

LE FANTASTIQUE DANS LES MUSIQUES DES XX^e ET XXI^e SIÈCLES

**Musiques actuelles, musique contemporaine
et musique de film**

Cécile CARAYOL, Pierre Albert CASTANET, Pascal PISTONE

Préface, Hervé LACOMBE

éditions Delatour France

Collection Pensée Musicale

Sous la direction de Jean-Michel Bardez

La notion de musicologie est multiple et ouverte : ne s'agit-il pas de penser le musical tout à la fois dans chaque contexte et, de manière plus générale, pour l'être humain, dans le cours d'une véritable anthropologie ?

Déjà paru dans la même collection

Bergers, guerriers et musiciens - La musique dans la trifonctionnalité et la trifonctionnalité dans la Bible (*Eric De Putter*)
Correspondance et écrits de Pierre Barbaud (*Laura Morelli-Claass, Nicolas Viel, Marc Battier*)
Écrits d'André Jolivet en 2 volumes groupés (*Christine Jolivet-Herliih*)
Écrits de Michel Philippot en 2 volumes groupés (*Michel Philippot*)
Jean Sibelius - Le style dans l'œuvre symphonique (*Antonin Servièrre*)
L'interprétation musicale (*Textes réunis et présentés par Marie-Noëlle Masson*)
Les Chants du silence - Olivier Messiaen, fils de Cécile Sauvage ou la musique face à l'impossible parole (*Béatrice Marchal*)
Mendelssohn et la France de 1847 à nos jours (*Bénédicte Gandois*)
Musique française - Esthétique et identité en mutation (*Sous la direction de Pascal Terrien*)
Paris-Prague : Voyage en compagnie de Guy Erismann (*Myriam Soumagnac*)
Pionniers de la musique numérique (*Olivier Baudouin*)
Les esprits écoutent. Musiques des peuples autochtones de Sibérie (*Henri Lecomte*)
Heuristique musicale. Contributions pour une nouvelle discipline musicologique (*Ricardo Mandolini*)
Quatre regards sur les quatuors à cordes de Joseph Haydn (*Frédéric Gonin*)
Regards sur la Tonalité / *Perspectives on Tonality* (*Sous la direction de Henri Gonnard*)
La fin d'œuvre en musique - Sens et significations entre création et réception (*Textes réunis et édités par Grégoire Caux et Mathias Roger*)
Hommage à Elliott Carter (*Textes réunis, traduits et introduits par Max Noubel*)
Fusion du temps - Passé-Présent, Extrême Orient - Extrême Occident (*Sous la direction de Lin-Ni Liao et Marc Battier*)
Frederick Delius et la France (*Textes réunis et édités par Jérôme Rossi*)
L'enseignement de la culture musicale : pratiques et innovations (*Textes réunis et introduits par Jean-Philippe Guye - Préface d'Alain Poirier*)
Focus sur le rock. Perspectives analytiques et historiques (*Sous la direction de Philippe Gonin*)
L'analyse musicale aujourd'hui / *Music analysis today* (*Sous la direction de Xavier Hascher, Mondher Ayari et Jean-Michel Bardez*)
Les XIV *Sequenze* de Luciano Berio (*Édité par Stéphane Orlando et Laurence Wuïdar*)
La traduction des émotions dans les musiques de films (*Sous la direction de Muriel Joubert et Bertrand Merlier*)
Héritages culturels et pensée moderne : Les compositeurs taiwanais de musique contemporaine formés à l'étranger (*Lin-Ni Liao*)
La mélodie instrumentale après 1945. Analyse et esthétique des ruptures (*Étienne Kippelen*)
Musiques électroacoustiques : Analyses ↔ écoutes (*Sous la direction de Nicolas Marty*)
Chant pensé, chant vécu, temps chanté : Formes, usages et représentations des pratiques vocales (*Sous la direction de Charlotte Poulet et de Nicolas Bénard*)
Le chant des mots - Ethnographie d'une pratique musicale irlandaise (*Charlotte Poulet*)
Analyser la musique mixte (*Sous la direction de Alain Bonardi, Bruno Bossis, Pierre Couprie et Vincent Tiffon*)

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.
Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2e et 3e a), d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, « que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration », « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite » (article L.122-4).
Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-0313-0

© 2017 by Éditions DELATOUR FRANCE
www.editions-delatour.com

Actes du colloque international *Le Fantastique dans les musiques des XXe et XXIe siècles (Musiques actuelles, musique contemporaine et musique de film)* organisé par Cécile Carayol (CEREdI), Pierre Albert Castanet (GrHis), Pascal Pistone et Gérard Guillot (CLARE-ARTES)

Université de Rouen, 23-24 mars 2015 et Université Bordeaux Montaigne, 21 mai 2015

Textes réunis par Cécile CARAYOL & Pierre Albert CASTANET

REMERCIEMENTS

J'adresse tout d'abord mes plus vifs remerciements au CEREdI pour sa participation à la publication de cet ouvrage. J'exprime ma gratitude à Hervé Lacombe, pour la rédaction de la préface. Je suis très reconnaissante envers Pierre Albert Castanet pour son aide précieuse et ses relectures avisées des textes réunis. Je remercie beaucoup Antoine Santamaria d'avoir contribué à la rédaction de l'introduction. Je remercie également Pascal Pistone pour sa collaboration. Je remercie enfin très chaleureusement Jean-Claude Thévenon et Jean-Michel Bardez qui permettent à cet ouvrage de voir le jour.

