



**HAL**  
open science

# Magnolia, Punch-Drunk Love, There Will Be Blood et Licorice Pizza : le rôle de la musique chez Paul Thomas Anderson

Leonora Schlünz

► **To cite this version:**

Leonora Schlünz. Magnolia, Punch-Drunk Love, There Will Be Blood et Licorice Pizza : le rôle de la musique chez Paul Thomas Anderson. Sciences de l'Homme et Société. 2024. dumas-04659168

**HAL Id: dumas-04659168**

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04659168v1>

Submitted on 22 Jul 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 - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

Master Cinéma et Audiovisuel

Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire final de master 2

Leonora SCHLÜNZ

***Magnolia, Punch-Drunk Love, There Will Be Blood et Licorice Pizza :***  
**le rôle de la musique chez Paul Thomas Anderson**

Sous la direction de François THOMAS

Soutenu à la session de juin 2024



## **Déclaration sur l'honneur**

Document sous droits non diffusable

# Table des matières

Remerciements.....	5
<b>Introduction.....</b>	<b>6</b>
Jon Brion et Jonny Greenwood rencontrent Paul Thomas Anderson .....	15
<b>Chapitre 1/ Un patchwork musical .....</b>	<b>18</b>
La représentation d'une époque à travers la musique.....	19
La musique avant l'image :.....	28
les morceaux incorporés dans la bande originale .....	28
<b>Chapitre 2/ L'écriture musicale avec images.....</b>	<b>37</b>
La musique comme miroir des mouvements de caméra.....	38
L'autonomie momentanée de la musique.....	45
Moments de synchronisation entre musique et image .....	50
<b>Chapitre 3/ La musique comme représentation d'un état intérieur .....</b>	<b>53</b>
Le mal-être de Barry Egan devient musique dans <i>Punch-Drunk Love</i> .....	54
Quand les personnages chantent leurs émotions dans <i>Magnolia</i> .....	58
<b>Chapitre 4/ La musique et les bruitages .....</b>	<b>61</b>
Les bruitages ayant inspiré la composition musicale.....	62

La musicalisation des bruitages .....	69
<b>Chapitre 5/ La limitation des dialogues .....</b>	<b>78</b>
<i>There Will Be Blood</i> : La séquence d'ouverture entièrement musicale .....	80
Quand le silence devient musique dans <i>There Will Be Blood</i> .....	84
<b>Conclusion générale .....</b>	<b>90</b>
Bibliographie.....	93
Sources sonores et audiovisuelles .....	99
Génériques succincts des films du corpus .....	100
Résumé du mémoire .....	103

Nombre de caractères total du mémoire : 200 095

## Remerciements

Je souhaite remercier toutes les personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire.

Tout d'abord, je tiens à exprimer ma reconnaissance envers mon directeur de mémoire, François Thomas, pour son soutien constant, sa confiance et sa disponibilité.

Je souhaite aussi remercier Kira Kitsopanidou pour ses conseils précieux lors de ma soutenance de M1.

Merci à Thierry Aué et Valérie Derinck pour leur aide inestimable, leurs conseils et leur passion pour le cinéma et la musique qu'ils me transmettent chaque jour.

Merci à ma mère Annette Schlünz pour son aide et l'inspiration qu'elle m'a offerte.

Merci à mes amis de Strasbourg et de Paris, ainsi qu'à mes sœurs, Louise et Adélie, pour leur soutien sans faille.

Merci à Apolline Bezançon d'avoir toujours su me motiver sans relâche. Sans son aide constante, ce mémoire n'aurait pas vu le jour.

## Introduction

« Dans les films d'Anderson, la musique est un personnage à part entière. »<sup>1</sup> Paul Thomas Anderson réfléchit à la musique de ses films avec la même attention qu'il octroie à l'écriture de ses personnages et de ses histoires : elle émerge dans son imaginaire en même temps que le scénario. Travaillant étroitement avec les compositeurs et instrumentistes Jon Brion et Jonny Greenwood, la musique occupe une place centrale et particulière au sein des films du réalisateur américain.

L'écoute attentive de la musique, lorsque nous sommes immergés dans un film, demande une concentration particulière. L'omniprésence, l'originalité et surtout la facilité avec laquelle elle m'a captivée m'ont frappée la première fois que j'ai vu un film de Paul Thomas Anderson, *Magnolia*. J'avais alors la sensation de redécouvrir le pouvoir de la musique lorsqu'elle entre en contact avec les images du film. Une musique soigneusement pensée et réfléchie, composée non pas uniquement *pour*, mais *avec* le film.

Un travail se donnant comme objectif de mettre en lumière la place de la composition musicale dans les films de Paul Thomas Anderson ne peut faire l'économie d'un questionnement sur la collaboration entre réalisateur et compositeur, ou encore sur la dualité entre musique et cinéma. Quel rôle la musique joue-t-elle dans ses films et quelle espèce de relation unit ces deux langages artistiques dès lors qu'ils sont mis en présence l'un par rapport à l'autre au sein d'une même œuvre ?

Le cinéma de Paul Thomas Anderson remet en cause, à sa manière, ce paradigme d'une dualité musique/cinéma, dans le sens où la place qu'il accorde à la musique lui permet de doubler le langage visuel par une trame sonore qui, loin de se contenter d'illustrer ces images, leur donne un nouveau sens, un sens qui se construit à la fois indépendamment des images et « avec » elles. Que la musique et les images dessinent leurs propres trajectoires, sous la forme

---

<sup>1</sup> Filippo Faustini, « How Greenwood Uses Materiality, Clusters, and Aleatoricism in His Film Music », *Soundfly*, 27 septembre 2018, consulté le 4 juin 2023, <https://flypaper.soundfly.com/write/jonny-greenwood-uses-materiality-clusters-aleatoricism-film-music>

de « contrepoints audiovisuels »<sup>2</sup>, ou encore qu'elles s'allient afin de créer des impressions de miroitement entre la bande sonore et les mouvements de caméra, elles font l'objet dans ce mémoire d'analyses qui essaient de rendre compte de l'originalité de la musique, et plus particulièrement dans son rapport à ces images. La musique de Jon Brion et de Jonny Greenwood possède plusieurs facettes : d'une part, dans son écriture – avec ou indépendamment des images – car elle entretient des liens multiples avec d'autres formes sonores, et notamment les bruitages. Elle s'inspire de ces derniers afin de créer des bandes sonores riches et complexes, qui brouillent les frontières entre bruit et musique, entre musique diégétique ou extradiégétique. D'autre part, dans ses genres musicaux : les bandes sonores ne cessent de varier entre des musiques minimalistes répétitives, classiques, rock, pop, etc.

Ce mémoire porte sur quatre parmi les neuf films du réalisateur : *Magnolia*, *Punch-Drunk Love*, *There Will Be Blood* et *Licorice Pizza*. Jon Brion a composé la musique pour les deux premiers, et Jonny Greenwood pour les deux plus récents. Il s'agit des films qui retranscrivent le mieux, à mon sens, cette hétérogénéité de l'écriture musicale. Ces films sont très différents en termes de genre, d'histoire et d'époques représentées : *Magnolia* est un drame choral qui aborde des questions autour de la vie et la mort dans notre époque contemporaine. *Punch-Drunk Love* raconte une histoire d'amour et se situe également à notre époque. Il s'agit du film de P.T. Anderson dans lequel le dispositif scénaristique est le plus « simple », permettant d'observer une grande liberté artistique au niveau de la musique. *There Will Be Blood* est un drame historique qui puise ses influences dans le genre western. L'histoire se passe au 20<sup>e</sup> siècle ; Jonny Greenwood crée des concordances entre musique et époque, en utilisant des instruments ainsi que des musiques préexistantes de la même période. *Licorice Pizza* est un drame qui se situe dans les années 1970. Ici aussi, la bande sonore contribue à recréer une époque révolue, en puisant presque uniquement dans des musiques préexistantes de la décennie et en écrivant un thème en accord avec l'atmosphère voulue par Paul Thomas Anderson.

La musique est omniprésente dans ces films. Rares sont les moments de silence. En comprenant mieux la relation que le réalisateur installe avec ses compositeurs, et la place particulière occupée par cette musique au sein de ses œuvres, nous comprendrons mieux ce qui se joue de si particulier et de si original dans les films de Paul Thomas Anderson.

---

<sup>2</sup> Michel Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2013, 1<sup>re</sup> éd. 1990.



Lorsqu'on s'intéresse au travail de la musique dans les films de Paul Thomas Anderson, une question se pose d'emblée : comment étudier conjointement de manière pertinente ces deux arts si complexes que sont la musique et le cinéma ? La musique est quasi constante dans les œuvres du réalisateur. C'est pourquoi étudier le rôle de la musique dans ses films permettait de recouvrir plusieurs de ses nombreuses facettes. Pourquoi peut-on dire que la musique tient une place à la fois centrale et particulière (originale, inédite) dans les films de Paul Thomas Anderson ? Quels en sont les impacts sur la dramaturgie de ses films ? Dans quelle mesure l'environnement visuel et sonore du film a-t-il une influence sur la musique ? Comment Paul Thomas Anderson travaille-t-il avec ses compositeurs ? Quelle place tiennent respectivement les musiques préexistantes et les musiques originales ?

Il fallait ensuite s'intéresser à l'analyse *spécifique* de la musique, sans toutefois la détacher de son contexte visuel, afin de pouvoir ensuite mettre des *mots* sur ce que j'entends (ce qui pourrait être considéré comme le sens même de toute analyse musicologique). Mais comment analyser *spécifiquement* la musique, sans toutefois la détacher de son contexte visuel ?

Lorsque je me suis retrouvée face aux neuf films de Paul Thomas Anderson, qui donnent tous à la musique une place centrale, à des degrés différents, il fallait faire un choix. Étant donné que je souhaitais faire des analyses musicales approfondies, et que je voulais parler de plusieurs facettes de la musique, je ne pouvais pas parler des neuf films. De plus, j'ai observé des liens entre certains films constituant sa filmographie, ce qui me permettait de faire un choix aussi dans le but d'éviter d'éventuelles redites.

*Hard Eight* est le premier long-métrage de Paul Thomas Anderson, réalisé en 1996. Il s'agit de la version longue de son court-métrage *Cigarettes and Coffee*, réalisé à l'âge de 26 ans, qui lui a d'ailleurs permis d'obtenir les financements pour son long métrage. Ce film raconte l'histoire d'un homme qui ne peut pas payer l'enterrement de sa mère, et qui se retrouve à jouer dans un casino pour rassembler cette somme d'argent. La musique a été composée par Jon Brion et Michael Penn. Bien qu'on observe déjà une attention particulière portée à la musique, notamment à travers l'intégration de certains sons constitutifs de l'environnement sonore du film (sons des machines du casino intégrés à la musique), ce film ne rend pas suffisamment compte de l'identité cinématographique du réalisateur qu'il se forgera par la suite.

Le deuxième long métrage de P.T. Anderson est *Boogie Nights*, réalisé en 1997. Ce film raconte l'histoire d'un jeune homme qui devient une star de films pornographiques durant leur âge d'or, le « porno chic » au début des années 1970. La musique a été supervisée par Michael

Penn, mais fait usage quasi uniquement de musiques préexistantes des années représentées, avec un unique thème écrit par le compositeur. Ce film peut être rapproché de *Licorice Pizza* dans sa représentation des années 1970 et dans son usage d'un grand nombre de musiques préexistantes issues de cette période. Étant donné que Michael Penn n'est pas un collaborateur « fidèle » de P.T. Anderson, ayant travaillé avec lui seulement pour ce film et en collaboration avec Jon Brion pour *Hard Eight*, il semblait plus intéressant de s'intéresser à *Licorice Pizza*. *Inherent Vice*, réalisé en 2014, peut également être rapproché de ces deux films. Il raconte l'histoire d'un détective privé enquêtant sur la disparition d'un milliardaire dans le Los Angeles des années 1970. La musique a été supervisée par Jonny Greenwood, mais est aussi constituée en majorité de musiques préexistantes de cette période.

*The Master*, réalisé en 2012, se joue dans les années 1950 et raconte l'histoire de Freddie, un vétérán de la marine, qui revient en Californie. Il y fait la rencontre de Lancaster Dodd, le « maître », meneur d'un mouvement nommé la Cause dans lequel Freddie va se faire entraîner. *Phantom Thread*, sorti en 2017, raconte aussi les années 1950. Reynold Woodcock est un grand couturier londonien. Un jour, il fait la rencontre d'Alma, une serveuse, qui va devenir sa muse. Dans ces deux films, la musique originale de Jonny Greenwood recouvre presque l'entièreté de la bande sonore, et c'est en ce sens qu'ils peuvent être rapprochés de *There Will Be Blood*.

Après réflexion, mon choix s'est finalement porté sur les quatre autres films de sa filmographie (*Magnolia*, *Punch-Drunk Love*, *There Will Be Blood*, *Licorice Pizza*), car ils représentent une variété intéressante en termes de genre, d'histoires, d'époques représentées, et dans lesquels la musique tient une place centrale, variété qui serait pertinente dans l'idée de plan que je souhaitais développer. De plus, dans ces quatre films l'on retrouve les deux compositeurs « fétiches » de P.T. Anderson : Jon Brion pour *Magnolia* et *Punch-Drunk Love*, Jonny Greenwood pour *There Will Be Blood* et *Licorice Pizza*. J'avais donc l'occasion d'observer les éventuelles similarités et/ou différences dans le travail d'écriture avec deux artistes différents.

Je consacre, dans un premier temps, une partie au travail du réalisateur avec ses compositeurs. J'y présente la manière de travailler des compositeurs, leur rencontre avec Paul Thomas Anderson, et les différences ou similarités dans leur travail de composition avec ce dernier. Paul Thomas Anderson accorde une grande importance ainsi qu'une grande liberté créative à ses compositeurs et je trouvais nécessaire de relever les caractéristiques de leurs

collaborations afin de comprendre davantage la place particulière qu'occupe la musique dans ses films.

J'ai centré un premier chapitre sur le *patchwork musical* des compositeurs au sein des films. Pour ce faire, je parle de la représentation d'une époque à travers la musique, et notamment à travers l'utilisation de musiques préexistantes issues de ces périodes. Je me concentre sur *Licorice Pizza* et *There Will Be Blood*, des films qui représentent des époques révolues différentes, puis j'aborde les musiques préexistantes qui ont été incorporées dans la bande originale, et qui étaient pour certaines déjà présentes dans le scénario.

Dans un deuxième chapitre, je parle de l'écriture musicale avec les images. Pour cela, j'analyse d'abord comment la musique peut être perçue comme étant le miroir des mouvements de caméra, en trouvant des liens entre les longues notes tenues et les longs plans en travellings, comme si ces deux arts entraient en symbiose par moments pour n'en former plus qu'un. À l'opposé de cette association, j'étudie ensuite la musique lorsqu'elle va à « l'encontre » de l'image, c'est-à-dire lorsqu'elle ne se contente pas d'accompagner l'action (de l'illustrer) ou d'amplifier les émotions, mais qu'elle suit sa propre trajectoire, indépendamment même de l'image. Mais comment est-il possible de déclarer que la musique s'affranchit à tel ou tel moment de l'image qu'elle est censée « accompagner » ? Comment caractériser la plus ou moins grande autonomie de la musique par rapport à l'image ? J'analyse ensuite les moments de synchronisation entre la musique et les images. À plusieurs reprises, il y a des moments de synchronisation entre l'image et la musique, des moments de « synchrèse »<sup>3</sup> qui donnent la sensation que la musique et les images ont été pensées ensemble « au millimètre près », de sorte qu'aucune note ni aucun mouvement n'ont été laissés au hasard.

Je consacre un troisième chapitre à *La musique comme représentation d'un état intérieur*, à travers, dans un premier temps, le mal-être de Barry Egan dans *Punch-Drunk Love* et la manière avec laquelle Barry est représenté musicalement. La psychologie des personnages est aussi, à mon sens, retranscrite dans la musique (sans pour autant l'illustrer). Le spectateur ressent l'état d'esprit des personnages à travers la musique extradiégétique (états d'angoisse, d'anxiété, mais aussi de bien-être) qui, pourtant, semble par moments être entendue aussi par les protagonistes. Cette ambiguïté momentanée de la provenance de la musique semblait également intéressante à analyser, comme une sorte de mise en abyme de l'écoute et en même temps de la place du spectateur dans le film. Dans *Magnolia*, Paul Thomas Anderson crée une séquence qui puise son inspiration dans la comédie musicale, en faisant chanter ses

---

<sup>3</sup> Michel Chion, *op. cit.*

personnages. Cette séquence peut également être rapprochée de la représentation, par la musique, des sentiments intimes des personnages.

Il semblait, ensuite, pertinent de parler des liens que pouvait entretenir la musique avec d'autres formes sonores, comme la voix, les bruitages, les ambiances et même les silences. J'ai donc décidé de consacrer un chapitre aux liens que la musique entretient avec les bruitages. Je pars de la musique afin d'en analyser l'inspiration « bruitiste », puis je prends comme autre point de départ les bruitages afin d'analyser leur dimension musicale. Les histoires et les personnages des films ont un grand impact sur la musique et la manière dont on la perçoit. L'influence de l'environnement sonore du film et des sons perçus dans la scène est très présente dans l'écriture musicale de certains passages. Les différents personnages de chacun des films évoluent dans des milieux très variés ; et pourtant, les éléments constitutifs de l'environnement sonore deviennent, du fait de leur traitement, partie intégrante de la musique du film. La musicalité se trouve dans les objets du quotidien, dans nos environnements de travail, dans nos vies, tout simplement – il suffit de tendre l'oreille. Jon Brion et Jonny Greenwood incorporent dans leurs musiques ces sons issus de l'environnement dans lequel évoluent les personnages des films de P.T. Anderson.

Ce qui m'a frappée dans les films de P.T. Anderson, c'est que, de manière récurrente, celui-ci place la musique au premier plan, *avant* les dialogues, qui sont donc limités dans ces moments-là. La musique en dit parfois plus que les mots, elle parle pour elle-même, elle a une voix. C'est pourquoi le cinquième et dernier chapitre de mon mémoire est consacré à la limitation des dialogues. J'analyse d'abord la séquence d'ouverture entièrement musicale de *There Will Be Blood*, qui est très riche, car le film commence avec quatorze minutes de musique sans dialogues. Lorsqu'on analyse la musique de film, il est important de s'intéresser aussi aux moments où il n'y en a pas. Dans ces films musicaux, pourquoi avoir choisi de laisser certaines séquences sans musique ? Quelles sont les raisons (s'il y en a) de ces moments de silence ? Quels en sont les effets sur le spectateur ?

Mais comment choisir les séquences pertinentes à analyser au sein des quatre films ? Je voulais tisser des liens entre les films, justement parce que certains présentent des différences flagrantes. *Punch-Drunk Love* et *There Will Be Blood* semblent être aux antipodes en termes de genre, d'histoire, de rythme, d'époque, etc., même si le style de Paul Thomas Anderson reste reconnaissable. Et pourtant, musicalement, je leur trouve un grand nombre de similarités intéressantes à exploiter. Dans les films de Paul Thomas Anderson, il y a presque tout le temps de la musique. Rares sont les moments de silence. Ainsi, le choix est d'autant plus compliqué. Quand la musique est-elle plus intéressante à analyser qu'à d'autres moments ?

Dans l'ordre d'écoute naturelle de la bande sonore, les voix sont celles qui priment sur le reste. On y comprend les dialogues, les chuchotements, les cris, les rires, les soupirs, les respirations ; elles incluent toutes les formes de sons vocaux, articulés ou non, qui proviennent de l'être humain. Ce dernier a une tendance naturelle à être attiré par ces sons, car il s'agit des premiers qu'il entend lorsqu'il arrive au monde. Pour expliquer ce phénomène, la notion de « vococentrisme »<sup>4</sup> est intéressante à soulever. Cette notion présente également l'aspect dramaturgique de la respiration, qui exprime à elle seule des situations extrêmes comme l'angoisse, la peur, l'effort physique, l'érotisme, ou encore, quand elle s'arrête, la mort. Puis, il y a la musique qui a été composée pour le film. Elle exprime des sentiments comme la joie, la tristesse, elle rythme l'action, etc.

Ensuite, il y a les bruitages. Leur forme d'expression dramaturgique est principalement issue du réel, comme la pluie, le vent, une porte qui claque... Il ne s'agit pas nécessairement des sons auxquels le spectateur porte une attention particulière, mais s'ils n'existaient pas, cela produirait un effet étrange. Jon Brion et Jonny Greenwood s'inspirent dans leurs musiques des sons du quotidien que l'on pourrait qualifier de bruitages, afin de les retranscrire pour des instruments de musique et de les incorporer dans leurs bandes sonores. Cela brouille par moments les limites entre les sons issus des actions des personnages et ceux inclus dans la musique du film : lorsque le téléphone sonne dans *Punch-Drunk Love* (son provenant de la diégèse du film), mais qu'il se répète plusieurs fois jusqu'à ce qu'il entre en rythme avec la musique, on pourrait se demander s'il n'a pas aussi été composé *avec ou de la même manière que* les autres instruments de musique. Dès lors, est-il musique, bruitage, ou les deux à la fois ?

Finalement, dans ce mémoire, le silence sera considéré comme une catégorie sonore à part entière. Dans les films de Paul Thomas Anderson, il y a très peu de moments sans musique. Seront considérés comme des moments de silence ceux dans lesquels il n'y a pas de musique, mais uniquement des bruitages et/ou des dialogues. Le silence est donc ici l'instant entre deux moments musicaux.

Pierre Schaeffer définit en 1967, dans son *Traité des objets musicaux*<sup>5</sup>, notre manière d'écouter. L'*écoute sémantique codale* est la tendance naturelle que possède l'être humain à chercher du sens dans ce qu'il entend. Cela passe dans un premier temps par le langage, et fait écho au « vococentrisme » évoqué plus haut. Lorsque nous ne comprenons pas la langue qui est parlée, cela nous semble insupportable. Paul Thomas Anderson renverse cette *hiérarchie*

---

<sup>4</sup> Michel Chion, *op. cit.*

<sup>5</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Le Seuil, Paris, 1967.

*sonore classique* momentanément, afin de donner à la musique une place importante, et de limiter ainsi les dialogues. Notre manière d'écouter se trouve ainsi modifiée. *L'écoute musicale* est l'attention particulière portée à la musique et aux rythmes ; c'est donc surtout cette forme d'écoute qui sera utilisée dans le mémoire.

Dans leur travail d'écriture, Jon Brion et Jonny Greenwood à la fois composent de la musique spécifiquement pour les scènes des films de Paul Thomas Anderson, et utilisent des musiques préexistantes écrites par d'autres, ou encore des musiques qu'ils avaient déjà composées auparavant et dont ils refont usage, qu'ils recyclent, d'une certaine manière. Ainsi, la musique présente une hétérogénéité de styles : de la musique minimaliste répétitive, de la musique rock, classique, pop, etc. Cela crée des contrastes importants entre des scènes où la musique est tonale et d'autres où elle est atonale. Ainsi on passe par exemple d'une scène avec de la musique atonale à une autre scène avec de la musique classique et tonale très rapidement, modifiant toute l'ambiance du film en quelques secondes. Cela démontre également l'intérêt que portent les compositeurs à différents styles musicaux.

Jon Brion et Jonny Greenwood jouent à plusieurs reprises avec l'ambiguïté de la provenance de la musique, brouillant les pistes entre la musique diégétique et extradiégétique. Lors d'une séquence de *Punch-Drunk Love* par exemple, le protagoniste semble être le seul, parmi plusieurs personnages présents dans la scène, à entendre une musique dont la source est invisible. Le spectateur se demande d'où provient cette musique ; de l'esprit du personnage ? de la diégèse ? Jon Brion utilise ce glissement et cette confusion entre musique diégétique et extradiégétique, et amène plus de complexité à son écriture musicale, et donc aussi à la dramaturgie des films.

Ces notions, ces définitions musicales et ces instruments théoriques et conceptuels constituent les piliers de l'analyse musicale de ce mémoire.

La bibliographie de cette étude regroupe un grand nombre d'ouvrages, d'articles et de dictionnaires qui ont servi à l'élaboration et la justification des différentes parties du mémoire. Certains passages de celui-ci font usage de néologismes élaborés par Michel Chion. Celui-ci crée un glossaire de néologismes permettant de définir des effets sonores qui n'avaient pas encore de nom. *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, *La Musique au cinéma*, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique et poétique* sont des ouvrages qui m'ont guidée dans ma recherche afin de mettre des termes sur des concepts qui semblaient, dans un premier temps, assez abstraits. Ces concepts sont aussi discutés afin de créer des analyses musicales plus personnelles. Le *Dictionnaire de la musique* de Gérard Pernon, *Science de la musique* de Marc

Honegger ou le *Dictionnaire encyclopédique de la musique* permettent de définir précisément les termes musicaux et de faciliter ainsi l'écriture, la compréhension et la lecture du travail de recherche. Le manifeste futuriste, *L'Art des bruits*, de Luigi Russolo, a permis de mieux comprendre et d'éclairer les limites entre les bruits, les sons et la musique écrite ; la musique des films de P.T. Anderson crée justement cette ambiguïté entre les sons issus de l'environnement sonore du film et ceux intrinsèques à la musique. Les bruits du film peuvent donc quelquefois devenir musique, ou du moins incarner une source d'inspiration primordiale dans son écriture. L'ouvrage sur le design sonore de Danijela Kulezic-Wilson intitulé *Sound Design Is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*, m'a apporté un grand nombre de notions sur ce domaine et m'a aidée à comprendre les liens qu'entretiennent la musique et les bruitages au sein d'œuvres cinématographiques.

