ou une voix-off) ne font pas d'allusion à un événement ou à un détail concret significatif dans l'environnement des personnages, ou leur arrivant. »⁸²

Un fond sonore est rendu prédominant par le fait qu'un personnage constate son interruption. Cela divise à nouveau l'interprétation du retour de ce son entre les personnages et les spectateurs. Pour les personnages, le retour du son est un retour à la normale. Pour les spectateurs, le retour du chant des cigales peut paraître étrange, voire suspect. La question qui se pose n'est plus « qu'est-ce qui a provoqué l'arrêt brusque du son ? » mais « Ce retour du son est-il réellement un retour à la normale ? ».

Lorsque la stridulation s'interrompt une seconde fois, les personnages font davantage attention à leur environnement. Par un nouvel effet d'ironie, la dernière chose que voit l'aînée McBain c'est un vol d'oiseaux, les mêmes que son père chassait en début de séquence. Par ailleurs, la séquence commence et se termine sur un coup de feu. En considérant la façon dont Franck et ses hommes de mains s'approchent de la ferme, on peut élargir en disant que les deux situations sont des situations de chasse. Comme pour les primates de *2001*, le lieu de vie qui isole les habitants du désert hostile fini par être un théâtre de violence, qui précipite les personnages dans leur chute.

⁸² Michel CHION, *Op. Cit.* p. 106.

2) L'enfermement dans des sas

Les moyens de transport dans les films du corpus agissent comme des sas. Sas dans le sens strict de la cabine de dépressurisation dans *2001 : l'Odyssée de l'espace*, mais dans le sens étendu de lieux étroits qui séparent deux environnements différents pour *Il était une fois dans l'Ouest*. Nous allons donc étudier les différents bruitages liés aux sas dans le film réalisé par Stanley Kubrick, ainsi que les bruitages liés au train dans le film réalisé par Sergio Leone.

Dans *2001*, le rapport aux sas est encore plus évident du fait que les vaisseaux en sont équipés et qu'une scène dépend d'un sas au sens strict. Il s'agit de la scène dans laquelle, après la mort de Poole, le docteur Bowman tente de rentrer dans le vaisseau mère, alors que H.A.L lui refuse l'entrée. Un lien logique est créé entre cette scène et la scène dans laquelle les deux astronautes s'enferment volontairement dans une sphère pour s'isoler de H.A.L. Au son, les deux scènes utilisent le silence. Dans l'ordre chronologique, l'enfermement volontaire des astronautes intervient avant la scène de sas. L'enfermement dans une sphère par les personnages s'accompagne d'un enfermement sonore. Les personnages parlent dans une bulle, et savent qu'ils sont isolés lorsque H.A.L ne répond plus aux commandes vocales. Cependant, au son, le point de vue reste celui des astronautes et la conversation suit son cours sans interruption sonore particulière.

Le silence de cette scène est un *room tone*, c'est-à-dire le son ambiant de la pièce, qui met un terme à la conversation de Poole et Bowman alors que l'image les montre encore en train de parler. Ce silence traduit le changement de point de vue, qui devient celui de H.A.L. C'est donc un silence relatif qui vient de l'intérieur du bâtiment, et qui sépare les astronautes de H.A.L, et qui fait que tous les personnages sont enfermés et isolés, bien qu'ils soient tous au même endroit.

Le silence de la scène dans laquelle H.A.L refuse l'entrée à Bowman est au contraire un silence qui vient de l'espace. Bowman, même lorsqu'il est entièrement entré dans le sas, n'est à l'intérieur que lorsque la porte se referme et fait réapparaître le son ambiant de la pièce. Ce son ambiant a donc une valeur de silence lorsqu'il est placé après une conversation, mais a une valeur de bruit lorsqu'il est placé après un silence encore plus complet.

Le silence dans la bande sonore du film est dans les deux cas la conséquence d'un refus de communiquer entre des personnages antagonistes. Bowman et Poole coupent les communications avec H.A.L pour pouvoir parler de lui sans qu'il ne s'en rende compte. H.A.L refuse d'ouvrir la porte qui permettrait à Bowman de rentrer. Par un procédé similaire qui fait intervenir le silence, le *narrator* révèle un jeu de pouvoir qui a lieu entre les personnages. En coupant les communications avec H.A.L, les astronautes pensent prendre le pouvoir en se soustrayant à la vigilance de l'ordinateur de bord. En refusant l'accès à Bowman et en disant « Dave, je crois que nous n'avons plus à nous dire. Adieu. », H.A.L reprend un instant le pouvoir. Cela avant que la porte extérieure finisse par se refermer et mette ainsi Bowman à l'abri. Par la suite, Bowman se tait et H.A.L essaye de négocier sa *survie* en palabrant seul pendant plusieurs minutes. Jusqu'à ce que Bowman débranche H.A.L, et lui demande de chanter. H.A.L est réduit au silence par une lente chute de sa voix dans les graves et par un ralentissement de son débit de parole.

Le lieu de cette dernière scène avec l'ordinateur de bord se déroule elle-même dans une chambre étroite et fermée, dans laquelle Bowman est en apesanteur. H.A.L, qui contrôlait l'ensemble du vaisseau et avait un œil partout, est en fait tout entier contenu dans cette chambre noire.

La première fois que l'on entend le train dans *Il était une fois dans l'Ouest* c'est dans l'introduction, après une longue séquence d'attente. Nous avons vu dans le premier chapitre que les bruitages incitaient à l'écoute attentive de la même manière que les gros plans attirent l'attention sur des détails. Le sifflement du train vient renverser cette sensation de calme très vite. Il vient d'abord se confondre avec les sons de la mouche dans le canon de Franck et de l'éolienne. Puis en l'espace d'une coupe, la caméra est sous le train et le son semble être entendu depuis cet endroit, ce qui donne un contraste énorme entre la nature des deux sons et leur intensité.

Dans le train, il n'y a pas de dépressurisation comme dans les vaisseaux spatiaux, mais un autre type de filtrage se produit. Pour le wagon de Morton, l'entrée est très sélective. En ce qui concerne les voyages entre les gares déjà existantes, le train sert de protection. Harmonica peut arriver juste devant les bandits sans être vu. Tant que Jill est dans le train, elle ne peut se douter de ce qui s'est produit à la ferme. Il semble donc que dans ce film,

entrer dans le train c'est rejoindre un monde de confort et de sécurité, et que sortir du train c'est retourner à une forme de vie archaïque et violente.

À partir du même constat, on peut noter que le train dans *Il était une fois dans l'Ouest* symbolise la transition entre deux époques. À l'intérieur du train, les personnages sont confinés dans un confort moderne et ont une vue sur un territoire extérieur encore peu conquis et hostile. C'est une thématique commune à beaucoup de westerns, mais elle est appliquée de façon littérale dans le film de Sergio Leone puisque le passage du train sert de transition entre deux séquences.

À l'intérieur du train c'est l'extérieur qui donne la sensation d'enfermement ou qui apporte le danger. Franck est chargé par l'homme d'affaires Morton de se débarrasser des contraintes extérieures qui empêchent l'avancement du chemin de fer. À l'extérieur du train, c'est le train qui apporte la sensation de danger. Conflit poussé par Morton, qui rêve d'extérieur (la mer) alors qu'il est lui-même confiné dans son train. Il existe donc une sorte de rejet mutuel des deux espaces.

On retrouve donc dans *Il était une fois dans l'Ouest*, un lien similaire entre les deux sortes d'enfermement que sont l'enfermement physique et le repli mental. Dans un sens, le train agit dans ce film comme les vaisseaux du film réalisé par Kubrick, et adopte la même forme d'ironie. Car le train est, en définitive, la source du danger, alors qu'il devrait protéger les voyageurs du monde extérieur.