SOMMAIRE

<i>Préface</i> – Hervé LACOMBE	7
<i>Introduction</i> - Cécile CARAYOL, Pierre Albert CASTANET, Pascal PISTONE, Antoine SANTAMARIA	9

- *Fantastique, fantastique, fantastique...*
- *Entre expérience mystique et technique : du fantastique musical comme moyen de compréhension d'une époque*
- *Du Fantastique dans la musique contemporaine : retour vers le futur et au-delà*
- *Musique du cinéma fantastique : requiem pour une humanité en décomposition*
- *Musiques actuelles et fantastique, ... est-ce bien sérieux ?*
- *Les fleurs du fantastique dans les musiques des XXe et XXIe siècles*

<i>Résumés des articles et biographies des auteurs</i>	26
--	----

Le Fantastique entre son, musique et rêve

Expressions sonores et musicales du fantastique dans les films de David Lynch Emmanuelle BOBEE	45
---	----

Suggérer le rêve en musique : la technique du « son à l'envers » dans <i>Rapt</i> (1934) Hubert BOLDUC-CLOUTIER	62
--	----

Musique onirique et fantastique ornithologique (à propos de quelques partitions de « musique contemporaine ») Pierre Albert CASTANET	76
---	----

Analyse et représentation du fantastique dans les musiques anecdotiques de Luc Ferrari Pierre COUPRIE	94
--	----

<i>The Phantom Carriage</i> : les spectres cinématographiques de KTL Nicolas PLANCHARD	109
---	-----

Rêves, hallucinations et horreur dans l'œuvre de Jani Christou (1926-1970) Varvara GYRA	120
--	-----

Le Fantastique des genres et des langages musicaux

- L'influence de l'univers Fantasy de Tolkien sur le genre Black Metal
Camille BERA 132
- La Figure du vampire : codes récurrents dans la musique symphonique
de film de la *Hammer* à *Twilight (New Moon)*
Cécile CARAYOL 145
- Fantastique et Science-Fiction dans l'œuvre des Pink Floyd de *The Piper*
At The Gate Of The Dawn à *The Wall*.
Philippe GONIN 179
- Ouvrir la neuvième porte* : musique et sorcellerie dans le film de Roman
Polanski (1999)
Chloé HUVET 204
- La musique au service de l'effet fantastique dans le cinéma
hollywoodien : de *Frankenstein* (James Whale, 1931) à *The Shining*
(Stanley Kubrick, 1980)
Gilles MENEGALDO 222
- Les principes harmoniques du cinéma fantastique
Pascal PISTONE 233

Du Fantastique à l'illusion ou illusion du fantastique

- L'émergence d'un univers musical fantastique dans *Le Grand Macabre*
de György Ligeti
Nicolas BONICHOT 242
- Approche transdisciplinaire du fantastique : les opéras de Jonathan Dove
et de Brian Ferneyhough
Nicolas DARBON 253
- Le fantastique et le grotesque dans la musique de György Ligeti
Etienne KIPPELEN 292
- Aux frontières du fantastique et de l'illusion dans les films
hollywoodiens contemporains : « ce dont on ne peut parler... », faut-il le
taire ou l'écouter ?
Jérémy MICHOT 304

Le fantastique musical dans la série <i>Real Humans</i> : un dispositif électro-acoustique pour une « musique cassée »	
Jérôme ROSSI	315
<i>Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> des <i>Beatles</i> (1967) : un fantastique d'origine spirituelle	
Antoine SANTAMARIA	329
Aspects du fantastique musical en Allemagne après 1980 : <i>Dionysos</i> de Wolfgang Rihm et <i>Schlachthof V</i> de Hans-Jürgen von Bose	
Viviane WASCHBÜSCH	343
<i>Postface</i> - François RAHIER	358
<i>Bibliographie</i>	365

Préface

Dans une étude publiée en 1992, Joël Malrieu n'hésite pas à écrire que le fantastique est une « auberge espagnole ». Répété inlassablement, transféré d'un art à un autre, utilisé indifféremment, quelles que soient les périodes envisagées, le mot se trouve altéré, déformé, pour tout dire, galvaudé. Le livre qui suit ne propose pas d'explorer la notion, devenue insaisissable, que ce terme devrait désigner, pas plus qu'il ne cherche à la distinguer et à l'articuler à d'autres catégories proches, comme le féérique, le merveilleux, le surnaturel ou la science-fiction. Son intérêt est ailleurs. « Fantastique » devient ici le mot poreux, le mot trouble, le mot-aimant qui convoque non pas un mais des imaginaires et par lequel est désigné un effet particulier, – peu importe son origine, sa cause et sa condition d'existence.

Cet effet prend toute sa dimension dans un rapport de dissonance à une normalité donnée, un état du monde, une rationalité, un quotidien ou un *moi* mis en péril. Il est lié à l'altération d'un ordre établi et à l'irruption dans le continuum de la réalité de quelque chose qui ne devrait pas être là. Il est si fréquemment recherché dans diverses expressions musicales au cours du second XX^e siècle qu'il semble être un des traits caractéristiques de la sensibilité de notre temps. Sentiment d'étrangeté, malaise, peur, effroi, etc., sont travaillés et suscités dans des genres que l'on a pris l'habitude de séparer et parfois d'opposer. Il apparaît plus pertinent d'aborder le problème différemment et de circuler librement, sans *a priori*, à l'intérieur d'un vaste corpus mêlant musique actuelle, musique contemporaine et musique de film.

Il ne s'agit donc pas de comprendre de quoi le fantastique est le nom, mais plutôt de repérer cet effet et de tenter d'en démonter les mécanismes, d'analyser comment la musique, ou plus globalement le sonore, avec ses moyens spécifiques et souvent en association avec l'image, parvient à le produire. Le riche ouvrage que nous proposent Cécile Carayol, Pierre-Albert Castanet et Pascal Pistone nous donne ainsi accès à une poétique du fantastique, au sens de modalité du faire.