Plusieurs mémoires et thèses qui avaient déjà été écrits sur Paul Thomas Anderson et Jonny Greenwood m'ont permis de rassembler des informations sur leur travail de collaboration ; en particulier *Film Score and Contemporary Nostalgia : On the Collaboration between Paul Thomas Anderson and Jonny Greenwood* de Deniz Özyurt, et *Jonny Greenwood Scores the Western : Music as Generic Subversion in « There Will Be Blood »*, de N. Postran pour certaines séquences d'analyse de *There Will Be Blood*.

Ces quatre films de mon corpus sont, comme évoqué plus haut, des œuvres représentatives du travail de Jon Brion (pour les deux films plus « anciens ») et de Jonny Greenwood (pour les deux plus récents), et dans lesquels la musique tient une place primordiale. Plusieurs époques sont représentées : le début du 20<sup>e</sup> siècle pour *There Will Be Blood*, les années 1970 pour *Licorice Pizza* et notre époque contemporaine pour *Punch-Drunk Love* et *Magnolia*. La musique est quasiment toujours présente tout au long de ces films, afin de véhiculer des émotions et provoquer des effets différents sur le spectateur ; les histoires présentées sont également très variées, et pourtant la place de la musique est toujours centrale. On trouve ainsi des drames centrés autour de l'amour pour *Punch-Drunk Love* et *Licorice Pizza*, un drame choral pour *Magnolia*, abordant des questions autour de l'existence et de la mort, et un drame historique pour *There Will Be Blood*.

## Jon Brion et Jonny Greenwood rencontrent Paul Thomas Anderson

Écrire la musique pour un film, c'est pouvoir le laisser exister, tout en le magnifiant. Il faut laisser la place aux images, sans se contenter de les accompagner. Mais comment trouve-t-on cet équilibre ? Comment ces deux arts distincts parviennent-ils à n'en former plus qu'un ? Surtout, comment trouver ces compositeurs capables de retranscrire une vision très spécifique ? « Les compositeurs aiment travailler avec des réalisateurs qui ont de bonnes oreilles et qui savent utiliser la musique de film sans en avoir peur »<sup>6</sup>, explique Howard Shore dans un entretien en parlant de sa collaboration avec le réalisateur David Cronenberg, avec qui il a travaillé à plusieurs reprises.

Paul Thomas Anderson travaille, lui aussi, toujours étroitement avec ses compositeurs. Le réalisateur accorde confiance et fidélité à Jon Brion et Jonny Greenwood, puisqu'ils travaillent ensemble à plusieurs reprises.

Jon Brion est né en 1963 à Glen Ridge, dans le New Jersey, aux États-Unis. Il grandit dans une famille de musiciens et devient lui-même très rapidement multi-instrumentiste. Au début des années 1980, il se produit sur scène avec son groupe The Bats, et ensemble ils sortent en 1982 un album intitulé *How Pop Can You Get ?* Ce projet n'a pas beaucoup de succès et Jon Brion décide de devenir instrumentiste de studio. Il travaille notamment avec le groupe de la chanteuse Aimee Mann, 'Til Tuesday. En 1994, il reforme un groupe avec Jason Falkner appelé The Grays, avec qui il sort l'album *Ro Sham Bo*. Mais une nouvelle fois, le groupe ne rencontre pas le succès espéré. Brion se tourne donc vers la production, ce qui l'amène dans l'univers cinématographique. En 1996 il travaille au côté de Micheal Penn (qui a d'ailleurs fait se rencontrer les deux artistes) pour la musique du premier long métrage de Paul Thomas Anderson, *Hard Eight*. Michael Penn écrit la musique pour *Boogie Nights*, le deuxième long métrage d'Anderson, mais se consacre ensuite davantage à sa carrière en tant que chanteur. P.T. Anderson réalise en 1997 son premier vidéoclip musical sur une chanson de Michael Penn,

---

<sup>6</sup> Howard Shore, entretien mené par Philip Brophy, *Cinesonic, The World of Sound in Film*, Australian Film Television and School, Australie, 1999, p. 4.



intitulée *Try*. Jon Brion compose donc sa première musique de film entièrement seul avec *Magnolia*, en 1999. P.T. Anderson retravaille avec Brion pour *Punch-Drunk Love* en 2002.

Mais en 2007, pour *There Will Be Blood*, P.T. Anderson se tourne vers le multi-instrumentiste et compositeur Jonny Greenwood.

Jonny Greenwood est né en 1971 en Angleterre, à Oxford. En 1986, il forme un groupe avec des amis, étudiants comme lui à l'école Abingdon. Ils s'appellent alors On a Friday, en faisant référence aux vendredis durant lesquels ils répètent dans une salle de leur école. En 1991 le groupe signe un contrat avec EMI Group, qui leur demande de changer de nom. Ils deviennent alors Radiohead. C'est à travers ce groupe que Paul Thomas Anderson a découvert Jonny Greenwood, le guitariste et compositeur principal de Radiohead, avec qui il souhaitait dès lors travailler. Greenwood s'est chargé de faire un grand nombre d'arrangements originaux pour le groupe, et notamment avec des ondes Martenot, attirant l'attention du réalisateur américain. Les deux artistes se sont tout de suite très bien entendus, et Paul Thomas Anderson a par la suite réalisé plusieurs vidéoclips pour Radiohead. La symbiose entre les deux artistes est telle que Greenwood et Anderson n'ont cessé de travailler ensemble depuis *There Will Be Blood*. Greenwood affirme même travailler pour le prochain film de Paul Thomas Anderson qui sortira en 2025, signant leur sixième collaboration. Cette entente est en grande partie due à l'importance et au temps que le réalisateur accorde à la musique de ses films. Greenwood s'estime chanceux d'avoir l'occasion de travailler de cette façon : « C'est une chance inouïe que Paul me fasse confiance et qu'il me laisse autant de temps pour expérimenter et composer. Ce n'est généralement pas le cas à Hollywood, où les auteurs de bandes originales sont souvent loin dans la chaîne alimentaire et n'ont parfois que quelques jours pour écrire une partition complète.<sup>7</sup> »

---

<sup>7</sup> John Lewis, « Jonny Greenwood : "I'm Still Arsing around on Instruments Like When I Was a Kid" », *The Guardian*, 10 mai 2024, consulté le 12 mai 2024, <https://www.theguardian.com/music/article/2024/may/10/jonny-greenwood-im-still-arsing-around-on-instruments-like-when-i-was-a-kid>. Toutes les traductions de ce mémoire ont été effectuées par mes soins.

À travers les différents chapitres de ce mémoire, nous verrons plus spécifiquement comment le travail de ces deux collaborateurs fidèles se construit et se retranscrit dans l'originalité des partitions musicales

## **Chapitre 1/ Un patchwork musical**

## La représentation d'une époque à travers la musique

Paul Thomas Anderson met en scène, dans ses films, une variété importante d'époques. Dans mon corpus, *There Will Be Blood* et *Licorice Pizza* sont les deux films qui se jouent à des époques précises, aux esthétiques marquées, respectivement au début du 20<sup>e</sup> siècle et 1973. Alors que *There Will Be Blood* a lieu au début du 20<sup>e</sup> siècle, l'histoire de *Licorice Pizza* se situe en 1973. Les musiques de ces deux films ont été composées par Jonny Greenwood. La musique contribue fortement à la création d'une esthétique propre aux époques représentées. De quelles manières Greenwood parvient-il alors à contribuer à la représentation de ces époques à travers son travail de composition et l'agencement de musiques préexistantes ? Et quelle place Paul Thomas Anderson tient-il dans la sélection de ces dernières ?

La représentation d'une époque se fait, dans ces deux films, en grande partie à travers l'utilisation de musiques préexistantes issues de ces périodes, permettant de retranscrire l'ambiance musicale d'une décennie. C'est particulièrement flagrant dans *Licorice Pizza*, dont l'action se passe en 1973 à la San Fernando Valley, car toutes les musiques préexistantes (à quelques exceptions près) sont issues de cette période. Ces musiques contribuent à la création de l'esthétique sonore de l'époque représentée. De plus, elles font écho à l'intrigue, car il s'agit pour la plupart de chansons, de textes mis en musique. Dans *Licorice Pizza*, il y a seulement une musique originale composée par Jonny Greenwood. On remarque une réelle volonté de replonger dans ces années à travers, notamment, le choix des morceaux de musique, comme pour revenir en arrière dans le temps et revivre ces années marquantes pour toute cette génération dont Paul Thomas Anderson fait partie. En effet, il s'agit d'un film qui évoque l'enfance du réalisateur, celui-ci ayant grandi durant les années 1970 au même endroit que ses personnages, la San Fernando Valley, qui apparaît également dans *Boogie Nights*, *Magnolia* et *Punch-Drunk Love*. *Licorice Pizza* a une portée personnelle, ce qui peut expliquer certains choix musicaux. On note également que le titre *Licorice Pizza* signifie dans sa traduction littérale « Pizza à la réglisse » et fait référence à un magasin de disques de vinyles des années 1970 situé dans la San Fernando Valley, magasin où Paul Thomas Anderson se rendait souvent. On peut se douter de l'importance que prenait la musique à cette période et donc de

celle qu'il a voulu apporter au film afin de retranscrire l'époque de son enfance. Mais qui a choisi ces chansons préexistantes ? Et à quel moment sont-elles apparues dans le processus d'écriture du film ? Dans une interview de 2021, Paul Thomas Anderson explique qu'il savait déjà à peu près pendant le tournage quelles musiques allaient intervenir pendant les différentes scènes ; il les avait pensées en amont du tournage. Ainsi, il pouvait diffuser les musiques pendant que les acteurs jouaient ou répétaient leurs scènes, ce qui les mettait dans l'ambiance musicale du film. « Dans l'ensemble, j'ai placé les musiques après le tournage, même si j'avais une idée de ce que je voulais. C'était intéressant parce qu'on pouvait passer certaines musiques *en situation*, et les enregistrer par la suite. Et le résultat était franchement bien meilleur que lorsqu'on se contente d'enregistrer des musiques en postproduction et qu'on fait comme si elles collaient aux scènes<sup>8</sup>. » Ce sont donc par moments les acteurs qui jouent *avec* la musique, et Paul Thomas Anderson ne se contente pas de placer celle-ci sur l'image en postproduction. De plus, la présence de la musique dès le moment du tournage assure une bonne ambiance sur le plateau, occupant les acteurs et surtout les enfants, en les plaçant dans l'atmosphère du film. « On avait une formidable occasion de passer de la musique entre les prises quand on tournait dans le Pinball Palace... On a vite fait de s'ennuyer sur un tournage, surtout quand on installe les éclairages. Il y avait tous ces jeunes qui, pour tuer le temps, faisaient des parties de flipper. Mais au bout d'une demi-heure, ils s'ennuyaient. Du coup, on passait de la musique pour que l'atmosphère reste festive<sup>9</sup>. » Ainsi, il y a une volonté de Paul Thomas Anderson de prolonger le film dans la vraie vie, d'immerger ses acteurs et même son équipe technique dans l'atmosphère musicale de l'époque représentée. L'actrice principale de *Licorice Pizza*, Alana Haim (qui a gardé son vrai prénom dans le film pour devenir Alana Kane), est musicienne, et non comédienne de métier. P.T. Anderson a réalisé plusieurs clips pour son groupe de musique, Haim, qu'elle a fondé avec ses sœurs en 2007 (ces dernières jouent également ses vraies sœurs dans le film, ses parents interprétant aussi leurs propres rôles). « Les musiciens, à l'image de Tom Waits, font traditionnellement de très bons acteurs. Ils ont le sens du rythme et savent circuler dans une pièce en étant dans le bon tempo – et c'est le cas d'Alana<sup>10</sup> », analyse Paul

---

<sup>8</sup> Paul Thomas Anderson, « Entretien avec Paul Thomas Anderson et Alana Haim réalisé par la romancière Rachel Kushner en novembre 2021 », *Universal Pictures International*, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2024, [https://digitalcine.fr/wp-content/uploads/2022/01/licorice-pizza\\_dossier-de-presse.pdf](https://digitalcine.fr/wp-content/uploads/2022/01/licorice-pizza_dossier-de-presse.pdf)

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

Thomas Anderson, ce qui explique son choix audacieux de prendre une jeune femme qui n'est pas comédienne pour interpréter le rôle principal de son film.

Dès la deuxième scène du film, Alana marche dans les couloirs d'un lycée. *July Tree* de Nina Simone se fait entendre en arrière-plan, l'instant où l'on voit Alana marcher, comme si elle incarnait la musique. Cette chanson, écrite par Irma Jurist et Eve Merriam, est issue de l'album *I Put a Spell on You*, sorti en 1965. Il s'agit d'une musique de style jazz, soul et R&B. Les paroles évoquent les liens entre l'amour et les saisons en commençant par l'idée que la graine de l'amour véritable est plantée en automne : « *True love seed in the autumn ground* ». Dans ce choix de chanson, il y a donc un lien direct avec l'histoire du film, et donc avec l'histoire d'amour qui s'apprête à naître entre les deux personnages, lesquels se rencontrent alors que la musique continue de retentir. Lors du tournage, Paul Thomas Anderson prévient Alana qu'il mettra cette musique sur la scène. Ainsi, elle marche en rythme, presque en symbiose avec la chanson. « Je me souviens surtout de la première scène du film où Alana marche dans la rue et rencontre Gary. Alana a une formidable démarche, et on a une telle complicité professionnelle que je peux me permettre de lui dire qu'on va utiliser *July Tree* pour cette scène – et du coup, elle sait exactement sur quel tempo régler son pas<sup>11</sup>. » Ce processus très rare marque la spécificité du travail du réalisateur, car le jeu des acteurs peut ainsi s'adapter à une partie du film qui n'est normalement présente qu'*après* le tournage.

Peu après, Gary est installé dans le restaurant où il a donné rendez-vous à Alana. On entend alors une musique de jazz, cette fois sans paroles. Dans un premier temps, on ne la perçoit que très peu, elle est en arrière-plan. Dès qu'Alana arrive au loin dans le champ (bien qu'elle ait annoncé ne pas venir au rendez-vous), la musique s'intensifie alors que Gary ne l'a même pas encore vue. Dès lors, la musique romantique donne une nouvelle fois la sensation d'incarner la jeune femme, en s'intensifiant dès qu'elle entre dans le champ.

Presque toutes les musiques préexistantes de *Licorice Pizza* sont sorties durant cette décennie, contribuant ainsi à l'esthétique de cette époque. La grande majorité de ces titres sont sortis à la fin des années 1960, et au début des années 1970. Seuls deux titres datent des années 1940 et 1950, il s'agit de *Ac-Cent-Tchu-Ate the Positive* (Vic Schoen et His Orchestra) de Bing Crosby et The Andrew's Sisters, sorti en 1944, et de *Blue Sands* de Chico Hamilton, sorti en 1956. *Ac-Cent-Tchu-Ate the Positive* intervient alors que Gary passe devant le magasin

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

qui vend des matelas d'eau ; cela produit un effet comique, car il y a un décalage entre cette musique plus ancienne et les deux vendeurs de ce magasin qui prônent ces matelas comme ceux du futur. « Nobody's gonna sleep on mattresses anymore, that's old hat [...] It's modern edge [...].<sup>12</sup> » Puis, dans la scène suivante, alors que Gary va aider à la vente de ces matelas, on entend *Blue Sands*, morceau très percussif, avec une mélodie jouée par une flûte traversière dans une tessiture aiguë. Cette musique continue longtemps, jusqu'au commissariat, car Gary s'est fait arrêter. Ces instruments percussifs contribuent à la création d'un suspense face à la situation incompréhensible de l'arrestation de Gary. Dès que le policier enlève les menottes à Gary, la musique s'arrête : il s'agissait d'une erreur, il est innocent. Les deux protagonistes s'enlacent, soulagés, puis se mettent à courir sur *But You're Mine* de Sonny & Cher. Quelques minutes avant de se faire arrêter, Gary dit d'ailleurs : « Sonny and Cher Tim, Sonny and Cher » alors qu'il entre dans le hall de vente des matelas, en apercevant un stand avec le duo de chanteurs Sonny & Cher ; comme s'il annonçait que bientôt la musique de ce couple de chanteurs allait retentir dans le film.

On souligne donc également la volonté de P.T. Anderson de ne pas être anachronique dans ses choix musicaux (ou le moins possible), car même les musiques qui ne sont pas issues de ces époques sont sorties avant 1973 – sauf *Stumblin In* et *Sometimes I'm Happy* sortis respectivement en 1978 et 1975. On remarque aussi que dans le choix de chansons, on trouve à la fois de grands classiques, connus du grand public, comme *Life on Mars* de David Bowie, et des chansons moins connues, comme *Blue Sands*, ce qui permet au spectateur de découvrir des morceaux de cette époque. Comme une volonté d'« éduquer » ces jeunes, dont les parents sont de la même génération que lui, P.T. Anderson diffusait des musiques peu connues également sur le plateau de tournage. « J'ai donné à tous les garçons des chansons qu'ils n'avaient sans doute jamais entendues, même si leurs pères leur passent ces morceaux depuis qu'ils sont petits<sup>13</sup>. »

Jonny Greenwood a uniquement composé le thème de *Licorice Pizza* entendu une fois au début, lorsque Alana rentre de son premier rendez-vous avec Gary, et à la fin, lorsque Gary et Alana courent l'un vers l'autre. Il s'agit d'une musique à la harpe, à l'harmonica et aux cordes. Elle commence par quelques notes de harpe seule, une douce mélodie qui reste

---

<sup>12</sup> « Plus personne ne va dormir sur des matelas, c'est du passé [...] C'est la pointe de la modernité. »

<sup>13</sup> *Ibid.*

facilement en tête, car très simple dans son enchaînement de notes. Puis, l'harmonica rejoint le thème, et finalement quelques cordes.

La première fois que ce thème intervient, c'est quand Gary et Alana marchent dans la rue, tard le soir. Il se poursuit le temps qu'on suive Alana qui rentre chez elle, et même encore alors qu'elle parle à sa famille qui la questionne sur son mystérieux rendez-vous. Ici, le thème intervient comme pour annoncer la légèreté de la naissance d'un amour insouciant entre les deux protagonistes. Ce thème revient lorsque Alana est seule, de nuit également, et qu'elle se met à courir pour retrouver Gary, qui se met lui aussi à courir, quittant le bar où il passait la soirée. Les deux se retrouvent et s'enlacent sur ce thème, après de nombreuses complications, comme un retour vers l'insouciance perdue des débuts. Il existe de nombreux liens entre ces deux interventions, comme un effet de boucle ou de retour en arrière. Ce qui est intéressant dans la seconde intervention du thème, c'est qu'il est momentanément interrompu par l'arrivée d'Alana dans le bar où se trouvait Gary, dans lequel on entend de la musique jazz entraînante, comme pour rappeler l'ambiance de l'époque et le caractère festif de sa musique. Alana retourne ensuite chercher Gary, dans le restaurant de leur premier rendez-vous, et le thème reprend ; en plus de son aspect romantique, il est teinté d'une sensation nostalgique des souvenirs du premier rendez-vous. Alana quitte le restaurant, bredouille, car Gary n'est pas là. Elle sort dans la rue, et se remet à courir. Comme Gary court aussi, dans un montage alterné, le spectateur a la sensation qu'ils courent l'un vers l'autre, Gary de gauche à droite, et Alana de droite à gauche. On ne sait pas s'ils se voient déjà, ni quand ou s'ils vont se rejoindre dans un même plan.

La musique crée le lien entre ces deux plans distincts et ajoute à la confusion de cet espace-temps étrange. De plus, cette séquence est entrecoupée par deux plans des deux personnages qui couraient déjà dans la première moitié du film (juste après l'arrestation de Gary). Il faisait alors jour et plein soleil, alors que maintenant il fait nuit. Comme une métaphore de leur histoire, marquée par le temps qui s'est écoulé et l'évolution de leur relation. Finalement, les deux protagonistes arrivent dans la même rue ; dès qu'ils se voient, le thème est joué par un piano. Il reprend les notes jusqu'alors jouées par la harpe. Le piano peut être considéré ici comme un instrument moins « romantique » que la harpe, il est davantage concret. Comme si les deux personnages avaient grandi, leur amour a évolué et changé, telles les saisons dans *July Tree* de Nina Simone. La mélodie est reprise par l'ensemble de l'orchestre à cordes, alors qu'ils s'enlacent à en tomber par terre devant une salle de cinéma. Cet instant romantique s'achève aussitôt alors que Gary et Alana retournent dans le bar où *Lisa, Listen to Me* de Blood, Sweat & Tears retentit alors qu'ils s'embrassent. Les paroles de cette chanson préexistante sont



directement en lien avec l'histoire d'Alana et de Gary : elles racontent l'histoire d'une jeune femme qui a connu une vie difficile, mais qui rencontre un jour un homme qui apportera du sens à sa vie.

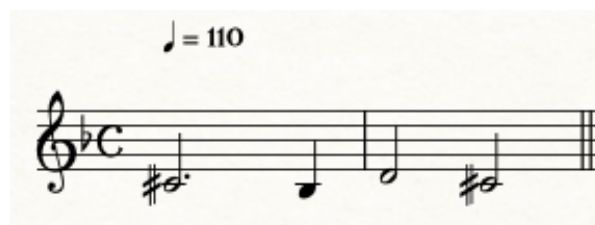
Si ce thème de Jonny Greenwood ne revient que deux fois à ces moments précis, c'est donc, entre autres, pour maintenir cette esthétique créée par l'utilisation de musiques préexistantes. Ce thème est l'incarnation d'une musique douce et romantique, voire presque innocente, à travers la pureté du son de la harpe au début, à l'instar de la relation entre Gary et Alana à ses prémises. Le thème musical évolue, avec l'arrivée du piano, puis de l'ensemble de l'orchestre à cordes ; il s'enrichit au fur et à mesure que la relation entre les personnages se développe. La musique devient une sorte d'entité organique qui se déploie dans l'espace et envahit progressivement le décor.

Dans *Boogie Nights*, le réalisateur met également en scène les années 1970, avec une action qui se déroule entre 1977 et 1984. On remarque aussi l'utilisation accrue de musiques préexistantes issues des années représentées, avec un unique thème composé par Michael Penn. Ainsi, la représentation de cette décennie, riche en musique, passe forcément, pour P.T. Anderson, par l'utilisation de musiques de cette même période. *Licorice Pizza* marque donc, d'une certaine façon, un retour vers ce phénomène.

*There Will Be Blood* marque la première collaboration entre P.T. Anderson et Jonny Greenwood. Comme il s'agit d'un film se situant au début du 20<sup>e</sup> siècle, et que, comme nous l'avons vu, la musique contribue à la reconstitution d'une époque, le travail de composition et de sélection de morceaux préexistants est forcément différent que dans *Licorice Pizza*. En outre, le travail de compositions originales de Greenwood est bien plus important que pour *Licorice Pizza*. C'est d'ailleurs presque le schéma inverse : *There Will Be Blood* compte seulement deux musiques préexistantes : le finale du *Concerto pour violon en ré majeur* de Johannes Brahms, composé en 1878, et *Fratres*, du compositeur estonien Arvo Pärt, composé en 1977. En plus de cela, Greenwood incorpore trois musiques composées par lui-même antérieurement : *Convergence*, *Smear* et *Popcorn Superhet Receiver*, composées respectivement en 2003, 2004 et 2005. Est-ce que l'utilisation de musiques préexistantes contribue alors, comme dans *Licorice Pizza*, à la création de l'époque de *There Will Be Blood* ? Ou les compositions originales de Greenwood contribuent-elles davantage à la création de cette esthétique ?

Comme il s'agit d'une époque complètement différente des années 1970, qui n'est pas marquée par la culture musicale populaire, afin d'être cohérent dans les styles musicaux,

aucune musique préexistante populaire n'est utilisée dans le film. Néanmoins, l'on remarque tout de suite l'anachronisme qu'induit l'utilisation de *Fratres*. Il s'agit d'une musique minimaliste, originellement composée pour trois voix, sans instruments déterminés. Depuis sa création, un grand nombre de versions différentes sont apparues, et dans *There Will Be Blood*, il s'agit de celle pour violoncelle et piano. Ce morceau, utilisé à outrance dans le cinéma, apparaît dans de nombreux films, comme *Gerry* de Gus Van Sant (2002) ou *La Grande Bellezza* de Paolo Sorrentino (2013). Ce qui est intéressant dans *There Will Be Blood*, c'est que *Fratres* ressemble beaucoup aux morceaux composés pour le film par Greenwood, et on passe de l'un à l'autre sans vraiment s'en rendre compte, avec l'impression qu'il s'agit d'un seul et unique compositeur. Il y a dans ces deux musiques des dimensions minimalistes, voire « oniriques ». Comme si Greenwood avait volontairement « fondu » la musique d'Arvo Pärt dans la sienne. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle cela n'engendre pas réellement un sentiment d'anachronisme, car ce morceau n'est pas suffisamment mis en avant dans le film pour que le spectateur le remarque réellement. Pour ce morceau, Arvo Pärt s'est inspiré du principe de résonance des cloches, dans un style tintinnabule, jeu de permutation à partir de mélodies simples qui sonnent comme un cantus grégorien. Voici les deux premières mesures de la mélodie du thème simplifié, posé sur un bourdon constitué de deux notes :



**Fig. 1** Arvo Pärt, *Fratres*

Transcription du début de la mélodie simplifiée.

Au fil de la pièce, ce thème (fig.1) apparaît dans différents registres et modes de jeu de l'instrument, permettant de créer des atmosphères différentes, par exemple deux octaves au-dessus, ou encore sous la forme d'un bariolage (les doigts de la main gauche sont posés dans un accord tandis que l'archet balaye toutes les cordes du grave à l'aigu et inversement), afin d'« animer » l'enchaînement des notes. Dans *There Will Be Blood* ce thème intervient sous la forme d'un *crescendo* de plus en plus riche avec des moments joués *fortissimo* et en doubles

cordes. Jusqu'au moment de l'explosion du puits : toute l'atmosphère musicale du film se délite alors, et on revient vers des sonorités plus éthérées, avec le thème joué en harmoniques, permettant de créer un son plus cristallin donnant la sensation d'un temps suspendu.