B. Les dilatations de l'espace-temps

Les deux films de notre corpus questionnent le rapport à l'espace et au temps aussi bien dans leur récit que dans leur forme. Dans *2001 : l'Odysée de l'espace*, après un bond immense entre préhistoire et futur de l'humanité, le temps semble suspendu, comme pour compenser les millions d'années qui ont été passées sous silence. Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, c'est tout le film qui semble pris dans une temporalité alternative. Cela donne lieu à plusieurs formes de dilatations de l'espace-temps dans les films du corpus. Le *narrator* apparaît alors comme la seule entité capable du trucage qui faisait écrire aux auteurs d'*Esthétique du film* que :

« Sauf trucage, l'image d'un événement a la même durée que cet événement »⁸³

Ces trucages sont le ralenti et l'accélééré, à propos desquels Jean Epstein a écrit :

« D'abord, l'accélééré et le ralenti démontrent, par évidence, que le temps n'a pas de valeur absolue, qu'il est une échelle de dimensions variables. Démonstration extrêmement convaincante parce que, d'une part, elle s'adresse à la vue et d'autre part, elle produit des variations de durée dans la durée même. Elle inscrit un mouvement dans un autre mouvement, un temps dans un autre temps. Elle compare des vitesses différentes mais de même qualité, sans sortir de cette qualité, en les rapportant à leur axe spécifique de coordonnées référentielles. »⁸⁴

Ces « variations de durée dans la durée même » sont au cœur de la démarche esthétique des films du corpus, aussi bien dans leurs façons de dilater l'espace-temps que dans leurs façons de contracter l'espace-temps. Nous commencerons dans cette partie par étudier les types de trucages utilisés pour que les événements des films aient une plus longue durée que s'ils avaient lieu en dehors des films. Ce faisant, nous verrons dans quelles mesures les dilatations de l'espace-temps opérées par les films du corpus renvoient aux questionnements du récit. Bien que la remarque de Jean Epstein traite surtout des ralentis et accélérés mécaniques (c'est-à-dire rendus possible par des réglages de caméra), elle vaut pour toutes les formes d'étirement du temps que nous distinguerons ici, à savoir les ralentis et les retours en arrière. Nous précisons les théories de Jean Epstein sont parmi les rares théories dont nous nous servons ici qui soient antérieures à la production des films. En plus de ses écrits importants et reconnus, il ne faut pas négliger l'influence plus que probable que ses films ont eu sur le travail de Sergio Leone et de Stanley Kubrick.

⁸³ Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE, Marc VERNET, *Op. Cit.* p. 78.

⁸⁴ Jean EPSTEIN, *Le cinéma du diable*, p. 40-41 de la version numérisée.

1) *Ralentis*

Dans les deux films de notre corpus, les ralentis n'ont pas tous la même fonction, ni la même valeur, ce qui permet d'étendre la remarque de Jean Epstein, qui a écrit :

« L'accélééré et le ralenti nous montrent des fragments de l'univers, vus sous les aspects différents qu'ils reçoivent de temps différents. Dans tel film, le cinématographe démultiplie notre temps, le rend quatre fois plus lent par exemple, c'est-à-dire qu'il étire chacune de nos secondes de sorte qu'elle occupe quatre secondes de projection. »⁸⁵

Il y a au moins deux sortes de ralentis à l'œuvre dans *Il était une fois dans l'Ouest*. Ils n'ont pas la même valeur et ne montrent pas les mêmes choses. Les premiers sont des ralentis *mécaniques* dans le sens où ils sont obtenus par la différence entre le nombre d'images par seconde captées par la caméra et le nombre d'images par seconde projetées à l'écran. Ce type de ralenti n'est présent que dans les épisodes d'analepse. C'est toujours la même scène : le souvenir qu'a Harmonica de l'assassinat de son frère par Franck. Toute la scène n'est pas au ralenti. Seuls le premier et le dernier plan qui illustrent ce souvenir sont au ralenti, ce qui enferme cette séquence dans un effet de symétrie. Mise à part une réplique de Franck, il n'y a d'autre son que la musique durant toute la scène.

Lorsque le frère d'Harmonica décide de le pousser pour abrégé ses souffrances, un contre-champ sur la bande de truands dévoile un des hommes de Franck qui croque une pomme (figures 7) et 8)).



Figures 7) et 8)

Ce second plan déplace dans le hors-champ visuel le moment où la corde passée au cou du frère d'Harmonica se serre et le tue. La musique est au premier plan sonore, la corde et le broiement de la pomme sont muets, mais il n'est pas difficile de concevoir le second : un seul son sec et cassant qui laisse imaginer le son de la corde du pendu, alors que la musique coupe tout autre son dans la scène. Les dernières paroles du frère d'Harmonica sont

⁸⁵ Jean EPSTEIN, *Op. Cit. Ibid.*

⁸⁶ Captures d'écran prises à 2h 29min 20s dans *Il était une fois dans l'Ouest*.

même passées sous silence. L'idée n'est donc pas de faire revivre la scène comme elle s'est déroulée dans le passé, mais bien de montrer en quoi elle est une réminiscence pour Harmonica. Un souvenir hanté par le son de l'harmonica qui sonne dès le début de la scène. Cette réminiscence est soutenue par le *narrator* qui semble insérer dans le montage des images que le personnage ne pouvait pas voir, et des sons d'orchestre qu'il ne pouvait pas entendre. Le but est autant d'ajouter de la tension à la scène que de montrer par des outils filmiques les sentiments d'un personnage du reste impassible. Cette séquence est celle qui est montée la plus nerveusement du film, c'est-à-dire que c'est la séquence avec le plus de plans par minute. L'effet de symétrie qui enferme cette scène entre deux ralentis mécaniques peut faire qu'on la considère comme une capsule temporelle qui la lie à toutes les autres scènes du film. Comme si toute la lenteur du film résultait de cet instant, qui aurait ralenti toute la temporalité du temps diégétique, et qu'un retour à la normale serait impossible tant que la revanche d'Harmonica ne serait pas accomplie.

Les seconds ralentis, dans *Il était une fois dans l'Ouest*, sont donc ces effets qui ne trouvent pas leur origine dans un réglage de caméra et qui ne se retrouvent pas dans une seule séquence en particulier. Dans une certaine mesure, on peut dire que toutes les scènes qui ne sont pas le souvenir d'Harmonica sont prises dans un seul ralenti global. Il s'agit d'une sorte d'étirement qui donne l'impression que tous les personnages prennent leur temps pour faire toutes leurs actions. Cela sans que l'on distingue chez eux une difficulté à bouger ou un besoin de réfléchir qui retarderait l'action. La durée des événements diégétiques ne semble pas correspondre à la durée qu'ils auraient dans la réalité, sans que cela soit une conséquence du montage. En cela ils répondent à la caractéristique soulevée par Jean Epstein car ils « compare[nt] des vitesses différentes mais de même qualité, sans sortir de cette qualité, en les rapportant à leur axe spécifique de coordonnées référentielles. »⁸⁷. Les vitesses différentes ne sont cependant pas dans le corps du film, puisque l'une d'entre elle est l'écoulement du temps du film dans la réalité.

En un sens, c'est le procédé inverse de celui opéré par Georges Méliès dans *Le Sacre d'Edouard VII*, qui comprimait en quelques minutes une cérémonie qui s'était déroulée sur plusieurs heures. Par exemple, on peut dire que la scène du duel final s'étire dans le temps. Le suspense n'est pas la seule raison qui motive ce long épisode musical. Il y a un rapport au ballet dans la façon dont les personnages entrent en scène et se positionnent dans l'arène.

⁸⁷ Jean EPSTEIN, *Le cinéma du diable*, p. 40-41 de la version numérisée.

Les personnages semblent attendre la fin de la musique pour tirer et se déplacent lentement, comme s'ils exécutaient une chorégraphie. Cependant les gestes ne sont pas souples ou gracieux, mais rigides et lourds. Cela rejoint l'idée de *ballet de morts* dont parlait Sergio Leone en évoquant son film⁸⁸. La musique au contraire n'est jamais au ralenti. Cela montre que c'est bien le temps diégétique qui est au ralenti et non le temps de l'énonciation de l'histoire par le *narrator*.