Hervé Lacombe

« Dire que ce violoniste solitaire est venu à
travers les hautes herbes, sous la pluie battante,
dans l'épaisse fumée d'une nuit imaginée,
d'une vision de ténèbres,
pour rester auprès de moi et jouer sa lamentation,
pour donner voix à ces mots qui m'emplissent la tête,
tandis que la terre se gorge d'humidité
et que toutes les créatures qui vivent en elle semblent n'être
que naturelles, bienveillantes et même belles,
un tout petit peu belles ! »
(Ann Rice, *Le Violon*, Paris, Plon, 1998, p. 37-38)

INTRODUCTION

CARAYOL Cécile, CASTANET Pierre Albert, PISTONE Pascal et
SANTAMARIA Antoine

Fantastique, fantastique, fantastique...¹

Traiter du fantastique en musique peut sembler une entreprise particulièrement délicate, si l'on souhaite faire apparaître une base commune aux œuvres, du fait de l'étendue de sous-registres sur laquelle l'épithète « fantastique » peut s'employer. Le fantastique peut tant bien désigner l'univers de la science-fiction, si efficace pour plonger le récepteur de l'œuvre dans un monde où ses repères sont balayés, que d'autres mondes merveilleux, irrationnels, propres à évacuer le temps d'un instant notre acception commune d'un quotidien consensuellement rationalisé. Le fantastique signifie également une présentation du réel dans laquelle une touche de mystère, de surnaturel remet tout en cause, telle la morsure de la veuve noire, qui, si infime soit-elle, trouble violemment la totalité de l'organisme, par inoculation d'une micro-dose d'agent étranger. Dans le dictionnaire du fantastique, à *Fantasy*, on peut lire la définition suivante : « terme anglo-saxon désignant généralement ce que nous appelons le Fantastique, c'est-à-dire les histoires d'épouvante, les récits dans lesquels la normalité des choses bascule dans l'absurde, l'extraordinaire ou l'horreur pure² ». Il n'est donc pas surprenant que la musique fantastique soit également souvent le lieu – emblématique – d'innovations créatrices, de recherches et d'expérimentations sonores, instrumentales ou vocales, et de récurrences mélodico-harmoniques formant des cohérences esthétiques fortes que cet ouvrage propose d'analyser dans trois domaines essentiels de la musicologie des XXe et XXIe siècles : musiques actuelles, musique contemporaine et musique de film.

Lorsque l'on écoute des œuvres comme *Le Jour où la terre s'arrêta* que Bernard Herrmann a composé pour le film de Robert Wise (1951), *La Chute de la maison Usher* de l'album *Tales of mystery and imagination* de The Alan Parsons Project (1976) – d'après les fragments de l'œuvre de Debussy – ou encore, *Eclairs sur l'au-delà* d'Olivier Messiaen (1987-1991), il est évident de constater que le fantastique – qu'il soit profane ou sacré – est un vivier créatif pour les compositeurs et donc un domaine riche à explorer dans le cadre d'une recherche. Si cette notion de musique fantastique, à la fois floue, familière et très attirante a déjà fait l'objet de réflexions (que ce soit des ouvrages directement liés au sujet³

¹ Pour ce sous-titre, nous paraphrasons, THORET, Jean-Baptiste, *Le Cinéma américain des années 1970*, Paris, Les Éditions de l'étoile, Cahiers du cinéma, 2006 : le chapitre 8 (p. 291-332) est intitulé, "L'horreur, l'horreur, l'horreur..."

² KRÉMER, Jean-Pierre, POZZUOLI, Alain, *Dictionnaire du Fantastique*, Paris, J. Granger, 1992.

³ LACOMBE, Hervé, PICARD, Timothée (dir.), *Opéra et fantastique*, Presses Universitaires de Rennes, 2011 ; Le DIAGON-JACQUIN, Laurence, FIX Florence, KERSALÉ, Patrick (dir.), *Le Fantastique, la musique et l'art*, Lyon, éd. musicales Lugdivine, 2012 ; LELIÈVRE, Stéphane, *Lettres et musique*,

ou des écrits à la périphérie du fantastique⁴), ces études se centrent essentiellement sur un genre précis de la musicologie ou sur une observation pluridisciplinaire globale et plutôt sur la période romantique (voire le début du XXe siècle). Ce volume propose une approche comparative totalement inédite de trois styles musicaux récents relevant habituellement de domaines de recherche bien distincts, réunis ici, autour de cette question du fantastique.

Entre expérience mystique et technique : du fantastique musical comme moyen de compréhension d'une époque

Par-delà la diversité des thématiques se prêtant au jeu du fantastique, il semble que des constantes peuvent être dégagées, qui confèrent du sens à ces productions. D'abord, nous avons à faire dans notre cadre d'étude à des œuvres qui appartiennent, dans une perspective large, à une époque commune. Et par extension, d'aspirations communes. Nul besoin de chercher des aspects revendicatifs qui imposeraient de front une vision idéologique du monde, et qui ce faisant, annihileraient la véritable puissance de l'art contenue dans son esthétique, comme le défendait T. W. Adorno dans sa *Théorie esthétique*⁵. Une esthétique fantastique s'impose donc d'elle-même, et que l'analyste doit décrypter pour saisir les données de son temps. Oui, l'esthétique de l'art s'avère probablement être le plus profond moyen de compréhension d'une époque, passant par-dessus toute déclaration d'intention, susceptible d'être en contradiction avec le contenu esthétique d'une œuvre. C'est alors l'esthétique, subtile révélatrice du fond de l'artiste, qui a le dernier mot. Il n'y a qu'à observer l'art de cet abbé, cet homme d'église, ce religieux, qui après une vie mouvementée se tourne vers la chasteté, la dévotion, le sacerdoce, l'art de Franz Liszt. La musique de cet ecclésiastique (il rejoint les Ordres dès 1865), du moins pour une large part, brûle d'un romantisme incandescent, de l'essence même de ce qui compose ce courant. Or, cette époque, tant en réaction que dans un subtil chevauchement et entremêlement à la philosophie des Lumières en France et son équivalent allemand, l'*Aufklärung*, développe déjà une attirance pour le mystérieux, l'anormal, l'obscur, dont les thématiques s'approchent fort souvent de l'ésotérisme alors en vogue⁶. Ce qui peut aisément se percevoir tant chez Novalis en Allemagne, que chez Nerval en France, pour ne citer que des exemples littéraires. Musicalement, il n'y a qu'à penser à Wagner et son œuvre d'art totale,