La musique préexistante qui s'oppose réellement à celle de Pärt est le finale du *Concerto pour violon* de Brahms. Celui-ci intervient à des moments très précis du film, comme pour « briser » la nappe musicale quasi constante de Greenwood et de Pärt. Composée pour et avec Joseph Joachim, grand violoniste de l'époque, cette pièce a d'abord été considérée comme injouable, à cause de la virtuosité et la technicité qu'elle exige. Dans *There Will Be Blood*, l'on entend la version jouée par l'Orchestre philharmonique de Berlin, dirigé par Herbert von Karajan, avec comme solistes la violoniste Anne-Sophie Mutter et le violoncelliste António Meneses.

Le concerto se fait entendre pour la première fois lorsque le pétrole jaillit de la terre, symbolisant la richesse ainsi que la joie de Daniel Plainview face à cette réussite. Contrairement à la musique « planante » de Pärt et de Greenwood, qui se fond dans les images, on remarque instantanément l'arrivée de ce concerto. Comme si ce morceau brisait l'horizontalité de la musique quasi constante de Greenwood, dans un élan vertical, telle la croix du christianisme, thème central du film.

Le concerto apparaît également à la fin du film, juste après que Daniel Plainview a prononcé la dernière phrase : « I'm finished<sup>14</sup>. » Le titre du film apparaît ensuite sur écran noir, souligné et marqué par l'arrivée des grosses caisses. Le concerto retentit pendant toute la durée du générique, et s'achève en même temps que ce dernier, avec l'apparition du titre, pour la dernière fois.

En plus de ces musiques préexistantes, on note l'utilisation de deux hymnes, *There is Power in the Blood* de Lewis E. Jones, datant de 1899, et *What a Friend We Have in Jesus* de Joseph M. Scriven, de 1855. Ces deux morceaux, utilisés dans le film de manière diégétique, s'inscrivent dans une cohérence par rapport à l'époque représentée.

Dans la musique originale composée par Greenwood pour *There Will Be Blood*, on remarque aussi un souci de cohérence temporelle, qui passe notamment par l'utilisation d'instruments issus de l'époque représentée. Un certain nombre de morceaux ont été composés pour ondes Martenot, instrument souvent utilisé par Greenwood avec Radiohead et inventé par le violoncelliste Maurice Martenot en 1920, à la même époque où se situe le film. Il s'agit de

---

<sup>14</sup> « J'ai terminé. »

l'un des premiers instruments de musique électronique, dont la sonorité est principalement composée de glissandos, ressemblant à une voix de type lyrique. Le musicien est assis à un clavier et fait coulisser un anneau métallique avec sa main droite le long de l'avant du clavier. Cela fait varier la hauteur des touches qui sont enfoncées. C'est un instrument à clavier qui produit des sons d'origine électronique, de timbre variable. Messiaen appréciait son timbre « parce qu'il contient le mystère des instruments à vent<sup>15</sup> ». Cet instrument a été employé à plusieurs reprises dans le cinéma, et le son électronique est souvent utilisé pour créer une ambiance musicale « venue d'ailleurs ». Dans *There Will Be Blood*, ces sonorités électroniques et mystérieuses des ondes Martenot apportent à la bande sonore l'illustration des douleurs intérieures de Daniel Plainview.

Dans les partitions pour le cinéma de Greenwood, il s'agit d'un instrument récurrent : il l'utilise notamment dans le documentaire *The Bodysong* (2003) de Simon Pummell (dont le morceau *Convergence*, utilisé dans *There Will Be Blood*, est tiré). P.T. Anderson s'est d'ailleurs exprimé sur ce film en disant : « Je me souviens d'avoir regardé *The Bodysong* et d'avoir eu la sensation d'entrer en transe. Une magnifique collection de deux choses simples avec lesquelles un film doit travailler : les images et la musique<sup>16</sup>. » Greenwood utilise également les ondes Martenot dans *We Need to Talk about Kevin* (2011) de Lynne Ramsay ou dans la série *The Power of the Dog* (2021) de Jane Campion. Il a découvert les ondes Martenot après les avoir entendues dans les pièces de Messiaen. Cet instrument l'inspire beaucoup, car il n'est pas trop moderne, tout en utilisant l'électronique. Il explique : « C'est comme si l'inventeur de cet instrument s'était posé la question suivante : “Comment pouvons-nous jouer de la musique avec de l'électricité<sup>17</sup> ?” » En plus de faire preuve d'une cohérence temporelle, l'utilisation des ondes Martenot dans ses partitions fait fortement écho à l'intrigue de *There Will Be Blood*, à travers l'évolution de la mécanisation du travail des ouvriers.

---

<sup>15</sup> Gérard Pernon, *Dictionnaire de la musique*, Jean-Paul Gisserot, Paris, 2007, p. 198.

<sup>16</sup> Paul Thomas Anderson, entretien avec le festival de Rotterdam, consulté le 30 mai 2023, <https://web.archive.org/web/20181117104910/https://www.focalint.org/focal-international-news/news/887/bodysong-wins-a-bifa>

<sup>17</sup> Jonny Greenwood, « Notes on the Program, *There Will Be Blood* », entretien mené par Rebecca Winzenried, *New York Philharmonic press*, consulté le 29 février 2024 : <https://nyphil.org/~media/pdfs/program-notes/1819/Jonny-Greenwood-There-Will-Be-Blood.ashx>

## **La musique avant l'image : les morceaux incorporés dans la bande originale**

Greenwood utilise des musiques qu'il avait déjà composées auparavant. La musique précède donc parfois le film. Miguel Mera explique, dans *Materialising Film Music*, que « Greenwood a également composé de la musique spécifiquement pour le film, mais il n'a pas écrit de musique directement pour l'image et a plutôt fourni une série de morceaux qui ont été repérés, montés et reconfigurés<sup>18</sup> ». Greenwood raconte que seules quelques parties ont été écrites spécifiquement pour des scènes du film, mais qu'il était plus qu'heureux d'écrire beaucoup de musique pour l'histoire, et de constater que P. T. Anderson en a adapté une partie au film. Greenwood qualifie cette manière de travailler de « vrai luxe<sup>19</sup> », car, contrairement à la plupart des compositeurs de musique originale, on ne lui demandait pas de respecter des points de repère autour des dialogues. Il pouvait ainsi écrire de grandes quantités de musique, en n'ayant que vaguement à l'esprit les scènes spécifiques. Miguel Mera estime que « cette méthode de travail semble avoir donné lieu à plusieurs combinaisons frappantes de musique et d'images<sup>20</sup> ». Greenwood crée ainsi un réel patchwork musical, dont il pioche chaque pièce dans ses travaux passés, qu'il écrit spécifiquement pour certaines scènes du film, ou bien qu'il sélectionne, avec P.T. Anderson, dans les œuvres d'autres compositeurs. Greenwood a également commencé à composer des partitions pour des scènes qui n'existaient pas encore entièrement dans le scénario ; il a ainsi pu expérimenter en amont, avant de présenter ses propositions à Anderson. Cela montre que certaines musiques n'ont pas été composées avec le film, mais qu'elles ont été « posées » sur ce dernier.

Dans *There Will Be Blood*, Greenwood utilise trois morceaux qu'il avait déjà écrits : *Convergence*, *Popcorn Superhet Receiver* et *Smear*. C'est d'ailleurs ce « mélange » avec des travaux précédents qui l'a empêché d'être nommé pour l'Academy Award de la meilleure

---

<sup>18</sup> Miguel Mera, "Materializing Film Music," *The Cambridge Companion to Film Music*, Presses universitaires de Cambridge, Cambridge, 2016, p. 14.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

musique originale. *Popcorn Superhet Receiver* intervient dès la séquence d'ouverture, et revient dans les plans sur le désert et les montagnes. Plus tard dans le film, cette musique réapparaît plusieurs fois, et notamment lors de l'exploration d'un terrain pour la construction d'un oléoduc. *Smear* intervient alors que Daniel Plainview apprend qu'un accident s'est produit au puits de pétrole, ainsi que pendant une séquence à la plage, et *Convergence* intervient juste après l'explosion du derrick. Un graphique a été établi par Neven Prostran<sup>21</sup>, qui montre les pourcentages dans le film des différentes musiques. Prostran s'appuie sur le travail de la musicologue Gayle Magee, qui a établi un tableau rassemblant toutes les musiques dans le film de P.T. Anderson, avec leurs durées et leurs occurrences.

En observant les pourcentages, on remarque que la musique originale du film composée par Greenwood représente la majorité, suivi de près par son morceau préexistant *Popcorn Superhet Receiver*. Il est également important de noter que le *Concerto pour violon en ré majeur* de Brahms est utilisé tout le long du générique de fin, ce qui réduit considérablement son pourcentage à 2 %, si on prend en compte la présence de ce morceau uniquement dans la partie narrative du film.

Paul Thomas Anderson savait, dès l'écriture de son scénario, précisément quelles intentions la musique devait avoir pour certaines scènes. Il ne se contente donc pas de placer la musique sur ses films, mais y réfléchit avant même le tournage, dès l'écriture du scénario.

Pour la scène d'ouverture de *There Will Be Blood*, voici l'indication de Paul Thomas Anderson (et aussi la première phrase du scénario) :

OVER EXTERIOR SHOT OF HUGE MOUNTAINS IN THE B.G., PURE DESERT IN THE F.G. MUSIC BUILDS FROM SMALL TO LOUD, VIOLENT CRESCENDO, THEN OUT.<sup>22</sup>

C'est donc finalement *Popcorn Superhet Receiver* qui a été utilisée pour cette scène. Paul Thomas Anderson l'avait peut-être déjà entendue dans le travail de Jonny Greenwood, ou bien il a décrit, sans le savoir, un morceau qui existait déjà. En voyant les indications musicales du réalisateur, le compositeur a ainsi pu piocher dans ses travaux passés.

---

<sup>21</sup> Neven Prostran, *Jonny Greenwood Scores the Western : Music as Generic Subversion in There Will Be Blood*, thèse de doctorat, Université de Dalhousie, Halifax, Canada, 2017, p. 55.

<sup>22</sup> « Plan en extérieur sur des montagnes immenses en arrière-plan, désert en premier plan. Le volume de la musique augmente d'une nuance calme à une nuance *forte*, *crescendo* violent, qui disparaît ensuite. »

Paul Thomas Anderson et Jon Brion ont travaillé ensemble avant que Jonny Greenwood ne prenne la relève en 2007. Mais le processus de travail était similaire ; Jon Brion affirme qu'il était impliqué dans le travail d'écriture de musique de *Punch-Drunk Love* avant même la création du scénario. Les deux hommes se communiquaient des musiques en discutant les effets que ces œuvres avaient sur eux, les émotions qu'elles leur procuraient. Lorsque le scénario était terminé, les discussions tournaient autour des musiques de film qu'ils avaient tous deux appréciées ; une idée concrète de la musique du film se dessinait alors, avant même son tournage. Pendant la réalisation de *Punch-Drunk Love*, Jon Brion a eu l'occasion d'expérimenter autour de la musique, en exploitant certaines techniques qu'il avait déjà utilisées dans ses travaux passés, par exemple l'insertion de sons diégétiques du film dans la musique, ou encore des sons d'instruments cassés, apportant une « touche » de dissonance à la musique. C'est le cas notamment lorsque le protagoniste du film, Barry Egan, découvre un harmonium désaccordé au bord de la route et l'emmène dans le bureau de son lieu de travail ; à plusieurs reprises il en joue, et les notes dissonantes de cet instrument se mélangent à la musique extradiégétique, formant une seule et unique partition musicale. Tout le long du film, Brion expérimente avec les couleurs, en variant les tonalités, les modes de jeu, les rythmiques, etc. C'est ainsi qu'une valse à trois temps romantique (telle qu'on pourrait en trouver dans les comédies romantiques classiques) entre constamment en contraste avec des musiques percussives, rythmiques et dissonantes. Brion présente une palette de sonorités et de styles musicaux très variée. Voici un extrait du scénario de *Punch-Drunk Love*, dans lequel le personnage principal, Barry Egan, se met à jouer de l'harmonium désaccordé. Dans son scénario, Paul Thomas Anderson indique l'arrivée de la musique extradiégétique :

INT. WAREHOUSE/BARRY'S OFFICE – MORNING

CAMERA DOLLIES/ZOOM IN REAL QUICK TO BARRY AT THE HARMONIUM. A FEW MORE NOTES ARE PLAYED, SOMETHING STARTING TO SORT OF SOUND LIKE A MELODY... BUT STILL A LITTLE BROKEN... HOLD.

SCORE BEGINS HERE (REF. NOTES)<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> « Zoom rapide sur Barry à l'harmonium. Quelques notes sont jouées, quelque chose qui commence à ressembler à une mélodie... mais qui est encore un peu brisé... Attendez. La partition commence ici. »

Voici un autre extrait, qui montre l'indication de Paul Thomas Anderson sur la juxtaposition de la musique diégétique et extradiégétique de l'harmonium joué par Barry, et de la musique de Jon Brion :

INT. WAREHOUSE – LATER/BLUE HOUR – NIGHT

BARRY IS ALONE, CLOSING UP. HE TAKES A LOOK AT THE HARMONIUM AND PRESSES IT, MAKES A SOUND.... A LITTLE BIT MORE.... MAKES A FEW NOTES. END SCORE QUE AS IT BLENDS AND FADES INTO THE NOTES THAT BARRY PLAYS<sup>24</sup>.

Dans *Magnolia*, en plus de la présence quasi constante de la musique originale de Jon Brion, on note la présence d'un grand nombre de musiques préexistantes incorporées dans la bande sonore. L'intertextualité présente dans son œuvre permet de souligner un questionnement sur l'évolution de la société américaine, avec, notamment, une référence à Nietzsche, auteur de *Also sprach Zarathustra*, cité à travers l'utilisation du poème symphonique homonyme de Richard Strauss, datant de 1896. Cette musique intervient alors que le personnage de Frank T. J. Mackey anime son programme machiste *Seduce and Destroy*, destiné aux hommes afin qu'ils prennent conscience de leur virilité et qu'ils puissent devenir de réels prédateurs. À travers l'utilisation de ce morceau, Paul Thomas Anderson ne fait pas uniquement référence à Nietzsche, mais également à *2001 : l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968), qui a utilisé la musique de Strauss dans des scènes devenues mythiques. La musique commence alors qu'on est dans la maison d'Earl Patridge avec son infirmier Phil Parma (fig. 2). La caméra filme en plan d'ensemble le grand lit du vieil homme mourant ; si on ne remarque pas tout de suite qu'il y a une forte ressemblance avec le lit du vieil homme mourant de *L'Odyssée de l'espace* (fig. 3), la musique souligne cette référence pour en faire une évidence.

---

<sup>24</sup> « Barry est seul, en train de fermer l'usine. Il jette un coup d'œil à l'harmonium et appuie dessus, fait un son... un peu plus... fait quelques notes. La fin de la partition se fond dans les notes jouées par Barry. »





**Fig. 2** *Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss commence sur ce plan issu de *Magnolia*.



**Fig. 3** Référence à *2001 : l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick.

Puis, dans le plan suivant, Frank T.J. Mackey arrive sur la scène de son programme *Seduce and Destroy* (fig. 4). Dans un premier temps, on ne voit que sa silhouette éclairée par les projecteurs, et la musique de Strauss continue de retentir. Frank lève les bras et bande ses muscles sous les applaudissements d'hommes admiratifs ; il est alors comme ramené à sa condition animale, tel le singe dans le prologue de *2001* (fig 5). Une fois de plus, l'utilisation de cette musique permet de créer le lien entre ces deux films qui font usage de la musique de Strauss. En effet, dans ces différentes œuvres, il est question des ambitions démesurées des hommes, associées à la conquête du pouvoir.



**Fig. 4** Frank T. J. Mackey et son programme *Seduce and Destroy* dans *Magnolia*, sur fond de *Also Sprach Zarathustra* de Richard Strauss.



**Fig. 5** Le singe dans *2001, L'Odyssée de l'Espace* sur fond de *Also Sprach Zarathustra* de Richard Strauss.

Paul Thomas Anderson crée donc souvent des liens entre les musiques préexistantes dont il fait usage, et l'histoire et les personnages de ses films. Cela est également visible avec une autre musique présente dans *Magnolia*. Il s'agit du morceau *L'amour est un oiseau rebelle*, tiré de l'opéra *Carmen* de Georges Bizet. Ce morceau fait d'abord partie de la diégèse du film, car le jeune garçon, Stanley Spector, se met à le chanter dans le jeu télévisé *What Do Kids Know ?* alors qu'il répond à la question posée par le présentateur Jimmy Gator : « The kids are in lead, they get a chance to pull further and farther ahead if they can answer the following secret bonus musical question [...]. I am going to read a line to you from an opera, I want you to give me that line back in the language in which the opera was originally written and for a bonus of 250 you can sing it ! Here's the line: *love is a rebellious bird that nobody can tame and it's all in vain to call it if it chooses to refuse*<sup>25</sup>. » Stanley se met alors à la chanter en français, avec un fort accent américain. Puis, le morceau est joué dans la version interprétée par l'Orchestre philharmonique de Londres, dirigé par David Parry, alors qu'on change de lieu et qu'on se trouve désormais chez Claudia avec le policier Jim Kurring. Ici, l'utilisation de ce morceau permet de créer un lien entre les différentes séquences et personnages. Il présente également, par la complexité de sa mise en scène, une confusion entre les caractères diégétiques et extradiégétiques : comme on sait que la télévision de Claudia est allumée, on peut se demander si elle ne serait pas en train de regarder le jeu télévisé, et que passerait alors le morceau dans sa version d'opéra, suite à la question. Néanmoins, le morceau dure pendant plusieurs minutes, ce qui interromprait le jeu trop longtemps, levant le doute sur cette hypothèse.

Mais l'utilisation de ce morceau ne permet pas uniquement de créer le lien entre deux séquences distinctes. Lorsqu'on s'intéresse à l'histoire de l'opéra de Bizet, on peut observer un lien flagrant entre cette œuvre et l'histoire des personnages de Claudia et du policier Jim dans *Magnolia*. L'opéra parle d'une jeune bohémienne, prénommée Carmen, qui déclenche une bagarre dans la manufacture de tabac où elle travaille et se fait arrêter par la police. Le brigadier don José, chargé de la mener en prison, tombe sous son charme et la laisse s'échapper. Ce morceau, qui intervient au début de l'histoire qui commence à naître entre Claudia, la

---

<sup>25</sup> « Les enfants sont en tête, ils ont une chance de prendre de plus en plus d'avance s'ils peuvent répondre à la question musicale secrète suivante [...]. Je vais vous lire un vers d'un opéra, je veux que vous me rendiez ce vers dans la langue dans laquelle l'opéra a été écrit à l'origine et pour un bonus de 250 vous pouvez le chanter ! Voici le texte : *L'amour est un oiseau rebelle, que nul ne peut apprivoiser, et c'est bien en vain qu'on l'appelle, s'il lui convient de refuser.* »

toxicomane, et le policier, révèle en fait l'issue de leur relation amoureuse. Le policier, alors même qu'il apprend que Claudia se drogue, ne l'arrête pas et tombe même sous son charme. Dans le sous-texte musical, le réalisateur nous prédit le développement de l'histoire de ces deux personnages.

Dans les films de Paul Thomas Anderson, la musique prend donc aussi, d'une certaine manière, part à la narration. Cela est rendu possible par la multiplicité de la provenance des musiques, mais aussi de leurs styles et significations variés.

## **Chapitre 2/ L'écriture musicale avec images**

## La musique comme miroir des mouvements de caméra

La musique dans les films de P.T. Anderson peut, par moments, donner la sensation d'avoir été écrite non pas *pour* le film, mais *avec* le film. Ainsi, la musique dans certaines scènes peut être perçue comme étant le miroir des mouvements de caméra. Comme si ces mouvements (travellings, panoramiques, etc.) s'alignaient par moments avec les longueurs de notes ou encore les tenues d'archet des instruments que l'on entend. L'enchaînement fluide de plusieurs mouvements d'archet distincts d'un instrument à cordes permet de créer des liaisons entre les notes, donnant la sensation que celles-ci se suivent dans un seul et même coup d'archet. Cet effet peut être créé aussi longtemps que souhaité, produisant une réelle nappe sonore constituée de longues notes tenues. Lorsque plusieurs instruments à cordes jouent ensemble, cet effet peut être amplifié en changeant d'archet à des moments différents, ce qui rend complètement inaudibles ces changements. Cet effet de prolongement sonore peut être également produit avec d'autres instruments (avec des techniques différentes).

Cette symbiose entre les mouvements de caméra et la musique est visible dans *There Will Be Blood*. Lorsque Daniel Plainview et son fils H.W. partent à la chasse aux cailles, un grand nombre de plans des deux personnages dans la nature s'enchaînent. Les paysages sont vastes, le soleil illumine le père et le fils. La caméra les accompagne dans leurs mouvements et dans leur marche, avec des travellings avant, latéraux et des panoramiques. Des instruments à cordes (violon, alto, violoncelle, contrebasse) ainsi qu'une flûte traversière effectuent de longues tenues de notes aiguës. La caméra et la musique donnent la sensation de ne former plus qu'un, comme si la caméra devenait elle-même un instrument de musique, l'archet d'un violon. Elle respire en même temps que la flûte qui reprend son souffle alors que H.W. tire un coup de fusil. Ici on a l'impression que musique et image ont été pensées ensemble, en même temps, qu'elles entrent en symbiose et forment un « tout » cohérent. Ces longues notes semblent représenter les paysages vastes, dont l'horizon apparaît à l'image comme une ligne infinie.

Dans l'écriture musicale, cette séquence semble avoir été écrite justement *pour* et *avec* l'image. Il s'agit du morceau composé par Jonny Greenwood intitulé *Open Spaces*. Ce dernier retentit pour la première fois vers le début du film avec, à la place de la flûte, des ondes

Martenot, alors que Paul Sunday (le frère jumeau d'Eli Sunday), propose à Daniel de lui révéler l'emplacement du ranch familial riche en pétrole, en échange de la somme de 500 dollars. La musique continue dans la scène suivante, alors qu'ils observent une carte afin que Paul puisse leur montrer l'emplacement du ranch. La musique continue et crée la transition avec la prochaine scène, qui commence avec le plan en contre-plongée d'un chemin de fer dans un vaste paysage à proximité de *Little Boston* (fig. 6). C'est à partir de ce moment-là que le titre du morceau, dans sa traduction littérale, « espaces ouverts », prend tout son sens. La musique amplifie la sensation d'un espace sans fin, et abolit les frontières induites par le cadre en prolongeant l'immensité de la nature au-delà du hors-champ.



**Fig. 6** *There Will Be Blood* : plan sur le chemin de fer dans un vaste paysage, accompagné de la musique *Open Spaces*.

Pour ce morceau, Greenwood crée une partition composée d'accords basiques et d'unissons entre les instruments à cordes et les ondes Martenot. À plusieurs reprises, les violoncelles et contrebasses jouent des quintes justes, aussi appelées *open fifth* en anglais, donc « quinte ouverte », symbolisant l'ouverture de ces espaces. Cet intervalle contient la tonique (première note), et la quinte (cinquième note). Entre ces quintes récurrentes, la partition évolue au fil du morceau et de la scène (fig 7).



Fig. 7 Jonny Greenwood, *Open Spaces*, extrait des mesures 29 à 33, reproduction réduite de la partition *Suite from There Will Be Blood*, Faber Music, 2012.

Au milieu de ce vaste paysage, on aperçoit Daniel et son fils dans une voiture, en train de longer ce chemin de fer. La caméra les suit d'abord dans un mouvement de panoramique vers la droite, puis dans un long travelling latéral depuis les rails du train, et les longues tenues de notes persistent. Dès que la voiture s'arrête dans un village qui montre des éléments de la civilisation tels que des petites maisons et des clôtures, la musique s'enrichit et varie, comme pour signaler la fin des espaces ouverts et infinis, et l'arrivée dans un nouvel espace. Ainsi, les parties de violon et de violoncelle changent, avec des montées de notes plus rapides vers des tessitures plus aiguës (fig. 8).

Fig. 8 Jonny Greenwood, *Open Spaces*, Variations mélodiques au violon et au violoncelle, extrait des mesures 36 à 42, reproduction réduite de la partition *Suite from There Will Be Blood*, Faber Music, 2012.

Ces liens entre la musique et les mouvements de caméra sont également visibles lors de la scène d'ouverture de *There Will Be Blood* (qui sera par la suite plus amplement analysée) : à de nombreuses reprises, alors qu'une longue corde, à laquelle sont accrochés des seaux remplis de pétrole, remonte le long du puits, la caméra la suit dans sa trajectoire en effectuant des mouvements panoramiques vers le haut du puits. Des instruments à cordes jouent de longues notes liées en glissando des graves vers les aigus (fig. 9), tandis que la corde et la caméra remontent ensemble. Ces glissandi font penser justement à une montée vers le haut, et la corde filmée rappelle les cordes des instruments de musique. La caméra, dans son mouvement vers la sortie du puits, effectue des mouvements similaires à ces notes glissées vers le haut que l'on entend dans la musique. L'inverse peut également être observé : alors que plusieurs personnages descendent dans le puits et que la caméra les accompagne dans leurs mouvements, des glissandi vers les graves sont joués par les instruments à cordes.

Fig. 9 Transcription simplifiée de la partie de violoncelle de la partition *Henry Plainview*, glissandi vers les aigus.

C'est ainsi que caméra et musique ne forment plus qu'un. Ces deux instruments distincts retrouvent par moments des qualités similaires qui peuvent être associées.