Il existe une impression de continuité et de fluidité dans la lenteur qui est donnée dans *d'Il était une fois dans l'Ouest*. Cela est renforcé par un élément majeur : il n'y a presque aucun repère temporel. Les horloges sont cassées. Il ne fait jamais nuit. Au tout début du film, le vieil agent de la gare de Flagstone indique à la craie l'heure d'arrivée du train. Ce qui, sans autre indication de l'heure qu'il est quand il le fait, donne juste l'information que le train va arriver. Cela participe du suspense créé par la scène. La pendule de la station, quand Jill arrive, semble être cassée, car l'heure qui y est indiquée n'est pas la même que celle affichée sur sa montre. Le tout participe d'un effet de suspension qui s'étend sur tout le film, du moins jusqu'à la mort de Franck.

Dans *2001 : l'Odyssée de l'espace*, la lenteur s'explique d'une autre manière. Les vaisseaux tournent lentement, l'apesanteur force la précaution dans les déplacements, la découverte d'un nouvel objet suscite des questionnements, *etc.* Il semble dans *2001*, que la caméra et le montage rendent compte d'une lenteur toujours justifiée par l'action en cours. On pourrait dire qu'il y a une adéquation entre le rythme du film et le rythme des événements diégétiques. Ou encore, que le film est lent parce ce qui est montré progresse lentement.

Une autre façon de créer un ralenti c'est, paradoxalement le recours au synchronisme. Avec le synchronisme, on ne peut douter du fait que la musique a la même durée que l'événement montré, sauf dans le cas extrême inverse, celui d'un montage elliptique qui aurait pour but de montrer les effets du temps qui passe. La scène du vieillissement et de la renaissance de Bowman à la fin du film en est un exemple.

Nous avons vu dans le deuxième chapitre que l'air du *Beau Danube Bleu* disparaissait dans une coupe simultanée de l'image et du son, et revenait dans un fondu plusieurs minutes plus tard. La pause entre les deux parties d'un même morceau est justifiée dans la diégèse

⁸⁸ Sergio Leone dans *Conversation avec Sergio Leone* : « Je voulais faire un ballet de morts en prenant comme matériau tous les mythes ordinaire du western traditionnel [...] » p. 126.

par l'arrivée et le départ du Dr. Floyd, et accompagne les deux vols qui le conduisent d'une base à l'autre. Cette pause dans un morceau qui est pourtant joué en entier intervient comme si elle était placée entre deux parenthèses musicales. On peut alors considérer le moment entre les deux occurrences du *Beau Danube Bleu*, ou à l'inverse, considérer les occurrences du *Beau Danube Bleu* comme une pause dans le déroulement du récit, placée entre deux moments où le récit diégétique (en opposition avec le récit du *narrator*) progresse.

Le morceau *Ainsi parlait Zarathoustra* est répété toujours de la même manière dans *2001*. Au contraire, il semble que le *requiem* de Ligeti soit « en expansion continue »⁸⁹ selon Michel Chion, puisque non « délimité par un espace tonal ». Pourtant les deux morceaux de musique participent tous les deux d'une suspension de l'espace-temps. Dans la musique de *2001*, il est question de gravité. Michel Chion a écrit à ce sujet :

« Est-ce à dire que la musique traditionnelle, qui comporte des notes, ne peut évoquer que le haut et le bas et qu'elle s'inscrirait entièrement dans la perspective de la gravité ? Oui et non, puisqu'il existe une note de la gamme traditionnelle qu'on appelle la dominante, à intervalle de quinte par rapport à la fondamentale plus grave (un sol dans la tonalité de do, un mi bémol dans celle de la bémol, etc.) et dont la persistance ou la répétition évoquent un état de suspension provisoire ou durable de la gravité, qui ne retombe pas ou ne s'élève pas inéluctablement vers ce que l'on appelle la tonique – qui est la note fondamentale du ton, de la terre, du repos. »⁹⁰

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, le dernier accord tonique de Do est tenu longuement, ce qui étire la fin de la musique, alors qu'elle pourrait disparaître dans une coupe ou dans un fondu de sortie. Le fait que ce soit l'accord fondamental de do qui soit tenu, fait *tomber* le morceau et le conclut temporairement. Paradoxalement, il suspend l'espace-temps car il est répété plusieurs fois entièrement. Cela crée un lien fort entre les scènes qu'il recouvre, de la même manière que seraient liées des phrases avec une ponctuation inhabituelle. C'est aussi l'attente de cette conclusion temporaire (l'accord fondamental) qui crée une suspension. Le *requiem* de Ligeti étant atonal, il s'affranchit de cette règle de gravité qui ne peut exister qu'en musique tonale et fonctionnelle. Cela permet au *narrator* mais surtout au film de ne jamais donner de repère de gravité, mais cet effet « d'expansion continue ».

⁸⁹ Michel CHION, *Op. Cit.* p. 75.

⁹⁰ Michel CHION, *Op. Cit.* p.70-71.

2) Retours en arrière

Les retours en arrière constituent des dilatations du temps dans la mesure où ils ajoutent du temps filmique par la représentation d'événements révolus pour les personnages. Pendant un retour en arrière, il est impossible de savoir si le temps diégétique continue de s'écouler, puisqu'il n'est plus représenté. C'est ce que représentent les figures 9) à 12) ci-dessous (chaque photogramme de droite est le photogramme placé juste après celui de gauche dans le montage image). S'est-il passé du temps diégétique entre les figures 9) et 12) ?



91

Figures 9) et 10)



92

Figures 11) et 12)

La musique de fosse continue d'être jouée entre la figure 12) et la figure 13) mais le souvenir revient sur la même image (figures 11) et 14)), ce qui signifie que le temps diégétique et le temps du film ne s'écoulent pas de la même manière.



93

Figures 13) et 14)

⁹¹ Captures d'écran prises à 2h 26min et 25s dans *Il était une fois dans l'Ouest*.

⁹² Captures d'écran prises à 2h 27min et 15s dans *Il était une fois dans l'Ouest*.

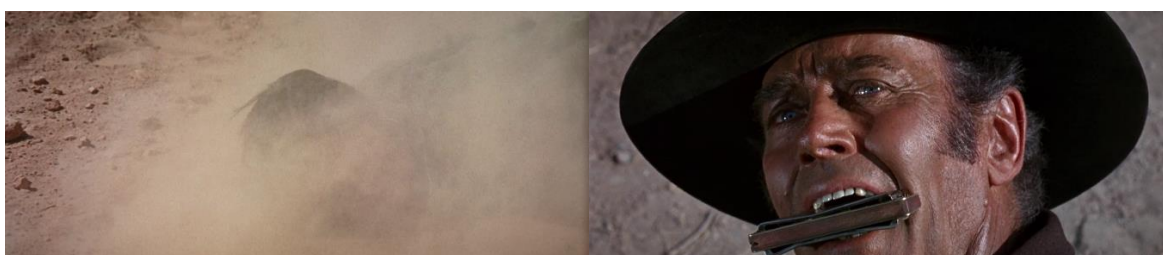
⁹³ Captures d'écran prises à 2h 27min et 37s dans *Il était une fois dans l'Ouest*.

De plus, le plan qui commence par la figure 10) et termine en figure 11) est au ralenti, alors que le plan qui commence en figure 14) est en vitesse traditionnelle. Rien ne permet d'établir que Franck visualise le même souvenir que Harmonica, ni dans la même temporalité que celle du plan au ralenti qui commence à la figure 16) et se termine à la figure 17).



94

Figures 15) et 16)



95

Figures 17) et 18)

Ainsi, les plans du retour en arrière, alliés à la musique de fosse, correspondent à la remarque de Jean Epstein, puisqu'ils « inscri[ven]t un mouvement dans un autre mouvement, un temps dans un autre temps. Elle compare des vitesses différentes mais de même qualité, sans sortir de cette qualité, en les rapportant à leur axe spécifique de coordonnées référentielles. »⁹⁶

En somme, les effets de continuité (les transitions) et de fluidité (cohérence dans la lenteur du film) rapprochent les personnages, alors que l'on a vu que ceux-ci étaient répartis dans des tableaux. Il s'agit de légitimer une unité d'espace et de lieu pour nouer l'intrigue et les trajectoires des personnages, et d'ainsi créer une cohérence. Presque dans un rapport à la tragédie et à la règle des trois unités. Il s'agit en réalité d'une impression générale, sciemment et savamment distillée tout au long du film en tant que toile de fond, ce qui rend signifiants tous les effets qui contredisent cette impression.