l'alchimie fantastique : la musique dans les récits fantastiques du romantisme français, 1830-1850, Château-Gontier, Éditions Aedam Musicae, 2015.

⁴ GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1993 ; JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, 1949 ; POIRIER, Alain, *L'Expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995, FLEURY, Michel, *L'Impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996.

⁵ Théodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011.

⁶ A ce sujet, voir VIATTE, Auguste, *Les Sources occultes du romantisme, Tome I, Le préromantisme, tome II, La génération de l'Empire (1800-1820)*, Paris, Slatkine Reprints, 2009.

pour comprendre de quoi il s'agit. Il y expose des thématiques mythologiques aux puissantes intentions symboliques, et simultanément une audace musicale très forte qui s'exprime par une grande richesse harmonique, aux accords truffés de dissonances non préparées, et une présence extrême de l'élément chromatique, tout cela participant de l'éclatement de la tonalité qui s'amorce.

Dans le romantisme du XIXe siècle, le fantastique a la part belle. Au XXe siècle, d'autres courants s'abreuvent aux sources du fantastique. Prenons les exemples majeurs des dadaïstes-surréalistes, qui veulent « crever le tambour de la raison » (André Breton) dès les années 1910-1920. Son plus éminent représentant, André Breton, qui rédige ses *Manifestes* surréalistes le déclare tout de go : l'art doit puiser sa source dans les arcanes invisibles, s'il se veut pur, authentique, propre à exprimer la poésie du fond de l'homme. Et ce, quitte à faire quelques emprunts à la religion spirite, pour le bien du processus de création. Les thèmes utilisés chez Breton, de même, empruntent fort à la tradition ésotérique, et particulièrement à l'alchimie, semble-t-il⁷. Breton croit à la réalité supérieure exprimée dans « la toute puissance du rêve », celle là-même qui quelques décennies plus tôt révéla à Claude Henri de Saint-Simon sa « religion de Newton », religion universelle, avec son collège de prêtres, ses temples, ses doctrines, qui guident toute l'œuvre de ce penseur, et qui sera continuée par son disciple Auguste Comte. Quand les Lumières et, parfois dans une moindre mesure, l'*Aufklärung*, pouvaient paraître antithétiques de l'esprit du romantisme, alors que la réalité semble loin d'être si évidente à ce sujet, il en est de même entre le développement de l'idéologie scientiste amorcé au XIXe et s'étendant jusqu'à son apogée (que l'on peut situer en 1914, départ de la Grande Guerre), et l'art lui étant historiquement parallèle. Aspect extrême du scientisme qui, déjà chez Saint-Simon, puis ses disciples, Prosper Enfantin, le compositeur Félicien David, et également le plus célèbre Auguste Comte, exposent une idée de la science et de la technique n'étant, finalement, que des formes de la nouvelle, grande et suprême religion de l'Homme⁸. Leur correspondent les utopistes socialistes, Owen, Cabet, Fourier. Quel point commun entre ces personnages ? Leur propension au surnaturel, aux attirances pour le non-rationnel, à l'invisible, qui s'avère être le socle de leur pensée⁹, un peu à la façon d'un Swendenborg un demi-siècle plus tôt. Effectivement, leur idéal se révèle être à terme la construction glorieuse du Paradis (socialiste) sur terre. Tandis que chez Breton, c'est la réconciliation de l'Homme avec l'universel invisible, une sorte de globalisme de l'esprit, révélé et communiqué par l'intuition poétique. Et selon lui,

⁷ Voir CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950. Notons qu'à la même époque (1910), Wassily Kandinsky écrit son manifeste *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, dans lequel il présente sa conception de l'art moderne, conception singulièrement teintée de théosophie.

⁸ Voir notamment COMTE, Auguste, *Catéchisme positiviste*, Paris, Gallimard, 1972.

⁹ Voir MATTELART, Armand, *Histoire de l'utopie planétaire, de la cité prophétique à la société globale*, Paris, La Découverte, 2009.

RÉSUMÉS DES ARTICLES ET BIOGRAPHIES DES AUTEURS

EXPRESSIONS SONORES ET MUSICALES DU FANTASTIQUE DANS LES FILMS DE DAVID LYNCH

Emmanuelle BOBÉE

Dès le début de sa carrière de réalisateur, David Lynch s'est imposé comme l'un des artistes les plus talentueux et les plus prometteurs de sa génération, dévoilant un univers étrange et fascinant, à la croisée du cinéma d'auteur et du genre fantastique. La profession ne tarde pas à reconnaître en lui l'un des fers de lance du cinéma indépendant américain, un cinéaste doté d'une vision personnelle et novatrice, qui s'approprie les codes du genre avec originalité. En 1978, *Eraserhead* est primé au Festival international du film fantastique d'Avoriaz, où il obtient l'Antenne d'or ; trois ans plus tard, *Elephant Man* décroche le Grand prix, qui sera également décerné à *Blue Velvet* en 1987.