Dans *Magnolia*, la musique de Jon Brion associée aux mouvements de caméra permet de créer des liens entre les neuf personnages, qui se situent, la plupart du temps, dans des espaces différents. On passe ainsi d'une histoire à l'autre très rapidement, avec, d'une part, la musique extradiégétique qui joue en continu, et, d'autre part, des mouvements de caméra fluides (travellings avant ou arrière ou bien panoramiques filés), permettant de créer des transitions, en accord avec la musique. De plus, la musique permet aussi la création d'un espace-temps commun entre les histoires des différents personnages qui s'entremêlent. À la 55<sup>e</sup> minute du film, le morceau de Jon Brion intitulé *Showtime* se fait entendre pendant 20 minutes et incarne l'unité temporelle de la première manche du jeu télévisé *What do Kids Know*, animé par Jimmy Gator. La caméra se déplace habilement comme si elle devenait le 10<sup>e</sup> personnage, le spectateur qui se serait faufilé dans les vies des protagonistes. Elle est mobile, comme libre et émancipée de tous carcans techniques, à tel point qu'elle devient, en quelque sorte, la cheffe d'orchestre dirigeant et influençant la partition musicale de cette séquence.

La musique commence, d'abord avec une nuance *piano* en arrière-plan sonore, alors qu'on est dans l'appartement de Claudia, et que le policier Jim Kurring lui demande de baisser la musique qu'elle écoutait (*Momentum*, d'Aimee Mann) à un volume bien trop élevé. Dès l'instant où elle coupe sa musique diégétique, la musique extradiégétique commence. Celle-ci est jouée par un orchestre symphonique : des instruments à cordes et à vents jouent des notes courtes et accentuées, apportant une pulsation rythmique à la scène, tandis que des cors interprètent le thème du morceau dans une tessiture plus aiguë. Alors que Jim et Claudia mènent une discussion dans le salon de cette dernière, la caméra est fixe et filme, sans montage, les deux protagonistes depuis un coin de l'appartement. La musique continue de retentir dans une nuance plus forte, alors qu'on change de lieu : on se trouve désormais dans les coulisses du studio du jeu télévisé. Un plan-séquence commence alors, et la caméra suit différents personnages dans des mouvements fluides (on en oublie même qu'il s'agit d'une caméra) comme un personnage omniscient observant les coulisses d'une production télévisée, pris dans le stress des minutes qui précèdent sa diffusion. Les longs couloirs du studio permettent à la caméra de s'y perdre comme dans un labyrinthe, donnant la sensation qu'ils sont sans fin. Le plan-séquence se termine avec un mouvement panoramique filé vers un autre espace : la loge de Jimmy Gator, le présentateur du jeu. Puis, il y a une coupe franche, et on se retrouve dans

un lieu complètement différent : un bar dans lequel se trouve Donnie Smith, ancien gagnant du jeu télévisé. Dès qu'on arrive dans ce nouvel espace, la musique reprend une nuance *piano* avec un caractère moins accentué, comme si la caméra s'éloignait momentanément de l'espace plus angoissant du jeu télévisé.

« *Thirty seconds*<sup>26</sup> », prononce le régisseur du jeu pour signaler le temps restant jusqu'à la diffusion en direct de l'émission. Dès lors, les instruments à cordes rejoignent le thème dans un tempo plus rapide, amplifiant la montée en tension. Le régisseur fait le décompte : « *Five, four, three, two...*<sup>27</sup> », tandis que la caméra se dirige vers lui en travelling avant. Certains violons jouent des notes tenues dans les aigus tandis que d'autres effectuent une montée chromatique ; plus la caméra se rapproche de l'homme, plus les violons montent dans les aigus. Puis, le régisseur pointe son doigt en direction de l'homme qui annonce, en voix *off*, le début de l'émission. La caméra pivote rapidement, dans un panoramique filé vers cet homme en suivant le mouvement de main du régisseur, et les violons tiennent désormais leurs notes aiguës. Le jingle de l'émission retentit alors ; celui-ci, par son caractère joyeux, entre en contrepoint sonore avec l'ambiance tendue créée par la musique extradiégétique. Néanmoins, on entend très légèrement la musique de Jon Brion se fondre avec le jingle en arrière-plan, apportant un caractère dissonant à la bande sonore et rappelant que cette musique ne disparaîtra pas tout de suite, qu'elle fait partie intégrante de cette scène. La musique extradiégétique reprend l'entièreté de sa place lorsque le jingle s'achève et que la caméra effectue un mouvement de travelling arrière sur le présentateur qui apparaît maintenant dans la télévision de l'infirmier Phil Parma. Les plans sur les différents personnages dans leurs lieux s'enchaînent maintenant de façon plus rapide, et la voix de Jimmy Gator accompagne la musique dans ces différents espaces, comme si cette voix constituait un instrument et qu'elle adoptait les mêmes propriétés que la musique extradiégétique : elle peut être présente sur plusieurs scènes à la fois. Tandis que les mouvements de caméra s'accélèrent, le tempo et les nuances de la musique les accompagnent. La musique occupe de plus en plus de place, jusqu'à recouvrir les voix de certains personnages qui discutent. Jimmy Gator annonce les trois catégories avec lesquelles les participants peuvent jouer : « Auteurs, théorie du chaos, et rythmique ». Pendant qu'il pose ses questions, la musique reprend une nuance plus *piano*, ainsi que les mêmes accents ponctués par les instruments à vents et à cordes au début de la séquence. Dès que le jeune garçon surdoué, Stanley Spector, répond à ses questions correctement, la caméra effectue un jeu de va-et-vient

---

<sup>26</sup> « Trente secondes. »

<sup>27</sup> « Cinq, quatre, trois, deux... »

en s'avançant sur lui et sur Jimmy Gator à tour de rôle dans plusieurs travellings avant, pendant que la musique reprend une nuance *forte*, cette fois ponctuée par de grosses caisses. Puis, alors qu'on est de nouveau dans la maison avec l'infirmier, la musique rediminue d'intensité, comme si elle était présente dans un espace lointain, celui du jeu télévisé.

Après 20 minutes de musique sans interruption, celle-ci s'arrête subitement avec les paroles de Jimmy : « *end of round one*<sup>28</sup> », confirmant encore une fois qu'elle incarnait l'unité temporelle de la première manche du jeu télévisé.

La musique et les mouvements de caméra donnent la sensation qu'il s'agit d'un seul long plan-séquence de 20 minutes, qui a lieu dans différents espaces à la fois. La caméra acquiert alors un pouvoir sans limites. Ces deux éléments, en travaillant ensemble, permettent la création d'une unité temporelle avec une fluidité des mouvements, rendant pratiquement invisibles les coupures induites par le montage. En plus d'une cohérence entre la musique et les mouvements de caméra, il y a donc aussi un lien entre la musique et le montage, qui s'accélère en même temps que les mouvements de caméra, et du tempo de la musique.

---

<sup>28</sup> « Fin de la première manche ! »

## L'autonomie momentanée de la musique

Comme nous l'avons vu plus haut, la musique n'a pas toujours été écrite spécifiquement *pour* l'image : elle n'est pas toujours composée pour accompagner ce qui se passe à l'écran, soutenir l'action ou amplifier l'émotion. Par moments, dans les films de Paul Thomas Anderson, la musique incarne un contrepoint audiovisuel, c'est-à-dire qu'elle va dans la direction « contraire » d'une musique illustrative, qui reproduirait de manière sonore ce que l'on voit à l'image. Ce contrepoint audiovisuel est « repéré [...] lorsque la piste sonore fait entendre quelque chose qui est non seulement complémentaire et parallèle à l'image, mais aussi qui semble être contradictoire avec elle : on voit un certain décor et on entend des sons qui ne s'y rattachent nullement<sup>29</sup> [...] ». En faisant cela, elle se revendique momentanément autonome ; elle n'est pas uniquement au service de l'image, mais peut aussi s'en détacher complètement, afin de suivre sa propre trajectoire. La musique « resterait le seul élément du film qui demeurerait susceptible de reprendre à tout moment son autonomie, de se replier sur lui-même et de se justifier au nom de ses propres lois. [...] elle persiste à revendiquer une vie autonome, dépassant toujours la fonction localisée qu'on lui attribue. Autrement dit, la musique de film [...] peut se dévouer complètement à son rôle [...] tout en gardant une sorte de quant-à-soi irréductible<sup>30</sup>. »

Jon Brion mélange dans *Punch-Drunk Love*, comme évoqué plus haut, des musiques tonales, rappelant des comédies romantiques classiques, avec des musiques dissonantes et plus percussives. La plupart du temps, ces musiques représentent l'état d'esprit du protagoniste : lorsqu'il est angoissé, ou énervé, la partition est rythmée et atonale, et lorsqu'il est dans un état amoureux, elle devient mélodieuse et consonante. Le contrepoint audiovisuel est créé lorsque, par exemple, la musique mélodieuse et romantique intervient à un moment où Barry a un excès de colère. Lorsqu'il téléphone à sa sœur depuis Hawaii, elle refuse de lui donner le numéro de téléphone de Lena, qu'il souhaite retrouver. La musique que l'on entend alors est une chanson

---

<sup>29</sup> Michel Chion, *Parlant cinéma*, Encyclopædia Universalis, consulté le 25 mai 2023, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-parlant/4-le-contrepoint-audiovisuel>

<sup>30</sup> Michel Chion, *La musique au cinéma*, Fayard, Paris, 1995, p. 26.

intitulée *He Needs Me*, de Harry Nilsson (la première chanson d'Aimee Mann dans *Magnolia* est d'ailleurs une reprise du titre *One* d'Harry Nilsson), interprétée par Shelley Duvall. Cette chanson fait originellement partie de la bande sonore du film *Popeye* de Robert Altman de 1980, et a été réarrangée par Jon Brion pour *Punch-Drunk Love*. Elle raconte la sensation de trouver quelqu'un qui a besoin de nous et qui nous aime, et du pouvoir que cela nous procure. Bien que le contexte d'un voyage à Hawaï pour retrouver la femme qu'il aime soit romantique, son excès de colère au téléphone en plein milieu de la rue hawaïenne surpeuplée l'est moins. La chanson commence plusieurs minutes plus tôt, dans le bureau de Barry. Ce dernier est au téléphone avec le responsable de l'offre promotionnelle sur les puddings, qui lui permet de cumuler des kilomètres de vol en avion<sup>31</sup>. Il lui annonce que l'offre met six à huit semaines avant de se convertir en billets d'avion, alors que Barry avait prévu d'aller à Hawaï le lendemain. En colère, il envoie un coup de poing contre le mur et se met à pleurer, en posant la main sur les touches de l'harmonium trouvé dans la rue au début du film. Dès que sa main se pose dessus, la musique extradiégétique se met à jouer ; il y a tout de même une seconde de doute sur la provenance de cette musique, car elle commence exactement en même temps que la main de Barry sur les touches, et qu'elle est jouée par... un harmonium. On pourrait donc presque croire que la chanson a donné l'idée à Paul Thomas Anderson d'introduire cet instrument dans le film. Quelques instants plus tard, Barry prend la décision de partir tout de même à Hawaï. Cette musique est annonciatrice d'un voyage romantique, elle l'anticipe. Barry est heureux, il prend l'avion, arrive à Hawaï, le sourire aux lèvres, toujours sur la chanson de Shelley Duval.

Là où elle reprend son caractère autonome, c'est justement lorsqu'elle ne s'adapte pas au changement d'humeur du protagoniste, comme elle avait l'habitude de le faire auparavant. La musique ne devient pas angoissante ni rythmique alors que Barry téléphone à sa sœur depuis Hawaï ; l'énervement du personnage s'amplifie, il crie de plus en plus fort, insulte et menace même de mort sa sœur. « *There's no reason for you to treat me this way, you're killing me, all I want is her fucking number, you fucking hear me, now give me her fucking number [...] I'll*

---

<sup>31</sup> Un jeu-concours permet de gagner des kilomètres en avion en achetant des produits de pudding « Healthy Choice ». Cette trame narrative a été écrite à partir d'une histoire vraie : David Phillips, un ingénieur de l'université de Californie, a acheté 12 150 puddings et a accumulé 2 millions de kilomètres en avion.

*fucking kill you, you want that*<sup>32</sup> ? » Mais Shelley Duvall continue de chanter « *he needs me, he needs me...*<sup>33</sup> », accompagnée d'instruments à cordes qui effectuent de longues tenues de notes liées. Ce contrepoint audiovisuel permet, dans cette scène, d'alléger cette crise de nerfs, de lui accorder moins d'importance et laisse le spectateur dans l'ambiance d'un voyage romantique. Comme si on souhaitait, pour une fois, « camoufler » cet excès de colère, essayer de passer outre et de lui pardonner dans un contexte d'une tentative de retrouvailles amoureuses. Le spectateur ressent tout de même ce décalage entre l'image et la musique et cela lui permet de prendre conscience de cette autonomie momentanée de la musique, qui agit comme si elle n'avait pas voulu voir ni entendre tout ce qui se passe à l'image.

La première image de *There Will Be Blood* est un plan sur un paysage, avec, au centre, une colline à trois pics. Mais le film commence avant, avec un écran noir sur lequel s'inscrit son titre en blanc, rappelant les premières projections cinématographiques. Le contexte historique est ainsi mis en place avant même les premières images diégétiques du film. Dès l'apparition du titre, on entend *Popcorn Superhet Receiver* de Jonny Greenwood. Un fondu au noir permet la transition vers le premier plan du film, qui le situe géographiquement dans la région sud-ouest des États-Unis, au Nouveau-Mexique. Génériquement, à travers le plan sur ce paysage vaste et spectaculaire, on identifie tout de suite le genre du western. Ainsi, avec ce premier plan, le film est situé géographiquement, historiquement, et génériquement. Mais à l'apparition de la musique, il se passe autre chose. « *Musically, however, another story unfolds. From the blackness of the introduction emerge two significant events, one that establishes the genre (the landscape), and one that contradicts it (the music)*<sup>34</sup>. » En effet, dans la convention historique, les scènes d'introduction du western sont accompagnées par des chansons mélodiques thématiques. Dans *There Will Be Blood*, *Popcorn Superhet Receiver* peut être identifié comme étant le « thème » du film, mais il peut être difficilement appelé comme tel, étant donné l'absence de mélodies dans la partition. En effet, la partie de ce morceau utilisée

---

<sup>32</sup> « Il n'y a aucune raison pour que tu me traites de cette façon, tu me tues, tout ce que je veux c'est son putain de numéro, tu m'entends, maintenant donne-moi son putain de numéro [...] je vais te tuer putain, c'est ce que tu veux ? »

<sup>33</sup> « Il a besoin de moi, il a besoin de moi... »

<sup>34</sup> Neven Prostran, *op. cit.* p. 80.

« Musicalement, cependant, une autre histoire se déroule. De la noirceur de l'introduction émergent deux événements significatifs, l'un qui établit le genre (le paysage), et l'autre qui le contredit (la musique) ».



par Paul Thomas Anderson est constituée, comme évoqué plus haut, de longues notes tenues à des hauteurs différentes qui convergent en un unisson à travers des glissandi dans un grand *crescendo*. Pour rappel, voici l'indication scénaristique de la musique :

MUSIC BUILDS FROM SMALL TO LOUD, VIOLENT CRESCENDO, THEN OUT<sup>35</sup>.

La musique annonce, dès l'ouverture du film, son autonomie, qui va jusqu'à contredire le genre générique que présente l'image. Anderson crée ainsi, à travers l'utilisation de cette « partition génériquement incongrue<sup>36</sup> » de Greenwood, un western davantage « dérangent<sup>37</sup> » selon Prostran.

Nous avons vu comment les vastes paysages dans *There Will Be Blood* peuvent, par moments, entrer en symbiose avec les longues tenues effectuées par les instruments à cordes, prolongeant l'immensité de la nature au-delà du champ du visible. Mais parfois, la musique peut aussi refermer cet espace et devenir, en ce sens, autonome, en « contredisant » d'une certaine manière ce qui se passe à l'image. En effet, lorsqu'on entend *Proven Lands* de Greenwood, on est avec Daniel Plainview et un ouvrier dans les paysages infinis, à la recherche de pétrole. Mais au lieu d'avoir une musique accompagnant ces images, avec de longues tenues d'archet, les instruments à cordes jouent désormais de manière percussive, avec des pizzicati baroques, et jouant *col legno* (avec le bois de l'archet sur les cordes). Cela crée un effet opposé à celui qui est obtenu avec le morceau *Open Spaces*, et automatiquement, le cadre donne la sensation, non pas de s'ouvrir, mais de se fermer sur les personnages. Les deux hommes enfoncent des piquets dans le sol à la recherche du pétrole, donc la musique, au lieu de se concentrer sur l'image, pourrait être une analogie de cet enfoncement dans le sol, plutôt que l'ouverture vers l'extérieur. Elle adopte une autonomie par rapport aussi à la caméra, qui continue d'effectuer de longs travellings avec un montage lent, et non rapide comme on pourrait l'imaginer avec une musique rythmée. Le contrepoint audiovisuel de cette séquence atteint son hypotypose alors que les deux personnages arrivent, à la fin de la scène, devant un

---

<sup>35</sup> « Le volume de la musique augmente d'une nuance calme à une nuance *forte*, *crescendo* violent, qui disparaît ensuite. »

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

nouvel horizon, le seul lieu aussi immense et infini que les paysages désertiques des États-Unis : l'océan.

## Moments de synchronisation entre musique et image

À l'inverse du contrepoint audiovisuel, ici la musique et l'image s'alignent ponctuellement pour créer un « tout » qui semble être coordonné. Cela peut être rapproché de la synchrèse, qui consiste à « percevoir comme un seul et même phénomène la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément<sup>38</sup> ». Ces images et ces sons n'ont, la plupart du temps, pas réellement de relation, mais sont mis en lien justement grâce à cette synchrèse.

Dans la séquence d'ouverture de *Punch-Drunk Love*, un harmonium est déposé par un camion, comme par magie, devant l'usine de Barry Egan. Intrigué, il le récupère et l'amène dans son bureau. Les premières minutes du film se passent sans musique, on entend uniquement les bruitages du protagoniste qui court et transporte l'instrument. Barry essaie une première fois d'enfoncer les touches de l'instrument, mais aucun son ne se produit. Il s'accroupit et déploie la soufflerie de l'harmonium située dans la partie inférieure de l'instrument et normalement actionnée avec les pédales. Il réessaie d'appuyer sur les touches, et cette fois-ci un son se produit : il s'agit du thème du film composé par Jon Brion, joué à l'harmonium. Le geste de Barry a donc « lancé » la première musique extradiégétique du film et crée, pendant une seconde, une confusion entre musique diégétique et extradiégétique. Le protagoniste continue de tirer et de replier la soufflerie de l'harmonium, créant des sons soufflés graves. Ces notes tombent en rythme avec le thème extradiégétique, comme si Barry l'entendait et essayait de synchroniser ses gestes avec la musique. Il se relève ensuite, pose ses doigts sur les touches de l'harmonium et joue une mélodie qui s'ajoute au thème du film, tout en restant dans le même tempo que ce thème. Certaines notes tombent en même temps que les temps forts de la mesure de la musique extradiégétique, comme si ces deux mélodies avaient été écrites ensemble. La fin de ces deux pistes mélodiques tombe aussi en synchrèse : la porte coulissante de l'usine s'ouvre brutalement, signalant l'arrivée de ses collègues. Barry sursaute et arrête de jouer ; la musique extradiégétique s'arrête comme elle a commencé : en même temps que celles jouées par Barry.

---

<sup>38</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 55.

Le retour d'Hawaii de Barry et Lena est marqué par l'apparition de quatre hommes qui souhaitent récupérer l'argent que Barry doit, prétendument, verser à la femme de la ligne du service de sexe téléphonique. Ces hommes viennent tabasser Barry, tels les boxeurs qui mettent des *punch-drunk*. Cette expression s'applique aux boxeurs désorientés, qui ont reçu trop de coups de la part de leur adversaire et dont le cerveau est donc complètement « ramolli ». À l'instar de ce que ressent Barry Egan, lorsqu'il tombe amoureux. Cette scène est marquée par une partition musicale et sonore très riche, où les éléments visuels entrent en synchronisme avec la musique percussive.

La menace est annoncée par l'ouverture lente et grinçante de la porte du garage de Barry. Puis, le son de l'arrivée d'une voiture qui roule très vite va *crescendo*, jusqu'à ce que cette voiture percute celle dans laquelle se trouvent Barry et Lena. Le son du choc est très court, et il est suivi par de longs grincements de pneus alors que la voiture tourne sur elle-même. Ce début de séquence n'a pas encore de musique, uniquement ces sons qui ressemblent à de la musique et l'introduisent. Il s'agit de sons très musicaux : le sifflement des pneus de la voiture est une longue note aiguë et stridente, tout comme la porte du garage qui se lève juste avant. Lorsque la caméra est à l'intérieur de la voiture avec les protagonistes, on entend uniquement une musique percussive jouée par un tambour et un instrument (ressemblant à un son d'harmonium, réalisé au synthétiseur) qui effectue une triade (un accord parfait) descendante majeure. Cette musique (analysée plus loin dans le sous-chapitre *Les bruitages ayant inspiré la composition musicale*) est réalisée avec un échantillonneur et apparaît déjà plus tôt dans le film alors que Barry travaille dans son usine. Les respirations saccadées de Barry et de Lena entrent en rythme avec les coups de tambour. Des sons s'ajoutent, évoquant le tic-tac d'une horloge : l'heure de la revanche de Barry a sonné. Les sons de tambours vont *crescendo* alors que Barry sort de la voiture, déterminé à frapper les agresseurs. Une fréquence aiguë en continu se superpose aux sons répétitifs. Le protagoniste donne d'abord un coup de poing, dont le son ressemble à un coup de tambour étouffé, c'est-à-dire sans caisse de résonance. Puis, un deuxième coup au deuxième homme, cette fois-ci avec une barre métallique qu'il a arrachée au premier. Le troisième homme sort de la voiture, il se fait également abattre en un unique coup par Barry. L'arme utilisée dans la bagarre a changé entre le premier et le deuxième homme, mais le son (coup de tambour étouffé) reste le même : cela montre l'ambiguïté constante dont fait preuve la bande sonore entre les sons diégétiques et extradiégétiques. De plus, ces coups tombent sur les premiers temps, les temps forts, de la pulsation de la mesure. Ensuite, Barry s'avance vers la voiture où se trouve le quatrième homme, qui a pris peur et ne

sort pas de l'habitacle. Barry casse alors les vitres de la voiture avec sa barre de métal. Les coups de tambour de la musique extradiegetique émettent des accents lorsque Barry fait éclater les vitres, dans le même tempo que celui de la musique. L'image, le son et la musique tombent ici en synchrèse. Barry retourne dans sa voiture pour rejoindre Lena, et alors qu'il s'apprête à fermer sa portière, la musique percussive s'achève avec un dernier accent de tambour, qui tombe en même temps que le claquement.

Cette séquence démontre le travail d'orfèvre réalisé entre la musique et l'image, s'apparentant à une chorégraphie : une danse entre l'image et la musique, dans laquelle certains pas sont synchrones. La danse est, la plupart du temps, pensée par rapport à la musique. Cette séquence me donne la sensation que les acteurs sont les danseurs qui entendent la musique et essaient d'entrer en rythme avec elle.

### **Chapitre 3/ La musique comme représentation d'un état intérieur**

## Le mal-être de Barry Egan devient musique dans *Punch-Drunk Love*

Que se passe-t-il lorsque la source de la musique est invisible, mais que les personnages semblent l'entendre ? Lorsque la musique est si forte dans les émotions qu'elle transmet, qu'elle donne la sensation d'être la représentation des sentiments les plus intimes et intérieurs d'un personnage ?

Barry Egan est un être tourmenté, mal dans sa peau. Il travaille dans une usine de fabrication de déboucheurs de toilettes, a sept sœurs, et mène une vie ponctuée par des excès de colère et une anxiété sociale qui ne le quitte quasiment jamais. Il est seul. Jusqu'au jour où il trouve un harmonium devant son lieu de travail, et rencontre Lena.

Comment représenter dans un film toutes ces émotions ressenties par le protagoniste ? L'anxiété constante, les sentiments amoureux, les doutes, les angoisses... Paul Thomas Anderson et Jon Brion les communiquent au spectateur par le prisme de la musique.

Paul Thomas Anderson explique dans une interview que « le film parle de s'accorder au diapason, trouver sa musique, je suppose<sup>39</sup> ». *Punch-Drunk Love* est centré sur cette recherche constante d'une musique tonale qui représenterait une paix intérieure, au contraire de l'anxiété sociale que ressent le protagoniste, représentée par une musique percussive, rythmée et répétitive.