⁹⁴ Captures d'écran prises à 2h 31min 42s dans *Il était une fois dans l'Ouest*.

⁹⁵ Captures d'écran prises à 2h 31min 47s dans *Il était une fois dans l'Ouest*.

⁹⁶ Jean EPSTEIN, *Op. Cit. Ibid.*

C. Les contractions de l'espace-temps

À l'inverse des effets de dilatations, certains autres moments des films du corpus raccourcissent ou contractent le temps diégétique par leur utilisation des sons et de la musique. De la même façon qu'avec les ralentis, toutes les ellipses n'ont pas le même statut dans le film. Nous en distinguons ici deux types principaux, qui ont tous les deux un rôle à jouer dans la narration. Il y a d'abord les ellipses qui assurent une certaine continuité et que nous proposons d'appeler *transparentes*⁹⁷. Il y a ensuite les ellipses qui selon nous sont appuyées, c'est-à-dire rendues visibles par le *narrator*, et créant une rupture dans le rythme du montage. Nous verrons comment les sons participent de ces effets de continuité et de rupture dans ces deux principaux types d'ellipses.

1) *Les ellipses transparentes*

Certaines ellipses assurent une continuité car elles sont contenues dans les séquences. Elles sont rendues en quelque sorte *transparentes* dans le sens où elles sont présentées comme des liens logiques, sans que le récit ne perde en intelligibilité, et donc renvoient à la définition première du mot *ellipse*. C'est le cas par exemple d'une ellipse qui sépare un plan du Dr. Floyd qui mange et un plan où ce personnage lit les instructions des « zero gravity toilet ». Cette ellipse fait partie de la séquence accompagnée au son par *Le Beau Danube Bleu* et contribue à la continuité entre les différentes tranches de vie du vaisseau qui sont présentées. Il n'y a pas de coupe au son et rien dans le récit ne justifierait que le *narrator* ait besoin de montrer le Dr. Floyd finir son repas, se lever, ni de suivre son trajet de la salle dans laquelle il mange jusqu'aux toilettes, si tant est que les deux moments se suivent directement dans la temporalité du personnage. Un certain synchronisme entre la musique et les coupes de cette séquence assurent l'effet de synesthésie que nous avons évoqué dans le deuxième chapitre. Mais surtout, la musique lie deux scènes qui n'ont pas un lien logique fort.

Un autre exemple d'ellipse transparente est cependant plus intéressant du point de vue du son. Lorsque H.A.L annonce à Poole et Bowman qu'une partie extérieure du vaisseau

⁹⁷ Nous n'avons pas trouvé de texte qui évoque ce type d'ellipse en particulier. Nous les appelons *transparentes* uniquement par opposition aux autres ellipses que nous appelons « *appuyées* » qui existent dans les films, ce qu'il faudra prendre en compte si l'on veut reprendre ce terme pour d'autres exemples.

doit être remplacée, les astronautes transmettent l'information à la base de contrôle. Ensuite Poole et Bowman reçoivent une réponse de la base de contrôle. Les figures 19) et 20) illustrent la coupe entre cette scène et le début de l'opération de sortie.



98

Figures 19) et 20)

Cette ellipse est logique puisqu'il y a un lien direct de cause à effet entre les deux plans. La base de contrôle répond aux astronautes donc ils peuvent sortir. En revanche, cette fois-ci, il n'y a pas de musique qui lie les deux séquences. Il y a, à la place, une coupe simultanée de l'image et du son. La nature du son change complètement, passant d'un mélange du son ambiant de la pièce et de la communication vocale captée à travers les haut-parleurs de l'écran à un mélange de la forte respiration de Bowman dans sa combinaison et de l'arrivée d'air. Ce changement de nature accompagne un changement de point de vue sonore, ou point d'écoute. D'un point d'écoute objectif, c'est-à-dire qui n'est attribuable à personne, le film passe à un point d'écoute subjectif, en donnant à entendre ce que Bowman entend. De plus, le volume sonore qui accompagne le plan qui commence en figure 20) est plus élevé que celui du plan qui se termine en figure 19). La coupe est sèche entre les deux sons. Pourtant, le lien de cause à effet est assez fort pour que cette ellipse n'apparaisse pas comme étant particulièrement appuyée.

Il faut donc, pour qu'une ellipse soit *transparente*, qu'un lien de cause à effet dans le récit unisse deux plans, ou que deux plans sans lien fort soient liés par un son unique quelconque. Ce qui n'est pas le cas dans les exemples suivants, qui illustrent des formes d'ellipses qui sont appuyées par des effets de montage ou de son.

⁹⁸ Captures d'écran prises à 1h 12min 10s dans *2001 : l'Odyssée de l'espace*.

2) Les ellipses appuyées

Contrairement à celles que nous avons étudiées précédemment, certaines ellipses sont appuyées, c'est-à-dire rendues visibles. C'est le cas des cartons qui annoncent les changements de chapitre. C'est également le cas avec les fondus au noir dans la séquence appelée « *l'aube de l'humanité* ». Mais les ellipses appuyées les plus intéressantes d'un point de vue sonore sont celles qui se situent à la fin de cette séquence.



99

Figure 21) et 22)

Lorsque le singe commence à broyer les restes d'une précédente victime (figure 21)), le rythme du montage s'accélère tandis que les plans sont tous au ralenti. Contrairement aux plans représentés par les figures 21) et 22), la musique n'est pas au ralenti. Autrement dit, si on remettait l'image à vitesse réelle, la musique s'accélélerait, créant une asymétrie qui n'existe pas dans les formes d'ellipses transparentes. C'est une nouvelle occurrence d'*Ainsi parlait Zarathoustra* qui accompagne cette série d'ellipses. Nous avons relevé un synchronisme dans l'adéquation entre *Le Beau Danube Bleu* et la lenteur des mouvements dans une autre séquence. Ici, chaque raccord image accentue un élément musical d'*Ainsi parlait Zarathoustra* dans un effet proche de *l'effet-clip*, à propos duquel Laurent Jullier et Julien Péquignot ont écrit que :

« [II] privilégie la synesthésie, à la fois la *synesthésie plastique*, correspondance romantique des matières sonores et visuelles et la *synesthésie rythmique*, qui s'établit entre les vitesses et les cadences d'apparition des éléments sonores et visuels ;

[II] empêche que cette synesthésie donne lieu à une immersion diégétique, et au lieu de s'échiner à construire un monde habitable ou à peaufiner une narration palpitante, elle pratique l'autoréflexivité, chaque plan disant « Je suis une image! ». »¹⁰⁰

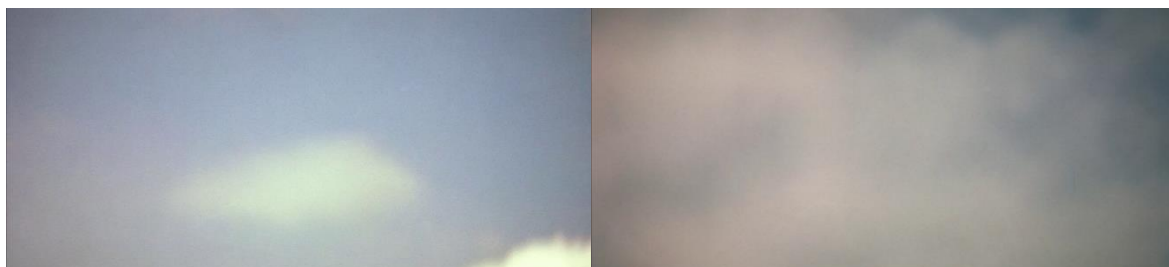
C'est en ce sens que les ellipses de ce passage se rendent visibles. Cependant, dans cet exemple précis de *2001*, cet *effet-clip* n'« empêche » pas vraiment de « peaufiner une narration palpitante ». Au contraire, en le comparant aux autres moments du film qui sont

⁹⁹ Captures d'écran prises à 16min 41s dans *2001 : l'Odyssée de l'espace*.