La dimension fantastique, dans ses films, est souvent associée à des personnages hors normes et un peu effrayants, tels que la Dame du radiateur (*Eraserhead*), Bob et l'Homme venu d'ailleurs (*Fire Walk With Me*), l'Homme-mystère (*Lost Highway*) ou le clochard (*Mulholland Drive*). Ces entités dotées de pouvoirs surnaturels évoluent dans des univers parallèles, auxquels le commun des mortels ne semble pas avoir accès ; cependant, leur présence se manifeste parfois dans le monde diégétique réel, suscitant des réactions diverses – allant de la curiosité à l'effroi – de la part des protagonistes. Les références à la spiritualité et au merveilleux (le magicien d'Oz dans *Sailor et Lula*), l'atmosphère onirique de certains récits et la mise en scène de la subjectivité de personnages atteints de troubles mentaux s'inscrivent également dans cette esthétique de l'inexpliqué et du mystère, où la fiction semble définitivement irréductible à l'explication réaliste.

La composante sonore et musicale participe pleinement à la construction narrative du récit, soulignant les occurrences du fantastique par des procédés inventifs, issus des recherches et expérimentations sonores menées conjointement avec l'ingénieur du son Alan Splet, ou par d'ensorcelantes nappes de synthétiseur élaborées par le compositeur Angelo Badalamenti. Au fil de son œuvre, Lynch a su mettre au point, en collaboration avec ses partenaires, un langage spécifique et innovant au service de cette « inquiétante étrangeté » qui parcourt l'ensemble de ses films et apparaît comme un attribut essentiel de son univers de cinéaste.

Emmanuelle Bobée est titulaire d'un doctorat en musicologie. Elle est chargée de cours à l'Université de Rouen depuis 2012 et professeur de musiques actuelles au Conservatoire de musique et de danse de Saint-Étienne-du-Rouvray. Sa thèse porte sur *La musique et les textures sonores comme éléments du récit filmique dans l'œuvre de David Lynch, d'Eraserhead (1977) à Inland Empire (2006)*. Membre fondateur du groupe de recherche collective ELMEC (Étude des Langages Musicaux à l'Écran), elle a également rédigé plusieurs articles scientifiques consacrés au traitement musical et sonore dans *Mulholland Drive* et *Eraserhead*, et elle a rédigé un article sur Hans Zimmer intitulé « *Inception* (Christopher Nolan, 2010) : une exploration musicale du temps ».

SUGGÉRER LE RÊVE EN MUSIQUE : LA TECHNIQUE DU « SON À L'ENVERS » DANS *RAPT* (1934)

Hubert BOLDUC-CLOUTIER

La représentation de l'expérience subjective d'un personnage éprouvant un état altéré de la réalité au cinéma inspire différentes approches dans le travail des compositeurs et des techniciens du son. La dimension sonore du film consolide l'illustration de différents degrés de conscience et joue un rôle prépondérant pour la suggestion de l'état onirique. Dans le contexte de la commercialisation massive de la synchronisation du son et de l'image, l'essor des nouvelles technologies va redéfinir le travail des artisans du son. Véritable terreau expérimental des débuts du cinéma sonore, le film *Rapt* (1934, Dimitri Kirsanoff) reflète le développement de nouveaux procédés techniques qui interviennent pour renforcer la valeur fonctionnelle de la musique au sein du film. La collaboration des compositeurs Arthur Hoérée et Arthur Honegger pour la réalisation de la musique et du montage sonore de *Rapt* illustre la synthèse de leurs recherches qu'ils commentent, théorisent et vulgarisent dans différents organes de presse. Dans leur discours, la technique du « son à l'envers » tient une place particulière, présentée comme un procédé favorable à la suggestion musicale du rêve. Nous entendons considérer les modalités de la représentation du rêve dans le film *Rapt*, pour ensuite nous intéresser à l'étude de la technique du « son à l'envers », sa mise en pratique et son efficacité dans le discours narratif filmique.

Hubert Bolduc-Cloutier est Aspirant au Fonds National de la Recherche Scientifique (F.R.S.-FNRS). Il poursuit une formation doctorale en musicologie en cotutelle entre l'Université Libre de Bruxelles et l'Université de Montréal. Membre fondateur du groupe de recherche collective ELMEC (Étude des Langages Musicaux à l'Écran), ses recherches actuelles portent sur la création

musicale dans le cinéma sonore de l'entre-deux-guerres en France. Hubert Bolduc-Cloutier a participé à des journées d'étude et colloques internationaux en Belgique, en France, au Canada et aux États-Unis.

MUSIQUE ONIRIQUE ET FANTASTIQUE ORNITHOLOGIQUE (À PROPOS DE QUELQUES PARTITIONS DE « MUSIQUE CONTEMPORAINE »)

Pierre Albert CASTANET

À la frontière de l'insolite et du merveilleux, à la lisière de l'horreur et de l'onirique, le fantastique ornithologique introduit par essence les notions poétiques de supplément d'âme, de l'altération, de la déformation, voire de l'hybridation. Transcendant la donnée pure ou dépassant la norme conventionnelle, la ritournelle ornithologique a ainsi fasciné moult musiciens. S'intéressant principalement au domaine de la musique contemporaine, l'article de Pierre Albert Castanet analyse les codes acoustiques et les effets fantasques qui ont séduit bon nombre de compositeurs (de musique instrumentale comme sur support électroacoustique). Parmi d'autres opus, sont convoquées les œuvres d'Olivier Messiaen, François Bayle, François-Bernard Mâche, Jonathan Harvey, Michael Levinas, Alain Louvier...).