Le téléphone sonne chez Barry. Il décroche. Il s'agit de la femme du service de sexe par téléphone. Au fil de leur conversation, Barry comprend qu'elle veut lui soutirer de l'argent. Une panique monte en lui. Cette angoisse montante est représentée par un *crescendo* d'instruments de percussion répétitifs et légers. La caméra effectue un travelling avant sur Barry, mais celui-ci recule, comme s'il souhaitait échapper à cette situation ; il ne contrôle plus la panique qui s'empare de lui. Il raccroche et se rend sur son lieu de travail, mais les percussions ne s'arrêtent plus. Au contraire, elles s'intensifient. Durant les dix prochaines minutes, cette base percussive restera la même, bien qu'avec des intensités différentes. C'est

---

<sup>39</sup> Charlie Rose, *Filmmaker Paul Thomas Anderson and Actor Adam Sandler on Their Film « Punch Drunk Love »*, 2002, [mise à jour le 10 octobre 2002], <http://charlieroose.com/videos/2402>.

d'ailleurs celle-ci qui crée le lien entre les différentes séquences, alors même que les lieux varient. Cela s'explique sûrement par l'attitude inchangée de Barry : il doit gérer plusieurs situations à la fois, et ressent une pression constante. Les instruments se superposent, et commencent à s'ajouter les uns aux autres, tout en gardant la même base rythmique. Comme si chaque problème, chaque nouvelle angoisse était illustré par un nouvel instrument de percussion. Dans la bande sonore, on commence à identifier des sons inspirés de ceux de tirettes de fermeture Éclair, intensifiant la sensation de va-et-vient qu'effectue l'esprit lorsqu'il traite beaucoup d'informations différentes en même temps. Barry pose ses doigts sur l'harmonium et le son diégétique de l'instrument brouille encore davantage la bande sonore. Le protagoniste effectue ce geste à plusieurs reprises pendant le film, lorsqu'il se trouve dans des situations stressantes, comme si ces sons calmaient son esprit pendant quelques secondes ; c'est une tentative de suppression des sons percussifs qui résonnent dans sa tête. Puis, des maracas et des bruits de frottement s'ajoutent aux sons déjà audibles. Une horloge sonne à plusieurs reprises, représentant l'angoisse du temps qui passe. Les dialogues sont très rapides, comme s'ils avaient été calés sur la rythmique de la musique. Puis, tout se mélange et s'accélère : le téléphone sonne, les machines de l'usine se déplacent, Barry tapote nerveusement sur la vitre de son bureau. Les personnages ne laissent pas de pauses entre leurs répliques, comme s'ils n'attendaient même pas de réponses, tout s'enchaîne très rapidement, comme dans la tête de Barry. Lorsque Lena prend son courage à deux mains et l'invite au restaurant, Barry répond à toutes les interrogations, explique toutes ses situations et met donc des mots sur ses angoisses. La musique se calme enfin : on revient à l'unique base percussive du début de la séquence, comme si Barry était enfin presque complètement apaisé.

Un poids est tombé de ses épaules, mais son anxiété se prolonge, en arrière-plan, à l'affût, prête à repartir de plus belle.

Pendant ces dix minutes, la musique ne s'arrête jamais. Elle effectue des *crescendos* et *decrescendos*, mais se poursuit constamment. Toute la trame dramatique et musicale de cette séquence fonctionne comme dans une usine : on retrouve une mécanique, une répétition constante, une rapidité. Cette séquence sera analysée d'un point de vue musical plus loin. Cette musique percussive revient d'ailleurs tout au long du film et sera constamment associée à l'environnement et au lieu de travail du protagoniste. Comme si Barry devenait, par la pression qu'il subit, un robot de l'usine ; sauf que lui, il ressent tout. Et par la musique, le spectateur aussi.

Lorsque Barry part au supermarché avec son collègue pour acheter du pudding afin de payer son vol à destination d'Hawaii avec Lena, on entend à nouveau ces sons percussifs



répétitifs. Mais cette fois-ci, plutôt qu'une anxiété, ils représentent une excitation du protagoniste pour ce voyage. La musique commence alors que Barry arrive sur son lieu de travail. Elle fonctionne ici comme le leitmotiv de l'usine, car la musique est identique à celle qui intervient plus tôt dans le film, alors qu'il se trouve dans le même lieu. Ces sons percussifs sont donc associés à son environnement de travail, ou plus précisément à l'état intérieur du personnage stressé, notamment lorsqu'il est à l'usine. Cette impression se confirme alors qu'on entend la voix de la femme du service de sexe téléphonique se mélanger à la bande-son, juste après que Barry se confie à son collègue : « *I got in trouble last night, I'm in a little bit of trouble. I made a phone call*<sup>40</sup>. » La voix de la femme retentit aussitôt : « *Come here, come here, Barry, come here*<sup>41</sup>. » Sa voix a le timbre d'une voix téléphonique ; il s'agit du souvenir de l'appel dans l'esprit de Barry. Par ailleurs, les sous-titres affichent « *computer voice*<sup>42</sup> » pour caractériser le timbre de sa voix. Le son de l'harmonium s'ajoute à la musique, qui fait le lien avec la prochaine séquence, où les deux collègues sont dans le supermarché. L'harmonium (dont il enfonce les touches à chaque fois pour se calmer) incarne ici la joie qu'il ressent à l'idée que son départ à Hawaï avec Lena se concrétise. Une fois au supermarché, Barry et son collègue courent à travers les rayons en rythme avec la musique, pour récupérer le plus de puddings possible. La voix téléphonique se remet à se mélanger à la musique et à parler à Barry ; mais cette fois, elle le rassure, l'encourage : « *You are on your way. Don't stop now. Don't be discouraged and don't be sad*<sup>43</sup>. » Tandis que son collègue continue de remplir le caddie, Barry fait les cent pas ; il est anxieux, mais n'arrive pas à croire sa situation « *You can go to places in the world with pudding. That is funny, that's funny*<sup>44</sup>. » Dès qu'il prononce son deuxième « *funny* », il se met à faire des pas de danse et à taper dans ses mains en rythme avec la musique percussive extradiégétique. Il tape avec sur le sol avec ses pieds comme s'il faisait des claquettes (ou jouait de ses instruments percussifs avec ses pieds), puis il lève ses mains vers le ciel, dit « *yes* », tape finalement dans ses mains. Ses trois actions distinctes tombent sur les trois temps de la mesure de la musique et son « *yes* » est souligné par une note plus aiguë au synthétiseur. Il se tourne dos à la caméra et continue de danser ; la musique se décharge un peu en instruments et on entend désormais surtout des sons de castagnettes. Barry se retourne

---

<sup>40</sup> « Je me suis fait des ennuis hier soir, j'ai quelques ennuis. J'ai passé un coup de fil. »

<sup>41</sup> « Viens ici, viens ici, Barry, viens ici. »

<sup>42</sup> « Voix d'ordinateur. »

<sup>43</sup> « Tu es sur la bonne voie. Ne t'arrête pas maintenant. Ne te décourage pas et ne sois pas triste. »

<sup>44</sup> « On peut aller partout dans le monde avec du pudding. C'est drôle ça, c'est super drôle. »

face à la caméra en tapant quatre fois dans ses mains, pile en même temps que les castagnettes. De plus, le son est identique, comme si c'était Barry qui en jouait pendant quatre temps. Il s'éloigne de la caméra toujours en dansant et dit plusieurs fois : « *It's going to work. I'm coming, Lena, I'm coming, aloha*<sup>45</sup>. » Finalement, il rejoint son collègue qui l'appelle pour aller à la caisse, le sourire aux lèvres, toujours en dansant. Aucune source de musique n'est visible à l'écran, et pourtant, Barry semble l'entendre. Cette musique trotte dans sa tête, elle est en lui, et elle fait même bouger son corps. Ce rythme constant l'accompagne et fait partie de lui. Le sentiment de joie est ainsi toujours teinté d'un arrière-goût d'appréhension et d'angoisse ; la joie, l'excitation et le stress s'allient dans le corps de Barry avant son grand voyage.

---

<sup>45</sup> « Ça va marcher. J'arrive, Lena, j'arrive, aloha. »

## Quand les personnages chantent leurs émotions dans *Magnolia*

Une grande partie de la bande originale de *Magnolia* est composée de chansons de la chanteuse Aimee Mann. Elle en a écrit deux spécifiquement pour le film : *You Do* et *Save Me* ; les autres chansons existaient déjà, à l'exception du titre *One*, reprise de la chanson homonyme de 1968 de Harry Nilsson. La chanson *Wise Up* a été originellement écrite pour le film *Jerry Maguire* de 1996, mais Cameron Crowe, le réalisateur, ne l'a finalement pas utilisée. Le travail d'Aimee Mann a beaucoup inspiré Paul Thomas Anderson dans l'écriture de *Magnolia* ; il affirme même avoir voulu créer une sorte d'adaptation de ses chansons avec son film. Les thématiques de ses titres sont très pessimistes et tournent principalement autour de la solitude, de la dépression, de l'amour perdu ou de la mort (thématiques communes au film et aux personnages de P. T. Anderson aux destins tragiques). Mais ces paroles entrent souvent en contraste avec des mélodies et instrumentations dans des tonalités majeures, ce qui, paroles mises de côté, donne la sensation d'écouter des chansons joyeuses. Ces chansons sont souvent associées au personnage de Claudia, qui représente sûrement l'un des destins les plus tragiques du film : jeune toxicomane, elle a coupé tous les liens avec sa famille après avoir subi des agressions sexuelles de son père durant son enfance. En effet, les chansons d'Aimee Mann interviennent chaque fois que Claudia est présente dans la scène, et, à plusieurs reprises, elle les écoute même de façon diégétique. Cela est le cas par exemple lorsqu'elle écoute la chanson *Momentum* en prenant des drogues dans son appartement, et que le policier Jim Kurring intervient en lui demandant de baisser le son. La musique est alors si forte qu'elle recouvre quasi totalement les répliques échangées par les deux personnages. Comme si le fait de la jouer à un volume bien trop élevé lui permettait d'oublier sa peine, de se noyer dans ces fréquences plutôt que dans son désespoir. La musique d'Aimee Mann incarne le mal-être de Claudia et donne également une identité sonore à son personnage.

Alors que Claudia est chez elle en train de prendre des drogues, la musique d'Aimee Mann, *Wise Up*, retentit. On imagine que Claudia est une nouvelle fois en train d'écouter de façon diégétique la musique de cette chanteuse. De plus, la chanson commence à être jouée à un volume plus bas, puis monte en intensité en même temps que la scène progresse. Des accords

plaqués au piano, puis la voix d'Aimee Mann qui chante « *It's not...* », alors que Claudia inhale sa poudre blanche. Puis, elle relève la tête et, entre deux sanglots, se met à chanter avec la chanteuse la suite de la phrase « ... *what you thought, when you first began it*<sup>46</sup>. » Ces paroles peuvent directement être mises en lien avec la situation de Claudia et son usage des drogues. Dès qu'elle se met à chanter, on a l'impression d'assister à une scène de comédie musicale. Mais ce qui nous sort assez rapidement de cette sensation, c'est qu'elle ne chante pas fort, et qu'il s'agit presque d'un parler-chanter. De plus, on entend toujours la voix d'Aimee Mann, comme si Claudia écoutait sa chanteuse préférée et chantait avec elle pour oublier sa peine. Mais Paul Thomas Anderson donne à cette séquence une tout autre tournure avec un simple « cut » : au milieu du refrain, on se trouve soudain dans l'appartement du policier Jim, assis devant sa télévision, en train de chanter la suite de la chanson, également en même temps qu'Aimee Mann. Les voix des deux personnages se fondent l'une dans l'autre et lorsque Jim chante, on a presque l'impression qu'il le fait avec Claudia et non avec Aimee Mann. Puis, il y a un autre « cut » vers le père de Claudia, assis sur son canapé, également en train de chanter. Ensuite, on se retrouve avec Donnie Smith, puis avec l'infirmier Phil Pharma et Earl Patridge, son patient mourant. La caméra se rapproche toujours des protagonistes dans un travelling avant, comme pour se retrouver au plus près des visages et des sentiments intimes de ces personnages. Jusqu'ici, on pourrait penser que les personnages sont en train d'écouter la même chaîne de radio ou la même émission télévisée qui diffuse cette chanson (bien que cela semble déjà improbable, ils ont tous le regard fixé sur quelque chose au loin), et qu'ils chantent avec celle-ci. Mais, alors que le pont de la chanson retentit, la séquence prend une dimension d'autant plus étrange qu'on se situe désormais avec Linda Patridge, qui chante la chanson dans sa voiture éteinte, puis avec Frank T. J. Mackey, également dans sa voiture, au moteur coupé dans la pénombre. Comme si cette chanson pouvait franchir ses limites diégétiques et lier les destins de ces personnages par une force surnaturelle. Finalement, on se trouve dans la bibliothèque avec le jeune Stanley Spector. La voix d'Aimee Mann monte alors dans les aigus et se fond d'autant plus avec la voix enfantine du jeune garçon. Ici, pour la première fois, la caméra effectue un mouvement de travelling arrière, comme pour signifier qu'il s'agit de la fin de la chanson. On remarque donc également que l'image est calée sur la musique, et c'est en ce sens que l'on pourrait comparer cette séquence à un vidéoclip.

Les personnages ne sont pas chanteurs ; ils chantent, pour la plupart, faux et pas toujours en rythme, ce qui apporte une dimension réaliste à cette séquence absurde. À travers le

---

<sup>46</sup> « Ce n'est pas ce que tu pensais, lorsque tu as commencé. »

traitement particulier et la mise en scène originale d'une seule chanson, Paul Thomas Anderson lie les destins de ses neuf personnages isolés, chantant de façon diégétique cette musique extradiégétique.

## **Chapitre 4/ La musique et les bruitages**

## Les bruitages ayant inspiré la composition musicale

Tout le temps, durant toute notre vie, nous sommes entourés de sons. Que ce soit le bruit du vent qui souffle, les roues d'une voiture sur le gravier, le claquement de mes touches d'ordinateur lorsque je rédige ce texte – ils sont partout. Ces sons font tellement partie de notre quotidien que souvent nous oublions d'y penser ou d'y prêter attention. La plupart du temps, uniquement les bruits surprenants, qui sortent du commun, nous font réagir. La musique contemporaine s'inspire beaucoup des sonorités du quotidien afin de les intégrer dans des partitions musicales. La musique dite bruitiste consiste en l'assemblage d'un grand nombre de sons issus du quotidien, dont certains sont considérés comme étant désagréables. Ce mouvement est apparu en 1913 avec le manifeste futuriste de Luigi Russolo intitulé *L'Art des bruits*<sup>47</sup>. Il y explique le désir de faire voler en éclats les habitudes de la musique classique, et de prendre en compte des éléments sonores constitutifs de tout notre environnement. « Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits. [...] Chaque son porte en soi un noyau de sensations déjà connues et usées qui prédisposent l'auditeur à l'ennui, malgré les efforts des musiciens novateurs. Nous avons tous aimé et goûté les harmonies des grands maîtres. Beethoven et Wagner ont délicieusement secoué notre cœur durant bien des années. Nous en sommes rassasiés. C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, l'« Héroïque » ou la « Pastorale »<sup>48</sup>. » Depuis Russolo, un grand nombre de compositeurs ont expérimenté de nouvelles sonorités. Le français Edgar Varèse (1883-1965) est l'un des pionniers de la musique du 20<sup>e</sup> siècle, notamment à travers ses expérimentations autour de la musique électroacoustique (il utilise, par ailleurs, souvent les ondes Martenot dans ses morceaux) et sa recherche de nouvelles possibilités sonores. Sa pièce *Ionisation* (1933) est la première œuvre écrite entièrement pour des

---

<sup>47</sup> Luigi Russolo, *L'art des bruits, manifeste futuriste*, Allia, Paris, 2003, 1<sup>re</sup> éd. 1913.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

instruments de percussion, se concentrant sur la polyphonie rythmique, plutôt que sur une mélodie. En 1948, Pierre Schaeffer donne le nom de « musique concrète » à une nouvelle forme d'expression musicale dont il est le créateur, avec Pierre Henry, qui consiste à « composer à partir de sons enregistrés, en travaillant et en combinant ces sons à différents niveaux, en les enregistrant, en les manipulant sur leur support d'enregistrement sans passer, la plupart du temps, par une notation préalable<sup>49</sup>. » Ces sons étaient enregistrés à partir d'objets sonores, puis pouvaient être manipulés après l'enregistrement. Les expérimentations autour de la musicalité de sonorités percussives peuvent être rapprochées du travail de composition de Jon Brion et Jonny Greenwood, qui intègrent dans leurs musiques des sons qui s'inspirent des environnements sonores des personnages du film afin de composer la musique de certaines séquences.

La recherche de sonorités n'a cessé et ne cesse de perdurer ; au cinéma, les *sound designers* expérimentent, créent des sons originaux qu'ils intègrent aux films. Ils conçoivent de réels objets sonores, et réfléchissent à la sonorité (parfois musicale) de sons qui nous entourent.

Cela amène à réfléchir à la nature même de la musique. À partir de quand les sons peuvent-ils être ou devenir musique ? Chaque son porte-t-il une forme de musicalité en lui ? Ou encore, comment certains sons peuvent-ils inspirer l'écriture musicale ? C'est cette fine frontière entre les bruitages et la musique qui m'intéresse, « *the most beautiful area* », selon David Lynch<sup>50</sup>.

Dans ce chapitre, je prends comme point de départ la musique de Jon Brion et Jonny Greenwood afin d'en analyser les inspirations « bruitistes », puis je pars des bruitages afin d'analyser leurs dimensions musicales.

Jon Brion et Jonny Greenwood s'inspirent justement de ces sons constitutifs de l'environnement sonore du film, dans certaines scènes, pour composer la musique. La

---

<sup>49</sup> Marc Vignal, *Musique concrète*, Dictionnaire de la musique, consulté le 15 avril 2024, [https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/musique\\_concrète/166944#:~:text=Résolument%20acoustique%2C%20la%20musique%20concrète,spectre%20des%20fréquences%20et%20amplification](https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/musique_concrète/166944#:~:text=Résolument%20acoustique%2C%20la%20musique%20concrète,spectre%20des%20fréquences%20et%20amplification)

<sup>50</sup> « La plus belle zone. » Chris Rodley, *Lynch on Lynch*, cité dans Danijela Kulezic-Wilson, *Sound Design Is the New Score, Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*, Oxford University Press, New York, 2020, p. 27.



dramaturgie du film a ainsi un grand impact sur la musique. Le cinéaste élabore des combinaisons sonores dans lesquelles les sons synchrones avec l'image s'entremêlent à des éléments musicaux, qui étaient reliés aux bruits à travers une ressemblance de timbres. Il y a donc un rapport image-son d'ordre analogique, fortement présent dans le cinéma de Paul Thomas Anderson.

C'est le cas par exemple dans deux séquences distinctes issues de *Punch-Drunk Love* et *There Will Be Blood*. Bien que ces deux films soient très différents en termes de genres, d'histoires et d'époques, la musique de Brion et de Greenwood s'inspire pour les deux de sons de travaux : dans le premier, ceux de l'usine de fabrication de déboucheurs de toilettes dans laquelle travaille Barry Egan, et, dans le second, des sons des travaux dans le puits de pétrole dans lequel travaille également Daniel Plainview.

Daniel Plainview arrive à la ferme de Bandy, où il souhaite puiser du pétrole. Alors que son ouvrier commence à enfoncer des piquets avec des marteaux dans le sol, des instruments à cordes effectuent des pizzicati rapides et rythmés. Ces cordes pincées, jouées de manière assez forte et dynamique, ressemblent justement au son du marteau qui enfonce le piquet dans le sol. En effet, la corde qui claque sur le manche de l'instrument produit un son métallique, court et puissant. Les pizzicati sont agressifs, ce qui rappelle également l'image d'un clou qui est enfoncé, de plus en plus profond, dans le sol, de manière sèche et brève.

La musique *Proven Lands* de Greenwood commence alors qu'on se trouve à l'intérieur de la ferme et qu'on voit Daniel Plainview en train de regarder à l'intérieur à travers une fenêtre, assis sur son cheval. La plupart des instruments à cordes jouent encore avec leurs archets : on entend des glissandi et des trémolos. Les instrumentistes jouent leurs glissandi à des moments différents et les trémolos (qui n'ont, par définition, pas d'indication précise en termes de quantité de notes à jouer) créent une nappe sonore, donnant la sensation qu'ils jouent dans des tempi différents. Quelques pizzicati baroques sont ensuite joués *crescendo* de façon régulière, comme une tentative de battre la mesure dans un « chaos » de notes qui se superposent. Dès que Daniel s'éloigne, toujours à cheval, tous les instrumentistes passent d'un mode de jeu *arco*, à des pizzicati. Ces pizzicati sont joués par un grand nombre d'instruments à cordes de façon différée, ils forment ensemble une nappe sonore de cordes pincées. En effet, il y a six voix différentes uniquement pour les violons, permettant la création de cette nappe sonore de notes différées. On voit alors au loin un ouvrier qui enfonce un piquet dans le sol. Il lève son marteau, et se met à taper dessus de façon régulière, comme s'il venait remplacer les pizz baroques joués auparavant dans une tentative de battre la mesure. Les pizzicati sont calés rythmiquement sur

les coups de marteau. Puis, il y a un gros plan sur le piquet en train d’être enfoncé, et on l’entend désormais plus fort ; il devient un instrument percussif à part entière de la séquence. Daniel et l’ouvrier se déplacent ensuite à cheval dans des paysages vastes, afin de trouver d’autres endroits riches en pétrole. Les instruments à cordes continuent leurs pizzicati, mais désormais certains d’entre eux sont accentués, créant des contretemps sur les pizzicati réguliers. Une mélodie, jouée par certains violons, toujours en pizzicati, se détache ensuite de la base percussive. Lorsqu’on observe la partition, on note que la deuxième voix des violons est notée comme un instrument de percussion, c’est-à-dire sans hauteur de notes, mais avec des têtes en forme de croix. Il s’agit de sons étouffés et secs, qui visent avant tout un effet rythmique.

Afin d’amplifier encore la dimension rythmique de la musique, Greenwood demande à certains instrumentistes à corde de jouer, non pas avec leurs doigts, mais avec des médiators, conçus à la base pour les guitares, augmentant ainsi le son métallique des cordes qui claquent (fig. 10).



**Fig. 10** Transcription de la 5<sup>e</sup> mesure de la partie de deuxième violon de *Proven Lands* de Jonny Greenwood.

Voici l’indication notée au-dessus des portées des deuxième, cinquième et sixième violons, des deux voix d’altos et des deux voix de violoncelle : « *Plectrum, all cross headed notes to be played as muted strikes*<sup>51</sup>. » L’unique thème mélodique de cette partition est joué par les première, troisième et quatrième voix de violons avec l’indication suivante : « *pizz. with plectrum*<sup>52</sup> ». Quelques instants plus tard, un autre piquet est enfoncé dans un autre endroit, puis un autre, puis encore un autre... La musique s’arrête sur un dernier piquet, que Daniel

<sup>51</sup> « Médiator, toutes les notes avec des têtes en croix doivent être jouées comme des frappes sourdes. »

<sup>52</sup> « Pizz. avec médiator. »

Plainview enfonce dans une table sur laquelle est posée une carte, dans le même rythme que les précédents, comme pour prolonger la musique dans un ultime solo diégétique.

Greenwood et P. T. Anderson brouillent ici les frontières entre la musique et les bruitages diégétiques du film. « L'haptique sonore de la musique, et l'effet viscéral de l'utilisation des cordes et du piano comme instruments de percussion se transforment souvent en bruit. De violents pincements ou sciages de cordes, des arpèges désaccordés, le fait de taper sur le corps des instruments à cordes et divers autres effets de percussion sont considérablement augmentés par une subtile manipulation électronique, créant des bruits qui peuvent être confondus avec ceux de la diégèse<sup>53</sup>. » En exploitant le caractère percussif des instruments à cordes ou du piano, comme l'explique Danijela Kulezic-Wilson, la musique peut se transformer en bruitage, créant la confusion chez le spectateur quant à sa provenance (diégétique ou extradiégétique). Le violon, instrument très mélodique, se voit attribuer des caractéristiques très percussives, et les piquets frappés par un marteau adoptent une dimension musicale importante. Greenwood affirme : « J'adore le fait qu'un violoniste puisse obtenir des milliers de sons à partir d'une note, rien que par la façon dont il pose ses doigts, son archet, la phrase musicale. Si l'on multiplie cela par deux ou cinq musiciens, la complexité devient exponentielle, même s'ils jouent quelque chose de très simple<sup>54</sup>. »

La musique donne la sensation de s'être inspirée de l'aspect percussif des piquets frappés, ces deux éléments sonores se fondent ainsi l'un dans l'autre.

Jon Brion crée des boucles sonores et répétitives en s'inspirant de ces sons du quotidien qui ne cessent de nous entourer.

Dans l'usine de Barry Egan, se fait entendre un grand nombre de sons répétitifs de machines qui se déplacent, s'enclenchent, effectuent sans cesse les mêmes gestes mécaniques, telles des boucles sonores. Comme nous l'avons vu plus haut, ces sons répétitifs peuvent également être interprétés comme étant ce qui se mélange dans l'esprit de Barry à ce moment-là ; ces sons, répétés de façon mécanique, peuvent nous rendre fous, surtout lorsqu'on est de nature très angoissée, comme ce personnage. Barry arrive à l'usine sur le morceau *Hands and Feet* de Jon Brion, composé pour le film à l'aide d'un échantillonneur, un instrument de musique électronique numérique qui permet d'enregistrer des échantillons sonores, afin de pouvoir ensuite les reproduire ou les modifier. Cet instrument offre au compositeur la

---

<sup>53</sup> Danijela Kulezic-Wilson, *op. cit.*, p. 38.

<sup>54</sup> John Lewis, *op. cit.*

possibilité de créer une partition à base de sonorités variées, comme des instruments de percussion ou encore des objets de la vie quotidienne sous la forme de bruitages. Les échantillons de ces sons peuvent être répétés, joués en boucle, superposés, etc. Cette manière de composer, de piocher des sons issus de l'environnement pour les intégrer à la musique, peut être mise en lien avec la musique concrète. « Notant la prédominance des sons environnementaux tels que les bruits répétitifs des machines d'un moulin, le ronronnement rythmique d'un anémomètre et divers sons associés aux forces élémentaires du vent, de la terre et du feu, Wierzbicki compare leur logique organisationnelle et l'effet de leur placement aux compositions de musique concrète<sup>55</sup>. »

Barry s'enferme dans son bureau, et décide de réparer l'harmonium qu'il a trouvé au bord de la route au début du film. On entend des sons de frottements : il tire quelques instants plus tard un bout de scotch, dont le son est identique à cet instrument percussif. Le son du scotch, ou le son d'un instrument de percussion similaire à celui-ci, a été « samplé », afin d'intégrer directement la musique extradiégétique, tout en étant aussi présent dans la diégèse du film. Au fil de la scène, de plus en plus de sons répétés en boucle intègrent la bande sonore et s'accumulent dans un *crescendo*. Parmi ces sons, on a, dans l'ordre : les sons de frottements réalisés avec du papier de verre, des frappes sur des instruments à peau, un gong, des timbales, une contrebasse en pizzicato, une caisse claire, des cymbales jouées avec un archet, un tambour à corde (aussi appelé *lion's roar*, le rugissement du lion), des crécelles et une batterie. Les sons qui font partie de la diégèse se mélangent aussi à eux, par exemple lorsque Barry Egan enfonce par exemple les touches de son harmonium désaccordé ou qu'il découpe sa carte bancaire en petits morceaux avec des ciseaux.