¹⁰⁰ Laurent JULLIER, Julien PEQUIGNOT, « *L'effet-clip au cinéma* », in *Kinephanos* Vol.4, p. 66.

accompagnés par *Ainsi parlait Zarathoustra*, cet *effet-clip* donne de la cohérence. En le comparant aux autres ellipses, cet *effet-clip* offre une singularité à l'événement représenté, ce qui donne à l'événement une place de tournant dans le récit.

Un peu plus tard dans la scène, les figures 22) et 23) se suivent directement et témoignent donc d'une première coupe qui casse l'impression de fluidité. Cette coupe précède la coupe illustrée par les figures 24) et 25).



Figures 22) et 23) ¹⁰¹



Figure 24)

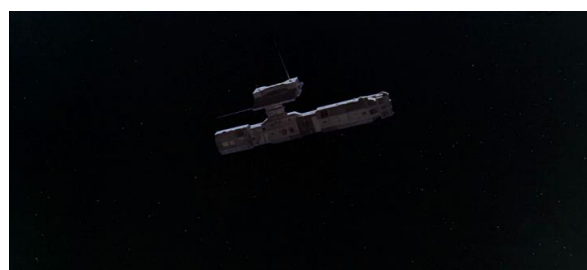


Figure 25)

Ces photogrammes se suivent directement dans le montage image, et on constate alors que l'os et la navette ne peuvent pas se superposer. Un effet qui aurait été possible autant avec le plan de la figure 24) que celui de la figure 22) s'ils avaient été coupés en fonction du plan de la figure 25). Cela provoque une rupture dans le rythme du montage image, qui est accentué par un mouvement de caméra différent dans chaque plan. Alors que

¹⁰¹ Captures d'écran prises à 19min 48s dans *2001 : l'Odyssée de l'espace*.

¹⁰² Captures d'écran prises à 19min 52s dans *2001 : l'Odyssée de l'espace*.

plusieurs coupes ont lieu à l'image entre la figure 22) et 25), il y a deux fondus enchaînés au son, qui lient d'abord le cri du singe au vent du désert, puis le vent au début du *Beau Danube Bleu*. Le cri du singe s'entend encore après la coupe à l'image, et le son du vent disparaît au tout début du morceau de Strauss, qui commence à un volume très bas. Cela participe du sentiment de suspension davantage que si l'os et le vaisseau étaient inclinés et positionnés de la même manière dans le cadre d'un plan à l'autre.

Une ellipse similaire est présente au début de *A Canterbury Tale*, réalisé par Michael Powell et Emeric Pressburger. Ce film anglais, a connu un succès critique et commercial important et a sans doute influencé Stanley Kubrick dans la manière d'utiliser l'ellipse. En une coupe, un aigle devient un avion de guerre, dans un bond de six cents ans dans le futur. Cette ellipse est encadrée par un plan sur un fauconnier du XV^{ème} siècle et un plan sur un soldat de 1943, ce qui assure une symétrie dans le montage, qui renforcée par deux choix de mise en scène. Le premier choix est d'avoir utilisé le même acteur pour jouer le fauconnier et le soldat. Le second est le choix du gros plan en contre-plongée sur les visages qui regardent le ciel. La coupe qui unit l'aigle et l'avion de guerre *arrête* en quelque sorte la musique. Non dans une coupe franche dans la bande sonore, mais en faisant arrêter progressivement les musiciens, comme si la coupe à l'image avait suspendu la bande son. L'orchestre retient à peine une dernière note, qui baisse en intensité à mesure que l'avion passe, presque par mimétisme du son éloigné des réacteurs. D'une certaine légèreté soulignée par des notes courtes et aiguës aux vents, le ton devient plus grave en l'espace d'une coupe. La symétrie que provoque l'alliance entre le montage et la mise en scène participe d'un effet de continuité, que la musique nuance par la brève suspension d'une note.

Le principal point commun entre l'ellipse de *A Canterbury Tale* et celle de *2001* est d'assurer un lien logique entre deux événements diégétiques pourtant éloignés de plusieurs centaines d'années, et ce grâce à une coupe dans le montage qui lie deux formes similaires, comme s'il s'agissait du même objet. La principale différence réside dans la façon dont ces ellipses sont *appuyées*. Celle du film réalisé par Powell et Pressburger, par son effet de symétrie tend davantage vers la transparence que celle du film réalisé par Kubrick, qui s'approche au contraire d'une *ellipse appuyée*. Car malgré une transition logique entre l'os lancé et le vaisseau spatial, il existe un fort contraste entre les deux plans. Un contraste visuel d'abord, entre le ciel de l'atmosphère terrestre et le vide spatial. Un contraste sonore ensuite, marqué par un silence entre deux pistes musicales de nature différente. Mais surtout ce qui

précède l'ellipse est un montage heurté qui illustre la violence du chimpanzé, et ce qui la suit est un montage lié, qui illustre le flottement des vaisseaux.

Un lien fort unit donc l'ellipse de *A Canterbury Tale* et celle de *2001*. Cependant, l'analyse de ce qui précède et de ce qui suit immédiatement la coupe principale permet de constater une différence significative dans l'utilisation de cet effet dans l'un et l'autre film. L'ellipse de *2001* est donc une actualisation d'un effet déjà utilisé par Powell et Pressburger vingt-cinq ans plus tôt, qui s'en approche assez pour être reconnue comme une citation, mais qui s'en éloigne suffisamment pour développer un sens qui est propre au film.

Nous avons étudié la transition entre le massacre de la famille McBain et l'arrivée du train de Jill dans le premier chapitre (figures 1) à 4)). Cette ellipse agit de la même manière que celle de *2001* entre l'os et le vaisseau, avec une transition sonore transparente entre le son du coup de feu et celui de la sirène du train. Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, il est moins question d'une suspension que d'un prolongement allégorique. Mais ces ellipses comparables dans leur forme sont aussi comparables dans leur fond. En tant qu'ellipses, elles questionnent d'abord le rapport au temps et à l'espace, ce qui est commun à toutes les ellipses. Dans les deux films du corpus elles participent des questionnements sur le progrès technologique au profit de bas instincts, et des relations de pouvoir entre les individus.

Dans les films du corpus, la musique seule ou les bruitages seuls ne permettent pas d'assurer une forme de continuité malgré les ellipses, ni de provoquer une rupture dans le rythme du montage. En revanche, ils peuvent suivre la même logique que le montage ou aller contre lui pour provoquer différents types de contraction de l'espace-temps. Cela donne un sens propre à chaque transition, en adéquation avec le récit.

D. La musique hors de l'espace-temps

Nous avons étudié la provenance des sons et de la musique en tant qu'ils pouvaient être *in* ou *off*, selon les distinctions classiques de l'analyse du son filmique. Mais il existe deux façons pour la musique de se rendre *hors de l'espace-temps*. Elle peut être considérée *hors de l'espace-temps* diégétique lorsqu'elle est anachronique par rapport aux événements de la diégèse, ou elle peut être considérée *hors de l'espace-temps* du film lorsque qu'elle ne trahit pas un contexte musical contemporain de la production du film. En quoi un emploi des sons et de la musique *hors de l'espace-temps* renseigne-t-il sur les intentions du *narrator* dans les films de notre corpus ?

1) *Hors de l'espace-temps diégétique*

La musique dite « hors de l'espace-temps diégétique » est la musique qui, dans les films du corpus, renvoie à un autre lieu ou à une autre époque (du monde diégétique ou non) que ceux qui sont immédiatement présentés dans le film. Cela sans distinction d'un *in* ou d'un *off*.