Pierre Albert Castanet est compositeur et musicologue. Il est spécialisé dans le domaine de la musique contemporaine (avant-garde, postmodernité, improvisation, histoire sociale de l'art sonore). Professeur à l'Université de Rouen (département de musicologie) où il dirige le Département des Métiers de la culture, il enseigne également au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, ainsi qu'à la Philharmonie de Paris. Membre titulaire de l'Académie des sciences, belles lettres et arts de Rouen, ses ouvrages musicologiques et ses publications discographiques ont obtenu de nombreuses récompenses à travers l'Europe : Prix des Muses, Académie Charles Cros, Prix Artisjus (Budapest), Prix CIMAC (Venise)...

ANALYSE ET REPRÉSENTATION DU FANTASTIQUE DANS LES MUSIQUES ANECDOTIQUES DE LUC FERRARI

Pierre COUPRIE

Le fantastique a toujours eu une place de choix dans la musique électroacoustique. Il émerge à travers le timbre des sons provoquant l'imaginaire de l'auditeur, la possibilité de manipuler des enregistrements en créant une ambiguïté avec le réel ou le travail de l'espace permettant de créer des environnements sonores inouïs. Des *Presque rien* aux *Arythmiques* en passant par

PARTIE I

**LE FANTASTIQUE ENTRE SON, MUSIQUE ET
RÊVE**

EXPRESSIONS SONORES ET MUSICALES DU FANTASTIQUE DANS LES FILMS DE DAVID LYNCH

BOBÉE Emmanuelle

(Normandie Univ, UNIROUEN, GRHis, 76000, Rouen, France)

Depuis la sortie en salles de son premier long métrage, *Eraserhead*, en 1977, la grande majorité des auteurs, critiques et universitaires, ainsi qu'une large frange du public cinéphile, s'accordent à reconnaître à David Lynch un statut particulier au sein du cinéma contemporain américain et à considérer l'ensemble de sa production cinématographique et audiovisuelle comme une œuvre inclassable, unique en son genre. L'existence d'un tel consensus repose, nous semble-t-il, d'une part sur le fait que ce réalisateur a imposé un univers extrêmement personnel, à mi-chemin entre le cinéma d'auteur et les films de genre, comportant de fréquentes incursions dans le domaine du fantastique, de l'étrange, de l'onirique ou du merveilleux ; d'autre part, cette appréciation peut s'expliquer par l'intérêt constant que Lynch a manifesté depuis ses débuts pour la création sonore, par l'importance qu'il accorde aux musiques originales et préexistantes et, d'une manière générale, par son appréhension de la dimension sonore et musicale en tant que véritable moyen expressif et narratif. Nous aborderons ici le point de rencontre entre ces deux aspects singuliers et essentiels de l'esthétique du cinéaste, à travers une étude des expressions sonores et musicales du fantastique dans son œuvre filmique.

Le terme qui revient le plus souvent pour décrire l'atmosphère des films de David Lynch est celui d'« inquiétante étrangeté », expression proposée par Marie Bonaparte pour traduire une notion définie et conceptualisée par Sigmund Freud dans un essai intitulé *Das Unheimliche*, paru en 1919 dans la revue de psychanalyse *Imago*⁶⁵, désignant selon l'auteur une « variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »⁶⁶. Généralement, il s'agit pour l'individu confronté à cette sensation indéfinissable d'une « expérience composée de sentiments contraires »⁶⁷ entre « horreur et fascination, attrait et répulsion »⁶⁸, qui se produit lorsqu'une chose familière et refoulée sort de l'ombre et apparaît au grand jour. Dans l'univers du réalisateur, le concept du « familier refoulé » s'illustre notamment dans la

⁶⁵ *Imago*, n° 5/6, Vienne, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919, p. 297-324.

⁶⁶ Sigmund FREUD, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, collection « Folio/Essais », p. 215.

⁶⁷ Simone KORFF-SAUSSE, préface de Sigmund FREUD, *L'Inquiétant familier. Suivi du Marchand de sable de E.T.A. Hoffmann*, traduction inédite de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Editions Payot & Rivages, collection « Petite bibliothèque Payot », p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

thématique récurrente des mondes parallèles, dont on trouve une première ébauche dans *The Grandmother*, court-métrage réalisé en 1970, mettant en scène un petit garçon nommé Mike qui s'évade de son quotidien morose en faisant germer une graine et en cultivant une plante dans le grenier de la maison familiale ; de cette gigantesque « plante-placenta »⁶⁹ naîtra le personnage fantasmagorique de la grand-mère, à la fois aimante et bizarrement affectueuse, qui devient peu à peu le centre de l'existence de Mike. Plusieurs lieux emblématiques de la coexistence de mondes visibles et invisibles, réels et imaginaires, jalonnent l'œuvre cinématographique et audiovisuelle de David Lynch, donnant généralement lieu à un traitement sonore et/ou musical spécifique, voire à certains effets particuliers qui seront décrits et analysés ci-après – on peut mentionner, par exemple, le petit théâtre d'*Eraserhead*, la Chambre rouge de *Twin Peaks*, le Club Silencio (*Mulholland Drive*), la cabane sur pilotis dans le désert (*Lost Highway*), la maison de Smithy (*Inland Empire*), etc.