Quand il sort de son bureau et aperçoit sa sœur et son amie Lena arriver au loin, il prend peur ; certaines boucles sonores varient et s'ajoute le son de plusieurs tambours, ressemblant au bruit des pas qui approchent. Barry panique et se met à courir vers son bureau. En chemin, il trébuche sur un objet laissé au sol par un de ses collègues, et tombe par terre, brisant la tasse qu'il tenait entre les mains. Le son qu'émet la tasse en tombant interrompt pendant un court instant la musique extradiégétique (sauf un tambour en *pianissimo*), comme si ce son avait intégré ou remplacé momentanément la musique. Puis, la musique percussive reprend. De retour dans son bureau, Barry enfonce les touches de son harmonium en attendant l'arrivée de sa sœur et de son amie. Alors que son collègue entre pour lui poser une question, on entend des sons aigus qui ressemblent à des machines d'usine. On comprend que ces sons font partie de

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.44.

la diégèse seulement quelques instants plus tard, alors que des machines se mettent à bouger en arrière-plan. Lena s'assoit en face de Barry dans son bureau et se met à discuter avec lui. Le téléphone sonne alors, mais Barry refuse de répondre, car il pense qu'il s'agit une nouvelle fois de la femme du service de sexe téléphonique. Le téléphone sonne de façon très courte et répétitive en rythme avec la musique, alors que les deux continuent leur conversation, comme s'il venait d'être samplé et intégré à la partition. En arrière-plan, un ouvrier conduisant une machine avance trop rapidement (ce son *crescendo* se fond dans la bande sonore), et fonce droit dans le mur. Des piles de cartons tombent et ses collègues se mettent à crier. Lena et sa sœur quittent l'usine, mais, une fois arrivée à sa voiture, Lena décide de retourner à l'intérieur afin d'inviter Barry au restaurant. Alors que les deux personnages se parlent dans le dernier plan de la séquence, les instruments percussifs disparaissent l'un après l'autre, comme pour terminer la scène en miroir avec son commencement.

Les sons industriels présents dans cette séquence ressemblent à une partition orchestrale minimaliste et répétitive, une musique fondée sur la répétition de motifs mélodiques ou rythmiques très courts, faisant preuve d'une grande économie de moyens. La musique a ainsi été écrite avec certains éléments sonores constitutifs de la diégèse, qui deviennent extradiégétiques de par leur traitement particulier. Les sons diégétiques jouent eux aussi avec la musique en l'intégrant momentanément.

Dans une autre séquence, lorsque Barry, poursuivi, court à toute allure dans les rues de Los Angeles, on entend dans un premier temps une musique orchestrale et dissonante, amplifiant la sensation de peur qu'il ressent. Mais, petit à petit, des sons dissonants de grincements ressemblant à des roues de voitures s'ajoutent à la bande-son. La voiture n'est pas visible dans le champ et Barry se trouve dans une rue piétonne à ce moment-là ; les sons de roues de voiture n'en sont en fait pas réellement : ils ont été imités avec des instruments à vent qui font des glissandi en partant de l'extrême aigu pour aller vers l'extrême grave, afin de rappeler le danger que représente pour lui la voiture qui le poursuit. La grosse caisse effectue des roulements très courts, rappelant le souffle du vent.

## La musicalisation des bruitages

En plus de l'inspiration bruitiste de la musique, les bruitages contiennent eux aussi une dimension musicale importante, à travers, d'une part, leurs sonorités, et, d'autre part, leurs agencements et la manière dont ils sont construits au sein des films de Paul Thomas Anderson. La piste sonore doit ainsi être pensée en amont du tournage, car certaines structures sonores remettent en cause des composantes de l'image. Michel Fano, dont le travail est associé aux films d'Alain Robbe-Grillet, évoque la « sono-plastie », qui consiste à concevoir toute la piste sonore au stade du tournage, et puis du montage, afin de les mettre ensuite en lien avec les images. Les bruits sont ainsi organisés musicalement, et la structure des images s'adapte en quelque sorte à eux. Le travail de Paul Thomas Anderson est similaire, car, comme nous allons le voir, une partie importante des bruitages ont dû être pensés avant même l'image.

La musicalité de ces bruitages peut être amplifiée en identifiant leurs qualités musicales et en les renforçant, de plusieurs façons, par la répétition, l'accentuation de certains sons, leur modification électroacoustique, etc. Comme le dit Danijela Kulezic-Wilson, « la ligne de partage entre les sons et la partition peut être brouillée en soulignant les qualités musicales de ces sons, le plus souvent par l'utilisation de la répétition, de l'accentuation rythmique et du montage<sup>56</sup>. »

*Magnolia* atteint son hypotypose lorsqu'une pluie de grenouilles, qui constitue une référence au livre de l'Exode dans l'Ancien Testament, s'abat sur la vallée de San Fernando. Huit personnages devront faire face à cette averse de batraciens, au même moment, mais à des endroits différents. Cette séquence de 6 minutes se passe entièrement de musique. La palette sonore est si riche que les bruitages des grenouilles s'écrasant partout fonctionnent, dans leur sonorité et dans leur agencement, avec les autres bruitages de la scène comme une partition musicale.

---

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 44.

Ce qui est intéressant dans la conception sonore de cette séquence, c'est que les effets sonores ont dû être pensés à partir d'éléments qui n'existent pas encore à l'image. En effet, les grenouilles ont été rajoutées avec des effets spéciaux en postproduction, donc bien après le moment du tournage. Leurs sons ont donc dû être pensés en amont, afin d'entrer en symbiose avec les autres éléments sonores diégétiques présents dans les différentes scènes. Dans *That Moment – The Making of Magnolia Documentary*<sup>57</sup>, on voit que le *sound designer* travaille étroitement avec le personnel chargé des effets spéciaux, afin qu'il y ait une cohérence entre le son et l'apparence des grenouilles. Les batraciens ont une identité sonore particulière avec, notamment, leur cri guttural, qui a été postsynchronisé avec l'image.

Le policier Jim Kurring est dans sa voiture lorsque les premières grenouilles tombent du ciel. Il fait demi-tour afin de venir en aide à Donnie Smith, qui est en train de monter sur une échelle. Ce virage fait grincer ses pneus ; le sol est humide. Soudain, une grenouille tombe sur son pare-brise dans un son sec, qui est le déclencheur d'un enchaînement de sons courts et rythmiques dans l'ordre suivant : son de la grenouille qui tombe, cri de Jim, son d'une deuxième grenouille qui tombe, deuxième cri de Jim, puis freins stridents de la voiture. Une fois la voiture arrêtée, la respiration saccadée du policier est dans le même tempo que ces rythmes qu'on vient d'entendre. On remarque une réelle partition sonore fondée sur ces rythmes agencés entre eux qui créent une métamusicalité dans la bande sonore. Sa respiration ralentit peu à peu ; il s'agit du seul élément sonore à ce moment, créant une forte tension. La grenouille glisse sur le pare-brise dans un son grinçant, amplifiant ce suspense. Puis un nouveau batracien tombe sur le toit de la voiture, dans un son désormais plus métallique, qui pourrait s'apparenter à un instrument de percussion, tel un tambour dont la caisse de résonance serait la voiture. Finalement, la tension est interrompue lorsqu'un grand nombre de grenouilles tombent rapidement du ciel dans un fracas assourdissant et Jim se met à crier.

Claudia se trouve dans son salon et prend des rails de cocaïne. Au loin, on entend le son d'ambiance du vent qui siffle et d'une sirène d'ambulance, ainsi que des sons de chiens qui aboient, annonçant le danger. Une première grenouille tombe du ciel en arrière-plan. Le spectateur voit son ombre à travers les rideaux de la fenêtre, mais Claudia se trouve dos à celle-ci et ne peut donc la voir. Elle se retourne pourtant rapidement en entendant le bruit, mais n'y prête pas davantage attention. Ici, le son de la grenouille qui tombe est différent de celui de la scène avec Jim : il est plus doux, et il nous indique que l'animal tombe sur des feuilles. Deux autres grenouilles tombent du ciel, mais le son de leur chute est recouvert par le reniflement de

---

<sup>57</sup> Mark Rance, *That Moment – The Making of Magnolia Documentary*, 2000.

Claudia. L'ombre de quelques autres animaux qui tombent dans le reflet de la télévision de Claudia attire son attention ; elle se lève et va à la fenêtre pour soulever le rideau ; la pièce est plongée dans le silence. Puis, retentissent, soudainement et dans un enchaînement très rapide, le bruit des feuilles et des arbres et finalement le son des grenouilles qui tombent dans un *crescendo* pour atteindre un volume très puissant retentissent. Claudia crie et tombe au sol, on entend un bruit de verre brisé hors-champ ; on imagine qu'il s'agit de la fenêtre qui s'est brisée.

L'infirmier Phil Parma se trouve dans la maison de son patient, Earl Patridge. Il observe un point hors-champ. Dès lors, on note la rythmique de la bande sonore, qui forme une partition musicale : des objets tombent et les nombreux chiens d'Earl aboient en alternance, créant comme une chorale contemporaine. Pour le moment, les bruits produits par les grenouilles ne sont dans cette scène que des acousmates, on ne voit pas encore les animaux à l'image. Puis, Phil prononce les premières paroles de la séquence, d'une façon théâtrale, calées rythmiquement sur les sons des grenouilles qui tombent : « *All the frogs falling from the sky*<sup>58</sup>. » On note aussi que cette phrase est une allitération, avec le son de la lettre f qui est répété plusieurs fois. À ce moment, les grenouilles sont désacousmatisées, elles sont désormais visibles à l'image. La caméra « traverse » la fenêtre et se retrouve à l'extérieur : le son s'amplifie alors dans un *crescendo*, comme si le spectateur allait à l'extérieur avec elle. Les grenouilles tombent au sol et dans la piscine, dont l'eau éclabousse le jardin. Paul Thomas Anderson explore ici une nouvelle fois les potentialités sonores des objets sur lesquels tombent les grenouilles, afin d'apporter une variété importante de sonorités (son sec de la voiture, son plus doux et étouffé des feuilles, sons d'éclaboussures et d'explosion avec l'eau). Dans la réalisation de cette séquence, il a fallu penser en amont la quantité de grenouilles qui tombent et les espacements sonores de leurs chutes, car il existe déjà les explosions dans la piscine au moment du tournage.

Dans un raccord du son des grenouilles qui tombent, on arrive à la scène suivante, celle avec Rose Gator au volant de sa voiture. On retrouve ici les sonorités plus sèches des grenouilles qui tombent sur les voitures, ainsi que le son des pneus qui crissent alors que la conductrice perd le contrôle et percute deux autres véhicules. Au moment du choc, les verres des phares se brisent dans un son cristallin. Les grenouilles tombent toujours en grand nombre du ciel et Rose crie, alternant entre des cris longs et courts, créant des notes syncopées avec sa respiration saccadée.

---

<sup>58</sup> « Toutes ces grenouilles qui tombent du ciel. »



Linda Patridge est transportée à l'hôpital dans une ambulance, le son de la sirène est vite étouffé par celui des grenouilles qui tombent sur le toit de celle-ci, dans un son encore plus grave que sur les voitures, proportionnel à sa caisse de résonance. Une grenouille émet un son plus puissant : celle qui va causer un accident. Elle explose et brise une partie de la vitre arrière de l'ambulance. Juste après, l'ambulance dévie de sa trajectoire dans un crissement de pneus ressemblant à des glissandi et une deuxième grenouille fait exploser les phares de l'ambulance. Au moment où celle-ci se renverse, les bruits de tous les objets à l'intérieur tombent dans un *crescendo*, afin de préparer le choc final du véhicule qui s'écrase sur le sol.

Jimmy Gator est dans sa cuisine et pointe un pistolet contre sa tempe. On entend l'ambiance sonore de la voix d'un homme qui parle à la télévision en arrière-plan. Une grenouille tombe au ralenti depuis le ciel et émet un grognement, aussi au ralenti, pendant qu'on entend une sirène d'ambulance et des aboiements au loin, comme pour représenter l'ambiance sonore des personnages des scènes précédentes et signifier qu'ils ne sont pas loin. Cela permet aussi (comme nous l'avons vu pour la musique plus haut) de situer la temporalité des différentes scènes. Les bruitages adoptent donc aussi les mêmes propriétés que la musique. La grenouille brise la vitre de la maison de Jimmy et tombe directement sur le pistolet de ce dernier. Une nouvelle fois, on assiste à un enchaînement de sons brefs, qui apportent à la séquence une rythmique très marquée. La balle du pistolet change de trajectoire et ricoche sur la télévision en la faisant exploser dans un son cristallin, puis fait sauter l'électricité, avec un son d'électrochoc. Ensuite, la grenouille, puis l'homme, puis des éclats de verre de la vaisselle tombent au sol. Un grand nombre de grenouilles effectuent finalement la même trajectoire que la première grenouille, et brisent d'autant plus la vitre, dont les éclats tombent au sol dans des sons percussifs.

Jim Kurring est toujours assis dans sa voiture. On note un grand contraste entre l'ambiance sonore lorsque la caméra se trouve à l'intérieur et à l'extérieur de sa voiture. À l'intérieur, l'ambiance est plus étouffée, mais avec un volume plus puissant, car les grenouilles tombent sur le toit, donc tout autour du personnage. À l'extérieur, le son des grenouilles qui tombent pourrait être comparé à celui d'une forte pluie, et le son a une plus grande profondeur de champ. Comme dans une partition musicale, cela crée des nuances. Donnie Smith est sur une échelle, alors qu'une grenouille atterrit sur son visage, le renversant. Il chute alors par terre dans un son très bref, en émettant un cri de souffrance lorsque son visage s'écrase contre le sol. Jim sort de sa voiture et l'aide, en produisant des cris saccadés, dont certains forment un point d'ancrage avec les sons des grenouilles qui tombent. Les deux hommes se mettent à l'abri sous

le toit d'une station-service. On remarque alors une différence dans le son de la chute des grenouilles, qui devient à ce moment-là plus métallique.

Rose monte les marches chez Claudia, les sons de ses pas se confondent avec les grenouilles qui tombent à l'extérieur. Alors qu'elle passe à côté d'une fenêtre, celle-ci se casse dans un volume très puissant et une tessiture plus aiguë, tel le son d'une cymbale parmi des tambours à peau. L'extérieur est désormais plus audible et moins étouffé. Claudia lui ouvre la porte, mère et fille prononcent des paroles presque inaudibles sous le fracas des grenouilles. On entend la mère de Claudia lui chuchoter : « *It's okay, it's going to be alright*<sup>59</sup>. »

Stanley Spector se trouve quant à lui dans une bibliothèque et observe les grenouilles tomber du ciel. On entend toujours le son des aboiements et de la sirène de l'ambulance au loin. Il prononce pour lui-même des paroles de manière répétitive : « *This is something that happens*<sup>60</sup>. » Puis l'image ralentit, et le son aussi. Tel un *ritenuto*, les aboiements jouent dans un rythme plus lent. On note un point d'ancrage avec la sirène d'ambulance et l'alternance ombre et lumière des grenouilles qui tombent et qui clignent sur le visage du garçon.

L'agencement des bruitages de cette séquence crée une partition percussive à part entière et si riche qu'elle ne laisse pas de place pour de la musique extradiégétique. On identifie une métamusicalité de la bande-son, constituée comme un grand orchestre avec différents pupitres des effets sonores. La palette sonore est restreinte à un nombre défini de sons, afin de participer à la création d'une unité géographique et temporelle. Les grenouilles possèdent une identité sonore (caractérisée par les différents sons de leurs chutes, de leurs glissades ou encore par leurs cris gutturaux) très puissante, car on les entend, la plupart du temps, avant de les voir.

Dans *Punch-Drunk Love*, certains bruitages sont modifiés, amplifiant ainsi leurs qualités musicales. C'est le cas dans la séquence du rendez-vous amoureux de Barry et Lena. La scène commence alors que les deux personnages sont assis face à face dans un restaurant. Barry explique à Lena qu'il a concocté un plan pour obtenir des kilomètres de vol d'avion gratuits grâce à une offre promotionnelle, à la suite de quoi Lena lui raconte que la sœur de Barry lui a révélé qu'il avait lancé un marteau contre une vitre quand il était plus jeune. Barry, au tempérament colérique, est furieux que sa sœur lui ait rapporté cette anecdote. Il s'excuse

---

<sup>59</sup> « C'est bon, tout va bien se passer. »

<sup>60</sup> « Ce sont des choses qui arrivent. »

et se rend aux toilettes. « *My sister is a liar. I have to go to the bathroom*<sup>61</sup>. » Jusque-là, il n'y avait pas de musique, uniquement le dialogue. Aussitôt franchie la porte des toilettes, Barry brandit son poing et l'envoie contre la porte, qui tombe au sol ; il la détruit ensuite davantage à coups de pied. Dès qu'il a fini avec cette porte, il s'attaque à la prochaine, puis il essaie d'arracher le porte-savon mural. Tous les sons de cette bataille avec les toilettes du restaurant ont été modifiés en postproduction. Le premier coup a une résonance plus longue que le son réel d'un coup de poing contre une porte. Les sons se superposent légèrement, ce qui donne une dimension d'autant plus dramatique à la destruction. Le volume de tous ces sons a été augmenté jusqu'à leur saturation. Cela donne un côté « rock » à la séquence, l'effet de saturation étant traditionnellement surexploité dans ce style musical, en particulier avec la guitare électrique jouée à un tel volume que les amplificateurs distordent le son. Barry crie, et sa voix est également « trop » amplifiée et donc saturée. Cela donne la sensation qu'un micro a été installé dans les toilettes et que son niveau d'entrée n'est pas adapté à ces sonorités trop puissantes. Même les plus petits sons qu'il émet (par exemple le son de ses pieds qui se déplacent) sont amplifiés jusqu'à la saturation et prennent donc beaucoup d'importance, créant un « brouhaha » de sons superposés, désagréables à écouter (par leur volume et leur effet). Dès que Barry est de retour des toilettes, on revient à la même ambiance sonore qu'au début de la séquence. Par le contraste avec cette absence de sons, on se demande si les gens dans le restaurant ont entendu son accès de colère. Quelques secondes plus tard, le serveur prend Barry à part et lui demande de quitter le restaurant. Alors que Lena et Barry s'en vont, le thème du film – la musique romantique de Jon Brion – retentit et Lena sourit, sans poser de questions. Les deux formes de musicalités complètement opposées de cette séquence incarnent les sentiments de colère et d'amour qui sont, la plupart du temps, liés, opérant dans des parties similaires du cerveau.

Les bruitages de cette séquence ont ainsi été modifiés afin d'acquérir une dimension musicale importante. Ceux-ci allient sources diégétiques et extradiégétiques, le protagoniste actionnant lui-même les objets sonores, devenant musique par leur manipulation particulière en postproduction.

Dans une séquence de *There Will Be Blood*, Paul Thomas Anderson intègre la musique directement dans les voix des personnages, rappelant fortement le *Sprechgesang*, créé par

---

<sup>61</sup> « Ma sœur est une menteuse. Je dois aller aux toilettes. »

Arnold Schönberg à l'occasion de la composition de *Pierrot Lunaire* en 1912, ce style vocal d'expression musicale qui oscille donc entre des parties chantées et parlées. Lors d'une séquence dans la chapelle de *There Will Be Blood*, la musicalité des bruitages se transforme en une chorale contemporaine ; cela est intéressant à analyser, car la musicalité provient, tout comme pour les bruitages, de la diégèse du film et remplace une musique extradiégétique qui aurait pu accompagner la séquence. Dès que Daniel quitte la chapelle, la musique extradiégétique reprend. À la place des sonorités des objets, ce sont les voix de plusieurs personnages présents dans la scène qui deviennent les instruments de musique. En effet, tout comme pour les objets, la voix permet la création d'une multitude de sonorités différentes (chuchotements, cris, sonorités percussives avec la bouche, chant à des tessitures différentes, etc.). Dans cette séquence, nous assistons à un passage de poésie sonore dans les paroles énoncées, et dans le jeu très théâtral d'Eli. L'organisation de ces paroles est trop bien organisée pour être spontanée.

La séquence commence alors que la caméra suit Daniel Plainview, au milieu d'un vaste paysage. On entend au lointain la voix d'Eli Sunday, mais on ne comprend pas tout ce qu'il dit. Le spectateur a le même point d'écoute que Daniel. Il se rapproche de la chapelle, puis y entre. La voix d'Eli est désormais plus audible, et on comprend qu'il dit à la vingtaine de personnes assises dans la chapelle : « *Last night, I had a vision*<sup>62</sup>. » La chapelle est plongée dans le silence, les personnes écoutent Eli avec beaucoup d'attention. Daniel prend place sur un des bancs au fond, et le bois du plancher grince sous ses pieds. Eli poursuit son histoire, et, alors qu'il descend deux marches pour se rapprocher de son auditoire, il prononce les paroles suivantes : « *And my stomach spoke in a whisper, not a shout, touch this woman with your hands and caress her*<sup>63</sup>. » Dans ses paroles il est déjà question de deux façons de parler différentes : le chuchotement et le cri. Alors qu'il prononce le mot « *touch* », Eli met l'accent sur le t, et passe d'une nuance *piano* à une nuance plus *forte* dès qu'il prononce ce mot. Il s'agenouille devant la femme à qui il s'adresse et lui dit : « *My dear Mrs Hunter, you have arthritis, don't you*<sup>64</sup> ? », à la suite de quoi elle lui répond : « *Yes I do, Eli*<sup>65</sup>. » La voix de Mme Hunter entre en contraste avec celle d'Eli, car la voix de cette femme âgée est tremblante, moins assurée et moins ferme que celle du jeune homme. Dès qu'elle finit de prononcer sa

---

<sup>62</sup> « Cette nuit, j'ai eu une vision. »

<sup>63</sup> « Et mon ventre m'a chuchoté, pas hurlé, touche cette femme et caresse-la. »

<sup>64</sup> « Ma chère Mme Hunter, vous souffrez d'arthrite, n'est-ce pas ? »

<sup>65</sup> « Oui, Eli. »

réponse, les personnes tout autour d'eux se mettent à chuchoter des paroles inaudibles, tandis qu'il dit : « *The devil is in your hands and I will suck it out*<sup>66</sup>. » Il insiste plus longuement sur le s du mot « *suck* », prolongeant le mot avec une nouvelle sonorité soufflée. Dès qu'il a fini de prononcer cette phrase, les autres personnes autour se taisent et la voix d'Eli est de nouveau la seule qu'on entend. En chuchotant, il prononce la suite de ses paroles qui ont beaucoup de sonorités en s et ch, lesquelles sont plus audibles lorsqu'elles sont chuchotées. « *I will not cast this ghost out with a fever, for the new spirit inside me has shown me I have a new way to communicate. It is a gentle whisper*<sup>67</sup>. » Il prend alors la tête de Mme Hunter entre ses mains et se met à fredonner un air mi-chanté, mi-chuchoté, en prononçant plusieurs fois : « *Get out of here, ghost*<sup>68</sup>. » On entend en fond sonore de plus en plus de personnes chuchoter ces paroles en alternance, et certains mots ressortent plus forts, comme « *out* » et « *ghost* ». Ces chuchotements tout autour d'eux se transforment petit à petit en paroles dans un *crescendo*, tandis qu'Eli se met lui aussi à parler plus fort et de façon plus agressive en mettant des accents sur certains mots. On atteint ensuite le *climax* de la scène, avec la montée en puissance de toutes les voix, tandis que la sienne se transforme petit à petit en cri sur les paroles suivantes et prend une tout autre couleur, comme s'il n'avait plus de souffle : « *But if you do, all the armies of my boots will kick you in the teeth and you will be cast up and thrown in the dirt [...] and as long as I have teeth I will bite you and if I have no teeth I will gum you and as long as I have fists I will bash you, now get out of here ghost, get out of here, ghost*<sup>69</sup> ! » Lorsqu'il prononce « *thrown in the dirt* », Eli se lève et effectue, comme s'il tenait l'esprit entre ses mains, des mouvements en mimant ses paroles (geste vers le ciel au mot « *up* », vers le sol à « *thrown in the dirt* », puis vers la sortie de la chapelle à « *get out* »). Les gens autour de lui se lèvent aussi et se mettent également à parler de plus en plus fort, jusqu'à ce que la voix d'Eli se transforme complètement : elle est aiguë, nasale et toujours criée. Lorsqu'il arrive à la sortie de la chapelle, ses paroles se transforment en sons criés, presque animaux. Il revient à l'intérieur et crie « *And*

---

<sup>66</sup> « Le démon est dans vos mains, et je vais l'en déloger. »

<sup>67</sup> « Je ne chasserai pas cet esprit avec une fièvre. Ce nouvel esprit m'a offert un nouveau moyen de communiquer. Un doux chuchotement. »

<sup>68</sup> « Sors de ce corps, esprit. »

<sup>69</sup> « Mais si tu reviens, toutes les armées de mes bottes te donneront des coups de pied dans les dents et tu seras jeté dans la boue [...] et tant que j'aurai des dents, je te mordrai et si je n'ai plus de dents, je te mâcherai et tant que j'aurai des poings, je te martèlerai, maintenant sors de ce corps, esprit, sors de ce corps ! »

*it has left*<sup>70</sup> ! » et tout le monde, excepté Daniel, se met à crier de joie et à l'acclamer. Ces cris redeviennent des chuchotements alors qu'Eli demande à Mme Hunter de danser avec elle, sur une musique imaginaire (ou bien sur la musique des chuchotements). Eli serre la main aux dernières personnes qui quittent la chapelle et se retrouve face à Daniel. Les deux se mettent à discuter ; mais au bout de deux répliques échangées, leurs dialogues se chevauchent, ils parlent en même temps. On ne comprend plus ce qu'ils se disent, et c'est alors comme s'ils prolongeaient le morceau choral dans un duo, dans une bataille de pouvoir.