C'est le cas dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* avec le *Kyrie* du *Requiem* de Ligeti, joué durant la séquence « *l'aube de l'humanité* », ce qui renforce l'aspect avant-gardiste de la composition. C'est le cas également du *Beau Danube Bleu* qui résonne à une époque diégétique postérieure à sa création, et dans un espace très éloigné. Dans *2001*, cela participe d'un renvoi mutuel entre la Terre et le cosmos, entre le passé et le futur. Michel Chion relève dans *Des sons dans l'espace, à l'écoute du space opera* que :

« Plusieurs fois au cinéma (...), Mozart vient ainsi résonner quelque part hors de la Terre, dans un lieu de préférence hostile, pour faire entendre un accent d'humanité (...)»¹⁰³

Cet « accent d'humanité » participe de l'ironie de l'utilisation du *Beau Danube Bleu*, qui accompagne un déploiement technologique hors du commun, et la légèreté de la musique peut évoquer une certaine insouciance des humains qui habitent les vaisseaux spatiaux du film.

¹⁰³ Michel CHION, *Op. Cit.* p. 80-81.

Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, il n'y a pas vraiment d'écart aussi grand entre les différentes temporalités. Mais on peut relever que des guitares électriques résonnent à une époque diégétique durant laquelle elles n'existaient pas encore. Cet usage anachronique de musique contemporaine au film empêche tout réalisme dans la représentation d'une époque diégétique qui lui est antérieure. Ainsi, la narration *a posteriori* par un *narrator* en est renforcée.

Un autre aspect peut rendre la musique *hors de l'espace-temps* diégétique : les thèmes musicaux des personnages qui leur sont inconnus. Michel Chion a écrit à propos de la musique dans *Star Wars* :

« La musique n'existe que dans la partition de John Williams, chacun a son leitmotiv, mais il ne le connaît pas et va encore moins le chanter ou le siffler. Double barrière de protection : la musique ne 'communique' pas directement avec les bruits de l'action ; les personnages ne chantent pas où ne communiquent pas avec la musique qui les thématise. »¹⁰⁴

Cela rejoint l'utilisation des leitmotifs dans *Il était une fois dans l'Ouest*, où la majorité des leitmotifs n'est pas entendue par les personnages. Ce qui n'est cependant pas le cas d'Harmonica, qui, en plus de connaître le sien, le joue avec l'instrument du même nom. La musique « communique [...] directement avec les bruits de l'action », alors la « double barrière de protection » est franchie. Le leitmotiv d'Harmonica convoque une partie de son passé, et est l'élément qui permet à Franck de finalement le reconnaître, juste avant de mourir. Ainsi, lorsque le leitmotiv d'Harmonica est joué sur le thème de Franck lors de sa première apparition, on peut deviner qu'Harmonica et lui sont liés sans que Franck ne sache pourquoi, ce qui se confirmera lors de la première rencontre entre les deux personnages. La « double barrière de protection » n'est pas toujours franchie, puisque souvent, la musique de fosse se joint à la musique d'écran. C'est le cas lorsqu'un orchestre, qui n'existe pas dans la diégèse, rejoint la mélodie jouée par Harmonica. À ce moment elle peut être considérée comme *hors de l'espace-temps* diégétique, puisqu'elle ne communique plus directement avec les bruits de l'action.

Dans *2001*, s'il n'y a pas de leitmotiv original propre à un personnage, certaines compositions répétées à des moments clés peuvent être considérées comme des leitmotifs du monolithe, de l'humanité ou du progrès. La « double barrière de protection » existe cependant, puisque les bruits et les compositions ne se confondent pas comme dans *Blade Runner* par exemple.

¹⁰⁴ Michel CHION, *Op. Cit. Ibid.*

« Selon les films et les époques, est recherché soit le continuum entre ce qui est entendu comme « effet sonore » ou en tout cas une relative interpénétration, soit une séparation franche. C'est le cas dans *2001*, sauf dans la séquence du trip «au-delà de l'infini ». Le reste du temps, chez Kubrick, nous repérons comme tel ce qui est musique : même le *Kyrie* du *Requiem* de Ligeti, à cause des chœurs reconnaissables. À l'opposé, dans *Blade Runner*, ce qui relève de la musique de Vangelis et ce qui appartient au monde diégétique se confondent... »¹⁰⁵

La cohérence de l'univers du film et de sa représentation dans *Blade Runner* ne peut pas exister dans *2001* en raison du parti pris d'utiliser un *narrator*. Pour le premier cela sert l'immersion, alors que pour le deuxième cela participe au contraire de l'effet de distanciation. En ne faisant pas communiquer directement les sons diégétiques et la musique dans *2001*, le *narrator* sépare manifestement ce qui est montré du moment où il est montré. Il n'y a pas de volonté de *présentifier* la narration. Cela rejoint la remarque de Michel Chion au sujet de la différence entre la musique et les effets sonores dans *Star Wars*:

« Ces derniers, chez Lucas, sont au présent, dans un ici-bas permanent de la situation, tandis que la musique est dans le temps du mythe »¹⁰⁶

Il apparaît donc que le *narrator* joue entre ce qui appartient au « temps du mythe » et ce qui appartient à « l'ici-bas permanent » dans *Il était une fois dans l'Ouest* par un jeu de communication entre un monde diégétique et un monde extra-diégétique, afin de lier le destin de personnages présentés dans des tableaux. Dans *2001*, le *narrator* utilise « le temps du mythe » pour proposer en parallèle deux espace-temps distincts ; celui des événements diégétiques d'un côté et celui de la narration de l'autre.

2) *Hors de l'espace-temps du film*

La musique dite *hors de l'espace-temps du film* est la musique qui, dans les films du corpus, ne permet pas de situer précisément les films dans leur contexte de sortie, ce qui n'est pas le cas de tous les films. La musique des deux films peut être difficile à dater si l'on ne sait pas qu'elle provient de films sortis en 1968. Cela tient en partie du choix de musiques empruntées pour *2001*, mais une autre explication permet de comprendre pourquoi cet effet est aussi valable pour *Il était une fois dans l'Ouest*. D'abord, les sons de synthétiseurs vieillissent, puisque leur qualité s'améliore à mesure que la technologie progresse. Selon Michel Chion :

¹⁰⁵ Michel CHION, *Op. Cit.* p. 67-68.

¹⁰⁶ Michel CHION, *Op. Cit.* p. 67.

« C'est en ayant pris conscience de cette tendance des sons électroniques à vieillir que Kubrick a préféré dans *2001*, pour les ambiances musicales, recourir exclusivement à des ressources orchestrales et bien sûr vocales »¹⁰⁷

La musique dans *2001* s'extrait alors d'un temps du film en recyclant d'anciennes compositions ou en intégrant de la musique d'avant-garde, mais aussi en prenant soin d'éviter d'inclure de la musique qui serait contrainte par les avancées techniques de son époque.

La musique d'*Il était une fois dans l'Ouest* n'appartient à aucun genre musical précis, ce qui ne permet pas de dater les sons comme on pourrait le faire avec les sons des synthétiseurs par exemple. L'alliance d'instruments contemporains et d'ensembles orchestraux dont l'origine est plus ancienne participe d'un brouillage des genres qui ne permet pas de situer la musique d'Ennio Morricone dans une histoire de la musique de films comme on pourrait le faire avec la musique de John Williams par exemple. Ceci est renforcé par l'abandon, pour ce film, de quelques astuces utilisées par le compositeur dans les films précédents réalisés par Sergio Leone ; astuces qui ont été reprises dans d'autres westerns italiens. Dans *Il était une fois dans l'Ouest*, la musique fait intervenir une guitare électrique, des ensembles de cordes et une voix de soprano. C'est un mélange de temporalités presque inversées par rapport aux thèmes du récit, puisque Jill est associée à l'avenir et aux ensembles de cordes, alors que Franck est associé au passé et à la guitare électrique.