Parmi les facteurs propices à l'émergence d'un sentiment d'inquiétante étrangeté, Freud mentionne l'effacement de la frontière entre fantaisie et réalité, que l'on retrouve dans la définition du fantastique donnée par Tzvetan Todorov⁷⁰, pouvant se traduire par l'incursion, au sein d'un récit réaliste, de personnages démoniaques ou surnaturels – le psychiatre viennois cite le cas d'individus doués de pouvoirs particuliers comme possibles sources de l'inquiétante étrangeté vécue. Précisément, la dimension fantastique, chez Lynch, est souvent associée à des personnages hors normes, désignés au générique par des expressions telles que « *The Lady in the Radiator* » (la Dame du radiateur), « *Man From Another Place* » (l'Homme venu d'ailleurs), « *Mystery Man* » (l'Homme-mystère), « *Angel in Train Car* » (l'ange dans le wagon), voire par de simples substantifs comme « *The Magician* » (le Magicien), « *Phantom* » (le fantôme) ou « *Bum* » (le clochard). Dotés de pouvoirs supra-humains qui leur sont conférés par leur appartenance explicite ou suggérée à un univers parallèle, ils sont à l'origine de situations qui échappent à l'entendement des protagonistes et résistent à une interprétation rationnelle. Par ailleurs, certains personnages secondaires, tels que Louise Bonner (*Mulholland Drive*), la Dame à la bûche (*Twin Peaks*), la vieille femme dans le camping de la Grosse Truite (*Fire Walk With Me*) ou la voisine extralucide de Nikki Grace (*Inland Empire*), suscitent également un sentiment *unheimlich*, en raison de leur apparence, de leur comportement étrange – souvent intrusif – et des connexions qui semblent les relier avec l'au-delà, leur conférant

⁶⁹ Michel CHION, *David Lynch*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, collection « Auteurs », 2001 [1992], p. 29.

⁷⁰ Dans son essai intitulé *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1970), TODOROV rattache au genre fantastique toute œuvre fondée « sur une hésitation du lecteur [...] quant à la nature d'un événement étrange ». Cet événement peut autant appartenir à la réalité qu'être le fruit de l'imagination d'un personnage ou le résultat d'une illusion. Une fois la décision prise par le lecteur sur la nature de l'événement, on sort du fantastique pour entrer soit dans l'étrange (illusion), soit dans le merveilleux (événement réel).

le statut inquiétant de médium. Le tissu sonore fait de nappes, de souffles et de présences indistinctes qui accompagne chacune de ces apparitions contribue à les faire percevoir comme des êtres singuliers, bizarres, voire malsains, comme s'il émanait de leur personne une vibration ou une aura funeste qui se propage dans l'atmosphère et contamine l'espace environnant.

Au fil de cet article, nous mettrons en évidence le rôle de la composante sonore et musicale dans l'établissement d'un climat fantastique ou étrangement inquiétant, en répertoriant un certain nombre de procédés mis au point par David Lynch et ses collaborateurs, illustrés par des exemples marquants et significatifs puisés dans l'ensemble de sa filmographie. Nous aborderons successivement la caractérisation des univers parallèles et de ses occupants par des sonorités telles que le souffle, les grésillements électriques et les sons rétrogradés, l'incorporation de présences sonores inquiétantes pour suggérer une menace diffuse planant sur les personnages, ainsi que certaines ruptures et transformations au sein de la bande sonore qui ponctuent les apparitions et disparitions de créatures fantastiques. Enfin, nous examinerons de façon plus détaillée le traitement sonore et musical de deux occurrences emblématiques de l'ambivalence de la réalité fictionnelle dans *Lost Highway* et *Mulholland Drive* : la scène de la conversation de Fred avec l'Homme-mystère et la première partie de la séquence du Club Silencio.

Souffle, grésillements et mondes parallèles

L'entrée dans une dimension parallèle s'effectue souvent dans le prolongement et la continuité du récit, signalée par la propagation d'un souffle, qui peut s'accompagner d'une suppression ou d'une baisse d'intensité des sons environnants. Lynch et son ingénieur du son Alan Splet ont expérimenté ce procédé récurrent dans *Eraserhead* pour suggérer l'immersion du protagoniste, Henry Spencer – sorte d'anti-héros à l'allure cocasse et maladroite, perpétuellement étonné et désorienté par son environnement –, au sein d'un univers fantas(ma)tique niché dans une cavité située derrière le radiateur de sa chambre et habité par une créature aux joues démesurément boursouflées, dénommée la « Dame du radiateur ». Sur le plan sonore, cette plongée au cœur d'une réalité alternative se manifeste notamment par la disparition des bruits ambiants, couplée à l'apparition d'un souffle caractéristique résultant de la transformation et de l'amplification d'un sifflement d'origine diégétique, censé provenir du radiateur de la chambre d'Henry ; une nappe sonore dans le registre grave et un son synthétique continu évoquant la voix humaine complètent le dispositif en introduisant une connotation étrange et surnaturelle.

Fréquemment associé à des nappes sonores, le souffle s'inscrit généralement dans un continuum sonore, pouvant intégrer certains bruits diégétiques ambiants ou des sonorités extradiégétiques, qui témoigne de la

porosité des mondes représentés. Durant le trajet en taxi qui mène Betty et Rita au Club Silencio, dans *Mulholland Drive*, les bruits de la circulation sont occultés par un souffle dense et grave, proche d'un grondement, émaillé de sons filtrés et réverbérés, qui produit la sensation d'une réalité d'ores et déjà altérée, en pleine mutation. Dans le plan suivant – une rue déserte filmée à ras du sol en plan large avec, au fond, l'entrée d'un lieu pourvu d'une enseigne lumineuse, devant laquelle s'arrête le taxi –, le souffle s'amplifie et se mue en une sonorité hybride, mêlant au paysage sonore diégétique (associé à l'image de détritiques soulevés par le vent) des présences inquiétantes, qui emplissent l'espace sonore à mesure que l'objectif se rapproche de l'entrée principale. Ces présences d'origine indéterminée amplifient la sensation d'étrangeté résultant du cadrage inhabituel et du mouvement rapide et flottant de la caméra qui, dans un fulgurant *travelling* avant, précipite le spectateur aux portes d'un monde inconnu et mystérieux, où tout n'est qu'illusion.