Cette séquence est une réelle composition pour chorale bruitiste contemporaine, exploitant les différentes nuances et modes de jeu de la voix. La spatialisation des autres voix est également importante, elles sont réparties tout autour d'Eli, comme si elles entouraient aussi le spectateur. Il y a donc aussi une dimension musicale importante dans le travail de mixage de ces paroles, avec un mélange de sons directs et de sons postsynchronisés.

---

<sup>70</sup> « Il est parti ! »

## **Chapitre 5/ La limitation des dialogues**

La *hiérarchie sonore classique* est l'ordre d'importance naturelle de la bande-son parmi les cinq catégories sonores : la voix, la musique, les bruitages, les ambiances et les silences. En effet, l'être humain recherche naturellement toujours d'abord du sens, dans ce qu'il voit ou entend. Dans son *Traité des objets musicaux*<sup>71</sup>, Pierre Schaeffer appelle cet évènement l'*écoute sémantique codale*. Dans l'écoute, cette recherche de compréhension passe dans un premier temps par la voix. Cela peut être illustré par un phénomène assez simple : lorsque nous ne comprenons pas la langue qui est parlée par une autre personne, nous sommes rapidement perdus ; nous allons alors essayer de nous concentrer sur quelques paroles que nous pourrions peut-être comprendre, avant même d'écouter la musicalité de la langue étrangère. C'est uniquement lorsque nous sentons que la langue est trop éloignée de celle que nous parlons, que nous allons nous concentrer sur les différentes sonorités de ce nouvel idiome. Au cinéma (bien que cela semble évident, il est important de le rappeler), cela s'applique également : la plupart du temps (sauf exception), la musique laisse la place aux paroles lorsqu'elles interviennent. Elle est présente en arrière-plan, mais les voix sont davantage audibles, afin de faciliter la compréhension. Lorsque la musique est trop forte par rapport aux dialogues (par exemple lors de scènes de soirées, où les personnages peinent à s'entendre, car la musique est trop forte), on essaie de tendre l'oreille pour chercher le sens des paroles prononcées. En bref, l'écoute des dialogues d'un film prime naturellement sur la musique.

Certaines séquences, dans lesquelles il se passe un grand nombre d'évènements importants, se déroulent en l'absence de dialogues. Les paroles des personnages sont ainsi limitées, afin de laisser à la musique l'espace pour se déployer. Mais comment faire comprendre ces séquences primordiales dans le développement de la dramaturgie du film, sans avoir recours aux dialogues ? Comment le metteur en scène renverse-t-il, le temps de quelques instants, cette *hiérarchie sonore classique*, en plaçant la musique au premier plan ? On peut se demander ce que cela apporte à ces séquences.

---

<sup>71</sup> Pierre Schaeffer, *op. cit.*



## ***There Will Be Blood* : La séquence d'ouverture entièrement musicale**

Avant même l'image, la musique se fait entendre sur l'écran noir, annonçant le début de *There Will Be Blood*. Puis, pendant quatorze minutes, elle continue sans être interrompue par des dialogues. Il s'agit là d'une musique orchestrale composée d'instruments à cordes et des bruitages produits par l'homme qui creuse le puits de pétrole. Il n'y a pas de dialogues là où il pourrait y en avoir. D'autres hommes creusent à ses côtés. Puis, un accident survient. La structure s'affaisse et la poutre en bois s'écrase sur l'un des hommes dans le puits. Pour signaler qu'il va se passer quelque chose, la musique s'arrête quelques instants avant que l'accident se produise. Le silence annonce la mort. On se rend rapidement compte que les dialogues n'apporteraient rien en *plus* dans la compréhension de cette séquence, voire qu'ils pourraient « détruire » l'émotion qu'elle nous procure. Comme s'il assistait à un concert orchestral, le spectateur est invité à écouter avec attention le morceau musical dans sa totalité, voire à « écouter le film ». Avec cette séquence d'ouverture, P.T. Anderson amène la profondeur, puis le tragique de cette séquence, par l'utilisation quasi constante de la musique, en alternance avec le silence, composante à part entière de la partition.

La musique démarre dès l'apparition des logos des sociétés de production. Après le fondu au noir, le volume de la musique augmente, comme si elle se rapprochait de nous petit à petit, à l'instar de l'image. La musique appelle un suspens, un questionnement, une tension. Les instruments à cordes effectuent des glissandi dissonants vers l'aigu et vers le grave, puis s'accordent, l'espace d'un instant, sur la même note en un unisson parfait, et repartent finalement dans des directions sonores différentes. Cette musique angoissante est calée sur un paysage qui, quant à lui, ne semble, au premier abord, pas vraiment angoissant. On assiste ici, comme évoqué plus haut, à un effet de contrepoint audiovisuel : l'image et la musique sont désynchronisées. Le paysage prend, *par* la musique, une dimension inquiétante ; le spectateur sait que la situation ne présage rien de bon. La musique fonctionne dans la trace qu'elle laisse ; elle persiste dans la conscience du spectateur pendant un certain temps, tel un écho. Cet écho peut également être rapproché de ces vastes paysages, de la grandeur de la nature, dans laquelle l'être humain se perd, mais où les sons persistent et retentissent encore pendant plusieurs secondes, avant de s'envoler vers un espace lointain et inconnu. Lorsque la musique

s'interrompt, l'écho persiste. Puis, lorsque l'homme descend dans le puits, il n'y a plus de réverbération : on est au fond du trou avec lui et les sons deviennent mats. Plusieurs minutes s'écoulent alors sans musique ; seuls les bruitages des outils de l'homme qui creuse se font entendre. Lorsque le personnage effectue son passage de la grotte vers l'extérieur, on assiste alors à une transition sonore par le passage d'un son fermé à un son plus large, c'est-à-dire avec plus d'amplitude. Alors que la musique extradiégétique s'arrête, elle se poursuit dans les coups que donne l'homme avec les outils dans le puits. Il effectue huit temps, les trois premiers sont très rapides. Chaque son a une tessiture différente, comme si le protagoniste possédait six instruments de musique.

Lorsqu'il chute violemment dans le puits et qu'il se blesse à la jambe, on entend ses gémissements et sa respiration saccadée ; il laisse échapper un premier mot, à peine audible : « *No !* »

Ce n'est que lorsque le personnage ressort du puits et que les montagnes réapparaissent que les mêmes glissandi inquiétants du début du film se font entendre. Le danger est toujours présent, il est là-bas, au loin, dans le monde « extérieur ». Il sera donc sans doute aussi présent dans la suite de la séquence, voire du film. Cela prend d'autant plus d'importance qu'il s'agit des uniques instants de musique dans cette première partie de la séquence d'ouverture, caractérisée par la présence d'un seul personnage et sa quête vers la richesse. Ces glissandi fonctionnent comme l'illustration de son travail, de la recherche, avant ce qu'on perçoit comme un aboutissement.

Les dialogues peuvent, dans un premier temps, paraître réellement vains puisque le personnage est seul ; ce sont également les passages sans musique, qui permettent donc aussi d'amplifier la solitude qu'il ressent. Là où cette séquence montre vraiment ce en quoi elle est particulière, c'est justement lorsque d'autres personnages apparaissent dans la seconde partie de la séquence d'ouverture, mais que les dialogues demeurent inexistantes.

Ces glissandi continuent dans l'atelier, alors que plusieurs hommes travaillent à créer de l'argent et de l'or, tandis que le protagoniste est allongé par terre, toujours blessé par sa chute (ou bien tire-t-il uniquement profit de sa situation ?). La musique devient, dès cet instant, omniprésente dans la seconde partie de cette séquence d'ouverture, comme si elle essayait de faire comprendre au spectateur que le danger réside peut-être aussi dans *autrui*, et pourrait se manifester dans les relations humaines. La solitude est terminée, mais la menace est plus forte que jamais.

Nul besoin de prononcer le nom du protagoniste à voix haute pour que le spectateur le comprenne : Paul Thomas Anderson lui fait signer un contrat « d'or et d'argent », et son nom y est inscrit à l'encre : « Daniel Plainview ».

La musique est toujours inquiétante, les instruments à cordes effectuent de longues tenues dissonantes, s'apparentant à la longue corde qui est filmée lors de sa descente dans les profondeurs du puits. Les interactions entre les hommes continuent d'être muettes ; alors que Daniel souhaite créer une nouvelle structure plus performante, il la dessine dans son carnet. Ainsi, la musique continue et ne se mélange pas avec des paroles. Alors que les hommes installent la nouvelle structure, la musique s'intensifie et les instruments effectuent des crescendos, annonçant qu'il va se passer quelque chose incessamment. En effet, l'homme chargé de tirer la corde tombe et la lâche : le son bourdonnant de la corde qui retombe dans le puits pendant de longues secondes, permettant de mesurer la profondeur du puits, remplace petit à petit la musique, pour laisser place à un moment de silence alors que le bout métallique transperce la terre dans un son étouffant. Un regard et un hochement de tête de Daniel vers cet homme suffisent pour lui faire comprendre sa punition : il doit descendre dans le puits récupérer le seau. Alors qu'il entame sa descente par l'échelle, la musique reprend ; les instruments à cordes recommencent leurs glissandi. Mais cette fois-ci, des trilles accompagnent ces derniers, représentant de manière d'autant plus forte la situation angoissante de la descente dans le puits que subit l'homme. Une fois que ce dernier est arrivé en bas, les instruments à cordes entrecoupent leurs tenues de silences ; les attaques sont de plus en plus fortes, créant une tension immense. En outre, ils effectuent une montée chromatique, puis avec des intervalles de plus en plus grands, tout cela en accélérant le tempo, amplifiant ainsi la sensation de danger. Finalement, alors qu'il parvient à sortir l'engin métallique de la terre et qu'il remonte lentement à la surface, les glissandi reprennent, cette fois uniquement vers les aigus, à l'instar de cette corde qui remonte. La tige de forage métallique est pleine de pétrole : Daniel la touche et tend sa main. C'est ainsi qu'est représentée cette première victoire ; sans paroles, sans cris, par ce geste simple. L'arrivée de l'unisson traduit le sentiment d'être enfin arrivé *quelque part*. Mais la musique de plus en plus dissonante, rejointe par les pleurs d'un bébé, la teinte d'une couleur sombre. Toutes les notes jouées simultanément forment un cluster dissonant, tenu pendant plusieurs secondes. Alors que le pétrole s'accumule, et que deux hommes se trouvent dans le puits, les instruments à cordes continuent leur morceau morbide et les lignes mélodiques se superposent de plus en plus, pour finalement converger en une seule note tenue et aiguë, à l'unisson. Celle-ci s'arrête brutalement lorsque le plan sur la structure apparaît à l'écran : le silence annonce la mort. La structure s'affaisse et tue un des hommes dans le puits. Seule la

respiration du survivant se laisse désormais entendre. Le bébé se met ensuite à crier, comme s'il était conscient du sort qui s'est abattu sur cet homme, nous amenant à comprendre qu'il s'agissait de son père. Ce cri porte en lui la douleur de l'orphelin, transperçant le silence poignant de cette scène et présageant la vie difficile qui l'attend. Daniel le prend dans ses bras : il sera le père de l'enfant.

Tout dans cette longue séquence nous inspire un sentiment d'archaïsme : pas de paroles, seulement des gestes répétés. La musique reste « primaire » elle aussi, dans le sens qu'elle ne varie pas et ne propose aucune « ouverture » ou variation harmonique ou rythmique (en dehors de la focalisation créée par l'unisson, à deux reprises). Les cordes, omniprésentes, semblent faire écho à *la* corde, celle qui relie l'intérieur du puits à l'extérieur et que le personnage actionne à plusieurs reprises. Comme une sorte de cordon ombilical ou fil d'Ariane que le foreur emprunte pour descendre ou sortir du puits. Cette impression est amplifiée par la composition musicale qui cherche à rester au plus près de cette atmosphère oppressante et « claustrophobique » sans pour autant l'illustrer. L'écriture des cordes empêche toute forme d'expressivité : il n'y a pas de vibrato, seulement les doigts glissant sur la touche.

La quête, la réussite, l'angoisse puis la mort sont représentées dans cette longue séquence d'ouverture, tout cela en l'absence de dialogues. Jonny Greenwood crée une tension permanente tout le long de ces quatorze minutes, dans son agencement avec les instants de silence, qui apportent à la musique d'autant plus d'importance. À aucun moment le spectateur ne peine à comprendre le sens de cette séquence, tout est dit par la musique : ce qui se passe, et même ce qui va se passer. Ce que la musique possède donc en plus des paroles des personnages, c'est son caractère omniscient, prédictif. La musique fonctionne dans l'annonce du danger qu'elle porte en elle.

## Quand le silence devient musique dans *There Will Be Blood*

*"Il y a tellement de musique dans ce film que le public va être attentif aux rares moments où il n'y en a pas<sup>72</sup>."*

L'omniprésence de la musique dans les films de Paul Thomas Anderson implique également une attention particulière et nécessaire à porter sur les quelques moments de silence que l'on y trouve. En effet, dans ses œuvres, la musique prend aussi son sens et son importance grâce aux moments où elle s'interrompt. Si l'on souhaite aller plus loin, on pourrait même se demander si le silence ne pourrait pas aussi être musique : il forme une partie intégrante de la bande sonore. La musique a *besoin* des silences pour exister. Entre deux mouvements d'une partition orchestrale, les silences permettent de changer de tonalité, de rythme, de tempo, de nuance... Ils permettent de faire des respirations au sein d'une phrase musicale, de contraster la musique. Car cette dernière se poursuit après qu'elle s'est arrêtée ; elle résonne dans l'espace, mais aussi en nous, comme si notre corps était devenu la caisse de résonance qui habite désormais ces fréquences.

Mais comment expliquer de tels choix dans le cadre d'un film ? Quand est-ce que la présence de la musique est justifiée et quand l'est celle du silence ? À quels moments le silence a-t-il besoin d'exister pour permettre à la musique d'en faire autant ?

Le silence peut permettre d'adopter le point de vue d'un personnage. Il est alors influencé et justifié par la dramaturgie du film. Dans *There Will Be Blood*, le fils de Daniel

---

<sup>72</sup> Paul Thomas Anderson, dans « Paul Thomas Anderson et Jonny Greenwood, un duo harmonieux. » *Télérama*, mis en ligne le 13 février 2018 et consulté le 24 mai 2023, <https://www.telerama.fr/cinema/paul-thomas-anderson-et-jonny-greenwood,-un-duo-harmonieux,n5482544.php>

subit un grave accident, suite à l'incendie de la structure du puits de pétrole. Les conséquences de sa chute, comme nous allons l'apprendre par la suite, sont graves : il y perd l'ouïe. Durant une telle explosion, il est normal que l'être humain soit « assommé » par les décibels et qu'il perde l'ouïe pendant plusieurs secondes. Mais durant cette scène, le spectateur a également l'impression de vivre cette perte d'écoute, avec le fils de Daniel. Avant l'explosion, il n'y a pas de musique. On entend uniquement les sons métalliques des marteaux des ouvriers qui travaillent. Le vent souffle, voire gronde. L'absence de la musique ici annonce le danger. Elle porte en elle une lourdeur, une pesanteur d'autant plus importante : le danger est imminent. Elle crée un contraste avec les scènes musicales qui la précèdent. Le spectateur sait, même s'il n'en a pas forcément conscience, qu'un changement a eu lieu et que l'atmosphère a changé. La structure vole en éclats, l'enfant tombe de plusieurs mètres et heurte violemment la structure avec sa tête. Dès qu'il atterrit, tous les sons sont étouffés. On entend *pianissimo* le léger son des bouts de bois qui volent. Mais on a comme la sensation que le son de tout le film a été coupé. Ce silence violent porte en lui toute la douleur et le vide que ressent l'enfant, tout à la fois.

En voici le passage dans le scénario :

SUDDENLY AND WITHOUT A WARNING

OUT OF THE EARTH, LIKE A ROCKET SHOOTS – GAS – WITH A HIGH SQUEEL AND FORCE, IT IS THIS HIGH SOUND AND INVISIBLE FORCE **THAT SMASHES HW'S EAR DRUMS AND BLOWS HIM OFF THE SIDE OF THE DERRICK –**

HIS LITTLE BODY RISES IN THE AIR LIKE A RAG DOLL AND HE CAN DO NOTHING BUT FALL STRAIGHT BACK DOWN TO THE GROUND –

**SOUND DROPS OUT OF THE ENTIRE SOUNDTRACK.** AND WE WATCH HIM LAND, LIFT HIS HEAD AND LOOK<sup>73</sup>...

---

<sup>73</sup> « Soudainement et sans avertissement. De la terre, comme une fusée, sort du gaz, avec un grand bruit et une grande puissance. C'est ce bruit et cette force invisible qui fracassent les tympans de H.W. et l'expulsent du côté du derrick. Son petit corps s'élève dans les airs comme une poupée de chiffon et ne peut rien faire d'autre que de retomber directement sur le sol. Le son disparaît de toute la bande sonore et nous le voyons atterrir, lever la tête et regarder... »

Lorsque la caméra revient à l'intérieur du bureau de son père, les bruitages et sons d'ambiance réapparaissent. Cela amplifie le point de vue subjectif qu'adopte Paul Thomas Anderson sur l'enfant pendant les instants où la caméra le filme.

ANGLE, DANIEL. **SOUND COMES BACK WHEN WE ARE WITH HIM.**

HE HAS NOT SEEN WHAT HAS HAPPENED TO HW. HE IS BUSY TRYING TO DEAL WITH THE GUSHER. HE RUNS UP TO THE DERRICK FLOOR – WHICH IS NOW COVERED IN OIL<sup>74</sup>.

Le son du pétrole qui fuse couvre presque les paroles de Daniel lorsqu'il crie et rejoint son fils, toujours sur la structure.

DANIEL

LIGHTS OUT ! LIGHTS OUT ! EVERYONE LIGHTS OUT.

BUT IT'S TOO LATE – SOMETHING SPARKS THE DERRICK.

IN ONE, TWO, THREE : THE DERRICK CATCHES TO FIRE AND ALL THE OIL BECOMES A FLAME. IT'S AS IF A FLAME THROWER IS COMING UP FROM UNDER GROUND.

THIS CATCHES TO THE OIL THAT'S SPILLED ALL AROUND. BLACK SMOKE FILLS THE AIR<sup>75</sup>.

Le plan suivant est à nouveau un point de vue subjectif, et le son est étouffé.

ANGLE, H.W. SOUND DROPS OUT AGAIN. **SILENT WITH HIM.** HE WATCHES THE FIRE COMING STRAIGHT TOWARDS HIM<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> « Point de vue de Daniel. Le son revient quand nous sommes avec lui. Il n'a pas vu ce qui est arrivé à H.W. Il est occupé à essayer de faire face au puits jaillissant. Il court jusqu'au sol du derrick – qui est maintenant couvert de pétrole. »

<sup>75</sup> « *Daniel* : Éteignez les feux, éteignez les feux ! Tout le monde, éteignez les feux ! Mais il est trop tard – quelque chose provoque une étincelle dans le derrick. En un, deux, trois temps : le derrick prend feu et tout le pétrole devient une flamme. C'est comme si un lance-flammes surgissait du sous-sol. Il s'attaque au pétrole qui s'est répandu tout autour. Une fumée noire envahit l'air. »

<sup>76</sup> « Point de vue de H.W. Le son s'éteint à nouveau. Tout est plongé dans le silence avec lui. Il observe le feu qui se dirige droit sur lui. »

La séquence alterne désormais entre les sons très forts du puits qui explose et le silence alarmant que perçoit le fils de Daniel, lors de plans plus rapprochés sur l'enfant. Le père se met à courir, avec son fils dans les bras, et la musique percussive reprend, ponctuant et amplifiant le son de ses pas, dans leurs courses contre la montre. Par l'absence de musique et le silence momentané de l'ensemble de la bande sonore, le spectateur se rend compte de l'horreur que représente la perte de l'ouïe, ainsi que de l'importance de l'écoute dans ce film. On remarque aussi un intérêt important pour la manière dont les personnages perçoivent les sons qui les entourent. Le fils de Daniel doit désormais vivre dans le silence, il apprendra le langage des signes, faisant écho à la limitation des dialogues évoquée plus haut.

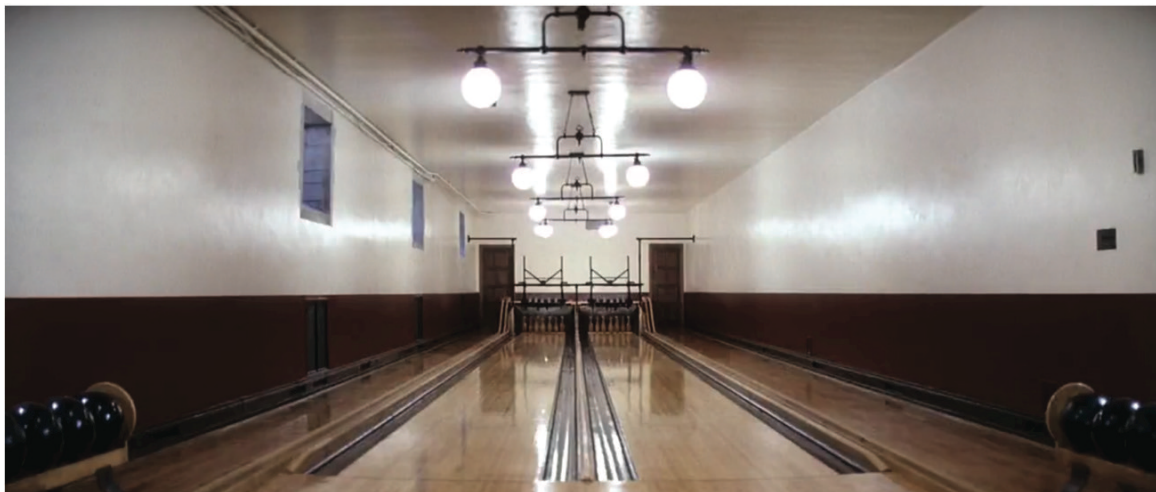
Le dernier morceau original composé par Jonny Greenwood que l'on peut entendre dans *There Will Be Blood* est *Prospector's Quartet*. Cette musique a une importance fonctionnelle, puisqu'elle crée la transition spatiale et temporelle entre plusieurs événements importants qui adviennent jusqu'en 1927 : Eli Sunday part à Bakersfield pour répandre la parole de son église, H.W. apprend le langage des signes, puis se marie, adulte, avec Mary Sunday. La musique s'achève alors qu'on arrive, pour la scène finale du film, dans le bowling du manoir de Daniel Plainview. La scène finale se passe donc sans musique. Elle dure quatorze minutes, précisément la même durée que les quatorze minutes de musique sans dialogues de la séquence d'ouverture du film. Paul Thomas Anderson boucle ainsi la boucle sonore de son film.

Daniel est allongé par terre dans une allée de son bowling et dort ; il est alcoolique et a trop bu. Son majordome le réveille en lui annonçant qu'il a de la visite : Eli Sunday est là. Les deux anciens ennemis discutent, et Eli lui rappelle qu'ils sont désormais, grâce au mariage de Mary et H.W., frères. Eli lui propose de venir travailler pour lui, de forer un gisement de pétrole inexploité à Little Boston. Daniel accepte son offre, à une seule condition : Eli doit lui avouer qu'il est un faux prophète et que Dieu est une superstition. Le jeune homme s'exécute, d'abord à contrecœur, et le répète plusieurs fois. Sa voix résonne dans le manoir. Daniel lui annonce ensuite qu'il a déjà foré ces zones. Eli se met à pleurer et supplie Daniel de l'aider financièrement. Mais Daniel refuse ; il a déjà aidé le frère jumeau d'Eli, Paul, qui lui a donné l'information du gisement de pétrole il y a plus longtemps. Une altercation entre les deux hommes éclate, et Daniel lance Eli sur une des allées de son bowling, qui tombe au sol. Il se met à lui jeter des boules de bowling dessus, que le jeune homme essaie d'éviter ; Eli est désormais devenu, pour Daniel, une quille. Il essaie de s'échapper par les portes du fond, mais elles sont fermées à clé. Alors Daniel se met à lui jeter des quilles dessus en répétant plusieurs



fois : « *I am the third Revelation*<sup>77</sup> ! » Alors que Daniel le fait tomber par terre avec une quille, Eli se cogne la tête au sol et perd connaissance. Daniel le regarde un instant puis l'abat, toujours avec une quille, jusqu'à ce que la tête d'Eli Sunday soit recouverte de sang. Daniel s'assoit à son côté, et, alors que son majordome arrive en l'appelant, Daniel prononce la dernière réplique du film : « *I'm finished*<sup>78</sup> ! »

Cette séquence finale est l'une des plus longues sans musique de *There Will Be Blood*. Et pourtant, il se passe beaucoup d'évènements qui auraient pu être soulignés par la présence d'une musique extradiégétique. Signaler une montée de tension, accentuer les coups de quille par des instruments percussifs ou accompagner les mouvements de caméra ; toute la palette sonore de Greenwood aurait pu exister, d'une manière ou d'une autre, dans cette séquence. Et pourtant, du dernier mot de Daniel Plainview jusqu'au dernier souffle d'Eli Sunday, aucune musique. Lorsqu'on analyse le décor de cette dernière séquence, on remarque qu'il peut être mis en lien avec la scène analysée plus haut de Daniel et son fils H.W., en train de chasser dans la première moitié du film. En effet, les deux allées de bowling (fig. 11) rappellent, d'un point de vue d'échelle de plan et de symétrie, le plan sur les rails de train, accompagné par le morceau *Open Spaces* (fig. 6).