L'analyse des effets produits par le *narrator* dévoile une certaine forme de discours continu qui se développe le long des films mais qui est présent dès le début, presque comme si le *narrator* était pourvu d'intentions propres, ce qui est pourtant impossible. Ce qui montre que la présence d'un tel narrateur est peut être autant une conséquence, qu'une prémisse inconsciente des films du corpus. Le *narrator* traduit parfois *littéralement* les questionnements du récit en effets sur la forme des films, ce qui donne une impression de manipulation directe et *en direct* du récit. Parfois les effets utilisés paraissent un peu plus éloignés des questionnements du récit, mais permettent en réalité de les approfondir en les mettant à distance. C'est ce jeu d'aller-retour permanent entre effets directs et indirects qui fait que le *narrator* exploite au mieux sa qualité de médiateur entre le récit et les spectateurs. Cette mise en abyme de la narration témoigne d'une grande maîtrise des outils cinématographiques et donc d'une grande modernité.

¹⁰⁷ Michel CHION, *Op. Cit.* p. 48.

CONCLUSION

En entamant notre recherche, nous voulions comprendre comment deux films aussi différents en apparence pouvaient être rapprochés par des caractéristiques esthétiques similaires. Nous voulions répondre à la question : quels rôles les sons et la musique jouent-ils dans la modernité narrative de *2001 : l'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest* ?

Il a fallu pour cela définir la narration singulière des films du corpus, et examiner ce qui pouvait être considéré comme narratif dans leur utilisation de la musique, afin de mieux comprendre les effets que cela pouvait engendrer sur l'esthétique des deux films.

Soutenue par les théories de la musique et de la narration en général, l'analyse comparative des deux films du corpus a montré l'existence probable d'une entité narratrice singulière que nous avons nommée *narrator*, qui reprend en partie le concept d'abord proposé par André Gaudreault. Cette entité n'est ni un personnage diégétique, ni une des personnes qui a produit le film, mais un outil qui permet de questionner ce rapport entre le monde du film et le monde réel en dehors du film. L'expression de cette entité passe essentiellement par le rapport entre l'articulation entre le montage des images et les bandes sonores.

Cependant, il faut garder à l'esprit que les sons et la musique ne constituent pas un langage. Les sons et la musique n'ont pas besoin d'être retranscrits en texte pour apporter du sens aux films, en particulier dans les films du corpus. Dans un sens, la musique peut raconter de la même manière que les autres éléments narratifs des films, tels que les dialogues et le montage, puisque les sons apportent des questionnements similaires et des réponses proches. De précédentes études permettaient déjà de dire que c'est la collusion entre la musique et le montage qui peut produire du sens dans les films en général. C'est bien l'alliance des potentiels de significations du montage et du son qui conduit la narration dans les films du corpus, et non pas une narration classique soutenue par des jeux ponctuels sur ces potentiels de significations. Mais ce qui fait réellement la singularité des films du corpus, à ce niveau, est qu'il y a une mise en abyme de ce jeu de narration, créant de ce fait une réflexivité narrative dans la représentation des films.

Une réflexivité d'autant plus marquante qu'elle affecte la perception de l'espace et du temps diégétique sur toute la durée des films du corpus, et parfois de manière appuyée. En appliquant un jeu de métaphores propres au cinéma aux mondes diégétiques des films du corpus, et par le biais du *narrator*, les réalisateurs mettent en relation directe les enjeux soulevés par le récit et les enjeux soulevés par la création cinématographique.

Le rôle principal des sons et de la musique dans *2001 : L'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest* est donc de faire émerger une forme de narrateur qui unit des questions d'esthétique du cinéma en général à des questions narratives qui sont propres aux films, puisque liées à leur intrigue.

La recherche menée ne permet pas de savoir si le narrateur particulier de *2001 : L'Odyssée de l'espace* et *Il était une fois dans l'Ouest* existe dans d'autres films, antérieurs ou postérieurs. Il faudrait pour cela affiner les critères qui nous ont fait postuler la présence du *narrator*. Par ailleurs, il nous a fallu choisir des textes dans les domaines très larges que sont la narration et la musique de cinéma, dont les questions sont sans cesse relancées et où les consensus sont rares. Ce faisant, nous avons probablement omis beaucoup de travaux qui auraient pu apporter une nuance à notre propos.

GLOSSAIRE

1) Termes empruntés

Narrateur fondamental : Nom de l'instance responsable de la narration de tout récit, qui n'est ni un personnage-narrateur, ni l'auteur du récit.

Auteur impliqué : Un auteur est impliqué lorsqu'il laisse une trace de sa présence dans le récit qu'il est lui-même en train de produire, faisant ainsi le lien entre le monde diégétique et le monde réel.

Méga-narrateur : Chez Gaudreault, le méga-narrateur est le couple formé par, d'un côté, l'agencement des photogrammes entre eux, et de l'autre, l'agencement de plans entre eux.

2) Termes que nous proposons

Ellipses transparentes : Nous parlons d'ellipse transparente quand, dans un film, un laps de temps diégétique est coupé sans provoquer de discontinuité de rythme dans le montage ou dans la mise en scène, ce qui a pour effet de rendre implicite le passage du temps diégétique, en opposition aux ellipses appuyées.

Ellipses appuyées : Nous parlons d'ellipse appuyée lorsque, dans un film, des effets de montage ou de mise en scène provoquent une rupture abrupte ou créent un contraste net entre plusieurs plans, pourtant joints au montage, et qui ont pour effet de rendre explicite le passage du temps diégétique, en opposition aux ellipses transparentes.

Musique dite hors de l'espace-temps diégétique : La musique dite *hors de l'espace-temps diégétique* est la musique qui s'extrait du présent de l'action diégétique pour évoquer soit un espace-temps diégétique différent, soit un espace-temps extra diégétique différent. Cela sans distinction d'un *in* ou d'un *off*, ni prise en compte de l'époque de production du film.

Exemple : Dans *2001, Le Beau Danube Bleu*, valse populaire du XIXème siècle résonne sur des images de conquête spatiale avancée du XXIème siècle. Le décalage temporel a lieu dans le monde diégétique, indépendamment de l'époque de production du film.

Musique dite hors de l'espace-temps du film : La musique dite *hors de l'espace-temps du film* est la musique qui ne permet pas de situer avec certitude les films dans leur contexte de production comme pourrait l'être une musique qui, par son appartenance à un courant, son instrumentation, la façon dont elle est enregistrée *etc.* pourrait être aisément située dans une chronologie. Il ne s'agit non plus de diégèse mais bien du rapport du film au monde réel en tant qu'il en est un objet. Contrairement à la musique dite *hors de l'espace-temps diégétique*, la musique *hors de l'espace-temps du film* est soumise à l'interprétation. Il s'agit surtout de trouver une intention derrière l'utilisation d'un son plutôt qu'un autre, en comparant cette utilisation à celle d'autres œuvres.

Exemple : Nous avons utilisé dans le Chapitre III l'exemple des sons de synthétiseurs, absents de *2001* tant ils sont sujets à l'avancée technologique, et de ce fait sujet à un *vieillessement* qui trahirait le contexte de production du film.

Note : Des effets inverses de musique *hors de l'espace-temps du film* peuvent être utilisés pour marquer certains éléments d'un film dans une époque. Cela en ayant par exemple recours à d'anciens lieux communs ou en reproduisant des sons datés avec les techniques de leur époque, voire en reprenant directement une chanson populaire tirée de l'époque que l'on veut représenter.