Outre le fait qu'ils constituent le symptôme d'un dérèglement du monde⁷¹, les dysfonctionnements électriques tels que les faux-contacts et l'allumage ou l'extinction spontanée d'une ampoule, accompagnés de grésillements ou de crépitements, signalent parfois l'entrée des personnages dans une zone à risques, une dimension parallèle dont ils ne maîtrisent ni les codes ni le fonctionnement, où leur destin vient à basculer. De même que l'extinction inopinée de la lampe du salon chez les X. préfigure le soudain bouleversement de l'existence d'Henry Spencer, lié à l'annonce de sa paternité dans un réduit sombre et exigu, les clignotements et les grésillements de la suspension lumineuse accrochée au-dessus de l'entrée du *corral* où Adam Kesher a rendez-vous avec le mystérieux cow-boy soulignent l'entrée du réalisateur dans un *no man's land* inquiétant, un territoire sous contrôle⁷² dans lequel se joue son avenir professionnel. Dans *Inland Empire*, c'est un flash lumineux accompagné d'un claquement sec dans l'obscurité qui précède le basculement de Nikki dans l'univers parallèle de la fiction ; à partir de ce point, le récit dérape et part en vrille, les vies de l'actrice (Nikki Grace) et du personnage qu'elle incarne (Susan Blue) s'entrecroisent et se confondent, des histoires surgissent d'un écran de télévision sous le regard captif d'une téléspectatrice anonyme, les niveaux de réalité se superposent, l'espace se contracte – les décors d'un studio à Hollywood donnent sur l'intérieur d'une maison située à Lodz en Pologne – et le temps semble inversement se dilater durant d'interminables rêveries. Enfin, dans la séquence centrale de *Lost Highway*, durant laquelle Fred Madison, au fond de sa cellule, « devient » Pete Dayton, l'extinction symbolique de l'ampoule accrochée au plafond marque le signal du

⁷¹ Cf. les nombreuses perturbations électriques qui, sans raison apparente, jalonnent le récit d'*Eraserhead*.

⁷² L'ampoule clignote à plusieurs reprises, diffuse une lumière bleutée le temps de la conversation, puis s'éteint après le départ du cow-boy, comme si elle était reliée par une commande invisible au psychisme du maître des lieux.

début de la transformation et précède immédiatement le tumulte de la métamorphose – toutefois, si la lumière s'éteint, c'est pour mieux réapparaître ensuite sous la forme de flashes intermittents ponctués par des crépitements électriques mêlés à des roulements de percussions et des cris réverbérés, dans une atmosphère de fin du monde qui n'est pas sans rappeler l'agonie apocalyptique du « bébé » d'*Eraserhead*.

Sons rétrogradés et voix déformées

C'est en imaginant la Chambre Rouge de la série télévisée *Twin Peaks*, qui ressurgit dans le film *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992), que le cinéaste a matérialisé pour la première fois l'existence d'un monde parallèle en tant qu'entité véritablement autonome et surnaturelle, peuplée de personnages inquiétants et maléfiques capables de s'infiltrer dans la réalité et de prendre possession de l'âme et du corps des protagonistes. L'une des particularités des occupants de cet univers, sur lequel règne un nain vêtu de rouge dénommé dans le générique « L'Homme venu d'ailleurs », est de parler, de se déplacer et de se mouvoir « à l'envers » : le son et l'image sont captés de telle sorte que les actions des personnages semblent suivre le cours normal du temps (par exemple, les mots sont prononcés dans le bon ordre), tout en ayant une forme particulière et extrêmement distinctive. Dans un premier temps, le procédé sonore a été mis au point avec l'ingénieur du son Alan Splet pendant le tournage d'*Eraserhead*, avant d'être transposé dans le domaine de l'image :

En 1971, j'avais demandé à Alan Splet de m'enregistrer en train de dire "Je veux des crayons" puis de passer cette phrase à l'envers », se souvient le réalisateur. « Je l'ai apprise phonétiquement comme ça, je l'ai dite et Alan l'a enregistrée à nouveau. Enfin, il l'a repassée dans le sens inverse : la phrase retrouvait son sens d'origine mais c'était une version magnifiquement étrange de l'originale. (...) Je crois que, quand j'ai eu l'idée de la *Red Room*, ça a dû me revenir. Puis j'ai pensé que l'image pourrait être réalisée de telle manière que tout soit enregistré à l'envers⁷³.

Le procédé sonore en lui-même n'est pas révolutionnaire, puisqu'il a été utilisé par plusieurs compositeurs dès les années 1930⁷⁴, mais il est intéressant d'observer son emploi systématique sur l'ensemble des composantes sonores pour signifier la présence sous-jacente de l'univers parallèle de la « *Red Room* » au sein du monde diégétique réel, comme une sorte de code signalétique ou de *leitmotiv* formel, s'appuyant non sur un motif musical mais sur un traitement sonore récurrent. Durant la première partie du film, on relève un emploi assez fréquent des textures sonores inversées, en particulier pendant la scène de

⁷³ David Lynch, entretiens avec Chris RODLEY, traduit de l'anglais par Serge Grünberg et Charlotte Garson, 2^e éd., Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 126.

⁷⁴ Notamment par Maurice Jaubert dans *Zéro de conduite* de Jean Vigo (1933) et par Arthur Hoérée dans *Rapt* (ou *La séparation des races*) de Dimitri Kirsanoff (1934).