**Fig. 11** Plan sur l'allée de bowling privée de Daniel Plainview, rappelant les rails de train sur le morceau *Open Spaces* (fig.6).

---

<sup>77</sup> « Je suis la troisième révélation ! »

<sup>78</sup> « J'ai terminé ! »

Un lien peut également être fait entre cette séquence finale et celle du début. La séquence du début entièrement musicale montrait aussi, par la musique, une ouverture vers l'extérieur du puits. Tout était à atteindre. Mais maintenant, Daniel a perdu son fils (ils ne se parlent plus) qui vient de se marier, il est seul dans son manoir, qui est aussi sa prison dorée. L'espace ouvert qu'il a connu, l'immensité des paysages et des possibilités qui s'offraient à lui, tout ça n'existe pas. Il n'est plus qu'un meurtrier saoul et seul. Telle une quille de bowling, il est tombé au fond de son puits de pétrole qu'il s'est creusé, comme au début du film. Avec la seule différence qu'il n'y a plus de profondeur de champ, plus d'ouverture, et surtout : plus de musique.

## Conclusion générale

Nous avons essayé de comprendre ce qui se joue de particulier et d'original dans la musique de Jon Brion et de Jonny Greenwood lorsque celle-ci est utilisée dans quatre films de Paul Thomas Anderson. Bien que ces œuvres cinématographiques développent des histoires radicalement différentes, la musique y tient une place centrale et inédite, et y occupe des rôles multiples que nous avons analysés tout au long des chapitres.

C'est ainsi que nous avons vu l'importance et le temps que P.T. Anderson accorde à ses compositeurs, afin que ceux-ci puissent travailler sur la musique avant même le tournage. Le réalisateur y réfléchit dès l'écriture de ses scénarios, dans lesquels on trouve déjà des indications concernant la musique. Celles-ci ne sont pas toujours des musiques originales composées spécifiquement pour les films. Il s'agit, pour certaines d'entre elles, de musiques préexistantes, utilisées afin de contribuer notamment à la retranscription de l'ambiance d'une époque particulière. D'autres sont des musiques composées en amont et insérées par P.T. Anderson dans la bande sonore de ses films ; la musique précède donc parfois l'image et peut même l'inspirer. Le film devient alors un réel patchwork musical, créant une variété de styles et d'ambiances d'une richesse inouïe au cinéma.

Nous avons également analysé la musique dans son rapport avec les images du film. La musique est pensée *avec* celles-ci, et nous avons soulevé un grand nombre de ressemblances entre des lignes musicales et les mouvements de caméra. Ces deux arts donnent ainsi momentanément la sensation de n'en former qu'un, de créer une concordance si grande qu'ils entrent en symbiose. Mais parfois, temporairement, la musique s'éloigne de l'action pour suivre sa propre trajectoire ; comme si elle se détachait pendant quelques instants de l'image, afin de devenir autonome. Puis, alors qu'elle se « rapproche » à nouveau de l'image, elle peut aussi créer une synchronisation extrême en alignant des éléments sonores sur des éléments visuels, ou encore entre des éléments issus de la diégèse du film et la musique extradiégétique.

Nous avons vu comment la musique peut être la représentation intime de sentiments intérieurs des personnages. Pour ce faire, elle s'affranchit des limites entre les sons liés aux

images de la scène et ceux qui participent de la transcription musicale des émotions et elle nous permet d’appréhender, par l’écoute, un état invisible à l’œil nu.

Dans le travail de composition de Jon Brion et de Jonny Greenwood, nous avons observé beaucoup de similitudes. Celles-ci passent notamment par l’introduction, dans leur musique, des sons constitutifs de l’environnement sonore des films. Cela amène à brouiller les frontières entre la musique et les bruitages. Nous avons ainsi pu voir comment les bruitages ont inspiré l’écriture de la musique, et inversement comment certains bruitages se voient attribuer des dimensions musicales importantes. En plus de la musique, le design sonore dans les films de Paul Thomas Anderson occupe une place centrale, qui laisse croire qu’aucun son n’a été laissé au hasard.

Finalement, nous avons mis en évidence que certaines séquences se déroulent entièrement sans dialogues, ce qui ne met cependant pas en danger la compréhension de l’intrigue. Ainsi, certains passages sont intégralement musicaux ou bien, comme nous l’avons vu dans les derniers sous-chapitres, silencieux. Ce silence peut être complet, c’est-à-dire qu’il étouffe la totalité de la bande sonore, ou bien il peut signifier l’absence de musique. Ces moments sont si rares qu’ils deviennent partie intégrante de la partition musicale de ces films.

Les deux langages artistiques que sont le cinéma et la musique semblent intrinsèquement liés, au point que les films qui n’ont pas eu recours à la musique dans l’histoire du cinéma sont rares. Ne pas utiliser de musique serait donc un choix qui, en lui-même, garantirait l’originalité du film en question et montrerait, paradoxalement, son importance. À l’inverse, accompagner les images de musique est une décision qui montre de quelle manière l’œuvre d’art dans son ensemble a été pensée, composée, et qui ne sera pas sans conséquences sur la manière dont le film sera perçu.

Certains réalisateurs utilisent la musique pour accompagner leurs images ; celle-ci devient, en quelque sorte, une caisse de résonance des émotions présentes à l’image. Parfois, la musique peut aussi servir à « cacher des failles » dans le film. « Les réalisateurs se plaignent généralement de l’écriture de leur film et nous demandent : “peut-être que la musique pourrait aider ici ?”<sup>79</sup> » Paul Thomas Anderson réfléchit, dès l’écriture du scénario, à la place que la musique occupera dans son film et, que ce soit une œuvre originale composée en amont ou qu’il utilise des musiques préexistantes, le soin apporté à cette relation musique/images peut laisser la musique précéder et inspirer l’image, la menant à suivre sa propre trajectoire, dans

---

<sup>79</sup> Howard Shore, entretien mené par Philip Brophy, *op. cit.*, p. 13.

une sorte de jeu de contrepoint où les éléments provenant du design sonore se fondent dans les sons issus de la composition musicale et instrumentale, jusqu'à ne former plus qu'un tout signifiant.

Jon Brion et Jonny Greenwood, les compositeurs fétiches et fidèles de P.T. Anderson, créent un langage musical existant indépendamment des films auxquels ils participent, ce qui garantit une forme d'originalité et d'autonomie qui, dans leur relation de travail avec le réalisateur, ira jusqu'à brouiller certaines frontières communément admises.

Le cinéma de Paul Thomas Anderson se distingue par la place particulière qu'il accorde à la musique, par la manière dont il en joue, la laissant, s'il le faut, interpréter sa propre partition au point qu'elle en devient « un personnage à part entière<sup>80</sup> » et qu'on se demande si, parfois, ce n'est pas le cinéma qui se met au service de la musique.

---

<sup>80</sup> Filippo Faustini, *op. cit.*

## Bibliographie

### Ouvrages sur la musique de film

ADORNO Theodor, EISLER Hanns, *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris, 1972, 1<sup>re</sup> éd. 1947.

BAZELON Irwin, *Knowing the Score : Notes on Film Music*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1975 ; Arco, New York, 1981.

BERTHOMIEU Pierre, *La Musique de film*, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004.

BROWN Royal S., *Overtones and Undertones : Reading Film Music*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1994.

CHION Michel, *L'Audio-Vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2013.

CHION Michel, *La Musique au cinéma*, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », Paris, 1995.

CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2006, 1<sup>re</sup> éd. 1985.

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003.

EVANS Mark, *Soundtrack : The Music of the Movies*, Hopkinson and Blake, New York, 1975 ; Da Capo, New York, 1979.

FAULKNER Robert, *Hollywood Studio Musicians : Their Work and Careers in the Recording Industry*, Aldine Atherton, Chicago, 1971 ; University Press of America, Lanham, Md./Londres, 1985.

FLINN Caryl, *Strains of Utopia : Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1992.

- GOLDMARK Daniel, KRAMER Lawrence et LEPPERT Richard (dir.), *Beyond the Soundtrack : Representing Music in Cinema*, University of California Press, Berkeley, 2007.
- GORBMAN Claudia, *Unheard Melodies : Narrative Film Music*, Indianapolis University Press, Bloomington/Indianapolis-/BFI, Londres, 1987.
- HACQUARD Georges, *La Musique et le Cinéma*, Bibliothèque internationale de musicologie, PUF, Paris, 1959.
- KALINAK Kathryn, *Settling the Score : Music and the Classical Hollywood Film*, University of Wisconsin Press, Madison, Wis., 1992.
- KARLIN Fred et WRIGHT Rayburn, *On the Track : A Guide to Contemporary Film Scoring*, Schirmer, New York/Collier Macmillan, Londres, 1990.
- KARLIN Fred, *Listening to Movies : The Film Lover's Guide to Film Music*, Schirmer, New York, 1994.
- LACOMBE Alain et ROCLE Claude, *La Musique du Film*, Van de Velde, Paris, 1979.
- LACOMBE Alain et PORCILE François, *Les Musiques du cinéma français*, Bordas, Paris, 1995.
- LITWIN Mario, *Le Film et sa musique : création-montage*, Romillat, Paris, 1992.
- LONDON Kurt, *Film Music : A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Technique ; and Possible Developments*, Faber and Faber, 1936 ; Arno, New York, 1970.
- MOUËLLIC Gilles, *La Musique de film*, Cahiers du cinéma / Scérén-CNDP, coll. « Les petits Cahiers », 2003.
- PALMER Christopher, *The Composer in Hollywood*, Boyars, New York/Londres, 1990.
- PORCILE François, *Présence de la musique à l'écran*, Le Cerf, coll. « 7e art », Paris, 1969.
- SLOBIN Mark, *Global Soundtracks : Worlds of Film Music*, Wesleyan University Press, 2008.

THOMAS Tony, *Music for the Movies*, Barnes, South Brunswick, N. J./Tantivy, Londres, 1973.

### **Ouvrages sur l'écoute**

RUSSOLO Luigi, *L'Art des bruits, manifeste futuriste*, Allia, Paris, 2003, 1<sup>re</sup> éd. 1913.

SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Le Seuil, Paris, 1967.

### **Ouvrages sur le design sonore**

KULEZIC-WILSON Danijela, *Sound Design Is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*, Presses universitaires d'Oxford, New York, 2020.

BROPHY Philip, *Cinesonic, The World of Sound in Film*, Australian Film Television and Radio School, Australie, 1999.

LOBRUTTO Vincent, *Sound-on-Film : Interviews with Creators of Film Sound*, Praeger, Westport, Conn., 1994.

ROSE Richard, *Audio Postproduction for Film and Video, After-the-Shoot solutions, Professional Techniques, and Cookbook Recipes to Make Your Project Sound Better*, Routledge, Londres, 2008.

ROSE Richard, *Producing Great Sound for Film and Video, Expert Tips from Preproduction to Final Mix*, Routledge, Londres, 2015.

SONNENSCHNID David, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema and Interactive Media*, Michael Wiese Productions, Californie, 2001.

VIROSTEK Paul, *Field Recording: from Research to Wrap: An Introduction to Gathering Sound Effects*, Airborne, Londres, 2012.



### **Ouvrage sur le travail de collaboration entre réalisateur et compositeur**

CARAYOL Cécile et ROSSI Jérôme, *Compositeurs et réalisateurs en duo*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2022.

### **Dictionnaires musicaux**

PERNON Gérard, *Dictionnaire de la musique*, Jean-Paul Gisserot, Paris, 2007.

VIGNAL Marc, *Dictionnaire de la musique*, Larousse, 2017, 1<sup>re</sup> éd. 2005.

### **Articles sur l'étude du son et de la musique**

CHION Michel, « Problèmes et solutions pour développer l'étude du son, en Europe et dans le monde », *Iris*, n° 27, printemps 1999.

MERA Miguel, « Materialising Film Music », *The Cambridge Companion to Film Music*, Presses universitaires de Cambridge, Angleterre, 2016.

### **Articles sur Paul Thomas Anderson évoquant la musique**

BRADSHAW Peter, « *Punch Drunk Love* : A Minor Work from a Major Director », *The Guardian*, 6 février 2003.

CARO Mark, « Interview : Paul Thomas Anderson Casts Wider Net with *Punch-Drunk Love* », *Chicago Tribune*, 16 octobre 2002.

KING Cubie, « *Punch-Drunk Love* : The Building of an Auteur », *Senses of Cinema* n° 35, consulté le 14 mai 2023, [https://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/pt\\_anderson](https://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/pt_anderson).

KUSHNER Rachel, « Entretien avec Paul Thomas Anderson et Alana Haim réalisé par la romancière Rachel Kushner en novembre 2021 », *Universal Pictures International*, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2024, [https://digitalcine.fr/wp-content/uploads/2022/01/licorice-pizza\\_dossier-de-presse.pdf](https://digitalcine.fr/wp-content/uploads/2022/01/licorice-pizza_dossier-de-presse.pdf)

OREMIATZKI Yohav, « Paul Thomas Anderson et Jonny Greenwood, un duo harmonieux », *Télérama*, consulté le 24 mai 2023, <https://www.telerama.fr/cinema/paul-thomas-anderson-et-jonny-greenwood,-un-duo-harmonieux,n5482544.php>

### Articles sur Jonny Greenwood

FAUSTINI Filippo, « How Greenwood Uses Materiality, Clusters, and Aleatoricism in His Film Music », *Soundfly*, 27 septembre 2018, consulté le 4 juin 2023, <https://flypaper.soundfly.com/write/jonny-greenwood-uses-materiality-clusters-aleatoricism-film-music>.

LEWIS John, « Jonny Greenwood : “I’m Still Arsing around on Instruments Like When I Was a Kid” », *The Guardian*, 10 mai 2024, consulté le 12 mai 2024, <https://www.theguardian.com/music/article/2024/may/10/jonny-greenwood-im-still-arsing-around-on-instruments-like-when-i-was-a-kid>

WINZENRIED Rebecca, « Notes on the Program, *There Will Be Blood* », *New York Philharmonic press*, consulté le 29 février 2024, <https://nyphil.org/~media/pdfs/program-notes/1819/Jonny-Greenwood-There-Will-Be-Blood.ashx>

### Mémoires et thèses

ÖZYURT Deniz, *Film Score and Contemporary Nostalgia : On the Collaboration between Paul Thomas Anderson and Jonny Greenwood*, dir. Colleen Bevin Kennedy Karpat, Université de Bilkent, Ankara, 2019.

PROSTRAN Neven, *Jonny Greenwood Scores the Western : Music as Generic Subversion in There Will Be Blood*, thèse de doctorat, Université de Dalhousie, Halifax, Canada, 2017.

TOZER Meghan J., *Music as a Procedural Motive in the Filmmaking of Darren Aronofsky, Sofia Coppola, and Paul Thomas Anderson*, thèse de doctorat, Université de Californie à Santa Barbara, septembre 2016.

## **Sources sonores et audiovisuelles**

### **Interview de Paul Thomas Anderson**

ROSE Charlie, *Film Maker Paul Thomas Anderson and Actor Adam Sandler on Their Film « Punch Drunk Love »*, mise à jour 10 octobre 2002, [http:// charlierose.com/videos/2402](http://charlierose.com/videos/2402)

### **Documentaire sur *Magnolia***

RANCE Mark, *That Moment – The Making of Magnolia Documentary*, 2000.

## Génériques succincts des films du corpus

Ces génériques ne sont pas exhaustifs et se concentrent sur les métiers liés au sujet de mon mémoire.

### *Magnolia* (États-Unis, 1999)

*Réalisation* : Paul Thomas Anderson. *Scénario et dialogues* : Paul Thomas Anderson..  
*Musique originale* : Aimee Mann, Jon Brion. *Producteur exécutif de la musique* : Toby Emmerich. *Mixage musique* : Dennis Sands. *Orchestre* : The Music Team - Patti Zimmitti, Debbi Datz-Pyle. *Monteur musique* : Paul Rabjohns. *Ingénieur du son* : John Pritchett. *Montage son/Conception sonore* : Richard King. *Effets sonores* : Hamilton Sterling. *Superviseur bruitages* : Christopher Flick. *Monteur bruitages* : Ed Callahan. *Mixage bruitages* : James Ashwill. *Perchman* : David Roberts.

*Interprétation* : Jeremy Blackman (Stanley Spector), Tom Cruise (Frank T. J. Mackey), Melinda Dillon (Rose Gator), April Grace (Gwenovier), Luis Guzman (Luis), Phillip Baker Hall (Jimmy Gator), Phillip Seymour Hoffman (Phil Parma), Ricky Jay (Burt Ramsey/ le narrateur), William H. Macy (Donnie Smith), Alfred Monila (Solomon Solomon), Julianne Moore (Linda Partridge), Micheal Murphy (Alan Kligman), John C. Reilly (Jim Kurring), Jason Robards (Earl Partridge), Melora Walters (Claudia Wilson Gator), Michael Bowen (Rick Spector), Henry Gibson (Thurston Howell), Pat Healy (sir Edmund William Godfrey), Felicity Huffman (Cynthia), Thomas Jane (Jimmy Gator jeune), Cleo King (Marcie), Clark Gregg (directeur de l'étage WDKK), Michael Shamus Wiles (le capitaine Muffy).

*Format* : 2,35 - 35 mm – Dolby Digital.

*Durée* : 3 h 01.

*Lieux de tournage* : Big Bear Lake (Californie), Reno (Nevada), Studio City (Californie).

*Sortie aux États-Unis* : 1<sup>er</sup> décembre 1999.

*Sortie en France* : 1<sup>er</sup> mars 2000.

***Punch-Drunk Love*** (États-Unis, 2002)

*Réalisation* : Paul Thomas Anderson. *Scénario et dialogues* : Paul Thomas Anderson. *Musique originale* : Jon Brion. *Montage musique* : Jonathan Karp. *Effets sonores* : Christopher Scarabosio. *Monteur effets sonores* : Phil Benson. *Ingénieur du son* : Ronald Judkins. *Monteur bruitages* : Shannon Mills, Andrea Gard. *Mixage bruitages* : Ben Conrad, Tony Eckert.

*Interprétation* : Adam Sandler (Barry Egan), Emily Watson (Lena Leonard), Philip Seymour Hoffman (Dean Trumbell), Luis Guzman (Lance), Rico Bueno (Rico), Hazel Mailloux (Rhonda), Julie Hermelin (Kathleen), Salvador Curiel (Sal), Jorge Barahona (Jorge), Ernersto Quintero (Ernesto), Mary Lynn Rajs kub (Elizabeth), Lisa Spector (Susan).

*Format* : 2,39 - 35 mm - Dolby Digital.

*Durée* : 95 minutes.

*Lieu de tournage* : vallée de San Fernando.

*Sortie aux États-Unis* : 11 octobre 2002.

*Sortie en France* : 22 janvier 2003.

***There Will Be Blood*** (États-Unis, 2007)

*Réalisation* : Paul Thomas Anderson. *Scénario et dialogues* : Paul Thomas Anderson, d'après le roman d'Upton Sinclair *Pétrole !* (1926). *Musique originale* : Jonny Greenwood. *Monteur musique* : Paul Rabjohns. *Mixage musique* : Graeme Stewart. *Monteur son* : Matthew Wood. *Monteurs effets sonores* : Timothy Nielsen, Jeff Sawyer, J.R. Grubbs. *Monteurs bruitages* : David Horton, Bruce Tanis. *Monteurs dialogues* : Vanessa Lapato, Hugo Weng. *Mixage bruitages* : Randy K. Singer.

*Interprétation* : Daniel Day-Lewis (Daniel Plainview), Paul Dano (Paul / Eli Sunday), Kevin J. O'Connor (Henry Brands), Ciaran Hinds (Fletcher Hamilton), Dillon Freasier (Daniel Plainview enfant), Harrison et Stockton Taylor (H.W. bébé), Sydney McCallister (Mary Sunday enfant), Colleen Foy (Mary Sunday adulte), David Willis (Abel Sunday), Hans Howes (Bandy), Paul F. Tompkins (Prescott), James Downey (Al Rose), David Warshofsky (H.M. Tilford), Barry Del Sherman (H.B. Ailman).

*Format* : 2,35 - 35 mm.

*Durée* : 2 h 38.

*Lieux de tournage* : Texas (Marfa, Shafter, Presidio), Californie (Lompoc, El Mirage Dry Lake, Los Angeles et Santa Clarita).

*Sortie aux États-Unis* : 26 décembre 2007.

*Sortie en France* : 27 février 2008.

### ***Licorice Pizza*** (États-Unis, 2021)

*Réalisation* : Paul Thomas Anderson. *Scénario et dialogues* : Paul Thomas Anderson.  
*Musique originale* : Jonny Greenwood. *Monteur effets sonores* : David Acord. *Monteur bruitages* : Nick Docter.

*Interprétation* : Alana Haim (Alana Kane), Cooper Hoffman (Gary Valentine), Sean Penn (Jack Holden), Tom Waits (Rex Blau), Bradley Cooper (Jon Peters), Benny Safdie (Joel Wachs), Skyler Gisondo (Lance), Mary Elizabeth Ellis (Momma Anita), John Michael Higgins (Jerry Frick), Christine Ebersole (Lucille Dolittle), Harriet Sansom Harris (Mary Grady), Ryan Heffington (Steve), Nate Mann (Brian), Joseph Cross (Matthew), George DiCaprio (Mr. Jack), Ray Chase (B. Mitchel Reed), Emma Dumont (Brenda), Yumi Mizui (Mioko), Megumi Anjo (Kimiko), Maya Rudolph (Gale), John C. Reilly (Fred Gwynne), Dan Chariton (Sam Harpoon), Milo Herschlag (Greg Valentine), Will Angarola (Kirk).

*Format* : 35 mm – 2,35.

*Durée* : 2 h 13.

*Lieu de tournage* : vallée de San Fernando.

*Sortie aux États-Unis* : 26 novembre 2021.

*Sortie en France* : 5 janvier 2022.

## Résumé du mémoire

Ce mémoire traite du rôle de la musique dans quatre films de Paul Thomas Anderson : *Magnolia* (1999), *Punch-Drunk Love* (2002), *There Will Be Blood* (2007) et *Licorice Pizza* (2021). Ces œuvres incarnent la diversité du travail de Paul Thomas Anderson en termes de genre, d'histoire et d'époque représentés, et la musique y tient une place centrale. Jon Brion écrit les partitions des deux premiers films et Jonny Greenwood celles des deux plus récents. Ces deux compositeurs sont connus pour puiser leur inspiration dans différents genres musicaux : musique contemporaine, alternative, classique, rock, etc.

Cette recherche s'intéresse au travail de collaboration hors norme entre le réalisateur et ses deux compositeurs, à travers une analyse principalement fondée sur l'analyse musicologique de certaines séquences des films. Elle essaie de montrer l'influence de cette collaboration à la fois sur la musique et sur le film. Ces analyses portent sur les rapports particuliers qu'entretiennent la musique et les images et les liens de la musique avec d'autres formes sonores, comme les dialogues, les bruitages et les silences.

### Mots clés

Musique de film, Paul Thomas Anderson, Jonny Greenwood et Jon Brion.



## **Summary**

### **(English version)**

This thesis examines the role of music in four films by Paul Thomas Anderson: *Magnolia* (1999), *Punch-Drunk Love* (2002), *There Will Be Blood* (2007) and *Licorice Pizza* (2021). These works embody the diversity of Paul Thomas Anderson's work in terms of genre, story and era represented, and music plays a central role. Jon Brion wrote the scores for the first two films, and Jonny Greenwood for the two most recent. Both composers are known for drawing inspiration from a wide range of musical genres: contemporary, alternative, classical, rock and more.

This research focuses on the unusual collaboration between the director and his two composers, through an analysis based primarily on the musicological analysis of certain sequences from the films. It attempts to show the influence of this collaboration on both the music and the film. These analyses focus on the special relationship between music and images, and the links between music and other forms of sound, such as dialogue, sound effects and silence.

## **Key Words**

Film music, Paul Thomas Anderson, Jonny Greenwood and Jon Brion.

## **Zusammenfassung**

### **(Deutsche Version)**

Diese Arbeit befasst sich mit der Rolle der Musik in vier Filmen von Paul Thomas Anderson: *Magnolia* (1999), *Punch-Drunk Love* (2002), *There Will Be Blood* (2007) und *Licorice Pizza* (2021). Diese Werke verkörpern die Vielfalt von Paul Thomas Andersons Arbeit in Bezug auf die dargestellten Genres, Geschichten und Epochen, und die Musik spielt dabei eine zentrale Rolle. Jon Brion schreibt die Partituren für die ersten beiden Filme und Jonny Greenwood für die beiden neueren Filme. Beide Komponisten sind dafür bekannt, dass sie ihre Inspiration aus verschiedenen Musikgenres beziehen: zeitgenössische Musik, alternative Musik, klassische Musik, Rockmusik etc.

Diese Untersuchung befasst sich mit der außergewöhnlichen Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur und seinen beiden Komponisten durch eine Analyse, die hauptsächlich auf der musikwissenschaftlichen Analyse bestimmter Sequenzen der Filme beruht. Sie versucht zu zeigen, welchen Einfluss diese Zusammenarbeit sowohl auf die Musik als auch auf den Film hatte. Diese Analysen befassen sich mit den besonderen Beziehungen zwischen Musik und Bildern und den Verbindungen der Musik zu anderen Klangformen wie Dialogen, Geräuschen und Stille.

## **Schlüsselwörter**

Filmmusik, Paul Thomas Anderson, Jonny Greenwood und Jon Brion.