BIBLIOGRAPHIE

Cinéma

Ouvrages :

- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., & VERNET, M. (2016). *Esthétique du film*. Paris: Armand Colin.
- BAZIN, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Les éditions du cerf.
- BRESSON, R. (1975). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Folio.
- DELEUZE, G. (1983). *Cinéma, tome 1. L'image-mouvement*. Paris: Editions de Minuit.
- DELEUZE, G. (1985). *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit.
- TARKOVSKI, A. (2004). *Le Temps scellé : de "L'Enfance d'Ivan" au "Sacrifice"*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Articles :

- EISENSCHITZ, B. (1969, février). La marge. *Cahiers du Cinéma*(209), pp. 56-57.
- EPSTEIN, J. (1947, Novembre 3). *Le cinéma du diable* (éd. édition électronique du 3 novembre 2002). Paris: Melot. doi:<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.epj.cin>
- JULLIER, L., & PEQUIGNOT, J. (2013, Août). L'effet clip au cinéma . *Kinephanos, Vol.4*(No. 1), 65-80.
- KAWIN, B. ((Winter, 1984-1985)). An Outline of Film Voices,. (U. o. Press, Éd.) *Film Quarterly, Vol. 38, No. 2* , pp. 38-46. Récupéré sur <https://www.jstor.org/stable/1212220>
- KUKKONEN, K. (2014). *Plot*. Consulté le février 20, 2020, sur The living handbook of narratology: <http://www.lhn.unihamburg.de/article/plot>
- PIERRE, S. (1970, Mars). Clio veille. *Les Cahiers du Cinéma*(218), pp. 53-54.
- VAN DER KEUKEN, J. (1986). Le film n'est pas un langage. *Les dossiers de la cinémathèque*(N° 16, Voyage à travers les tours d'une spirale), p. 5.

Musique et Musicologie

Ouvrages :

- BARONI, R. (2017). *Les rouages de l'intrigue, les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*. Genève: Slatkine Erudition.
- BERNSTEIN, L. (1976). *La question sans réponse*. Paris: Robert Laffont.
- CARDINAL, S. (2018). *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : Cinéma, radio, musique*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg.
- CHION, M. (2013). *L'audio-vision - son et image au cinéma* (éd. 3e). Paris: Armand Collin.
- CHION, M. (2013). *Le Son, ouïr, écouter, observer* (éd. 3e). Paris: Armand Colin.
- CHION, M. (2019). *Des sons dans l'espace, à l'écoute du space opera*. Capricci.
- CHION, M. (2019). *La musique au cinéma* (éd. 2e). Paris: Fayard.
- DESHAYS, D. (2018). *Sous l'avidité de mon oreille, le paradigme du sonore*. Paris: Klincksieck.
- DESHAYS, D. (2019). *Entendre le cinéma*. Paris: Klincksieck.
- JULLIER, L. (1997). *Les sons au cinéma et à la télévision*. (A. Collin, Éd.) Paris: Armand Collin.
- LEVINSON, J. (1999). *La musique de film, fiction et narration*. (POUIVET Roger , & J.-P. COMETTI, Trads.) Pau: Publications de l'université de Pau.

Articles :

- BARONI, R. (2011, décembre 21). Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? *Cahiers de Narratologie*. Consulté le avril 19, 2019, sur <http://journals.openedition.org/narratologie/6461>
- GRABOCZ, M. (2012, janvier 3). Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIXè-XXè siècles). *Cahiers de Narratologie*. Consulté le avril 19, 2019, sur <http://journals.openedition.org/narratologie/6503>
- JULLIER, L., & PEQUIGNOT, J. (2013, Août). L'effet clip au cinéma . *Kinephanos, Vol.4*(No. 1), 65-80.
- NATTIEZ, J.-J. (2011, Décembre 21). *La Narrativisation de la musique*. doi:10.4000/narratologie.6467
- TOOLAN , M. (2011, décembre 20). La narrativité musicale. *Cahiers de Narratologie*, p. 11. Consulté le avril 19, 2019, sur <http://journals.openedition.org/narratologie/6489>

Narratologie

Ouvrages :

- BREMONT, C. (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- CHATMAN, S. (1990). *Coming to Terms*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- GAUDREULT, A. (1988). *Du littéraire au filmique, système du récit*. Paris: Klincksieck.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- PRINCE, G. (1982). *Narratology: the form and functioning of narrative*. Berlin: New York: Mouton.
- PRINCE, G. (1987). *A dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- TRUBY, J. (2010). *Anatomie du scénario*. Paris: Nouveau monde éditions.

Articles

- BARTHES, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. . *Communications, 8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit.*, pp.1-27.
- KAWIN, B. ((Winter, 1984-1985)). An Outline of Film Voices,. (U. o. Press, Éd.) *Film Quarterly, Vol. 38, No. 2* , pp. 38-46. Récupéré sur <https://www.jstor.org/stable/1212220>
- KUKKONEN, K. (2014). *Plot*. Consulté le février 20, 2020, sur The living handbook of narratology: <http://www.lhn.unihamburg.de/article/plot>

Littérature

Ouvrages :

- BARONI, R. (2017). *Les rouages de l'intrigue, les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*. Genève: Slatkine Erudition.
- CAZALIS, H. (1981). *L'illusion*. Paris: A. Lemerre.
- NIETZSCHE, F. (2016). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Le livre de poche.

Articles :

- BARTHES, R. (1968). La mort de l'auteur. *Manteia*, pp. 61-67.

Autres :

SIMSOLO, N. (1999). *Conversation avec Sergio Leone*. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma

LISTE DES FILMS CITÉS

- ANTONIONI, M. (1966), *Blow-Up*, Carlo Ponti Production et Bridge Films
- CARPENTER, J. (1981), *New York 1997*, AVCO Embassy Pictures, International Film Investors, Goldcrest Films International et Major Studio Partners.
- DAVES, D (1957), *3h10 pour Yuma*, Columbia Pictures.
- HITCHCOCK, A. (1958), *Sueurs froides*, Paramount Pictures, Alfred Hitchcock Productions, Inc.
- KUBRICK, S. (1968), *2001 : l'Odysée de l'espace*, Metro-Goldwyn-Mayer, Polaris.
- LEONE, S. (1968), *Il était une fois dans l'ouest*, RAFRAN
- (1984), *Il était une fois en Amérique*, Warner Bros.
- LUCAS, G. (1977), *Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir*, Lucasfilm.
- MÉLIÈS, G. (1902), *Le Sacre d'Edouard VII*, Star Film.
- POWELL, M. et PRESSBURGER, E. (1944), *A Canterbury Tale*, Archers Films Productions.
- SCOTT, R. (1982) *Blade Runner*, Warner Bros.
- WELLES, O. (1973), *Vérités et mensonges*, Dominique Antoire, S.A.C.I, Les Films de l'Astrophore, Janus Film Und Fernsehen.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	6
Chapitre I : Les pistes d'une narration singulière	9
A. Rapport à la notion de programme.....	10
1) Les titres	11
2) Dans les introductions	13
B. Découpages et recoupages : le séquençage des films	20
1) L'ordre des séquences	23
2) La nature des transitions.....	25
C. Une autre forme d'exposition	29
1) L'apparente gratuité de certaines situations.	30
2) Les dialogues qui ne disent rien: texte ou son ?	31
3) Les silences	34
Chapitre II : Les qualités narratives de la musique	37
A. Limites de la musique narratrice.....	38
1) La musique en soi.....	38
2) La musique dans sa relation à l'image	43
B. Points de vue et points d'ancrage sonores	48
1) La provenance du son.....	49
2) La responsabilité du son.....	53
C. Le commentaire et l'ironie.....	56
1) Une réflexion guidée	57
2) Une distanciation sarcastique	59
Chapitre III : Les effets des sons sur l'espace-temps diégétique	62
A. La sensation d'enfermement	63
1) L'enfermement dans des espaces immenses	64
2) L'enfermement dans des sas	68
B. Les dilatations de l'espace-temps	71
1) Ralentis.....	72

2) Retours en arrière	76
C. Les contractions de l'espace-temps	78
1) Les ellipses transparentes	78
2) Les ellipses appuyées	80
D. La musique <i>hors de l'espace-temps</i>	84
1) Hors de l'espace-temps diégétique.....	84
2) Hors de l'espace-temps du film.....	86
CONCLUSION	88
GLOSSAIRE	90
1) Termes empruntés	90
2) Termes que nous proposons	90
BIBLIOGRAPHIE	92
LISTE DES FILMS CITÉS	96
TABLE DES MATIÈRES.....	97